



**Anna Sobiecka**

**Teatr w Słupsku  
Instytucja artystyczna**

**Słupsk 2012**

Anna Sobiecka

Teatr w Słupsku  
Instytucja artystyczna



Akademia Pomorska w Słupsku

Anna Sobiecka

Teatr w Słupsku  
Instytucja artystyczna

Słupsk 2012

Recenzenci: prof. dr hab. Wojciech Kaczmarek  
prof. dr hab. Ewa Wąchocka

679

Redakcja i korekta  
Elżbieta Pieprzyk-Bagińska

Projekt okładki  
Anna Sobiecka  
(wykorzystano zdjęcie autorstwa Jadwigi Girsy-Zimny  
z widowiska plenerowego Teatru Rondo *Sztandary i znaki*, 1978 r.,  
ze zbiorów archiwum Słupskiego Ośrodka Kultury)

Publikacja udostępniona nieodpłatnie na podstawie licencji  
CC BY-NC-ND 3.0 PL

Pełny tekst licencji:  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl/>

W przypadku umieszczania pliku książki na innych serwerach  
prosimy o zaznaczenie źródła pochodzenia pliku:  
<https://www.wydawnictwo.apsl.edu.pl>

**ISBN 978-83-7467-172-9**

Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku  
ul. K. Arciszewskiego 22a, 76-200 Słupsk  
tel. 59 84 05 378, 59 84 05 375; faks 59 84 05 378  
[www.wydawnictwo.apsl.edu.pl](http://www.wydawnictwo.apsl.edu.pl) e-mail: [wydaw@apsl.edu.pl](mailto:wydaw@apsl.edu.pl)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.  
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław  
[www.totem.com.pl](http://www.totem.com.pl); tel. 52 35 400 40

---

Obj. 22,2 ark. wyd., format B5

## Tytułem wstępu

**K**oncepcja pracy *Teatr w Słupsku. Instytucja artystyczna* wyrasta z potrzeby uzupełnienia niewątpliwej luki, jaką stanowi brak powojennej historii słupskiego teatru, jest także próbą zmierzenia się ze współczesnym modelem monografii historycznoteatralnej. Pytanie o to, jak należy „uprawiać” historię teatru w Polsce, wydaje się nadal aktualne<sup>1</sup>. Nie chodzi nawet o precyzyjne ustalenie zakresu oraz przedmiotu badań opisywanego zjawiska, ale przede wszystkim o zastosowanie adekwatnej do wybranego przedmiotu badań metodologii<sup>2</sup>. Wydaje się, że najnowsze propozycje związane z badaniem teatru stopniowo odchodzą od modelu wypracowanego przez Zbigniewa Raszewskiego<sup>3</sup>, a później zmodyfikowanego przez Jana Michalika. Chronologiczno-geograficzny model kronikarskiego dyskursu historiograficznego poszerzony zostaje o źródłowe badania faktograficzno-dokumentacyjne oraz problematyzację zagadnień zaproponowaną przez Jana Michalika w kolejnych odsłonach *Dziejów teatru w Krakowie*<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Warszawskie konferencje, organizowane przez Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, zatytułowane *Ustanawianie historii. Historia teatru jako kreacja* (2009) oraz *Nowe historie. Wymowa faktów* (2010), także wyrastają z potrzeby zmierzenia się z kryzysem polskiej historii teatru oraz przezwyciężenia go. Por. *Nowe historie 1. Ustanawianie historii*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, D. Kosiński, Warszawa 2010.

<sup>2</sup> Por. *Jak badać teatr?* Materiały z konferencji metodologicznej poświęconej badaniom historycznoteatralnym, Kraków, 28 września 2002, red. M. Dębowski, Kraków 2003, S. Świontek, *O możliwościach zastosowania w nauce o teatrze pewnych nowych metod badawczych (Perspektywy i ograniczenia)*, [w:] *Teatrologia polska u schyłku XX wieku*, red. J. Michalik, A. Marszałek, Kraków 2001, s. 113-127.

<sup>3</sup> Por. Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990.

<sup>4</sup> Por. kolejne tomy monografii teatru krakowskiego *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915* oraz *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893*. Sam model bywa określany także

W świetle ustaleń czołowego przedstawiciela historycznoteatralnej szkoły krakowskiej historia teatru jest wypadkową kilku czynników: dotychczasowego stanu badań, ilości oraz jakości materiałów źródłowych, a także celów, które stawia sobie „monografista” – portrecista instytucji artystycznej<sup>5</sup>. Prezentując zadania i powinności historyka teatru, jak również niebezpieczeństwa tych badań, Michalik zauważa: „Twierdzę, że należy pisać o tym, o czym się da, nie zaś o tym, o czym chciałoby się pisać, ale brak do tego materiału. Interesuje mnie historia nie taka, jaka być powinna, jest do wyobrażenia, której bym sobie życzył, lecz ta, która jest możliwa dzisiaj, w Polsce, gdzie nie istnieją udokumentowane, systematycznie opracowane dzieje scen ośrodków centralnych (Warszawa, Lwów), gdzie dopiero ostatnio pojawiają się próby rzetelniejszego opisu perypetii życia teatralnego polskiej prowincji (Kalisz, Lublin, Płock, Rzeszów, Łódź)”<sup>6</sup>. Metoda badawcza Jana Michalika zakłada prace na kilku poziomach. Pierwszym pozostaje stworzenie swoistego „półproduktu”, solidnego fundamentu prowadzonych badań, opartych na systematycznie gromadzonej oraz poddawanej analizie dokumentacji teatralnej. Dopiero na takim fundamencie możliwe jest dalsze wnioskowanie i interpretacja faktów, zakładające nie tylko „współmyślenie” z badanym zjawiskiem czy epoką, ale także wybór adekwatnej strategii narracyjnej<sup>7</sup>.

Wśród nowszych dociekań historycznoteatralnych ciekawa jest koncepcja Jana Ciechowicza, którą można określić metodą „polifoniczną”, otwartą na różnorodne tropy metodologiczne oraz strategię narracyjną<sup>8</sup>. Ciechowicz stwierdza, iż: „Mało kto już dzisiaj obstaje za «nagą faktografią», za historią teatru li tylko wydarzeniową (a nie ukrytą pod powierzchnią zjawisk), za pełną rekonstrukcją przedstawienia teatralnego (migotliwego między-bytu). Zgoda również na to, że praca historyka teatru dziś to poszukiwanie podstawowych elementów konstytuujących: dzieła, spektakle, ludzie i instytucje. Nie ma również wątpliwości co do tego, że historia teatru i teatr jako przedmiot jej badań wykazują wyjątkową podatność na wielość rzeczy, zjawisk, metod i dyscyplin; dzieło wszechstruk wymaga polifonicznej perspektywy ba-

---

jako „mozaikowy”, czyli taki, w którym narracja historyczna przechodzi od szczegółu do możliwie szerokiego kontekstu. Por. A. Marszałek, D. Kosiński, *Pedagogia ukryta, czyli czego można nauczyć się od Jana Michalika*, [w:] *Antrepreneur*. Księga ofiarowana profesorowi Janowi Michalikowi w 70. rocznicę urodzin, red. J. Popiel, Kraków 2009, s. 57-68.

<sup>5</sup> Tamże, s. 57.

<sup>6</sup> J. Michalik, *Od dokumentacji do interpretacji dziejów jednego teatru*, [w:] tegoż, *Teatr w Sejmie*, Kraków 2009, s. 177.

<sup>7</sup> Por. tenże, *Dyskusja*, [w:] *Jak badać teatr?...*, s. 56-60.

<sup>8</sup> Por. J. Ciechowicz, *Myślenie teatrem*, Gdańsk 2000 oraz tenże, *Teatr i okolice*, Gdańsk 2010.

dawczej, w tym również rozmaitych dyskursów narracyjnych”<sup>9</sup>. Najnowszą propozycją badania polskiego teatru pozostaje model zaproponowany przez Dariusza Kosińskiego, który odchodzi od ujęcia chronologicznego na rzecz badań problemowo-tematycznych<sup>10</sup>. Zakłada on także istotny czynnik subiektywności tego oglądu, który w zasadniczym stopniu wyznacza nowe możliwości stosowanych strategii badawczych, zwłaszcza w odniesieniu do różnorodnych sposobów prowadzonej narracji historycznej<sup>11</sup>.

W grupie opracowań należących do nienazwanej nigdy serii „miasta teatralne”<sup>12</sup> Słupsk swojej monografii dotąd nie ma, poza opublikowanym przeze mnie zarysem historyczno-dokumentacyjnym<sup>13</sup>. Wydaje się jednak, że słupski teatr na swoją monografię w pełni zasługuje. Polskie teatry działają w Słupsku – z krótkimi przerwami – od 1945 roku. Na ukształtowanie się swoistego paradygmatu *genius loci* teatru w Słupsku największy wpływ miał rozwój samego miasta. Charakter miejsca w odniesieniu do teatru lokalnego był nie tylko czynnikiem porządkującym, lecz także wyznaczającym warunki i możliwości jego rozwoju. Lepsze i gorsze okresy historii teatru wiązały się z konkretnymi wydarzeniami w historii samego miasta. Stąd cezura początkową dla badania jego dziejów stał się rok 1945, końcową rok 2010<sup>14</sup>.

---

<sup>9</sup> Tenże, *Jak możliwa jest historia teatru?*, [w:] *Jak badać teatr?...*, s. 47.

<sup>10</sup> Projekt Kosińskiego, zatytułowany *Teatra polskie*, przybrał początkowo postać wykładów wygłaszanych w Instytucie Teatralnym im. Z. Raszewskiego w Warszawie (2007), które były następnie drukowane w kolejnych numerach „Dialogu” (2007/2008). Pełną postać projekt uzyskał w monografii Kosińskiego zatytułowanej *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010. Por. D. Kosiński, *Historia? teatru? polskiego? Pewne pytania, niepewne odpowiedzi*, „Dialog” 2007, nr 6 oraz tenże, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.

<sup>11</sup> Wyjaśniając powody zmiany tradycyjnych sposobów opowiadania historii teatru, Kosiński wskazuje na manifest antropologii historycznej Arona Guriewicza, który proponuje oglądanie przeszłości przez pryzmat teraźniejszości, „kierowanie pytań pod adresem przeszłości przez współczesność”. Por. A. Guriewicz, *Historia i antropologia historyczna*, przełożył B. Żyłko, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1997, nr 1-2.

<sup>12</sup> Por. np. J. Kelera, *Wrocław teatralny 1945-1980*, Wrocław 1983, *Gdańsk teatralny: historia i współczesność*, red. J. Ciechowicz, przy współpracy H. Kasjaniuk, Gdańsk 1988, *Warszawa teatralna*, red. L. Kuchtówna, Warszawa 1990, *80 lat teatru w Toruniu 1920-2000*, red. J. Skuczyński, Toruń 2000 i *Szczecin teatralny, cz. I, Twórcy. Przedstawienia. Festiwale*, red. L. Kaczyńska, Szczecin 2002.

<sup>13</sup> Por. A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku 1945-2008. Zarys historyczno-dokumentacyjny*, Słupsk 2009.

<sup>14</sup> Próba periodyzacji dziejów słupskiego teatru została już podjęta w: tamże, s. 14-28. Dwa kolejne lata i tym samym sezony teatralne pomiędzy rokiem 2008 a 2010 znajdują swoje dopełnienie w niniejszej publikacji.



Kolejną kwestią w podjętych rozważaniach pozostaje zdefiniowanie terminu „teatr” w odniesieniu do wszystkich słupskich instytucji teatralnych. Słupsk, który zawsze pozostawał miastem prowincjonalnym, nigdy nie był ośrodkiem jednoteatralnym<sup>15</sup>. Należy pamiętać o kilku równoważnych scenach funkcjonujących tu w różnych okresach: teatrze dramatycznym (Słupska Scena Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. J. Słowackiego w Koszalinie, Państwowy Teatr Muzyczny, Słupski Teatr Dramatyczny, Teatr Impresaryjny i wreszcie Nowy Teatr im. Witkacego), lalkowym (Państwowy Teatr Lalki „Tęcza”, Teatr Władca Lalek), wreszcie o różnych formach i typach scen amatorskich oraz osobnych (Ośrodek Teatralny Rondo z Teatrem Rondo, studencki Teatr KontemPlujący czy teatralne zespoły amatorskie Młodzieżowego Centrum Kultury). Jednakże – nie ujmując znaczenia żadnej z wymienionych instytucji – nie można zapominać, iż nigdy nie były to zjawiska na miarę teatralnych odkryć. Z perspektywy słupskiej „małej ojczyzny” opisywane instytucje, jak również ich dorobek artystyczny były i nadal pozostają niezwykle ważne w procesach kulturotwórczych samego miasta. Ta ocena zmienia się jednak, gdy spoglądamy na słupską rzeczywistość teatralną z nieco szerszej perspektywy nowych i ciekawych rozwiązań i realizacji współczesnego polskiego teatru. Z perspektywy ogólnopolskiej słupskie „arcydzieła tego konkretnego miejsca”<sup>16</sup> mogą się okazać mało atrakcyjne. Dlatego wydaje się, że trafniejszym sposobem analityczno-interpretacyjnym będzie spojrzenie tematyczno-problemowe, uwzględniające kulturowy kontekst stutysięcznego miasta. Stąd po zarysie historyczno-dokumentacyjnym, będącym świadomym „półproduktem” podstawowych faktów, wydarzeń i repertuaru wszystkich bez wyjątku instytucji teatralnych, pora na charakterystykę słupskich dokonań teatralnych w kontekście wybranych aspektów problemowych.

Spojrzenie na słupski teatr wiązać się będzie pośrednio z próbą przybliżenia wielorakich związków instytucji teatralnych z lokalnym środowi-

---

<sup>15</sup> W roku 1977 na łamach kolejnych numerów „Teatru” toczyła się ważna dyskusja, zatytułowana *Jaki teatr jest potrzebny – jaki możliwy?*, która pokazała wciąż istniejący w kraju podział na teatry klasy A (duże ośrodki miejskie) i B (teatralna prowincja), ośrodki z kilkoma czy nawet kilkunastoma scenami (wieloteatralne) oraz z jednym teatrem w mieście (jednoteatralne). Por. np. B. Frankowska, *Obecność małych teatrów we współczesnej kulturze narodowej*, „Teatr” 1977, nr 18, s. 18-19.

<sup>16</sup> Warto odwołać się do określenia Dobrochny Ratajczakowej „arcydzieła dnia”, którego badaczka użyła w odniesieniu do przemijającej już sławy i znaczenia twórczości czołowego komediopisarza drugiej połowy XIX wieku, Michała Bałuckiego. Por. D. Ratajczakowa, *Nie do obrony?*, [w:] *Świat Michała Bałuckiego*, red. T. Budrewicz, Kraków 2002.

skiem, dla którego teatr pozostaje nie tylko znakiem prestiżu, ale również – a może przede wszystkim – ważnym czynnikiem miasto- i kulturotwórczym. Dariusz Kosiński, definiując pojęcie „teatru kulturalnego miasta”, opisuje następująco związki między miastem i jego instytucjami: „Jest to więc – przynajmniej współcześnie – rodzaj samonapędzającego się mechanizmu, w którym prestiż instytucji nadaje wyższy status środowisku, w zamian za co środowisko podtrzymuje istnienie instytucji. Inaczej rzecz ujmując: teatr potwierdza/ustanawia kulturalny status miasta, dzięki czemu tworzy otoczenie zapewniające mu istnienie – tworzy własną kulturalną publiczność”<sup>17</sup>. Niniejsze rozważania będą zatem z jednej strony próbą spojrzenia na najciekawsze i najważniejsze dokonania artystyczne słupskich instytucji teatralnych, z drugiej – próbą opisu teatru lokalnego, pełniącego istotne funkcje w procesie kształtowania się tożsamości kulturowej tego miejsca<sup>18</sup>. Wybór najważniejszych dokonań oraz determinant rządzących instytucjami teatralnymi Słupska ma swoje plusy i minusy. Z pewnością ogranicza „jakość spojrzenia”, pomija bowiem pomniejszych inicjatywy i grupy teatralne (choć będziemy się do nich wielokrotnie odwoływać w kontekście przywoływanych wydarzeń i zjawisk). Skupia się natomiast na zjawiskach interesujących zarówno w perspektywie lokalnej, jak i szerszej. Poszczególne teatry oceniane będą przede wszystkim pod kątem ich wartości artystycznych, lecz także poprzez oddziaływanie na różne obszary życia kulturalnego Słupska. W przypadku każdej instytucji wybrany został dominujący typ programowy bądź inscenizacyjny, który przybliży poszczególne realizacje teatralne (porządek przedstawień) oraz koncepcje programowe twórców związanych ze słupskimi scenami (porządek faktów i zjawisk).

Pracę otwiera rozdział zatytułowany *Trudne początki*, poświęcony pierwszym latom funkcjonowania w powojennym Słupsku Teatru Polskiego, przekształconego następnie w Teatr Miejski. Kronika wydarzeń obejmuje lata 1945-1953 i związana jest z przyłączeniem miasta do państwa polskiego<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> D. Kosiński, *Teatr kulturalnego miasta*, „Dialog” 2008, nr 4, s. 167-168.

<sup>18</sup> Por. E.M. Nieduziak, *Teatr lokalny miejscem działań kształtujących kulturową tożsamość człowieka*, „Ars Educandi”, t. II, Gdańsk 2000, też, *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w działaniach teatrów lokalnych*, Sandomierz 2004.

<sup>19</sup> Terminy wielokrotnie używane w pracy, jak: „wyzwolenie Słupska”, „przyłączenie Słupska do państwa polskiego”, „Ziemie Odzyskane” (pisane wielką literą), „ziemie zachodnie i północne”, „przyłączenie Pomorza Środkowego do ziem polskich” – zostały współcześnie poddane przez historyków wielu rewizjom. Uznając zasadność dyskusji wokół samych terminów, w pracy będę ich używać jedynie w kontekście kulturowym, a nie historycznym.

W tym czasie działalność teatrów podporządkowana była akcji polonizacyjnej i procesom integracyjnym, czego wyrazem stały się działania podejmowane przez zespół Teatru Polskiego, Teatru Miejskiego, a następnie członków Słupskiego Towarzystwa Miłośników Sceny. Na tym tle jako wyjątkowa jawi się powojenna działalność teatralna Bronisława Skąpskiego oraz słupszczyzan skupionych w Towarzystwie Miłośników Sceny. Rozdział drugi, *Teatr repertuarowy*, charakteryzuje koncepcję teatru na prowincji, oscylującą między typem dramatyczno-muzycznym a dramatycznym, skłania do zadania pytań o współczesną kondycję słupskiego teatru, jego dominujące nurty inscenizacyjne, programowy eklektyzm czy wreszcie strategie repertuarowe poszczególnych reżyserów i dyrektorów. Rozdział trzeci, *Witkacy na słupskich scenach*, skupia się na lokalnej recepcji scenicznej i krytycznej dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza. Charakterystyka wybranych przedstawień ma doprowadzić do odpowiedzi na pytanie o słupski styl teatralnego czytania Witkiewicza, a także słupski sposób na Witkiewicza. Rozdział czwarty, zatytułowany *Motywy pomorskie w repertuarze „Tęczy”*, przedstawia określony profil repertuarowy Państwowego Teatru Lalki „Tęcza”. Dokonania słupskich lalkarzy, a przede wszystkim program teatru związanego z regionem, realizowany przez Zofię Miklińską i Małgorzatę Kamińską-Sobczyk, sprawiają, iż „Tęcza” postrzegana jest jako wyróżniająca się scena teatru lalkowego. Rozdział ostatni, *Widowiska plenerowe Teatru Rondo*, odwołuje się do najbardziej awangardowego nurtu działań teatralnych podejmowanych w Słupsku. Ciekawie prezentują się zarówno poszczególne widowiska plenerowe Teatru Rondo, jak i koncepcja takiego teatru zaproponowana przez Antoniego Franczaka i Stanisława Miedziewskiego. Różnorodność form i teatralnych pasji twórców związanych z Rondem (festiwale, cykliczne konfrontacje, warsztaty, realizacje teatralne i parateatralne, uliczne happeningi, monodramy, spotkania i dyskusje, praca z młodzieżą) każe spojrzeć na dokonania słupskiego teatru osobnego z zupełnie nowej perspektywy.

Rozważania zamyka próba oceny wybranych dokonań artystycznych słupskich teatrów (*Tytułem zakończenia*), uwzględniająca z jednej strony tradycję inscenizowania w Słupsku monodramów, z drugiej – kategorię teatru lokalnego oraz jego znaczenia dla budowania lokalnej tożsamości kulturowej regionu. Spojrzenie na słupskie dokonania teatralne w perspektywie teatru lokalnego najpełniej oddaje wartość osiągnięć artystycznych poszczególnych zespołów i scen teatralnych Słupska. W pracy zgromadzone są także niezbędne materiały dokumentacyjne, będące po części uzupełnieniem, a po części rozszerzeniem wstępnego zarysu historyczno-dokumentacyjnego. W końcowej części zaprezentowany został wykaz wszystkich słupskich

przedstawień oraz inicjatyw teatralnych z lat 1945-1953 (aneks 1: *Teatr w Słupsku 1945-1953*), realizacji sezonu teatralnego 2009/2010 (aneks 2: *Lata 2009-2010 w teatrze słupskim*), wykaz inscenizacji sztuk Stanisława Ignacego Witkiewicza, z wybranymi recenzjami (aneks 3: *Witkacy w Słupsku*), przedstawienia pomorsko-kaszubskie Państwowego Teatru Lalki „Tęcza” (aneks 4: *Motywy pomorskie w przedstawieniach PTL „Tęcza” w Słupsku*) oraz wykaz widowisk plenerowych Teatru Rondo wraz z wybranymi scenariuszami (aneks 5: *Słupskie widowiska plenerowe*).

Przemieszanie różnych sposobów i typów narracji historycznoteatralnej, której głównym bohaterem pozostaje niezmiennie teatr w Słupsku, doprowadzi – moim zdaniem – do możliwie pełnej charakterystyki wybranych dokonań artystycznych słupskiego życia teatralnego.

## Trudne początki<sup>1</sup>

**T**radycje teatralne Słupska sięgają przełomu XIX i XX wieku. Ze względu na historię miasta należy pamiętać, że w początkowym okresie był to teatr niemiecki. Dominowały przedstawienia objazdowe, głównie teatru muzycznego, odbywały się także przedstawienia amatorskie<sup>2</sup>. W okresie dwudziestolecia międzywojennego powiat słupski należał do Niemiec, przylegając do polskiej granicy na niewielkim odcinku południowo-wschodnim (ok. 4 km, w okolicy wsi Rokity). Na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku Słupsk zamieszkiwało ok. 50-55 tys. osób, a miasto pełniło funkcję ważnego ośrodka przemysłowego, z dobrze rozwiniętym przemysłem drzewnym, meblarskim, metalowo-maszynowym i rolno-przetwórczym. Dodatkowo miało możliwość rozwoju zaplecza militarnego (lotnisko wojskowe w Redzikowie oraz port w Ustce). Jak podkreślają architekci i historycy sztuki, w międzywojniu Słupsk był przykładem ośrodka mogącego poszczycić się jednym z najciekawszych rozwiązań urbanistycznych na Pomorzu<sup>3</sup>.

W okresie prowadzonej na niemieckich kresach wschodnich silnej agitacji hitlerowskiej nie udało się w Słupsku powołać do życia stałej, zawodowej

---

<sup>1</sup> Tytuł rozdziału jest nawiązaniem do pracy Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej, w której autorka opisała początki funkcjonowania XIX-wiecznego teatru w Łodzi. Por. A. Kuligowska, *Trudne początki. Teatr łódzki w latach 1844-1863*, Wrocław 1976.

<sup>2</sup> Wśród ważniejszych opracowań niemieckojęzycznych wymienić trzeba publikacje: Oskar Eulitz, *Stolp (Pommern) und seine Umgebung*, Stolp 1926, Gustaw Hoppe, *Chronik des Dorfes Kleinrakitt, Kreis Stolp/Pommern* 1940, Friedhelm Schulz, *Stolp. Bilder aus dem Leben der Stadt von 1860 bis 1984*, Bonn 1984 oraz tegoż, *Stadt und Land Stolp*, Bonn 2002. Praca o niemieckim teatrze w Słupsku do roku 1945 pozostaje do napisania.

<sup>3</sup> Por. E. Szalewska, *Słupsk – rozwój miasta w aspekcie urbanistycznym i architektonicznym do roku 1945* (maszynopis) oraz też, *Słupsk. Podstawy kształtowania ładu przestrzennego*, Słupsk 2002, s. 5.

sceny teatralnej<sup>4</sup>. Miasto nie miało odrębnego gmachu teatralnego, choć zachowały się plany z roku 1936 zbudowania specjalnego domu kultury (*Haus der Kultur*), z dużą salą teatralną<sup>5</sup>. Autorem koncepcji monumentalnej budowli, a właściwie całego kompleksu kulturowo-usługowego (*Regierungsbaurat*), był Albrecht Gaffmann<sup>6</sup>. Budynek miał stanąć w najbardziej reprezentacyjnej części miasta – u zbiegu ulic *Ring Strasse* (obecnie ul. Anny Łajming), *Bachstrasse* (ul. Stefana Starzyńskiego) oraz *Hitlerstrasse* (ul. Wojska Polskiego). W skład kompleksu wchodziłyby sala teatralna na 650 osób, sala kinowa, pomieszczenia wystawowe, muzealne, hotelowe oraz sportowo-rekreacyjne, w tym pływalnia, czytelnia ludowa, księgarnia, miejskie archiwum i łaźnie mineralne. Plany te nigdy jednak nie zostały zrealizowane. Z powodu braku odrębnego gmachu teatralnego przedstawienia organizowano w dawnych pomieszczeniach bractwa kurkowego, w obszernej sali budynku Strzelnicy Obywatelskiej (*Bürgerschützenhaus*), znajdującego się u zbiegu obecnych ulic Stefana Jaracza i Jana Pawła II. Budynek ten, wzniesiony w 1856 roku i zwany później Starym Teatrem, został rozebrany w połowie lat siedemdziesiątych XX wieku<sup>7</sup>. Wystawiane w nim spektakle były organizowane przez osoby prywatne, a po roku 1924 – przez amatorskie stowarzyszenie miłośników teatru

---

<sup>4</sup> Dzieje Słupska doczekały się kilku monograficznych opracowań historycznych, w których można także odnaleźć informacje o rozwoju życia kulturalnego, w tym teatralnego. Por. m.in.: *Ziemia słupska*, opracowanie J. Waśniewski, Kraków 1964, *Z najnowszych dziejów Słupska i ziemi słupskiej (1945-1965)*, red. K. Podoski, Poznań 1969, *Historia Słupska*, red. S. Gierszewski, Poznań 1981 oraz J. Lindmajer, T. Machura, J. Spors, B. Wachowiak, *Dzieje Słupska*, Słupsk 1986. Tradycje teatru polskiego na Ziemiach Zachodnich, w tym także na Pomorzu, poddaje oglądowi praca: Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955.

<sup>5</sup> Plany budowy *Haus der Kultur* z roku 1936 zachowały się w zbiorach słupskiego oddziału Państwowego Archiwum w Koszalinie.

<sup>6</sup> Por. E. Szalewska, *Słupsk. Podstawy kształtowania...*, s. 109-110.

<sup>7</sup> Po przeniesieniu działań teatralnych do nowego gmachu, oddanego do użytku w roku 1965, Stary Teatr przekazano czasowo na potrzeby ruchu amatorskiego, przenosząc tam Powiatowy Dom Kultury. W roku 1976 budynek rozebrano. Obecnie w jego miejscu usytuowane jest jedno z większych skrzyżowań w Słupsku (róg ulic Jana Pawła II, Stefana Jaracza oraz placu Zwycięstwa). O wyburzeniu budynku Starego Teatru wielokrotnie wspominał Antoni Franczak, uznając tę decyzję za błąd ówczesnych władz miasta. Podobne oceny odnaleźć można także we wspomnieniach słupszczan: *Mój nowy dom. Wspomnienia słupskich osadników*. Prace zgłoszone na konkurs literacki zorganizowany przez Słupski Uniwersytet Trzeciego Wieku, red. J. Nitkowska-Węglarz, Słupsk 2009, s. 30, 98, 112 oraz T. Urbaniak, *Ulica Jagielly*, [w:] tenże, *Słupsk anno domini 2010. 700 lat po relokacji*, Słupsk 2010, s. 114-115 [tu m.in. materiał ikonograficzny prezentujący zewnętrzny i wewnętrzny widok dawnego budynku Bractwa Strzelców Miejskich].

(*Theatergemeinde*), które korzystało również z usług teatrów objazdowych (*Ostdeutsches Landestheater*) oraz zamiejscowych grup aktorskich. Grano dramaty, komedie, opery i operetki, a także przedstawienia dla dzieci<sup>8</sup>.

Historia polskiego teatru w Słupsku łączy się bezpośrednio z wydarzeniami roku 1945. Okres ten w historii polskiego teatru nazywany jest najczęściej pionierskim, ze względu na funkcje przypisane wszelkim działaniom kulturowym, prowadzonym bezpośrednio po drugiej wojnie światowej, zwłaszcza na Ziemiach Odzyskanych<sup>9</sup>. Zadania polonizacyjne, repolonizacyjne i integracyjne należały w tym czasie do priorytetów działalności wszelkich placówek kulturalnych, w tym teatralnych. Wilhelm Szewczyk<sup>10</sup>, autor przedmowy do książki Michała Misiornego zatytułowanej *Teatry dramatyczne Ziemi Zachodnich 1945-1960*, cele teatru polskiego w jego pionierskim okresie charakteryzuje następująco: „trzeba było przyzwyczaić odzyskaną publiczność polską do teatru, trzeba było nawiązać prawie zupełnie dotąd nieistniejący kontakt artystyczny z publicznością, wywodzącą się z kręgów ludności rodzimej, trzeba było rozwijać przyzwyczajenia teatralne w nowej społeczności miast i wsi, powstającej ze zderzenia różnych fal migracyjnych”<sup>11</sup>. Podobne procesy kulturotwórcze i społeczne stały się typowe także dla powojennego Słupska.

---

<sup>8</sup> Por. J. Lindmajer i in., *Dzieje Słupska...*, s. 254 oraz *Historia Słupska...*, s. 350.

<sup>9</sup> Por. S. Marczak-Oborski, *Życie teatralne w latach 1944-1964. Kierunki rozwojowe*, Warszawa 1968. Powojenne dwudziestolecie w historii polskiego teatru Marczak-Oborski podzielił na trzy okresy: lata 1944-48, 1949-55 oraz 1956-64. Podział ów uzależnił pośrednio od okoliczności zewnętrznych, głównie społeczno-politycznych, które wyznaczały istotne możliwości i warunki rozwoju życia teatralnego w powojennej Polsce. Rok 1949 stał się cezurą ze względu na ostateczne rozwiązanie Związku Artystów Scen Polskich, zjazd w Oborach pod Warszawą, który proklamował realizm socjalistyczny jako obowiązujący kierunek rozwoju polskiego teatru, oraz wydarzenia *stricte* teatralne: prapremierę *Niemców* Leona Kruczkowskiego oraz otwarcie Teatru Nowego w Łodzi, kierowanego przez Kazimierza Dejmka. Cezura roku 1956 wiązała się z kolei z konsekwencjami tak zwanej „odwilży październikowej” i przynajmniej częściową liberalizacją ówczesnego systemu politycznego.

<sup>10</sup> Wilhelm Szewczyk był także redaktorem ogólnopolskiego tygodnika literacko-społecznego „Odra” (Katowice, Wrocław, Szczecin), który ukazywał się w latach 1945-50 i jako jeden z pierwszych relacjonował życie teatralne na Ziemiach Zachodnich. W „Odrze” po raz pierwszy ukazywały się także doniesienia o powstaniu i rozwoju Teatru Miejskiego w Słupsku. Komentatorem słupskich wydarzeń teatralnych był najczęściej Stanisław Telega, który przez pewien czas pełnił funkcję kierownika literackiego teatru, o czym będzie mowa w dalszej części rozdziału.

<sup>11</sup> W. Szewczyk, *Przedmowa* [do] M. Misiornego, *Teatry dramatyczne Ziemi Zachodnich 1945-1960*, Poznań 1963, s. 9.

W lokalnych warunkach rozpoczął się niezwykle ważny proces integracji społeczno-kulturowej nowych mieszkańców Pomorza Środkowego. Jak wynika z ustaleń socjologów, na Ziemiach Odzyskanych<sup>12</sup> powstała swoista „mozaika kulturowa” ludności, a zjawisko „wielokulturowości” stało się podstawą wszelkich przemian społecznych<sup>13</sup>. Przemiany te Andrzej Sakson opisał następująco: „Na Ziemiach Zachodnich i Północnych dokonał się po 1945 roku niespotykany w dziejach nowożytnej Europy proces masowej wymiany ludności. W zasadniczy sposób zmieniły się dotychczasowe stosunki społeczno-polityczne, gospodarcze, wyznaniowe i narodowe. Dochodziło do zderzeń ideologii «zdobywców» i «przegranych», «szabrowników» i «pionierów». Dla wielu była to swoista ziemia przeklęta. Na niektórych obszarach lawinowo narastały krzywdy – jednostek, całych społeczności i grup narodowych. Znikały kultury, wyjeżdżali i przybywali owi ludzie, którzy przez długi czas byli sobie obcy”<sup>14</sup>. Podobne procesy nastąpiły także w Słupsku, gdzie w latach 1945-1953 rozpoczęły swoją działalność pierwsze instytucje kulturalne i teatralne.

Bezpośrednio po zakończeniu działań wojennych i przyłączeniu Pomorza Środkowego do ziem polskich na tereny te zaczęli masowo napływać repatrianci i przesiedleńcy<sup>15</sup>, a zasiedlenie ziem zachodnich i północnych było wówczas istotnym elementem przemian społeczno-gospodarczych kraju<sup>16</sup>. Po wyzwoleniu Słupsk zamieszkiwało około 75 tys. osób, z czego większość

---

<sup>12</sup> W nowszych opracowaniach historycznych oraz socjologicznych termin Ziemie Zachodnie i Północne używany jest wymiennie z określeniem Ziemie Odzyskane, ze względu na dokonane współcześnie rewizje pojęć oraz faktów obowiązujących w epoce PRL-u. Termin Ziemie Odzyskane funkcjonuje najczęściej w odniesieniu do oficjalnej nazwy używanej w Polsce w latach 1945-48, określającej tereny przyłączone/odzyskane w roku 1945. Por. J. Jasiński, *Kwestia pojęcia Ziemie Odzyskane*, [w:] *Ziemie Odzyskane/Ziemie Zachodnie i Północne. 60 lat w granicach państwa polskiego*, red. A. Sakson, Poznań 2006, s. 15-25.

<sup>13</sup> Por. M. Latoszek, *Wielokulturowość mieszkańców Pomorza na tle procesów przemian społecznych (1945-1995)*, [w:] *Pomorze – trudna ojczyzna? Kształtowanie się nowej tożsamości 1945-1995*, red. A. Sakson, Poznań 1996, s. 155, 175 i nn.

<sup>14</sup> A. Sakson, *Procesy integracji i dezintegracji społecznej na Ziemiach Zachodnich i Północnych Polski po 1945 roku*, [w:] tamże, s. 132.

<sup>15</sup> O różnicach w obrazie osadników polskich (osadników, autochtonów oraz repatriantów) na ziemiach zachodnich i północnych w pierwszym okresie powojennym oraz współczesnym, ukształtowanym już po upadku komunizmu, pisze M. Tomczak, *Obraz osadników w prasie i publicystyce polskiej*, [w:] *Ziemie Odzyskane/Ziemie Zachodnie...*, s. 45-58.

<sup>16</sup> Por. także A. Sakson, *Procesy integracji i dezintegracji...*, s. 131. Andrzej Sakson proponuje, by przyłączenie ziem zachodnich i północnych do Polski rozpatrywać zarówno w wymiarze historycznym, jak i cywilizacyjnym.



stanowili Niemcy. Polaków było tu zaledwie 300 (robotnicy przymusowi) oraz niewiele ponad 400 autochtonów<sup>17</sup>. Pierwsi polscy osadnicy (robotnicy przymusowi z Niemiec, jeńcy i więźniowie obozów koncentracyjnych, a dopiero później osadnicy z różnych regionów Polski) zaczęli napływać tuż po ustaniu działań wojennych. W ślad za nowymi mieszkańcami pojawiły się grupy operacyjne Pełnomocnika Rządu Rzeczypospolitej Polskiej na Obwód Słupsk, mające na celu organizację życia w wyzwolonym mieście. Równocześnie następował dynamiczny rozwój inicjatyw społeczno-ekonomicznych oraz kulturalnych, który miał przyspieszyć integrację miasta z Polską. Stosunkowo szybko uruchomiono placówkę pocztowo-telegraficzną (kwiecień 1945 roku), drukarnię (maj 1945 roku) oraz kolejne warsztaty i zakłady przemysłowe. W maju 1945 roku w Słupsku zameldowanych było zaledwie 535 Polaków, zaś w grudniu tego samego roku – już ponad 13 tys. (byli to głównie urzędnicy, przedstawiciele wolnych zawodów i rzemieślnicy, nie-liczną grupę stanowili robotnicy)<sup>18</sup>. Warunki życia były wyjątkowo trudne. W mieście przebywali nadal Niemcy, a także radzieckie i polskie oddziały wojskowe. Brakowało – co potwierdzają wspomnienia pierwszych słupskich osadników – żywności, opieki medycznej, mieszkań, wolnych miejsc pracy, a przede wszystkim poczucia bezpieczeństwa<sup>19</sup>.

W celu polepszenia niełatwej sytuacji ludności cywilnej wprowadzono kartkowy system zaopatrzenia w artykuły żywnościowe i przedmioty codziennego użytku. Wraz z upływem pierwszych powojennych lat sytuacja zaczęła się stabilizować. Stopniowo wzrastała liczba ludności polskiej, zaś proces gwałtownego osadnictwa, typowy dla lat 1945-1946, został zahamowany<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Sytuację polskich osiedleńców w Słupsku w roku 1945 oraz w latach późniejszych scharakteryzował szczegółowo S. Łach, *Osadnictwo polskie w Słupsku w 1945 roku*, „Słupskie Prace Humanistyczne” 1986, nr 6a, s. 115-135 oraz tegoż, *Osadnictwo polskie w Słupsku w latach 1946-1950*, „Słupskie Prace Humanistyczne” 1987, nr 7a, s. 87-106. Problemy osadnictwa oraz powojenne przekształcenia narodowościowe na ziemiach zachodnich i północnych przybliży także praca pt. *Ziemie Odzyskane/Ziemie Zachodnie...*

<sup>18</sup> Por. S. Łach, *Osadnictwo polskie w Słupsku w 1945 roku...*, s. 124-125.

<sup>19</sup> Por. *Mój nowy dom...* W roku 2002 w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku prezentowano wystawę zatytułowaną *Szli na zachód osadnicy*, która eksponowała gromadzone w Oddziale Etnograficznym słupskiego muzeum zbiory związane z zachowanymi pamiątkami i dokumentami pierwszych osadników na Pomorzu. Por. M. Mazur, *„Szli na zachód osadnicy”. Tożsamość kulturowa ludności przybyłej na Pomorze po 1945 roku (katalog wystawy)*, Słupsk 2002.

<sup>20</sup> Pod koniec roku 1946 Słupsk zamieszkiwało już ponad 28 tys. ludności polskiej, w roku 1947 liczba ta wynosiła ponad 34 tys., a w roku 1949 – ponad 40 tys. Por. S. Łach, *Osadnictwo polskie w Słupsku w latach 1946-1950...*, s. 93.

Po osiągnięciu względnej stabilizacji bytowo-ekonomicznej mieszkańcy Słupska mogli pomyśleć o udziale w tworzeniu instytucji kultury. Jeszcze w roku 1945 powstała Komisja Badań Słowiańszczyzny, włączona następnie w strukturę Polskiego Towarzystwa Naukowego (1946-1948), Biblioteka Miejska oraz muzeum (otwarte ostatecznie w roku 1948 i przekształcone następnie w 1964 roku w Muzeum Okręgowe, zlokalizowane w odbudowanym Zamku Książąt Pomorskich). W 1953 roku utworzono słupski oddział Polskiego Towarzystwa Historycznego i Powiatowy Dom Kultury<sup>21</sup>.

## 1.1. Wydarzenia

Jedną z pierwszych placówek kulturalnych był w Słupsku Teatr Polski<sup>22</sup>. W czerwcu 1945 roku ponadstuosobowa niemiecka amatorska grupa teatralna *Volksbühne*, kierowana przez autochtona Witolda Thielmanna (Tylmana<sup>23</sup>), przejęła teatr spod radzieckiego zarządu<sup>24</sup>. Wkrótce rozpoczęły się wysiedlenia ludności niemieckiej do Rostoku<sup>25</sup>, a organizację sceny dra-

---

<sup>21</sup> Sytuację w Słupsku w pierwszych latach powojennych szerzej opisują: H. Maślankiewicz, *Rozwój życia kulturalnego*, [w:] *Z najnowszych dziejów Słupska...*, s. 308-322 i T. Machura, *Polskie Towarzystwo Historyczne oddział w Słupsku 1953-1978*, „Rocznik Słupski” 1979, s. 202-204. Sam „Rocznik Słupski” wydawany był w latach 1979-1991 przez Stowarzyszenie Społeczno-Kulturalne „Pobrzeże” w Słupsku, dla zapewnienia „białej plamy” – jak czytamy w komentarzu redakcji w pierwszym numerze rocznika z roku 1979 – jaką był brak informacji o działalności instytucji historycznych Pomorza Środkowego na mapie naukowej kraju.

<sup>22</sup> Lata 1945-1953 w dziejach słupskiego teatru zostały pokrótce scharakteryzowane w: A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 14-20. Będę więc odwoływać się do wcześniejszych ustaleń, dokonując uszczegółowienia faktów i wydarzeń z tego okresu.

<sup>23</sup> Witold Thielmann (Tylman), aktor charakterystyczny, urodzony w Słupsku w roku 1922, po repatriacji niemieckiego zespołu pozostał w Polsce i zaangażował się do słupskiego teatru. Później związany był ze scenami w Szczecinie, Białymstoku i Jeleniej Górze (Teatr Dolnośląski w Jeleniej Górze w latach 1948/49-1953). Zmarł w roku 1953 w Świdnicy, w wieku 31 lat. W Słupsku nie tylko tworzył podstawy działalności Teatru Polskiego, lecz także występował później w Teatrze Miejskim w okresie od 1.09.1946 do 30.04.1947 roku. Por. Witold Tylman [hasło osobowe], *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*, red. naczelny Z. Raszewski, na podstawie materiałów S. Dąbrowskiego, Warszawa 1973, s. 742, „Teatr” 1953, nr 21, s. 23 orazteczka osobowa ZASP, nr 734 (ze zbiorów Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie).

<sup>24</sup> Por. M. Misiorny, *Teatry dramatyczne Ziemi Zachodnich...*, s. 151-52 i C. Domaradzki, *Polacy urodzeni nad Słupią*, „Tygodnik Zachodni” 1960, nr 12, s. 9.

<sup>25</sup> O procesach wysiedlania ludności niemieckiej z terenów Polski pisał m.in. S. Jankowiak, *Wysiedlanie i emigracja ludności niemieckiej w polityce władz polskich w latach 1945-*

matycznej przejęli Polacy. Już 22 lipca grupa amatorów, a zarazem miłośników teatru<sup>26</sup>, pod kierownictwem młodego reżysera Tadeusza Żuchniewskiego<sup>27</sup>, wystąpiła do władz miejskich oraz Związku Artystów Scen Polskich z wnioskiem w sprawie utworzenia samodzielnego polskiego teatru. Udało się zorganizować 13-osobowy zespół, który rozpoczął działalność pod nazwą Teatr Polski w Słupsku<sup>28</sup>. W skład zespołu aktorskiego weszli: Aleksander Jagiełło (tancerz), Janusz Nowak (aktor), Wiktoria Iwanowska (aktorka), Zofia Komorowska (aktorka), Zbigniew Gaziński (aktor), Bernard Dzikiewicz (aktor), Janina Wojciechowska (aktorka), Mieczysław Mitkiewicz (aktor), Antoni Kalinowski (tancerz), Janina Roliczówna (tancerka) i Bogumiła Wązikowska (tancerka). Kierownikiem artystycznym grupy został Edward Łada-Cybulski, a kierownikiem literackim i reżyserem – Tadeusz Żuchniewski<sup>29</sup>. Najstarszy odnaleziony afisz tego teatru informuje o wystawieniach rewiowego tytułu *Pożegnanie lata* Tadeusza Żuchniewskiego, Czesława Domaradzkiego i innych<sup>30</sup>. Przedstawienie to było grane 9, 11 i 12 września 1945 roku z udziałem: Wandy Kaczmarczyk, Klary Kmitto, Rity Pawelczykowej, Wiktorii Iwanowskiej, Czesława Domaradzkiego, Stanisława Gazińskiego, Antoniego Kalinowskiego, Janusza Nowaka, Zbigniewa Szajdy, Antoniusza Werchoła i Tadeusza Żuchniewskiego<sup>31</sup>. *Pożegnanie*

---

-1970, Warszawa 2005 oraz tegoż, *Bilans wyjazdów Niemców z Polski w latach 1945-1989*, [w:] *Ziemie Odzyskane/Ziemie Zachodnie...*, s. 143-154.

<sup>26</sup> Autorzy wszystkich doniesień prasowych podkreślali zgodnie, iż „entuzjastyczny” amatorski ruch teatralny tego okresu był przejawem autentycznej potrzeby serca, a także potrzeby obcowania z pięknem polskiej literatury i mowy.

<sup>27</sup> W kolejnych latach powojennych Tadeusz Żuchniewski (aktor i reżyser) był związany z wieloma teatrami, m.in. w Jeleniej Górze (1952-1955), Gdańsku, Olsztynie, Grudziądzu, Wałbrzychu, Białymstoku i Szczecinie. Żuchniewski nie ma osobnej teczki w zbiorach Instytutu Teatralnego, nie wymienia go także *Słownik biograficzny teatru polskiego*. Por. <http://www.e-teatr.pl/pl/osoby/Żuchniewski>.

<sup>28</sup> Por. (a) A. Radzik, *Ze starych kronik*, „Zbliżenia” 1984, nr 40, s. 7.

<sup>29</sup> Por. J. Lindmajer i in., *Dzieje Słupska...*, s. 340, *Z najnowszych dziejów Słupska...*, s. 308 oraz Państwowe Archiwum w Koszalinie oddział w Słupsku, zespół archiwalny: Miejska Rada Narodowa i Zarząd Miejski 1945-50, Wydział Społeczny, Organizacja teatru w Słupsku 1945, nr 322, Skład zespołu artystycznego Teatru Polskiego w Słupsku.

<sup>30</sup> Słupskie afisze teatralne dostępne są w zbiorach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku oraz w Zakładzie Dokumentów Życia Społecznego Biblioteki Narodowej w Warszawie (sygnatury zbiorów XIX 8B: Zespoły amatorskie; XIX 7: Teatr, Miasta/Słupsk).

<sup>31</sup> Tadeusz Żuchniewski ukończył Wydział Instruktorów Teatrów Niezawodowych i Reżyserii łódzkiej PWST (1950). W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych był aktorem i reżyserem Teatrów Dramatycznych w Szczecinie, Teatru Ateneum w Warszawie oraz Te-

lata prezentowano razem z kabaretowym programem słowno-muzycznym *Towarzystwo Obrony Praw Mężczyzny*, którego konferansjerem był Janusz Nowak<sup>32</sup>.

Kiedy 28 września 1945 roku powołano Miejską Radę Kultury, jej Komisja Teatralna za swój główny cel uznała przejęcie nadzoru nad teatrem jako instytucją miejską<sup>33</sup>. Teatr był tylko częściowo subwencionowany przez władze miejskie, przede wszystkim przez Miejską Radę Narodową (MRN) i jej Wydział Kultury i Sztuki. Z tego powodu problemy finansowe były jednym z najbardziej doskwierających zespołowi kłopotów<sup>34</sup>. Kilkakrotnie zwracano się z prośbą o przejęcie zarządu nad teatrem przez MRN<sup>35</sup>, co zaowocowało ostateczną decyzją z 27 października 1945 roku. W specjalnym Memoriale Miejskiej Rady Kultury informowano zespół o przejęciu teatru przez Zarząd Miejski miasta Słupska, powierzając jednocześnie kierownictwo teatru Tadeuszowi Żuchniewskiemu<sup>36</sup>.

Zamierzenia zespołu były bardzo ambitne, a dodatkowym wsparciem stało się przychylne nastawienie władz miejskich, głównie kierownika Wydziału Oświaty, Kultury i Sztuki Zarządu Miejskiego miasta Słupska Edwarda

---

atru Dolnośląskiego w Jeleniej Górze (w latach 1952-1955 także kierownikiem artystycznym tej sceny). W latach 1955-1958 pełnił funkcję kierownika artystycznego Teatru „Wybrzeże” oraz samodzielnie reżyserował, m.in. *Sułkowskiego S. Żeromskiego* (1957), *Szkołę żon Moliera* (1957) i *Rewizora M. Gogola* (1958). Między rokiem 1967 a 1972 był związany z Teatrem Ziemi Pomorskiej w Grudziądzu, reżyserował też gościnnie w Jeleniej Górze i Wałbrzychu. W latach 1975-1985 pracował w Teatrze Polskim w Szczecinie. Por. Archiwum Teatru „Wybrzeże” oraz Archiwum Teatru Polskiego w Szczecinie, [informacje za] *200 lat teatru na Targu Węglowym w Gdańsku*, red. J. Ciechowicz, Gdańsk 2004, s. 558.

<sup>32</sup> Por. zbiory Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku: afisz teatralny *Pożegnanie lata*, sygnatura HS/181/1945.

<sup>33</sup> Por. Państwowe Archiwum w Koszalinie oddział w Słupsku, zespół archiwalny: Miejska Rada Narodowa i Zarząd Miejski 1945-50, Wydział Społeczny, Sprawozdania sytuacyjne dotyczące rozwoju szkolnictwa, kultury i sztuki 1945-48, nr 317 oraz Miejska Rada Narodowa i Zarząd Miejski 1945-50, Wydział Społeczny, Organizacja teatru w Słupsku 1945, nr 322, Memoriał Miejskiej Rady Kultury w sprawie przejęcia teatru. W dalszej części pracy zespoły archiwalne opisywane będą w postaci skrótu: MRN i ZM 1945-50, nr 317 oraz MRN i ZM 1945-50, nr 322.

<sup>34</sup> Początkowo teatr funkcjonował w bardzo trudnych warunkach ekonomicznych. Na niemal wszystkich zachowanych afiszach Teatru Miejskiego w Słupsku podawano, że sala teatralna jest dobrze ogrzewana. Równie ważną informacją były ceny biletów oraz miejsca ich zakupu.

<sup>35</sup> Por. MRN i ZM 1945-50, nr 322.

<sup>36</sup> Por. tamże, nr 322, Memoriał Miejskiej Rady Kultury w sprawie przejęcia teatru.

Łada-Cybulskiego<sup>37</sup>. W połowie października powstał projekt przeniesienia do Słupska szkoły dramatycznej. Władze miasta wystosowały w tej sprawie odpowiedni memoriał do Ministerstwa Kultury i Sztuki w Warszawie<sup>38</sup>, w którym proponowano: „Mając na względzie rozwój teatru w Polsce, jak również chcąc należycie wykorzystać warunki miejscowe dla dobra ogólnego jak i miasta, przedkłada się niniejszym Ministerstwu projekt przeniesienia do Słupska z centralnej Polski jednej ze Szkół Dramatycznych, która może znajduje się w chwili obecnej w przykrych warunkach lokalowych”<sup>39</sup>. W uzasadnieniu wyjaśniano, iż miasto dysponuje odpowiednim budynkiem teatralnym, będącym w dobrym stanie (widownia licząca 650 miejsc, obszerne pomieszczenia techniczne, dobra lokalizacja) oraz zapleczem mieszkalnym, dogodnym do zamieszkania przez uczniów i profesorów. Propozycją zainteresowali się Janusz Strachocki<sup>40</sup>, który wyraził gotowość objęcia teatru w Słupsku i przeniesienia tutaj prowadzonej przez siebie na warszawskiej Pradze Miejskiej Szkoły Dramatycznej<sup>41</sup>, a także Tadeusz Byrski<sup>42</sup>, który

<sup>37</sup> *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965...*, s. 392-393 podaje, iż aktor E. Łada-Cybulski pełnił w latach 1945-1952 funkcję kierownika Oddziału Kultury i Sztuki Prezydium MRN w Słupsku, a także zorganizował amatorski Zespół Dramatyczny Słupskiego Towarzystwa Miłośników Teatru, w którym występował i kierował nim (1947-1952). Następnie grał w Teatrze Dolnośląskim w Jeleniej Górze (1952-1957) oraz Teatrze Ludowym w Nowej Hucie (1957-1964).

<sup>38</sup> Por. MRN i ZM 1945-50, Działalność Komisji Oświatowej 1947-48, t. 327, Memoriał w sprawie przeniesienia do Słupska szkoły dramatycznej oraz MRN i ZM 1945-50, nr 317, Raport sytuacyjny Wydziału Oświaty, Kultury i Sztuki z dnia 30.11.45 r.

<sup>39</sup> Tamże, s. 7. Memoriał podpisany był przez kierownika Wydziału Oświaty, Kultury i Sztuki Zarządu Miejskiego miasta Słupska Edwarda Ładę-Cybulskiego. Por. także (j.m), *Teatr Polski w Słupsku*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1946, nr 40, s. 6.

<sup>40</sup> Janusz Strachocki był cenionym aktorem, reżyserem i dyrektorem teatrów. Po drugiej wojnie światowej związał się ze scenami warszawskimi, Teatrem Powszechnym, Polskim oraz Syrena. Od stycznia 1945 roku do lipca 1947 roku prowadził w Warszawie Miejską Szkołę Dramatyczną. Por. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900-1980...*, s. 673-676 oraz M. Napiontkowa, *Wstęp [do] J. Strachocki, W Moskwie i Kijowie*, „Pamiętnik Teatralny” 1991, z. 3-4, s. 499-500.

<sup>41</sup> Por. MRN i ZM 1945-50, nr 317, Sprawozdanie z działalności Wydziału Oświaty, Kultury i Sztuki za czas 26 października-26 listopada 1945 oraz MNR i ZM 1945-50, nr 322, Pismo burmistrza miasta do obywatela Janusza Strachockiego.

<sup>42</sup> Tadeusz Byrski był nie tylko cenionym aktorem i reżyserem teatralnym, lecz także pedagogiem. Ukończył studia w Instytucie Reduty (1925). Po wojnie występował w teatrach w Opolu, Toruniu, Kielcach, Poznaniu oraz w Teatrze Nowym w Łodzi (1966/67-1970/71). W latach 1945-46 prowadził Instytut Artystyczny w Kazimierzu nad Wisłą, zaś między rokiem 1955 a 1958 – cenione Studium Aktorskie przy Teatrze im. S. Żeromskiego w Kielcach. Por. B. Frankowska, [hasło] Tadeusz Byrski, [w:] tejże, *Encyklo-*

– po trzytygodniowej wizycie w mieście i odbyciu rozmów – zamierzał przenieść do Słupska prowadzone przez siebie w Kazimierzu nad Wisłą studium teatralne o charakterze licealnym<sup>43</sup>. Ambitne zamiary pozostały jednak tylko w sferze projektów.

Repertuar Teatru Polskiego w Słupsku był typową mieszanką sztuk teatralnych wysokiego i niskiego stylu. Z jednej strony wypełniały go popularne komedie, farsy i sztuki rewiiowe<sup>44</sup> (np.: *To moje bobo* M. Mayo, *Wujaszek z Gdyni* Kazimierza Turzańskiego, *Pożegnanie lata* Tadeusza Żuchniewskiego, Czesława Domaradzkiego i innych, *Roxy Barry'ego* Connera), z drugiej – sztuki ambitniejsze (np.: *Świeczka zgasła* Aleksandra Fredry, *Klub kawalerów* Michała Bałuckiego i *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej, w wykonaniu aktorów Teatru Polskiego ze Szczecina)<sup>45</sup>. Z powodu różnicowania narodowościowej lokalnej publiczności przedstawienia grano w języku polskim, rosyjskim (we współpracy z aktorami-amatorami, którzy wywodzili się ze służb sanitarnych stacjonującej wówczas w Słupsku jednostki rosyjskiej) i niemieckim (grupa współpracujących z teatrem autochtonów – *Volksbühne*, pod kierownictwem Witolda Thielmanna)<sup>46</sup>.

---

*pedia teatru polskiego*, Warszawa 2003, s. 59 oraz Z. Raszewski, *Tadeusz Byrski*, „Pamiętnik Teatralny” 1988, z. 3-4, s. 374-380.

<sup>43</sup> Por. MRN i ZM 1945-50, Wydział Społeczny, Organizacja teatru w Słupsku 1946, nr 323, Pismo Wydziału Oświaty Kultury i Sztuki w sprawie umiastowienia teatru. Por. także T. Byrski, *W pogoni za teatrem. Wspomnienia 1975* [maszynopis], nr inwentarza 1326 [dar T. Byrskiego dla Biblioteki Instytutu Sztuki PAN], ze zbiorów Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie, s. 384-385 i 394-398 [tu: m.in. korespondencja T. Byrskiego ze słupskim kapłanem księdzem Janem Zięją oraz relacja z jego trzytygodniowego pobytu w Słupsku].

<sup>44</sup> Zdaniem Misiornego, tuż po odzyskaniu niepodległości model sceny bulwarowej z dominującym repertuarem farsowo-komediowym był dominującym modelem polskich teatrów położonych na ziemiach zachodnich. Por. M. Misiorny, *Teatry dramatyczne Ziemi Zachodnich...*, s. 15-16.

<sup>45</sup> Rekonstrukcja repertuaru Teatru Polskiego jest wyjątkowo trudna. Poszczególne tytuły udało się ustalić dzięki następującym źródłom: kolejnym numerom „Kuriera Słupskiego”, archiwaliom zgromadzonym w słupskim oddziale Państwowego Archiwum w Koszalinie oraz afiszom i programom teatralnym udostępnionym w zbiorach Działu Biblioteczno-Archiwalnego i Działu Historyczno-Artystycznego Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku (MPŚ/BAA/47-51, MPŚ/HS/181/1945). Nieliczne afisze udało się odnaleźć w Zakładzie Dokumentów Życia Społecznego Biblioteki Narodowej w Warszawie (sygnatury zbiorów XIX 8B: Zespoły amatorskie; XIX 7: Teatr, Miasta/Słupsk). Repertuar zostanie zaprezentowany w aneksie 1.

<sup>46</sup> M. Misiorny, *Teatry dramatyczne Ziemi Zachodnich...*, s. 151.

We wspomnieniach słupszczanina, jednego z inicjatorów narodzin polskiej sceny, Czesława Domaradzkiego, początki funkcjonowania teatru zachowały się jako chwile niezwykle i wyjątkowe: „Pod szyldem Teatru Polskiego przez kilka letnich miesięcy 1945 rozwijała się niecodzienna działalność: przy szczelnie zapełnionej sali co wieczór odbywały się spektakle na przemian w językach polskim, rosyjskim i niemieckim. Nie wystawiano co prawda Szekspira ni Słowackiego – ale trafił się i Shaw, i Wilde obok tuzinkowych francuskich komedii w typie *Pan naczelnik to ja*. Obok różnych przeciętnych aktorów z prawdziwego i nieprawdziwego zdarzenia przewinęły się wtedy przez słupską scenę sylwetki Zofii Komorowskiej (dziś cenionej aktorki Teatru Polskiego w Warszawie), debiutującego wtedy reżysera Tadeusza Żuchniewskiego i innych”<sup>47</sup>. Wydaje się, że zachowania słupskiej publiczności były typowe dla pierwszych lat powojennej rzeczywistości. Nie przeszkadzał jej na poły amatorski charakter miejscowego zespołu ani niezbyt wyszukany repertuar. Entuzjazm widzów oraz swoisty „głód teatru” Stanisław Marczak-Oborski komentował następująco: „Publiczność ławą runęła na przedstawienia. I to wydawać się mogło czymś niezwykle na tle powojennego pejzażu. Wśród wyniszczonych miast, wśród skomplikowanych sytuacji ogólnych, wśród ludzi zmuszonych do budowania swej egzystencji niejednokrotnie od zera – teatr okazał się sprawą bliską, oczekiwaną, potrzebną. Tłumaczono to zjawisko głodem wrażeń artystycznych po długotrwałym poście lub chęcią rozrywki wobec trudów bytowania. Niewątpliwie jedno i drugie miało swoje znaczenie, ale wydaje się, że były także inne przesłanki, bardziej złożone. Publiczność polska, której okupacja i warunki wojenne odmówiły prawa do głębszych przeżyć estetycznych, publiczność ta czuła teraz potrzebę utwierdzenia się w słuszności swoich aspiracji. Teatr stał się dla niej bodaj pierwszym miejscem, gdzie sublimowały się okrutne przeżycia i doświadczenia. Po momentach tragizmu i rozdarcia widownia zapragnęła pokrzepiającego związku z własną tradycją kulturalną, a właśnie teatr posiada zdolność dania najbardziej bezpośrednich doznań w tym względzie, choćby nawet tradycja owa objawić się miała w komedyjce Bałuckiego”<sup>48</sup>.

Podobne emocje towarzyszyły zapewne przedstawieniom Teatru Polskiego (a później także Teatru Miejskiego), który na długo wpisał się w pamięć ówczesnych odbiorców. Dowodem na to pozostają zachowane i opublikowane w 2009 roku wspomnienia słupskich osadników, którzy pamiętają, że początki rozwoju życia kulturalnego w mieście były dla mieszkańców

---

<sup>47</sup> C. Domaradzki, *Polacy urodzeni nad Słupią...*, s. 9.

<sup>48</sup> S. Marczak-Oborski, *Życie teatralne...*, s. 16-17.

niezwykle ważne<sup>49</sup>. Chętnie chodzono nie tylko do teatru i kina, lecz także brano udział w zabawach tanecznych, loteriach fantowych, amatorskich przedstawieniach szkolnych i kolejowych: „Muszę wspomnieć jeszcze o kinie, które w tym czasie odgrywało dużą rolę w życiu kulturalnym mieszkańców. Od czasu do czasu z nauczycielką chodziliśmy do kina Polonia w Słupsku, przeważnie na rosyjskie bajki. Do Kobylnicy przynajmniej raz w miesiącu przyjeżdżało wiejskie kino objazdowe. Filmy wyświetlano w Domu Ludowym, który stanowił swego rodzaju centrum kultury i rozrywki. Wyświetlano głównie filmy produkcji polskiej, radzieckiej, francuskiej i włoskiej. Pamiętam z tego okresu filmy: *Zakazane piosenki*, *Skarb*, *Gromada*, *Nie ma pokoju pod oliwkami*, *Fanfan Tulipan*, *Upadek Berlina*. Przyjeżdżał też teatr kukielkowy, jeszcze wówczas prywatny – «Tęczą». Kiedyś jako mały chłopiec pomagałem przy noszeniu dekoracji i za to dostałem darmowy bilet na bajkę o śpiącej królewnie. Teatr ten zorganizował i był jego właścicielem pan Tadeusz Czapliński z żoną Elżbietą. Później, już w życiu dorosłym poznałem bliżej państwa Czaplińskich i dowiedziałem się od nich, że nazwa teatru wzięła się od imion właścicieli (T Tadeusz, E Elżbieta, CZA Czaplińscy). W Domu Ludowym odbywały się zabawy, loterie fantowe, zebrania gromadzkie, szkoła wystawiała przedstawienia itp. Do szkoły przyjeżdżał pan z filmami edukacyjnymi. Na koniec zawsze puszczał film o myszce Miki, którą wszyscy uczniowie uwielbiali<sup>50</sup> – wspomina Mieszko. Podobne wrażenia zachowały się w pamięci Małej: „Ale oprócz nauki byliśmy też młodzieżą, która przez pięć lat była pozbawiona różnych uciech i rozrywek. Gdy skończyła się wojna, to i zabawy nie były nam obce. W ówczesnym «Colloseum» – Domu Kolejarza przy zbiegu dzisiejszych ulic Starzyńskiego i Łajming odbywały się cotygodniowe zabawy. Skupiały przy dźwiękach orkiestry, przeważnie kolejowej, rzesze młodzieży żadnej zabawy. Organizowano też już wówczas kursy tańca, głównie klasycznego. Napływali nowi obywatele, życie kulturalne zaczynało iskrzyć; jakieś imprezy, odczyty też już się odbywały. Prywatna biblioteka państwa Kosów przy al. Sienkiewicza, dawniej Popławskiego, cieszyła się wielkim powodzeniem, zwłaszcza wśród młodzieży. Stary Teatr przy ul. Jagiełły, później rozebrany, zapraszał wielu znakomych aktorów, muzyków, piosenkarzy oraz wystawiał gościnnie sztuki teatralne, a nawet operowe i operetkowe. Utworzył się też miejscowy zespół teatralny, który cieszył się wielkim powodzeniem<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> Por. *Mój nowy dom...*

<sup>50</sup> Tamże, s. 45 [wspomnienia Mieszka *Oczami dziecka*].

<sup>51</sup> Tamże, s. 98 [wspomnienia Małej *Trzy domy*].



Wysoka ocena poczynąń Teatru Polskiego towarzyszy niemal wszystkim zachowanym z tego okresu wspomnieniom. Można stwierdzić, iż zespołowi teatralnemu udało się wytworzyć w tych niezwykle trudnych warunkach rodzaj „mody na teatr”, a nawet ukształtować grono wiernych wielbicieli, regularnie uczęszczających na wszystkie premiery i skrupulatnie przechowywujących przez kolejne lata programy teatralne: „Co to były za czasy, kiedy istniał stary teatr, po którym nie ma śladu?! Tu występowali wówczas znani w Polsce aktorzy, m.in.: Eichlerówna, Hańcza, śpiewała Maria Mickiewicz – śpiewaczka z Krakowa. Przyjeżdżały teatry czy opera z Gliwic, Bydgoszczy, Bytomia z repertuarem operetkowym i operowym. Występował teatr amatorski – słupecki, jeśli dobrze pamiętam, była to sztuka antyczna i chyba występowała w niej pani Milewska. Czasami załapywałam się na siedzenie w łożu. Z każdego przedstawienia miałam programy, które przechowywałam przez lata, ale z uwagi na starzenie się i brak miejsca w mieszkaniu, po prostu wyrzuciłam, a teraz przydałyby się choćby dla tych wspomnień. W Słupsku było kilka kin: «Polonia», «Ustronie», «Gwardia», Studyjne w Domu Kolejarza i przy ulicy Jaracza w świetlicy fabryki mebli. W tamtych starych czasach stać nas było na chodzenie do kina. Ja i moje siostry byłyśmy zapalonymi kinomankami. Przed każdym seansem panie portierki sprzedawały foldery. Ja obowiązkowo musiałam mieć taki folder. Miałam ich setki, ponumerowane w kolejności, w jakiej byłam na danym filmie. Spotkało je to samo co i programy z przedstawień”<sup>52</sup> – wspomina słupeczanka Pelagia.

Teatr Polski nie był jednak sceną zawodową i nie podlegał obowiązkowym koncesjom Zawodowego Związku Artystów Scen Polskich. Dlatego, wobec niewyjaśnionej do końca sytuacji prawnej teatru, a także ze względu na konieczność pozyskania funduszy na pilne cele remontowe i inwestycyjne, z początkiem 1946 roku podjęto usilne starania o upaństwowienie słupeckiej sceny<sup>53</sup>. Na początku czerwca 1946 roku Tadeusz Żuchniewski – jako kierownik Teatru Polskiego – wystosował pismo do Departamentu Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki z prośbą o utworzenie w Słupsku teatru zawodowego. Pismo miało charakter sprawozdawczy i informowało szczegółowo o dotychczasowych osiągnięciach zespołu<sup>54</sup>. Żuchniewski przekonywał, że miasto, posiadające odrębny budynek teatru na 650 miejsc siedzą-

<sup>52</sup> Tamże, s. 112 [wspomnienia Pelagii *Wędrowka śladami przeszłości*].

<sup>53</sup> Por. MRN i ZM 1945-50, nr 323.

<sup>54</sup> Pismo Teatru Polskiego w Słupsku podpisane przez Tadeusza Żuchniewskiego, adresowane do Departamentu Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki z dnia 11.06.1946 r. Por.teczka osobowa Antoniny Burskiej-Cichowskiej, nr 232 (ze zbiorów Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie).

cych, ze sprawnym oświetleniem, wystarczającą liczbą pomieszczeń na garderoby, rekwizytornie, szwalnie, sale do prób i szatnie, oraz zespół składający się w 75% z sił zawodowych (co nie do końca było prawdą), który do tej pory dał już ponad 150 przedstawień rewiowo-komediowych, podola organizacji teatru zawodowego. 14 czerwca 1946 roku Zarząd Miejski wydał decyzję o „umiastowieniu” teatru<sup>55</sup>. Z dniem 15 czerwca na stanowisko kierownika teatru wyznaczono<sup>56</sup> aktorkę i śpiewaczkę Antoninę Burską-Cichowską<sup>57</sup>, a nazwę instytucji zmieniono na Teatr Miejski<sup>58</sup>. Decyzja władz miasta wymagała następnie zatwierdzenia przez Departament Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki w Warszawie. Równocześnie prowadzono rozmowy z innymi osobami w sprawie objęcia teatru, choć rozmowy te nie przyniosły oczekiwanych efektów. Możliwość taką rozważały: Leokadia Jurdzińska-Urbańska z Łodzi oraz Zofia Darec-Czarniecka z Bydgoszczy<sup>59</sup>. Antonina Burska-Cichowska prowadziła wcześniej – wspólnie z Otmarem Rjamskim (Riamskim) – amatorsko-zawodowy Teatr Objazdowy w Koszalinie, który przyjeżdżał także z przedstawieniami do Słupska<sup>60</sup>. Przez pewien czas ze-

<sup>55</sup> Por. (ZAP.), *Z całej Polski. Słupsk*, „Dziennik Zachodni” 1946, nr 195, s. 3 oraz S.T. [S. Telega], *Zawracanie głowy*, „Odra” 1946, nr 14/15, s. 8.

<sup>56</sup> Por. Uchwała Zarządu Miejskiego w Słupsku z dnia 12.06.1946 r., podpisana przez prezydenta miasta Heliodora Szmycińskiego [pismo zawiera prośbę o przejęcie kierownictwa Teatru Miejskiego w Słupsku z dniem 15.06.1946 roku oraz o przeprowadzenie pełnej inwentaryzacji teatru]. Teczka osobowa A. Burskiej-Cichowskiej, nr 761 (ze zbiorów Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie).

<sup>57</sup> Nina Burska (Antonina Burska-Cichowska) kierowała wcześniej (1945) amatorskim zespołem Towarzystwa Teatrów i Muzyki Ludowej w Słupsku. Członkowie tego zespołu zasilili też szeregi Teatru Miejskiego. W Teatrze Miejskim Burska także reżyserowała. Później była aktorką, kierownikiem artystycznym i głównym reżyserem Objazdowego Teatru Miejskiego w Koszalinie (marzec 1947-wrzesień 1949), a następnie grała i reżyserowała w Teatrze Dramatycznym w Szczecinie (lata 1949-1976). Por. Nina Burska [hasło osobowe], *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900-1980...*, s. 94-95 oraz *Teatry polskie w trzydziestoleciu (1944-1974)*. *Słownik*. Opracowali: B. Berger, T. Bogucka, Z. Wilski, M. Wosiek, K. Zawadzka, „Pamiętnik Teatralny” 1975, z. 3-4, s. 468.

<sup>58</sup> Por. MRN i ZM 1945-50, nr 323, Pismo do MKiS Departament Teatru w Warszawie od Zarządu Miejskiego m. Słupska Wydz. Społ. Referat Kultury i Sztuki, z dnia 22 sierpnia 1946 r. Początkowo zespół kierowany przez Burską działał pod nazwą „Towarzystwo Teatrów i Muzyki Ludowej – zespół pod kierownictwem Niny Burskiej”.

<sup>59</sup> Por. MRN i ZM 1945-50, nr 323, programy i zamierzenia artystyczne osób, z którymi prowadzono rozmowy w sprawie objęcia teatru.

<sup>60</sup> Por. M. Misiorny, *Koszalin – lata 1945-1949*, [w:] *XXX lat Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. J. Słowackiego w Koszalinie*, red. W. Mikołajczyk-Trzcińska, Koszalin 1984, s. 23-25 oraz E. Kisielewska, *Bałtycki Teatr Dramatyczny 1954-1967*, [w:] *Biuletyn Informacyjny Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. J. Słowackiego w Koszalinie-Słupsku*, red. S. Kowa-

spół Burskiej funkcjonował pod nazwą Towarzystwo Teatrów i Muzyki Ludowej w Słupsku, co potwierdzają odnalezione afisze teatralne, które podają niekiedy dwie równoważne nazwy, tj. Teatr Polski w Słupsku oraz Zespół Towarzystwa Teatrów i Muzyki Ludowej (pod kierownictwem Niny Burskiej)<sup>61</sup>. Zespół Burskiej miał kłopoty z otrzymaniem licencji zawodowej ZASP-u<sup>62</sup>, zaś ona sama nie miała wystarczających kwalifikacji zawodowych (reżyserskich) do samodzielnego prowadzenia teatru<sup>63</sup>. Podobnie krytycznie oceniano siły zawodowe pozostałych słupskich aktorów. Na tej podstawie ZASP nie udzielił ostatecznie koncesji teatrowi, proponując jednocześnie, by aktorzy jako eksterniści zdawali egzaminy zawodowe w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej w Łodzi<sup>64</sup>. W tym czasie większość przedstawień Teatru Miejskiego reżyserowała (mimo braku licencji) Antonina Burska-Cichowska, zaś repertuar składał się głównie ze sztuk bulwarowo-komedio-  
wych.

W sierpniu 1946 roku, w związku z nowym podziałem administracyjnym kraju oraz przyłączeniem Słupska do województwa szczecińskiego, Teatr Miejski przeszedł pod nadzór Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki w Szczecinie. Do zespołu dołączyli zawodowi aktorzy ze Szczecina i teatr

---

lewski, nr 7-8-9, s. 2-3. W Koszalinie działał początkowo Teatr Domu Żołnierza (1946), następnie Teatr Objazdowy (1947), przemianowany później na Teatr Miejski (do czerwca 1949 r.). Jego dyrektorem był Otmar Rjamski, kierownikiem literackim – Michał Ochorowicz, scenografem – Mikołaj Kiss-Orski, zaś głównym reżyserem – Nina Burska. Otmar Rjamski był następnie aktorem Teatru „Wybrzeże” w Gdańsku (brak hasła osobowego w *Słowniku biograficznym teatru polskiego*), zaś Mikołaj Kiss-Orski – scenografem związanym z teatrami w Koszalinie (1947-1949), Szczecinie (1946-1951), Częstochowie (1951-1956) i Białymstoku (1959-1961). W roku 1946 współpracował w Szczecinie z B. Skąpskim, a następnie z S. Czosnowskim. Por. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900-1980...*, s. 308 oraz *Teatry dramatyczne w Szczecinie...*

<sup>61</sup> Por. (am), *Słupski Teatr Miejski ośrodkiem kultury*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1946, nr 256, s. 6. Wśród tytułów granych w Słupsku recenzent wymienia: *Sublokatorę* A. Grzymały-Siedleckiego, *Moralność pani Dulskiej* G. Zapolskiej, *Gałganka* D. Niccodemiego, *Klub kawalerów* M. Bałuckiego oraz *Jeńców* L. Rydla. Z tym ostatnim przedstawieniem zespół Burskiej występował w Sławnie, Ustce i Wejherowie.

<sup>62</sup> Problemy związane z otrzymywaniem licencji ZASP, a także sprawy weryfikacji aktorów w okresie powojennym opisuje szczegółowo M. Kuraś, *Zniewalanie teatru. Polityka teatralna 1944-1949*, „Pamiętnik Teatralny” 2008, z. 3-4 [zeszyt monograficzny *Teatr w Polsce Ludowej 1944-1954*].

<sup>63</sup> Por.teczka osobowa A. Burskiej-Cichowskiej, nr 761 i 232 (ze zbiorów Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie).

<sup>64</sup> Tamże, pismo komisji egzaminacyjnej Zarządu Głównego ZASP z dnia 17.06.1946 roku [teczka nr 761].

zaczął funkcjonować jako scena zawodowa, choć nadal niekoncesjonowana przez Związek Artystów Scen Polskich. W październiku 1946 roku kierownictwo artystyczne teatru objęła Leokadia Jurdzińska-Urbańska<sup>65</sup>. Była ona zawodową aktorką i śpiewaczką, w okresie międzywojennym występowała w operetkach, wodewilach i komediach muzycznych w teatrach Łodzi, Torunia, Lublina, Częstochowy i Bydgoszczy. Po wojnie brała udział w tworzeniu teatru w Łodzi, a następnie związała się z Teatrem Polskim w Szczecinie (od maja 1946 roku)<sup>66</sup>. Później przez pewien czas prowadziła Teatr Objazdowy w Koszalinie (od września 1947 roku), by trafić do Słupska<sup>67</sup>. Umowa z Leokadią Jurdzińską-Urbańską została podpisana na okres roku (od 1 listopada 1946 do 1 listopada 1947 roku). Przedstawieniem inauguracyjnym nową dyrekcję oraz nowy sezon artystyczny była komedia Aleksandra Fredry *Damy i huzary*, pokazana 31 października 1946 roku w inscenizacji i reżyserii Bronisława Skąpskiego, z dekoracjami autorstwa Stanisława Jarockiego<sup>68</sup>. W premierze w głównych rolach zagrali: Gwido Trzywdar-Rakowski<sup>69</sup> (Major), Bronisław Skąpski (Rotmistrz), Stanisław Marecki (Kapelan), Leokadia Jurdzińska-Urbańska (Aniela) i Krystyna Radwańska (Zofia)<sup>70</sup>. W dniu inauguracji sezonu do Słupska napłynęły listy gratulacyjne od Juliusza Osterwy, Teofila Trzczińskiego, Emila Chaberskiego i Józefa Karbow-

---

<sup>65</sup> Por. (ts) [S. Telega], *Kronika kulturalna Pomorza Zachodniego. Teatr* [notatka o otwarciu Teatru Miejskiego w Słupsku oraz jego działalności], „Odra” nr 45/46, s. 11 oraz J. Cieplak, *Inauguracyjne otwarcie Teatru Miejskiego w Słupsku*, „Szczecin” 1946, nr 21/22, s. 176-177.

<sup>66</sup> Por. Leokadia Jurdzińska [hasło osobowe], *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900-1980...*, s. 284.

<sup>67</sup> Por. teczka osobowa Leokadii Jurdzińskiej-Urbańskiej, nr 532 (ze zbiorów Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie) [tu: m.in. licencja na prowadzenie Teatru Objazdowego i Teatru Miejskiego w Koszalinie, pismo (z dnia 17.10.1946 r.) o przywrócenie praw członka ZASP oraz prośba o wydanie koncesji ZASP].

<sup>68</sup> Scenograf Stanisław Jarocki współpracował ze Skąpskim już wcześniej w Szczecinie przy takich tytułach, jak *Damy i huzary* A. Fredry i *Moralność pani Dulskiej* G. Zapolskiej. W następnych latach współpracował z różnymi teatrami dramatycznymi i muzycznymi w kraju, np. z Teatrem Polskim w Poznaniu, Operą Śląską w Bytomiu czy Operą Bałtycką w Gdańsku. Por. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900-1980...*, s. 271-272.

<sup>69</sup> Później znany i ceniony aktor Teatru „Wybrzeże” w Gdańsku, założyciel jednej z pierwszych scen w powojennej Gdyni, tj. Teatru Marynarki Wojennej (1945). Por. Gwido Trzywdar-Rakowski [hasło osobowe], *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965...*, s. 757 oraz M. Misiorny, *Portret*, [w:] *Teatr Wybrzeże 1946-1976*, red. A. Żurowski, Gdańsk 1976, s. 5.

<sup>70</sup> Por. J. Cieplak, *Inauguracyjne otwarcie Teatru Miejskiego...*

skiego<sup>71</sup>. Na stanowisko głównego reżysera Teatru Miejskiego w Słupsku wyznaczono Bronisława Skąpskiego, bliskiego współpracownika Jurdzińskiej-Urbańskiej. Kierownikiem literackim został Stanisław Telega, kierownikiem administracyjnym – początkowo Aleksander Kossarski, a po pewnym czasie Karol Cichowski<sup>72</sup>. W pismach kierowanych do Zarządu Głównego ZASP-u w Warszawie Leokadia Jurdzińska-Urbańska wielokrotnie skarżyła się na trudne warunki pracy słupskiego zespołu. Problemem był brak kostiumów, dekoracji, a także niewystarczające siły zawodowe oraz brak pomocy Zarządu Miejskiego w Słupsku. Teatr dawał jednak przedstawienia mimo braku formalnych zezwoleń. Ostatecznie Leokadia Jurdzińska-Urbańska nie uzyskała koncesji reżyserskiej i nie przedłożyła w odpowiednim czasie dokumentów uprawniających ją do prowadzenia teatru. Decyzją Rady Miejskiej w Słupsku musiała wkrótce ustąpić z zajmowanego stanowiska (15 kwietnia 1947 roku)<sup>73</sup>.

Z ówczesnych doniesień prasowych<sup>74</sup> wynika, iż scena w Słupsku była drugą tego typu placówką teatralną na Ziemiach Odzyskanych – po teatrze w Szczecinie, który nosił nazwę Teatr „Komedia Muzyczna” i był kierowany przez dyrygenta i wcześniejszego dyrektora Teatru Małych Form we Lwowie Sylwestra Czosnowskiego<sup>75</sup>. Jednakże w odróżnieniu od sceny szczecińskiej teatr w Słupsku prowadził znacznie bardziej ożywioną działalność teatralną, dając nowe premiery średnio co 9-10 dni<sup>76</sup>. Do tego dochodziła praca objazdowa, gdyż sztuki prezentowano także w Koszalinie, Bytowie, Sławnie, Miastku, Białogardzie i w mniejszych ośrodkach, np. w Ustce czy Koł-

---

<sup>71</sup> Por. (ts) [S. Telega], *Kronika kulturalna Pomorza Zachodniego...*, s. 11.

<sup>72</sup> Por. MRN i ZM 1945-50, nr 323, Pismo L. Jurdzińskiej-Urbańskiej z prośbą o dzierżawę Teatru Miejskiego w Słupsku od 1 listopada 1946 do 1 listopada 1947 r., Umowa dzierżawy oraz MRN i ZM 1945-50, nr 317, Sprawozdanie z działalności za okres 1.10.-31.10.46 r., Teatr Miejski.

<sup>73</sup> Por. tamże, Wydział Społeczny, Organizacja teatru w Słupsku 1947-49, nr 324, Pismo prezydenta miasta Jerzego Kowalskiego oraz pismo Jurdzińskiej o rezygnacji z dniem 15 kwietnia 1947 roku. Por. także *Zawracanie głowy*, „Odra” 1947, nr 14/15, s. 8.

<sup>74</sup> Podstawą informacji prasowych jest tygodnik literacko-społeczny „Odra”, redagowany przez Wilhelma Szewczyka. Por. przypis nr 11 oraz doniesienia prasowe i recenzje z „Kurier Słupskiego”.

<sup>75</sup> Por. (ts) [S. Telega], *Kronika kulturalna Pomorza Zachodniego...*, s. 11.

<sup>76</sup> O działaniach Czosnowskiego krytycznie wypowiadał się zwłaszcza Stanisław Telega, teatralny „konkurent”, gdyż sprawował on w Słupsku funkcję kierownika literackiego. Por. (ts) [nota informacyjna], „Odra” 1947, nr 1, s. 5 oraz tenże, „Do trzech razy szuka” wystawiona, „Odra” 1947, nr 8, s. 4 i „Galankowe” historie szczecińskie, „Odra” 1947, nr 1, s. 5.

czygłowach. Z niektórymi przedstawieniami zespół jeździł do Szczecina (np. z *Ich czworo* Gabrieli Zapolskiej)<sup>77</sup>. Swoje sukcesy, mimo braku formalnej licencji ministerialnej i ZASP-owskiej, Teatr Miejski w Słupsku zawdzięczał przede wszystkim reżyserowi – Bronisławowi Skąpskiemu, wcześniej przez dwa miesiące związanemu także z teatrem szczecińskim<sup>78</sup>. Skąpski był doświadczonym, 60-letnim aktorem i reżyserem, który swoje największe sukcesy zawodowe odnosił już przed wojną. Był uczniem krakowskiej szkoły dramatycznej, pracował jako aktor oraz sekretarz kabaretu „Figliki” Arnolda Szyfmana, a następnie grał i reżyserował w teatrach w Krakowie, Poznaniu, Warszawie, a także na prowincji, np. w Częstochowie. Przez kilka sezonów był również dyrektorem Teatru Miejskiego w Grodnie<sup>79</sup>. Po wojnie pracował w Teatrze Ziemi Rzeszowskiej (reżyserował tu *Balladynę* Juliusza Słowackiego, *Damy i huzary* Aleksandra Fredry i *Manewry miłosne* Stanisława Turckiego), krótko w teatrze częstochowskim i w szczecińskim Teatrze Polskim (czerwiec – sierpień 1946 roku), gdzie dał się poznać jako sprawny reżyser i dobry organizator. Skąpski miał jednak problemy z uzyskaniem wpisu w poczet członków ZASP-u i utrzymaniem licencji aktora i reżysera. W kwietniu 1946 roku zwracał się z prośbą do Zarządu Głównego ZASP-u o zatwierdzenie go na stanowisku dyrektora artystycznego Teatru Polskiego w Szczecinie oraz przyjęcie w poczet członków ZASP-u (pisma z kwietnia i sierpnia 1946 roku)<sup>80</sup>. Za nieprawdziwe uznawał podejrzenia o współpracę z teatrami niemieckimi w Stanisławowie, gdzie przebywał w czasie wojny.

---

<sup>77</sup> Por. tenże, „Do trzech razy szuka”..., s. 4.

<sup>78</sup> Historia teatrów szczecińskich w pierwszych latach powojennych jest znacznie lepiej poznana niż historia teatru w Słupsku. W Szczecinie funkcjonowało wówczas kilka scen, tj. półzawodowy Teatr Mały, zawodowy Teatr Polski B. Skąpskiego oraz zawodowy Teatr „Komedia Muzyczna” S. Czosnowskiego, przekształcony następnie w Teatr Polski. Wśród ważniejszych opracowań wymienić trzeba prace Ryszarda Markowa, np. cykl artykułów drukowanych w „Przeglądzie Zachodniopomorskim”: *Teatr Mały w Szczecinie (1945-1948)*, 1980, z. 1, *Teatr Sylwestra Czosnowskiego. Lwów-Szczecin 1945-1948*, cz. I-IV: 1982, z. 3-4, 1986, z. 2, 1991, z. 3-4, 1998, z. 1, *Polskie sceny w okresie pionierskim (1945-1948)*, [w:] *Szczecin teatralny*, cz. I, *Twórcy. Przedstawienia. Festiwale...*, a także: *Dziesięć lat teatru w Szczecinie*, red. W. Lachnitt, Szczecin 1955, *Teatry dramatyczne w Szczecinie...*, Z. Sośnicki, *Teatry dramatyczne Szczecina w latach 1961-1980*, Szczecin 1981, T.Z. Grabowski, *Początki teatru polskiego w Szczecinie 1945-1946*, „Pamiętnik Teatralny” 1999, z. 3-4.

<sup>79</sup> Por. Bronisław Skąpski [hasło osobowe], *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965...*, s. 650.

<sup>80</sup> Por. teczki osobowe Bronisława Skąpskiego nienumerowane i nr 158 (ze zbiorów Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie).

Dopiero we wrześniu 1946 roku, czyli już po rozwiązaniu umowy z teatrem szczecińskim, Skąpski otrzymał przychylną odpowiedź Zarządu Głównego ZASP-u, który udzielił mu tymczasowego prawa współpracy z członkami Związku w teatrach konwencjonalnych na stanowisku aktora, z prawem reżyserowania<sup>81</sup>.

Prowadząc Teatr Polski w Szczecinie<sup>82</sup>, Skąpski był popierany przez naczelnika Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Pełnomocnika Rządu RP na Okręg Pomorze Zachodnie – Stanisława Czapelskiego<sup>83</sup>. W repertuarze młodej szczecińskiej placówki znalazło się pięć tytułów – ambitniejsze: *Damy i huzary* Aleksandra Fredry i *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej, a także rewiowo-komediowe: *Manewry miłosne* Stanisława Turckiego, *Roxy Barry’ego* Connersa i *Mysz kościelna* Laszlo Fodora<sup>84</sup>. Niektóre ze sztuk Skąpski przeniósł następnie do teatru słupskiego. W czasie, gdy ten aktor i reżyser oczekiwał na pozytywną weryfikację ZASP-u, w lipcu 1946 roku wojewoda szczeciński Leonard Borkowicz sprowadził do miasta lwowski zespół Związku Patriotów Polskich – Teatr Małych Form (Miniatury) Sylwestra Czosnowskiego. Grupa rozpoczęła działalność w Szczecinie 1 września 1946 roku pod nazwą Teatr „Komedia Muzyczna”. Repertuar obu teatrów nie różnił się wówczas zasadniczo, ale Czosnowski miał już stosowne nominacje zarządu ZASP-u oraz Departamentu Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki, co w tym czasie miało decydujące znaczenie (czerwiec 1946 roku)<sup>85</sup>. Między dyrektorami obu teatrów doszło do jawnego konfliktu, który zakończył się

---

<sup>81</sup> Por. także K.A. Wysiński, *Związek Artystów Scen Polskich 1918-1950. Zarys monograficzny*, Wrocław 1979, s. 225.

<sup>82</sup> Por. m.in.: S. Telega, *Inauguracyjne otwarcie Teatru Polskiego w Szczecinie*, „Szczecin” 1946, nr 3-4, s. 25, tenże, *Moralność pani Dulskiej*, „Szczecin” 1946, nr 5-6, s. 35-36, tenże, *Roxy*, „Szczecin” 1946, nr 9-10, s. 66, J. Jantar, *Teatralne dreptanie w miejscu*, „Szczecin” 1946, nr 23-24, s. 186.

<sup>83</sup> Kulisy poczynań i decyzji Czapelskiego, Skąpskiego i Czosnowskiego, jak również odpowiedzi Zarządu Głównego ZASP-u i Departamentu Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki przybliży T.Z. Grabowski, który jednoznacznie stwierdza, iż o teatr szczeciński w tym czasie toczyła się prawdziwa walka. Jej konsekwencją było ustąpienie ze stanowiska naczelnika Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Pełnomocnika Rządu RP na Okręg Pomorze Zachodnie Stanisława Czapelskiego oraz rozwiązanie umowy z Bronisławem Skąpskim. Por. T.Z. Grabowski, *Początki teatru polskiego...*, s. 233-246.

<sup>84</sup> Por. repertuar Teatru Polskiego B. Skąpskiego w: *Teatry dramatyczne w Szczecinie...*, s. 29-30.

<sup>85</sup> Por. teczeki osobowe Sylwestra Czosnowskiego, nr 251, 2973 (ze zbiorów Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie) oraz *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900-1980...*, s. 139-140.

w sądzie<sup>86</sup>. Skąpski wniósł oskarżenie prywatne przeciw Czosnowskiemu, zarzucał mu pomówienia i nieuczciwą konkurencję zawodową. Sprawę próbowano rozstrzygnąć polubownie i o wszystkim informowano ZASP<sup>87</sup>. Jednocześnie w czerwcu 1946 roku Zarząd Główny ZASP-u poinformował Urząd Wojewódzki w Szczecinie, że „doraźna impreza teatralna Skąpskiego” (Teatr Polski) nie ma oficjalnej konwencji ZASP-u, a także proponował włączenie części zespołu Skąpskiego do zespołu Sylwestra Czosnowskiego.

Bronisław Skąpski znalazł już wkrótce (wrzesień 1946 roku) nowe miejsce – jako aktor i reżyser – w Słupsku, gdzie funkcję dyrektora teatru sprawowała Leokadia Jurdzińska-Urbańska, wcześniej aktorka w jego szczecińskim teatrze<sup>88</sup>. Opuszczając Szczecin, Skąpski zabrał ze sobą część zespołu, m.in. Karola Rogalskiego, Jerzego Cybulskiego, Kazimierę Skalską, Krystynę Radwańską i scenografa Stanisława Jarockiego. W teatrze słupskim reżyserował znane dobrze tytuły: *Damy i huzary* Aleksandra Fredry i *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej, a z nowości – *Znajdę* Romana Niewiarowicza i *Skapca* Moliera. Ten ambitny i uparty aktor oraz reżyser – jak pisał o nim wielokrotnie Stanisław Telega – miał nawet w planach wystawienie w Słupsku *Balladyny* Juliusza Słowackiego<sup>89</sup>. Pracując już w Słupsku i oczekując na licencję Ministerstwa, próbował jeszcze powrócić do Szczecina, gdzie na przełomie 1946 i 1947 roku powołano amatorsko-zawodowy Teatr Dramatyczny Związku Zawodowego Kolejarzy (ZZK), a na kierownika desygnowano właśnie jego<sup>90</sup>. Zespół, który składał się w głównej mierze z członków

---

<sup>86</sup> Wydarzenia te po latach pozostawały nadal w żywej pamięci ówczesnej żony Sylwestra Czosnowskiego – Bogusławy Czosnowskiej, wyróżniającej się aktorki Teatru „Komedia Muzyczna” w Szczecinie, a następnie cenionej aktorki Teatru „Wybrzeże” w Gdańsku. Wspominając pierwsze lata pracy w powojennym Szczecinie, Bogusława Czosnowska pisała: „Dzisiaj, po latach, chcę, aby w moich wspomnieniach nie zabrakło osoby dyrektora Skąpskiego, człowieka, który kochał teatr i na pewno gorąco pragnął tę wielką swą miłość przekazać Szczecinowi. Niechże w pamięci nas wszystkich, którzy te czasy pamiętają, pozostaną związane z pierwszym zawodowym teatrem polskim w Szczecinie dwa nazwiska: Skąpski i Czosnowski”. B. Czosnowska, *Ostatni gong*, Gdańsk 2000, s. 45.

<sup>87</sup> Por. teczki osobowe Bronisława Skąpskiego w zbiorach Instytutu Teatralnego. Szczegółowe informacje o funkcjonowaniu, repertuarze oraz samym konflikcie obu szczecińskich dyrektorów podają też wymienione już wcześniej opracowania dotyczące historii szczecińskiego teatru.

<sup>88</sup> M.in. Aniela z *Dam i huzarów* A. Fredry, Tadrachowa z *Moralności pani Dulskiej* G. Zapolskiej oraz Hanka z *Manewrów miłosnych* S. Turskiego.

<sup>89</sup> Por. S. Telega, „Gałgankowe” historie szczecińskie..., s. 5.

<sup>90</sup> Por. (f.), *Szczecin otrzyma trzeci teatr*, „Kurier Szczeciński” 1946, nr 287, s. 6.



słupskiego Teatru Miejskiego, przygotował premierę sztuki *Ich czworo* Gabrieli Zapolskiej. Utwór grano z dość mizernym skutkiem od 25 grudnia 1946 roku do 1 stycznia 1947 roku w szczecińskiej sali Domu Kultury ZZK, z udziałem m.in.: Marii Grabowskiej, Leokadii Jurdzińskiej-Urbańskiej, Gwidona Trzywdar-Rakowskiego, Jerzego Cybulskiego i Bronisława Skąpskiego<sup>91</sup>. Na afiszach widniała jednakże nazwa – Miejski Teatr Objazdowy w Słupsku. W lutym 1947 roku Skąpski otrzymał odpowiedź z Ministerstwa Kultury i Sztuki – podpisaną przez Dyrektora Departamentu Teatru Michała Rusinka – z negatywną oceną jego zawodowych kwalifikacji na dyrektora teatru<sup>92</sup>. W pierwszych miesiącach 1947 roku Skąpski prowadził rozmowy w Szczecinie. Pojawiła się nawet propozycja utworzenia tam trzech równorzędnych scen: Teatru Polskiego pod dyrekcją Sylwestra Czosnowskiego, Teatru Małego im. M. Buczka pod dyrekcją Zbigniewa Lubasa oraz Teatru Objazdowego ZZK im. L. Solskiego pod dyrekcją Bronisława Skąpskiego (kierownikiem literackim miał zostać Stanisław Telega). W kwietniu odbyło się spotkanie w Wydziale Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Szczecinie. Wzięli w nim udział wszyscy zainteresowani projektem oraz naczelnik wydziału Witold Wirpsza<sup>93</sup>. Podpisano porozumienie (17 kwietnia 1947 roku), które miało na celu uzdrowienie stosunków panujących w teatrach województwa szczecińskiego. Ministerstwo Kultury i Sztuki zobowiązano do desygnowania głównego administratora przyszłych Teatrów Województwa Szczecińskiego (TWS). Teatry te miały dysponować wspólnym zespołem artystycznym, do którego weszliby także – prawdopodobnie – członkowie słupskiego zespołu Bronisława Skąpskiego. Wspólna miała być także Rada Repertuarowa, odpowiedzialna za programy artystyczne poszczególnych zespołów. Jak stwierdza Ryszard Markow, projektu tego nie udało się zrealizować z nieznanymi powodów<sup>94</sup>. Utworzenie jednego organu teatralnego pozwoliłoby zapewne na uniknięcie problemów z otrzymaniem indywidualnych licencji ZASP-u i Ministerstwa, a także poprawiłoby trudną sytuację finansową poszczególnych zespołów.

Plany związane z powrotem do Szczecina ostatecznie nie powiodły się, dlatego Bronisław Skąpski powrócił do reżyserowania w Słupsku. Ale i tu czekało go rozczarowanie. W połowie kwietnia 1947 roku ze stanowiska dy-

---

<sup>91</sup> Por. *List do redakcji. Na marginesie „Ich czworo” Zapolskiej*, „Kurier Szczeciński” 1946, nr 298, s. 5.

<sup>92</sup> Por. teczki osobowe Bronisława Skąpskiego... [pismo Dyrektora Departamentu Teatru adresowane do Wojewódzkiego Komitetu PPS z dnia 14.02.1947 r.].

<sup>93</sup> Por. R. Markow, *Teatr Sylwestra Czosnowskiego...*, z. 4, s. 80.

<sup>94</sup> Tamże.

rektora Teatru Miejskiego musiała ustąpić Leokadia Jurdzińska-Urbańska<sup>95</sup>, co było warunkiem przedłużenia jej dzierżawy teatru, postawionym przez Radę Miejską w Słupsku. Zespół aktorski skupiony wokół Skąpskiego i Jurdzińskiej wystawił jeszcze w objeździe i pod zmienioną nazwą – Miejski Teatr Objazdowy ze Słupska<sup>96</sup> – *Manewry miłosne* Stefana Turskiego w reżyserii Skąpskiego, z udziałem: Leokadii Jurdzińskiej-Urbańskiej, Kazimierzy Skalskiej, Karola Rogalskiego, Stanisława Mareckiego i Marii Grabowskiej. Dalsze prace Skąpskiego na teatralnej prowincji przerwała jego nagła i tragiczna śmierć w maju 1947 roku, a teatr w Słupsku nie powrócił już do świetności. Z końcem kwietnia 1947 roku Teatr Miejski przestał funkcjonować. Przyczyniły się do tego w głównej mierze trudności formalne (brak odpowiednich licencji Związku Artystów Scen Polskich oraz Ministerstwa Kultury i Sztuki), finansowe (niewystarczające dotacje ministerialne i miejskie) i personalne (częste migracje aktorów i niestabilność zespołu). Istnienie teatru próbowano jeszcze przedłużyć, powołując amatorskie Towarzystwo Teatrów i Muzyki Ludowej Niny Burskiej, choć bez większych sukcesów. Ostatecznie administrację teatru oraz nadzór nad jego wyposażeniem przekazano Janowi Fidererowi i W. Niewińskiemu – kuratorom z ramienia Miejskiej Rady Narodowej w Słupsku<sup>97</sup>.

Funkcjonowanie teatru zawodowego w Słupsku zakończyło się niepowodzeniem, choć nie osłabiło to społecznego zapotrzebowania na teatr. 18 listopada 1947 roku, z inicjatywy słupskiego starosty oraz mieszkańców miasta, przy ochotniczym Towarzystwie Miłośników Sceny (TMS) powołano amatorski zespół teatralny, tzw. Sekcję Dramatyczną Towarzystwa Miłośników Sceny. Zespół liczył około czterdziestu osób – amatorów rozmaitych w krzewieniu kultury teatralnej i sympatyków sceny<sup>98</sup>. Kierownikiem administracyjnym TMS-u został Jan Fiderer, pełniący wcześniej obowiązki kuratora teatru, zaś reżyserem i kierownikiem artystycznym sekcji drama-

---

<sup>95</sup> Ryszard Markow sugeruje nawet, iż za osobą Jurdzińskiej tak naprawdę „ukrywał się” Skąpski, który po szczecińskich niepowodzeniach próbował w ten sposób przejąć dzierżawę w Teatrze Miejskim w Słupsku. Por. tamże, cz. I, s. 202. Za Markowem informacje o dzierżawieniu budynku Teatru Miejskiego w Słupsku przez Skąpskiego powtarza także T.Z. Grabowski, *Początki teatru polskiego...*, s. 245.

<sup>96</sup> Por. „Kurier Szczeciński” 1947, nr 116. Zespół szczylił się (choć bezprawnie) posiadaniem koncesji ZASP-u.

<sup>97</sup> Por. *Z najnowszych dziejów Słupska...*, s. 310.

<sup>98</sup> Por. MRN i ZM 1945-50, Działalność Stowarzyszeń i Organizacji Społecznych 1947-50, nr 183, Sprawozdanie z działalności Towarzystwa Miłośników Sceny w Słupsku za czas od 18 listopada 1947 do 31 lipca 1949 r. Por. także Z. Karczewski, *Rozwój i plany teatralne Pomorza Zachodniego*, „Szczecin” 1947, nr 11/12, s. 45.

tycznej – Eugeniusz Olma. Statut Towarzystwa zakładał, iż jego podstawowym celem będzie upowszechnianie i doskonalenie działalności społecznej w zakresie działań teatralnych i muzycznych przez organizowanie amatorskich zespołów teatralnych, muzycznych, jak również koordynowanie ich prac<sup>99</sup>.

Pomysł utworzenia w Słupsku silnego zespołu amatorskiego Edward Łada-Cybulski przypisywał samemu Aleksandrowi Zelwerowiczowi, który goszcząc w mieście w czasie swoich wakacyjnych wędrowek po Pomorzu i zwiedzając gmach teatru, miał zaproponować utworzenie dobrego zespołu amatorskiego, kierowanego przez znanego artystę, w miejsce teatru zawodowego (bo na taki miasta nie było wówczas stać)<sup>100</sup>. 1 marca 1949 roku Towarzystwo Miłośników Sceny przejęło od Miejskiej Rady Narodowej budynek Teatru Miejskiego, gdzie latem tego roku rozpoczął się remont finansowany z kredytu na odbudowę teatru, przyznanego przez Ministerstwo Kultury i Sztuki<sup>101</sup>. Mimo problemów finansowych, personalnych i lokalowych, sekcji dramatycznej TMS-u udało się przygotować i wystawić m.in.<sup>102</sup>: *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Eugeniusza Olmy, z dekoracjami Mikołaja Kiss-Orskiego (premiera 13 marca 1948 roku), *Królową przedmieścia* Konstantego Krumłowskiego w reżyserii Olmy (premiera 13 czerwca 1948 roku), *Strzały na ulicy Długiej* Anny Świrszczyńskiej w reżyserii Olmy (premiera 16 października 1948 roku) oraz *Hiszpańską muchę* Franza Arnolda i Ernesta Bacha (premiera 2 kwietnia 1949 roku)<sup>103</sup>. W okresie letnim roku 1949 zespół Towarzystwa Miłośników Sceny pokazywał *Hiszpańską muchę*

---

<sup>99</sup> Por. MRN i ZM 1945-50, nr 183, Statut Towarzystwa Miłośników Sceny w Słupsku.

<sup>100</sup> Por. E. Łada, *O teatrze słupskim*, „Tygodnik Wybrzeża” 1948, nr 41, s. 8.

<sup>101</sup> Projekt remontu budynku obejmował zmianę poszycia dachu, odrestaurowanie wnętrza i elewacji, poszerzenie sceny i rozbudowę wejść bocznych, tarasowe podwyższenie podłogi, a także budowę łóż, usytuowanych po jednej stronie gmachu. Por. (J.K.), *Remont budynku Teatru Miejskiego i nowy skwer w śródmieściu*, „Kurier Słupski” 1948, nr 227, s. 4 oraz (J), *Kiedy przystąpimy do remontu budynku Teatru Miejskiego w Słupsku*, „Kurier Słupski” 1948, nr 243, s. 4. Wszystkich zamierzeń nie udało się jednak doprowadzić do skutku.

<sup>102</sup> Por. MRN i ZM 1945-50, nr 183, Sprawozdanie z działalności Towarzystwa Miłośników Sceny w Słupsku za czas od 18 listopada 1947 do 31 lipca 1949 r. oraz MRN i ZM 1945-50, nr 317, Sprawozdanie Referatu Wydziału Oświaty, Kultury i Sztuki za październik 1948 r.

<sup>103</sup> W Zakładzie Dokumentów Życia Codziennego Biblioteki Narodowej w Warszawie zachowały się niektóre afisze słupskich przedstawień TMS, np. afisz *Wesela* (sygn. XIX 7 Teatr/Miasta/Słupsk/1948), przedstawień *Perfumy pani Marty* i *Karpaccy górale* (sygn. XIX 8 B: Zespoły amatorskie/Słupsk/1948).

Franza Arnolda i Ernesta Bacha, *Księżniczkę czardasza* Imre Kálmána oraz *Klub kawalerów* Michała Bałuckiego. Były to przeważnie przedstawienia grane na akademiach i porankach artystycznych dla wojska i przedstawicieli świata pracy w Uście, Darłowie, Koszalinie. Od początku funkcjonowania TMS napotykało liczne trudności, głównie finansowe. Dla podratowania ogólnej sytuacji zespołu rozważano nawet publiczne zbiórki pieniężne<sup>104</sup>. Inną kwestią problemową była możliwość angażowania się amatorów w działalność teatru. „Miłośnicy teatru” na co dzień stanowili grupę zwykłych obywateli, pracowników różnych instytucji i zakładów, wykonujących swoje obowiązki zawodowe. W takiej sytuacji na pracę w teatrze pozostawało niewiele czasu, co wpływało bezpośrednio na długość przygotowań kolejnych premier oraz efektywność prób (np. prace nad *Weselem* trwały od listopada 1947 roku, czyli od ukonstytuowania się TMS-u, do marca roku 1948). Premie-ry kolejnych sztuk odbywały się jednak dość często, zaś repertuar zdaje się potwierdzać ogromne zaangażowanie amatorów w pracę na rzecz słupskiego teatru.

Premiera *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego ujawniła liczne słabości zespołu TMS-u<sup>105</sup>. Tuż po premierze obserwatorzy słupskiego życia teatralnego zaczęli zdawać sobie sprawę, że działalność Towarzystwa jest niewystarczająca dla miasta tej wielkości co Słupsk. Z jednej strony podkreślano ambicje młodego ośrodka miejskiego, z drugiej – możliwości finansowania przez władze Słupska stałego teatru zawodowego. Rozważano pomysł powołania teatru utrzymywanego przez wszystkie większe ośrodki miejskie ziemi słupskiej, który mógłby prowadzić również działalność objazdową w terenie<sup>106</sup>, a także zwracano uwagę na jakość repertuaru prezentowanego na scenie Teatru Miejskiego. „Szmirą” nazwano niektóre przedstawienia zespołów amatorskich czy gościnne prezentacje rewiowo-muzyczne, domagając się realizacji „żelaznego repertuaru” (Wyspiański, Moliere, Fredro)<sup>107</sup>. W prasie pojawiło się hasło „osadnictwa kulturalnego”<sup>108</sup> oraz postulaty podjęcia

---

<sup>104</sup> Por. Amator, *Jeszcze raz w sprawie teatru*, „Kurier Słupski” 1948, nr 2, s. 4.

<sup>105</sup> Por. J.M., *O zgubionym i odnalezionym złotym rogu*, „Kurier Słupski” 1948, nr 75, s. 4, Spectator, *Jeszcze o teatrze słupskim*, „Kurier Słupski” 1948, nr 77, s. 4, Ber., *Dość kołtuńskiego snobizmu*, „Kurier Słupski” 1948, nr 89, s. 4, Spectator, *Bilans „Wesela”*, „Kurier Słupski” 1948, nr 101, s. 4.

<sup>106</sup> Por. Ber., *Dość kołtuńskiego snobizmu...*

<sup>107</sup> Por. tamże.

<sup>108</sup> Pod pojęciem „osadnictwo kulturalne” rozumiano takie działania władz miasta, które miały zapewnić korzystne warunki osiedlania się w Słupsku osób z wyższym wykształceniem, mogących stworzyć w mieście naturalne skupisko literacko-artystycz-

bardziej ożywionej współpracy z innymi teatrami, zwłaszcza ze Szczecina i Gdańska<sup>109</sup>.

Na łamach „Kuriera Słupskiego” rozgorzała publiczna dyskusja dotycząca kształtu przyszłego miejskiego teatru zawodowego<sup>110</sup>. Jej bilans zamknął się w kilku zasadniczych postulatach: odpowiedzialność za utworzenie i utrzymanie zawodowego zespołu spoczywać miała na władzach miasta, zaś zespół ów mieli tworzyć rozproszeni po prowincji aktorzy zawodowi z Koszalina (Nina Burska, Otmar Rjamski), Lęborka (Gwido Trzywdar-Rakowski) i Słupska (Eugeniusz Olma, Edward Łada-Cybulski). Proponowano co prawda włączenie sił amatorskich w przyszły teatr zawodowy, ale jego podstawę mieli stanowić aktorzy w pełni profesjonalni. Postulowano istotne zmiany w repertuarze, w tym dostosowanie go do aktualnych potrzeb odbiorców. Taki właśnie cel, obok podniesienia poziomu artystycznego wystawianych sztuk, wyznaczyły sobie nowe (zmienione w lipcu 1949 roku) władze TMS-u. W kolejnym sezonie teatralnym planowano premiery *Rewizora* i *Ożenku* Mikołaja Gogola oraz *Na dnie* Maksyma Gorkiego. Zapowiedziano też przygotowanie nowej sztuki – komedii muzycznej *Miecz Demokratesa, czyli moja żona Penelopa* Zdzisława Gozdawy i Waława Sępnia. Jej premierę planowano na drugi dzień świąt Bożego Narodzenia lub na początek roku 1950, co było uzależnione od wypożyczenia kostiumów z Teatru Miejskiego w Jeleniej Górze<sup>111</sup>. Nadal trwał remont budynku teatru, co wpływało zasadniczo na stopniowe zmniejszanie się dochodów TMS-u.

W pełnym oglądzie życia teatralnego miasta w początkowym okresie jego funkcjonowania nie można także zapominać o pozostałych inicjatywach kulturalnych, w tym głównie imprezach muzyczno-teatralnych i typowych występach gościnnych, które odbywały się w budynku Teatru Miejskiego

---

ne. Ze względu na dość specyficzne usytuowanie Słupska na mapie Pomorza proponowano na przykład intensywniejsze podjęcie tematyki regionalnej. Por. *Spectator*, *Czy Słupsk wyzyska swoje możliwości?*, „Kurier Słupski” 1948, nr 90, s. 4.

<sup>109</sup> Redakcja „Kuriera Słupskiego” wprost domagała się rozwoju teatru zawodowego w Słupsku przez podjęcie współpracy z teatrem w Gdyni, Gdańsku bądź Szczecinie. Pomoc większych ośrodków miała być przeciwwagą dla słupskiego prowincjonalizmu, którego przejawem był – zdaniem redakcji – rozwój miejskiego teatru „zaledwie” amatorskiego oraz amatorsko-zawodowego. Por. Red., *O współpracę ze Szczecinem i Gdańskiem*, „Kurier Słupski” 1948, nr 91, s. 4.

<sup>110</sup> W dyskusji brali także udział przedstawiciele TMS oraz władz miasta, tj. przewodniczący Rady Miejskiej Antoni Marczak oraz I sekretarz KM PPR Klemens Czarnecki. Por. *Spectator*, *Bilans naszej dyskusji o teatrze*, „Kurier Słupski” 1948, nr 100.

<sup>111</sup> Por. MRN i ZM 1945-50, nr 183, Sprawozdanie z działalności Towarzystwa Miłośników Sceny w Słupsku od 1 lipca do 30 listopada 1949 r. oraz kolejne sprawozdania.

w Słupsku, a w czasie jego remontu – w sali Związku Zawodowego Kolejarzy<sup>112</sup> lub w świetlicy Towarzystwa Przyjaciół Żołnierza. Do Słupska dość regularnie przyjeżdżał koszaliński Teatr Miejski Niny Burskiej i Otmara Rjamskiego (ze spektaklami: *Człowiek, który szukał śmierci* Victora Eftimiu, *Matura* Laszlo Fodora, *Macierzyństwo panny Jadzi* i *Gdzie diabeł nie może* Romana Niewiarowicza), a także inne grupy i zespoły teatralne (choć nie tylko teatralne), prowadzące w tym czasie intensywną działalność objazdową na Pomorzu, m.in.: Filharmonia Bałtycka pod kierunkiem Stefana Śledzińskiego<sup>113</sup>, rewiowi artyści warszawscy (Stanisław Woliński, Jerzy Pichelski, Janina Winiarska, Władysław Patuszyński, Maria Chmurkowska, Tadeusz Olsza i Stefan Sojecki), Teatr Popularny z Warszawy z przedstawieniami dla dzieci i dla dorosłych<sup>114</sup>.

Pomysł utworzenia w Słupsku kolejnego teatru w pełni zawodowego, który miał funkcjonować pod nazwą Teatr Ziemi Słupskiej, zrodził się na przełomie lipca i sierpnia 1948 roku, kiedy dotychczasowy kierownik administracyjny Towarzystwa Miłośników Sceny – Jan Fiderer został mianowany na stanowisko wiceprzewodniczącego Miejskiej Rady Narodowej<sup>115</sup>. Teatr miał być subwencionowany przez wszystkie większe ośrodki miejskie ziemi słupskiej i w związku z tym pełnić funkcję sceny objazdowej. Pomysł Fiderera zaczął nabierać coraz realniejszych kształtów już pod koniec 1948 roku. Wszystko zaczęło się od wizyty w mieście delegata Ministerstwa Kultury i Sztuki Stanisława Wolickiego, nadzorującego działalność TMS-u. Pozytywna ocena działalności Towarzystwa zaowocowała decyzją o utworzeniu Teatru Ziemi Słupskiej. Jak wynika z informacji prasowych, gdyż nie zachowały się żadne dokumenty Miejskiej Rady Narodowej potwierdzające informacje „Kurier Słupski”, nowa placówka mogła liczyć na subwencje Ministerstwa Kultury i Sztuki, miała też stanowić załączek przyszłego stałego, miejskiego teatru zawodowego. Na dyrektora nowej placówki powołano Stanisława Wolickiego, który miał też zająć się rekrutacją zawodowych aktorów<sup>116</sup>. Wolicki miał do

---

<sup>112</sup> Teatralne dokonania słupskich kolejarzy poddał charakterystyce B. Urban, *Kolejarska pasja. Teatr, „Pobrzeże”* 1980, nr 8, s. 9-10.

<sup>113</sup> Por. „Kurier Słupski” 1948, nr 28 [tu: W. Milewska, *Koncert Filharmonii Bałtyckiej w Słupsku*, s. 1 oraz rozmowa J. Milewskiego ze Stefanem Śledzińskim, *Kilka wizyt*, s. 4] i *Spectator, Z zagadnień kulturalnych*, „Kurier Słupski” 1948, nr 33, s. 4.

<sup>114</sup> Wszystkie występy okolicznościowe oraz gościnne odnotowuje aneks 1 prezentujący zestawienia repertuarowe.

<sup>115</sup> Por. J., *Znów na widowni. Teatr Ziemi Słupskiej*, „Kurier Słupski” 1948, nr 222, s. 4.

<sup>116</sup> Por. (J.K.), *W styczniu 1949 r. otwarcie Teatru Ziemi Słupskiej*, „Kurier Słupski” 1948, nr 341, s. 4.

tego odpowiednie przygotowanie. Przed wojną był cenionym aktorem charakterystycznym teatrów na prowincji (w Sosnowcu, Chełmie Lubelskim, Cieszyńcu, Gdyni). Okres wojny spędził w niemieckich oflagach, gdzie dał się poznać jako organizator, aktor i reżyser teatru jenieckiego (w Prenzlau, Arnswald, Gross-Born). Po uwolnieniu wstąpił do I Armii Wojska Polskiego, a po zakończeniu działań wojennych rozpoczął pracę w Departamencie Teatrów w Ministerstwie Kultury i Sztuki w Warszawie<sup>117</sup>. Stąd jako inspektor teatrów został oddelegowany do Słupska, a następnie mianowany na stanowisko dyrektora Teatru Ziemi Słupskiej<sup>118</sup>. Początek działalności tej sceny zbiegł się z uroczystymi obchodami 150. rocznicy urodzin Adama Mickiewicza, przypadającymi na rok 1949 (Rok Mickiewiczowski). Na połowę stycznia 1949 roku zaplanowano uroczystą akademię, bogato ilustrowaną recytacjami w wykonaniu aktorów zespołu koszalińskiego, którzy mieli stanowić główny trzon zawodowych sił teatru. W Słupsku obawiano się jedynie przeniesienia jego siedziby do innego miasta ze względu na niewystarczające warunki mieszkaniowe oraz przedłużający się remont budynku Starego Teatru<sup>119</sup>. Nadal trwały rozmowy między członkami Miejskiej Rady Narodowej, Towarzystwa Miłośników Sceny i Stanisławem Wolickim, dotyczące kształtu przyszłej placówki. Nową scenę postrzegano jako teatr programowo objazdowy, z repertuarem przeznaczonym w głównej mierze dla odbiorcy wywodzącego się z klasy robotniczo-chłopskiej<sup>120</sup>.

Odgórna centralizacja poczyniła amatorsko-ochotniczych nie miała w Słupsku wielu zwolenników. Pod auspicjami Teatru Ziemi Słupskiej udało się jedynie przygotować w styczniu 1949 roku słowno-muzyczne wieczory artystyczne z udziałem artystów śpiewaków i tancerzy, m.in.: Marii Malickiej, Róży Rajskiej, Bernarda Nowackiego i Xenii Dougan<sup>121</sup>. Premierą planowaną na luty 1949 roku były *Dziady* Adama Mickiewicza w reżyserii Stanisława Wolickiego, z udziałem aktorów-amatorów TMS-u oraz młodzieży ze Związ-

---

<sup>117</sup> Por. Stanisław Wolicki [hasło osobowe], *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965...*, s. 805-806.

<sup>118</sup> Wcześniej Wolicki pełnił funkcję dyrektora nowego Teatru Miejskiego w Olsztynie (sezony 1945/46 i 1946/47), a następnie występował jako aktor w Teatrze im. S. Wyspiańskiego w Katowicach (1947-50), Teatrze Ziemi Opolskiej w Opolu (1950-53) oraz w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym w Koszalinie (1954-62). Por. tamże, s. 804-805 oraz *Program Bałtyckiego Teatru Dramatycznego sezon 1962/63* [do] *W małym dworku* S.I. Witkiewicza i Karola S. Mrożka, s. 18 [informacja o przejściu na emeryturę zasłużonego aktora teatru koszalińskiego Stanisława Wolickiego po 45 latach pracy scenicznej].

<sup>119</sup> Por. (J), *Teatr Ziemi Słupskiej z siedzibą w innym mieście?*, „Kurier Słupski” 1949, nr 6, s. 4.

<sup>120</sup> Por. (J), *Jaki będzie Teatr Ziemi Słupskiej*, „Kurier Słupski” 1949, nr 14, s. 4.

<sup>121</sup> Por. (doł), *Wieczory artystyczne*, „Kurier Słupski” 1949, nr 26, s. 4.

ku Młodzieży Polskiej<sup>122</sup>. „Kurier Słupski” informował także o planach utworzenia w Słupsku studium dramatycznego, które miało prowadzić zajęcia teoretyczne i praktyczne, kształcąc zawodowych artystów na potrzeby lokalnego teatru<sup>123</sup>. Zamierzenia artystyczne Stanisława Wolickiego, związane z funkcjonowaniem w Słupsku Teatru Ziemi Słupskiej oraz studium dramatycznego, pozostały jedynie w sferze projektów<sup>124</sup>. Nie powiodły się plany zarówno utworzenia w mieście samodzielnego teatru zawodowego, jak i odgórnego scentralizowania poczynań Towarzystwa Miłośników Sceny. W kwietniu 1949 roku przygotowano z powodzeniem popularny wodewil *Hiszpańska mucha* Franza Arnolda i Ernesta Bacha, pokazywany w Słupsku, Bytowie, Kołczygłowach, Koszalinie, a w okresie letnim – w nadmorskich ośrodkach (w Ustce i Darłowie). W kolejnych latach udało się zrealizować komedię muzyczną *Miecz Demokratesa, czyli moja żona Penelopa* Zdzisława Gozdawy i Waclawa Stępnia (premiera na przełomie grudnia 1949 i stycznia 1950 roku). W sferze zamierzeń repertuarowych pozostały takie tytuły, jak: *Rewizor* i *Ożenek* Mikołaja Gogola, *Na dnię* Maksyma Gorkiego, *Trzy siostry* Antoniego Czechowa.

Działalność Towarzystwa Miłośników Sceny ustała w 1952 roku, głównie ze względu na problemy finansowe i kadrowe<sup>125</sup>. W miejsce TMS-u powołano „Spółdzielnię Pracy Teatralnej”, która nie zdołała przygotować żadnej premiery. Na początku 1953 roku próbowano jeszcze reaktywować działalność Towarzystwa, wybierając nowy zarząd, ale bez większych sukcesów. Wystawiono jedynie *Zemstę* Aleksandra Fredry w reżyserii Jana Fiderera. W roku 1953 powstał w Słupsku Powiatowy Dom Kultury (PDK), któremu władze miejskie przekazały dwa lata później budynek teatru wraz z całym jego wyposażeniem. W strukturze PDK działał również zespół teatralny pod nazwą „Teatr Ulicy”, który zapoczątkował swą działalność premierą *Rodziny*

---

<sup>122</sup> Por. (J.K.), *Inscenizacja „Dziadów” w 150 rocznicę urodzin A. Mickiewicza*, „Kurier Słupski” 1949, nr 21, s. 6 oraz (doł), *Wieczory artystyczne...*

<sup>123</sup> Por. tamże, s. 4.

<sup>124</sup> Na przełomie stycznia i lutego 1949 roku informacje kulturalne zamieszczane w „Kurierze Słupskim” stają się coraz bardziej lakoniczne. Ostatni samodzielny numer „Kuriera Słupskiego” datowany jest na Wielkanoc roku 1949. W kolejnych numerach już „Kuriera Szczecińskiego” zanika także osobna strona poświęcona miastu (do nr 105 z rocznika 1949).

<sup>125</sup> Por. Państwowe Archiwum w Koszalinie oddział w Słupsku, zespół archiwalny: Zespół Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Słupsku, Wydział Spraw Wewnętrznych 1950-1973/74, nr 733, Towarzystwo Miłośników Sceny oraz Związek Teatrów i Chórów Ludowych.



*pechowców* Jerzego Krzysztonia (12 lipca 1960 roku)<sup>126</sup>. W Słupsku w drugiej połowie lat czterdziestych oraz w latach pięćdziesiątych XX wieku funkcjonowały też inne grupy amatorsko-ochotnicze, choć zapewne odtworzenie ich działalności i repertuaru będzie niezwykle trudne, np. Teatr Domu Kolejarza<sup>127</sup>, Zespół Dramatyczny przy Słupskiej Fabryce Narzędzi Rolniczych<sup>128</sup> czy szkolny zespół amatorski przy Gimnazjum Ogólnokształcącym (dzisiejsze I Liceum Ogólnokształcące im. Bolesława Krzywoustego)<sup>129</sup>. Kolejny etap rozwoju amatorskiego życia teatralnego w Słupsku będą wyznaczały dzieje i osiągnięcia artystyczne Teatru Dialogu i Poezji „Rondo”, Teatru Poezji i Dialogu, a następnie Teatru Rondo.

## 1.2. Z doniesień prasowych

Istotne wydarzenia oraz poczynania kolejnych kierowników, dyrektorów i reżyserów związanych ze słupskim teatrem w latach 1945-1952 skrupulatnie śledziła prasa. W okresie działalności Teatru Polskiego (od lipca 1945 do czerwca 1946 roku) i Teatru Miejskiego (od czerwca 1946 do kwietnia 1947 roku) w Słupsku nie ukazywał się żaden lokalny dziennik. Dlatego ocenę artystycznych poczynañ słupskiej sceny w tym okresie można konfrontować wyłącznie z informacjami zarejestrowanymi przez prasę ówczesnego województwa szczecińskiego (druga nazwa to Pomorze Zachodnie), głównie „Szczecin” – tygodnik miasta morskiego, ukazujący się w latach 1944-1956, do którego redakcji (w latach 1946-1948) należeli: Roman Łyczywek, Czesław Piskorski i Stanisław Telega. W „Szczecinie” recenzje i informacje teatralne pisane były najczęściej właśnie przez Stanisława Telegę, a także

---

<sup>126</sup> Por. J. Lindmajer i in., *Dzieje Słupska...*, s. 374.

<sup>127</sup> Grano np. *Wodewil warszawski* Z. Gozdawy i W. Stępnia. Por. Z. Stankiewicz, *Życie i kultura*, „Głos Szczeciński” 1952, nr 31. W latach sześćdziesiątych w Domu Kultury Kolejarza działał także teatrzyk lalkowy, którego instruktorami byli Józef Sojka i Zbigniew Mroczkowski, plastyk związany z Teatrem „Tęcza”. Por. B. Urban, *Kolejarska pasja...*, s. 10.

<sup>128</sup> „Głos Tygodnia” czyli dodatek do „Głosu Koszalińskiego” informował o czteroletniej działalności tego zespołu, choć nie precyzował jego repertuaru. Por. „Głos Tygodnia” 1953, nr 5.

<sup>129</sup> Ten szkolny zespół część swoich przedstawień prezentował na scenie Starego Teatru w Słupsku już w roku 1947, m.in. *Gwiazdy* T. Micińskiego. Grupę tworzyli: Danuta Macheta-Trąbczyńska, Krystyna Szotarska, Zygmunt Mierzwiak, Irena Lech oraz Halina Wielgus-Urbanowicz. Por. (a) A. Radzik, *Ze starych kronik...*, s. 7.

przez Waleriana Lachnitta<sup>130</sup>. Drugim czasopismem, które jest cennym źródłem informacji o działalności słupskiego teatru, pozostaje wydawany w Katowicach tygodnik literacko-społeczny „Odra”, ukazujący się w latach 1945-1950. Jego redaktorem naczelnym był Wilhelm Szewczyk. W „Odrze” odnaleźć możemy także recenzje autorstwa Stanisława Telegi. Mniejszym zainteresowaniem cieszył się teatralny Słupsk w „Ilustrowanym Kurierze Polskim” (Bydgoszcz)<sup>131</sup>, „Dzienniku Zachodnim” (Katowice) czy „Tygodniku Wybrzeża” (specjalnym cotygodniowym dodatku do „Szczecina”)<sup>132</sup>.

Od listopada 1947 roku sytuacja zmieniła się. Słupsk zyskał własne czasopismo, którym był „Kurier Słupski”<sup>133</sup>, lokalna wersja „Kurieria Szczeciń-

<sup>130</sup> Walerian Lachnitt w latach 1952-1955 był kierownikiem literackim Teatrów Dramatycznych w Szczecinie, a od 1 października 1955 roku – Teatru „Wybrzeże”. Od roku 1959 do 1963 pełnił funkcję kierownika artystycznego Sceny Objazdowej Teatru „Wybrzeże”, realizując na niej m.in. *Marię Stuart* J. Słowackiego (1960), *Most* J. Szaniawskiego (1962) czy *Lato w Nohant* J. Iwaszkiewicza (1963). Kiedy w roku 1964 Scena Objazdowa usamodzielniała się i przekształciła w Teatr Ziemi Gdańskiej, Lachnitt został jej kierownikiem artystycznym, a od roku 1966 także dyrektorem. Po przejściu na emeryturę (1973) współpracował czynnie z Teatrem Dramatycznym w Gdyni, przygotowując np. *Don Carlosa* F. Schillera (1974). Por. *Almanach sceny polskiej 1981/82*, red. K.A. Wyśiński, Warszawa 1985, s. 219-220. Lachnitt był także jednym z pierwszych, którzy domagali się już zaraz po wojnie regionalizmu pomorskiego, rozumianego jako kultywowanie tradycji oraz świadomej odrębności mieszkańców Pomorza. Por. W. Lachnitt, *Zagadnienie regionalizmu pomorskiego*, „Szczecin” 1947, nr 1-2, s. 3.

<sup>131</sup> Por. np. (j. m) [prawdopodobnie J. Milewski], *Teatr Polski w Słupsku*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1946, nr 40 [o przedstawieniach Teatru Polskiego z przełomu 1946 i 1947 roku] oraz *Korespondencja własna IKP*, 1946, nr 255 [o odsłonięciu w Słupsku pierwszego w Polsce pomnika Powstańców Warszawskich 15 września 1946 roku].

<sup>132</sup> Wyjątkiem jest numer 41 „Tygodnika Wybrzeża”, poświęcony niemal w całości zagadnieniom kulturalnym ziemi słupskiej, tu m.in. artykuły: Antoniego Marczaka, przewodniczącego Rady Narodowej w Słupsku, Marii Zaborowskiej o Muzeum Miejskim w Słupsku oraz Edwarda Łady o słupskim teatrze. Por. „Tygodnik Wybrzeża” 1948, nr 41 z 24 października 1948 roku.

<sup>133</sup> W Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku powstała praca magisterska poświęcona pośrednio temu czasopismu. Por. P. Doroń, *Kultura i oświata w Słupsku i okolicach na podstawie „Kurieria Słupskiego” 1947-48* [maszynopis pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr hab. Jowity Kęcińskiej, Pomorska Akademia Pedagogiczna, Słupsk 2006] oraz tegoż, „*Kurier Słupski” 1947-1948*, [w:] *Materiały do poznania regionalizmu słupskiego*, t. VII, *Zbiór opracowań w zakresie regionalnej literatury środkowopomorskiej i rodzimego środowiska geograficzno-przyrodniczego oraz kulturowego, a także zapiski kronikarskie*, Słupsk 2006, s. 111-113 [fragmenty pracy magisterskiej]. Doroń myli się jednak, stwierdzając, iż ostatni numer (148) pochodzi z 31 maja 1948 roku. Do tego momentu z „Kurierem” związana była Weronika Milewska, która odeszła z redakcji gazety w związku z objęciem funkcji dyrektora I Liceum Ogólnokształcącego w Słupsku.

skiego”, wydawany przez Spółdzielnię Wydawniczą „Czytelnik”. Pierwszy numer „Kurier Słupskiego” datowany jest na 1 listopada 1947 roku, ostatni ukazał się na Wielkanoc 1949 roku<sup>134</sup>. Założycielami i redaktorami dziennika byli nauczycielka Weronika Milewska i jej syn Jerzy Milewski, później znany słupski adwokat<sup>135</sup>. Redakcja i drukarnia gazety znajdowała się początkowo w prywatnym domu Milewskich na ulicy Kościuszki 11, a następnie w nowej siedzibie redakcji na ulicy Wojska Polskiego. Celem lokalnego dziennika było przede wszystkim rejestrowanie i komentowanie słupskich wydarzeń. Początkowe strony „Kuriera” były jednolite zarówno dla wersji szczecińskiej, jak i słupskiej. Miasto miało do dyspozycji odrębną „wkładkę”, redagowaną przez Milewskich<sup>136</sup>. Priorytetem redaktorów dziennika były sprawy kultury i oświaty, co wynikało głównie z osobistych i zawodowych zainteresowań Weroniki Milewskiej. Ważne miejsce zajmowały także informacje dotyczące sytuacji i możliwości rozwoju miejskiego teatru. W „Kurierze” regularnie ukazywały się zarówno recenzje słupskich przedstawień zawodowo-amatorskich (w tym Towarzystwa Miłośników Sceny), jak i informacje dotyczące wszelkich przejawów życia teatralnego w mieście. Przybliżano na przykład kwestie związane z remontem gmachu teatru, sprawę ministerialnych subwencji na remont czy też okoliczności powołania do życia Teatru Ziemi Słupskiej. Co znamienne, to właśnie na łamach „Kuriera” toczyła się istotna dyskusja na temat kształtu i możliwości rozwoju teatru zawodowego w Słupsku. Wraz z zaniechaniem wydawania „Kuriera Słupskiego” (od nr 105 z rocznika 1949) miasto straciło nie tylko ważny głos w dyskusji na temat słupskiego teatru, lecz także sojuszników jego rozwoju – redaktorów Weronikę i Jerzego Milewskich.

---

Później „Kurier Słupski” ukazywał się nadal, początkowo w niezmienionej formule, a następnie już tylko jako lokalny dodatek do „Kuriera Szczecińskiego”.

<sup>134</sup> Pojedyncze numery „Kuriera Słupskiego” dostępne są w słupskim oddziale Państwowego Archiwum w Koszalinie. Na potrzeby niniejszych rozważań korzystano z egzemplarza znajdującego się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie sygnatura P. 100481 A.

<sup>135</sup> Por. A. Świetlicka, E. Wiśławska, *Znani słupszczanie. Szkice biograficzne z powojennych dziejów miasta*, Słupsk 2003 [tu: biogramy W. Milewskiej i J. Milewskiego] oraz Z. Zielonka, *Słupsk literacki*, [w:] *Materiały do poznania regionalizmu słupskiego*, t. I, *Szkice z współczesnego życia kulturalnego społeczeństwa słupskiego – jego zainteresowań i działalności w okresie po II wojnie światowej*, Słupsk 1999, s. 12.

<sup>136</sup> „Kurier Szczeciński” i „Słupski” nie miały numerowanych stron. Z układu całej gazety można się domyślać, iż słupska „wkładka” to strony 3 i 4. Dla większości recenzji teatralnych zarezerwowana była strona 4.

Prasa w końcu lat czterdziestych interesowała się losami teatru w Słupsku. Komentatorzy wydarzeń teatralnych na Ziemiach Odzyskanych zdawali sobie sprawę z trudności wynikających z utworzenia placówki w mieście dość mocno zniszczonym w wyniku działań wojennych, w którym przeważała początkowo ludność niemiecka. Do problemów natury ekonomiczno-lokalowej dochodził także brak zawodowych aktorów. W tej sytuacji rolę animatorów rodzącego się ruchu teatralnego próbowali przejmować amatorzy, „miłośnicy teatru” (bez uprawnień aktorskich czy reżyserskich). Niedomagania lokalnego ruchu teatralnego w pierwszych latach powojennych zdawały się potwierdzać dwie prawidłowości. Z jednej strony wiadano, że słupszczanie są zdani tylko na siebie, z drugiej – bacznie obserwowano i sekundowano im w lokalnych poczynaniach, uznając, iż Pomorze Środkowe powinno mieć własny teatr<sup>137</sup>. Pozostałe ważniejsze ośrodki teatralne Pomorza z tego okresu, tj. sceny szczecińskie<sup>138</sup> i gdyńsko-gdańskie<sup>139</sup>, były zbyt oddalone, by prowadzić w Słupsku jakąkolwiek działalność teatralną, nawet o charakterze objazdowym<sup>140</sup>. Znaczenie drugiego ośrodka miejskiego Po-

---

<sup>137</sup> Charakteryzując teatry Pomorza Środkowego, Misiorny wymienia jeszcze Koszalin, w którym funkcjonowały amatorsko-zawodowy Teatr Domu Żołnierza (sezon 1945/46) i Teatr Objazdowy Otmara Rjamskiego/Riamskiego (1946, przemianowany następnie na Teatr Miejski). Por. M. Misiorny, *Teatry dramatyczne Ziemi Zachodnich...*, rozdział *Teatr na Środkowym Pomorzu*.

<sup>138</sup> Sytuacja scen szczecińskich została już bliżej scharakteryzowana przy okazji prezentowania sylwetek Bronisława Skąpskiego i Sylwestra Czosnowskiego. Por. tamże oraz Z. Karczewski, *Rozwój i plany teatralne Pomorza Zachodniego...*, s. 45.

<sup>139</sup> Od roku 1945 w Gdyni działał Miejski Teatr Komedia Heleny Hałacińskiej, który rok później przejął Iwo Gall (pod nazwą Miejski Teatr Wybrzeże). Scenę upaństwowiono latem 1948 roku, a od początku roku 1949 zaczęła ona funkcjonować jako Państwowy Teatr „Wybrzeże” w Gdańsku. Z obszernej literatury przedmiotu wymienić można kilka ważniejszych opracowań, np. *Gdańsk teatralny...*, *Pół wieku Teatru Wybrzeże. Przedstawienia*, red. J. Ciechowicz, Gdańsk 1998 oraz *200 lat teatru na Targu Węglowym w Gdańsku...* Teatry w Gdyni także doczekały się kilku opracowań, m.in. *XXV lat Teatru Dramatycznego w Gdyni*, red. K. Wójcicki, Sopot 1985 czy *Współczesne formy teatru muzycznego (na świecie, w Polsce, w Gdyni)*, red. J. Ciechowicz, Gdańsk 2009.

<sup>140</sup> Z ważniejszych ośrodków teatralnych Polski północnej w pierwszych latach powojennych wymienić trzeba także Toruń i jego Teatr Ziemi Pomorskiej, prowadzony przez uznanego inscenizatora i reżysera Wilama Horzycę. Por. L. Kuchtówna, *Wielkie dni małej sceny. Wilam Horzyca w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Toruniu 1945-1948*, Wrocław 1972 oraz *80 lat teatru w Toruniu...* W Toruniu w latach 1959-1989 odbywał się również ważny dla teatrów Polski północnej i zachodniej festiwal teatralny. Por. Z. Butkiewicz, *Festiwal w czasach PRL-u. O festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu (1959-1989)*, Toruń 2004.

morza Środkowego, tj. Koszalina, wzrosło dopiero w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, kiedy powstało samodzielne województwo koszalińskie (1950), do którego włączono także Słupsk<sup>141</sup>.

Prasa z lat 1945/46-1952 interesowała się przede wszystkim dwiema kwestiami: losami słupskich teatrów (artykuły informacyjne i sprawozdawcze) oraz wartością artystyczną samych przedstawień (recenzje). Właściwie nie zachowały się żadne recenzje związane z działalnością w Słupsku Teatru Polskiego (od lipca 1945 roku do czerwca 1946 roku), co wynika po części z zasad funkcjonowania i wydawania prasy w pierwszych latach powojennych. Słupsk w tym czasie nie miał jeszcze własnego dziennika. Podstawowym źródłem informacji pozostają zatem materiały archiwalne słupskiej Miejskiej Rady Narodowej i Zarządu Miejskiego z lat 1945-1950<sup>142</sup> oraz afisze teatralne zachowane w zbiorach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku<sup>143</sup>. Wyjątkiem jest korespondencja ze Słupska, opublikowana na łamach bydgoskiego „Ilustrowanego Kuriera Polskiego” 11 lutego 1946 roku. Jej autorem jest prawdopodobnie Jerzy Milewski, który informuje o nieudanych próbach umiastowienia amatorskiego zespołu Teatru Polskiego oraz o jego premierach (*To nie moje bobo, Pan naczelnik to ja, Wujaszek z Gdyni czy Roxy*)<sup>144</sup>. We wrześniu 1946 roku „Ilustrowany Kurier Polski” donosił także o występach zespołu Towarzystwa Teatrów i Muzyki Ludowej Niny Burskiej<sup>145</sup>. O poczynaniach Teatru Polskiego można się więcej dowiedzieć dopiero z artykułów informujących o okolicznościach powołania Teatru Miejskiego (czerwiec 1946 – kwiecień 1947 roku). Wówczas scena słupska zyskała stałe miejsce w doniesieniach prasowych „Szczecina”, „Odry”, a także „Ilustrowanego Kuriera Polskiego”.

Teatr w Słupsku od razu oceniany był jako ważny, choć drugi – po Teatrze Polskim w Szczecinie – teatr zawodowy województwa. „Istnieje na Pomorzu Zachodnim miłe miasteczko, liczące ponad trzydzieści tysięcy mieszkańców i wykazujące duże aspiracje kulturalne. Jest nim Słupsk, leżą-

---

<sup>141</sup> W roku 1953 w Koszalinie powstaje Bałtycki Teatr Dramatyczny, który będzie później stanowił podstawę samodzielnego i w pełni zawodowego teatru w Słupsku; początkowo Słupskiej Sceny BTD, a następnie Państwowego Teatru Muzycznego oraz Słupskiego Teatru Dramatycznego. Por. A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*

<sup>142</sup> MRN i ZM 1945-50.

<sup>143</sup> Dział Biblioteczno-Archiwalny oraz Dział Historyczno-Artystyczny Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku (afisze teatralne – sygnatury MPŚ/BAA/47-51, MPŚ/HS/181/1945).

<sup>144</sup> (j. m) [prawdopodobnie J. Milewski], *Teatr Polski w Słupsku*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1946, nr 40, s. 6.

<sup>145</sup> (am), *Słupski teatr miejski ośrodkiem kultury*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1946, nr 256, s. 6.

cy we wschodniej części naszego województwa. Miasteczko owo zdobyło się już od dawna na Towarzystwo Naukowe, a ogłoszony obecnie plan pracy na okres najbliższych miesięcy oraz środki materialne, którymi to Towarzystwo rozporządza, świadczą dobrze o ruchliwości i wielkiej ambicji jego zarządu. Do listopada ub.r. [1946 – A.S.] posiadał Słupsk, mimo doskonałych warunków technicznych, tylko teatr amatorski [chodzi o zespół Teatru Polskiego grający bez licencji ministerialnych oraz ZASP-u – A.S.]. Nic też dziwnego, że pomyślano tam od dawna o zamienieniu go na teatr zawodowy. Teatr jednak zawodowy to instytucja bardzo kosztowna i wymagająca wielkiego wysiłku zarówno artystycznego, jak i materialnego, przede wszystkim zaś dobrej woli i pomocy ze strony czynników urzędowych<sup>146</sup> – pisał Stanisław Telega na łamach „Odry”.

Wydarzeniem wielokrotnie komentowanym stało się uroczyste otwarcie Teatru Miejskiego w Słupsku<sup>147</sup>. Recenzenci zgodnie podkreślali jego walory: osobny budynek z widownią obliczoną na tysiąc osób, nowoczesne urządzenia teatralne, zespół zawodowych aktorów, doskonały reżyser w osobie Bronisława Skąpskiego, a także możliwości objazdu we wschodniej części województwa szczecińskiego. Otwarcie teatru w Słupsku traktowano jako przejaw konsekwentnie realizowanej myśli kulturalnej wojewody szczecińskiego Leonarda Borkowicza, którego zamiarem było, by na dwóch odległych krańcach województwa funkcjonowały dwa teatry zawodowe, obsługujące w ten sposób cały rejon Pomorza Zachodniego i Środkowego. Dwa równoważne ośrodki teatralne miały być zarazem symbolicznym gestem przywracania Polsce Ziemi Odzyskanych<sup>148</sup>.

Inauguracyjne przedstawienie *Dam i huzarów* Aleksandra Fredry 31 października 1946 roku, w reżyserii i z prologiem Bronisława Skąpskiego, z dekoracjami Stanisława Jarockiego oraz ilustracją muzyczną autorstwa Wandy Janowskiej, stało się także okazją do oceny możliwości zespołu aktorskiego, w którym znaleźli się: Gwido Trzywdar-Rakowski (Major), Bronisław Skąpski (Rotmistrz), Jerzy Cybulski (Porucznik), Stanisław Marecki (Kapelan), Maria Grabowska (Orgonowa), Janina Miłkowska (Dyndalska), Leokadia Jurdzińska (Amelia), Krystyna Radwańska (Zosia), Kazimiera Skalska (Fruzia), Maria Lelska (służąca), Klementyna Olska (służąca), Karol Rogalski (Grzegorz) i Mieczysław Jedyński (Rembo). Udaną i „pieczołowitą” realiza-

---

<sup>146</sup> S.T. [S. Telega], *Zawracanie głowy...*, s. 8.

<sup>147</sup> Por. (ts) [S. Telega], *Kronika kulturalna Pomorza Zachodniego...*, s. 11 i J. Cieplak, *Inauguracyjne otwarcie Teatru Miejskiego...*

<sup>148</sup> Tamże, s. 176-177.

cję komedii Fredry Jan Cieplak przypisywał przede wszystkim doświadczeniu reżyserskiemu i aktorskiemu Bronisława Skąpskiego, który słupską inscenizacją doskonale wpisał się w styl fredrowski. Wyróżniające się kreacje męskie stworzyli: Gwido Trzywdar-Rakowski w roli Majora, Bronisław Skąpski jako Rotmistrz i Stanisław Marecki jako Kapelan. Cieplak pisał: „To «trio» męskie stanowiło doskonale zgraną «czołówkę» aktorską narzucającą się widzowi dzięki nieporównanej plastyce, odrębności i ekspresji aktorskiej, wskutek czego sztuka nabrała fredrowskich rumieńców”<sup>149</sup>. Równie udane kreacje stały się udziałem pań, zwłaszcza Leokadii Jurdzińskiej jako Amelii i Krystyny Radwańskiej w roli Zosi. Staranność słupskiej realizacji komedii Fredry nie powinna właściwie dziwić. Należy bowiem pamiętać, iż był to tytuł wystawiany już wcześniej przez Skąpskiego w Szczecinie na scenie Teatru Polskiego (premiera w czerwcu 1946 roku). Reżyser nieprzypadkowo wybrał więc *Damy i huzary* na przedstawienie inauguracyjne działalności Teatru Miejskiego w Słupsku. Choć umowa dzierżawy podpisana była oficjalnie z Leokadią Jurdzińską-Urbańską i to ona sprawowała funkcję dyrektora nowej placówki teatralnej, osobą decydującą o repertuarze był zapewne Skąpski. Nieprzypadkowo też w zespole i w samej obsadzie przedstawienia znalazły się aktorki, które przybyły do Słupska razem z Bronisławem Skąpskim: Maria Grabowska, Janina Miłkowska, Leokadia Jurdzińska, Kazimiera Skalska i Krystyna Radwańska. Wykorzystano nie tylko przygotowane już wcześniej dekoracje autorstwa Stanisława Jarockiego, lecz także pomysł inscenizacyjny. Nie zmienia to jednak faktu, iż przedstawienie *Dam i huzarów* podobało się słupskiej publiczności do tego stopnia, że wypełniła ona po brzegi salę teatru. Jak podkreślają recenzenci, aktorzy swoją grą od razu podbili serca widzów.

Mimo braku oficjalnych uprawnień zawodowych, Teatr Miejski w Słupsku prowadził wyjątkowo ożywioną działalność. Nowe tytuły pojawiały się na afiszu średnio co 10 dni. Zdaniem komentatorów prasowych dowodziło to rozmachu działalności placówki oraz umiejętnie planowanej polityki repertuarowej<sup>150</sup>. Drugą premierą Bronisława Skąpskiego była *Znajda* – błyskotliwa komedia sytuacyjna Romana Niewiarowicza, grana jako *Ich dwóch* w reżyserii Bronisława Skąpskiego, z pięknymi dekoracjami wykonanymi przez Mikołaja Kiss-Orskiego. Premierowe przedstawienie pokazano 16 listopada 1946 roku, z udziałem: Bronisława Skąpskiego (prezes Kolityński), Karola Rogalskiego (Pakułko), Krystyny Radwańskiej (tytułowa Znajda),

---

<sup>149</sup> Tamże.

<sup>150</sup> Por. tenże, *Co gra teatr w Słupsku?*, „Szczecin” 1946, nr 25/26, s. 203.

Stanisława Mareckiego (Doktor), Kazimiery Skalskiej, Ireny Trojeckiej, Mieczysława Jedyńskiego i Kamy Olskiej. Podobnie jak w wypadku *Dam i huzarów*, siłą przedstawienia stały się indywidualne popisy aktorskie. Chwalono przede wszystkim Skąpskiego jako prezesa Kolidyńskiego oraz Radwańską w tytułowej roli Znajdy. Cieplak pisał: „Skąpski gra nie tylko słowem, ale – jak każdy wybitny aktor – gestem, ruchem, mimiką, dzięki czemu widz otrzymuje maksimum estetycznego zadowolenia”<sup>151</sup>. W tym czasie w prasie coraz częściej zaczęły się pojawiać informacje o kłopotach z otrzymaniem przez zespół Jurdzińskiej ministerialnych licencji<sup>152</sup>. Mimo otrzymywanych dotacji, zarówno wojewódzkich (60 tys. zł z Urzędu Wojewódzkiego), jak i miejskich (50 tys. zł z Zarządu Miejskiego w Słupsku), a także wystawianych z powodzeniem – choć bez oficjalnych uprawnień – przedstawień, sytuacja zespołu pozostawała nadal tymczasowa. Kłopoty z licencjami Stanisław Telega nazywał wprost „zawracaniem głowy”, jednakże proponował bardziej zdecydowane kroki – albo ostateczne rozwiązanie zespołu, albo przekształcenie go w licencjonowany, choć miejski teatr zawodowy<sup>153</sup>.

Jak już wspomniano, na przełomie roku 1946 i 1947 Bronisław Skąpski – niepewny swojej sytuacji w Teatrze Miejskim w Słupsku – zaangażował się w działalność amatorsko-zawodowego zespołu Związku Zawodowego Kolejarzy w Szczecinie. Zespół, z udziałem Marii Grabowskiej, Leokadii Jurdzińskiej-Urbańskiej, Gwidona Trzywdar-Rakowskiego, Jerzego Cybulskiego i Bronisława Skąpskiego, przygotował premierę sztuki *Ich czworo* Gabrieli Zapolskiej<sup>154</sup>. Spowodowało to znaczne osłabienie słupskiego zespołu, co od razu zauważyła prasa. W Teatrze Miejskim grano wówczas *Przez dziurkę od klucza* w reżyserii i z udziałem Władysława Lasonia, artyście Teatru Wileńskiego (styczeń 1947 roku), oraz krotkowile muzyczną w trzech aktach *Ciotka Karola* Thomasa Brandona, także w reżyserii Lasonia (premiera 16 stycznia 1947 roku). To ostatnie przedstawienie zostało bardzo krytycznie ocenione przez Weronikę Milewską, późniejszą redaktorkę „Kuriera Słupskiego”<sup>155</sup>. „*Ciotka Karola* należy do rzędu sztuk absolutnie bezwartości-

---

<sup>151</sup> Tamże.

<sup>152</sup> S.T. [S. Telega], *Zawracanie głowy...*, s. 8.

<sup>153</sup> Mimo braku uprawnień Departamentu Teatru w Warszawie, Teatr Miejski mógł się ubiegać (i robił to) o licencję Wojewódzkiego Urzędu Kultury i Sztuki w Szczecinie. Por. tamże.

<sup>154</sup> Sztukę Zapolskiej grano między 25 grudnia 1946 a 1 stycznia 1947 roku w szczecińskiej sali ZZK. Na afiszach widniała nazwa Miejski Teatr Objazdowy w Słupsku.

<sup>155</sup> Por. W. Milewska, „*Ciotka Karola*” – *Brandona w Słupsku*, „Dziennik Bałtycki” 1947, nr 29, s. 6.



wych. Absolutnie – to znaczy, że nie posiada wartości ani społecznej, ani artystycznej. Na wskroś szablonowa konstrukcja, banalny humor, oklepane, rzekomo «komiczne», sytuacje. Sztuka ta nadawać by się mogła do teatryku amatorskiego w Ryczywole Wielkim czy innym Ochłajkowie. Nie potrzeba do niej bowiem – aby odtworzenie sztuki było na poziomie oryginału – ani dobrych aktorów, ani dobrego reżysera, ani dobrej sceny. Dla niewybrednych widzów płaski humorek krotchwili wystarczyłby...” – komentowała z przekąsem Milewska tuż po premierze. Wadą realizacji okazał się zarówno wybór „niewybrednej krotchwili”, jak i „szereg rażących niedociągnięć” reżysera oraz poszczególnych aktorów, np. p. Tomczaka (Jakub Chasney), Janiny Miłkowskiej (Donna Lucia d’Alvadores), Kamy Olskiej (Ella Dellahay), Kazimierzy Skalskiej, p. Rogalskiego (Lord Bobberlay) i Witolda Tylmana (Karol Wykham). Na wyróżnienie recenzentki zasłużyli jedynie Gwido Trzywdar-Rakowski – aktor źle obsadzony, choć dobrze grający rolę Lorda Chasneya, oraz p. Jankiewicz jako służący Brasset. Zarzuty wobec reżysera dotyczyły przede wszystkim niewłaściwego obsadzenia aktorów i rażącego niedostosowania kostiumów do stylu epoki krotchwili. Ogólnie słaba realizacja oraz słabsze wykonanie aktorskie sztuki Brandona skłoniły Milewską do sformułowania znaczenie poważniejszych zarzutów pod adresem kierownictwa Teatru Miejskiego. Milewska wprost sugerowała konieczność zmiany linii repertuarowej słupeckiego teatru, którego programem nie mogła stać się „zasada najmniejszego wysiłku”. Swoje uwagi recenzentka podsumowała następująco: „Styl wykonania – jeżeli tak można nazwać – przypominał łądząco przedstawienie teatryku amatorskiego na wsi. A przecież Teatr Miejski w Słupsku – to zawodowy, konwencjonowany teatr o wielkich ambicjach, no a Słupsk nie jest wsią...”<sup>156</sup>.

W lutym 1947 roku wystawiono jeszcze *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej (w reżyserii Bronisława Skąpskiego, z oprawą scenograficzną Mikołaja Kiss-Orskiego) oraz *Skąpca* Moliera (w reżyserii Gwidona Trzywdar-Rakowskiego). W kwietniu przygotowano *Manewry miłosne* Stefana Turskiego (w reżyserii Bronisława Skąpskiego)<sup>157</sup>, choć zespół występował już pod zmienioną nazwą – Miejski Teatr Objazdowy w Słupsku. Zespół Teatru

<sup>156</sup> Tamże, s. 6. Milewska myliła się, twierdząc, że Teatr Miejski w Słupsku posiada oficjalne licencje ZASP-u.

<sup>157</sup> W wypadku obu sztuk reżyserowanych w Słupsku przez Skąpskiego na początku 1947 roku, tj. *Moralności pani Dulskiej* oraz *Manewrów miłosnych*, trzeba pamiętać, iż należały one wcześniej do repertuaru Teatru Polskiego w Szczecinie za dyrekcji Bronisława Skąpskiego. W obu sztukach powtarza się także nazwisko Leokadii Jurdzińskiej-Urbańskiej.

Miejskiego rozwiązano ostatecznie z końcem kwietnia 1947 roku. Jak wiemy z wcześniejszych ustaleń, w kolejnym miesiącu Słupsk stracił bezpowrotnie Bronisława Skąpskiego w wyniku jego tragicznej śmierci, a teatr nie odbudował już swojej pozycji.

Z końcem roku 1947, kiedy funkcję jedyne go teatru w Słupsku usiłowało pełnić na poły amatorskie Towarzystwo Miłośników Sceny, problematyka teatralna zyskała kolejnego sprzymierzeńca w osobach redaktorów „Kuriera Słupskiego” – Weroniki oraz Jerzego Milewskich, dla których teatr był życiową pasją. Milewscy z właściwym sobie zamiłowaniem opisywali pojedyncze wydarzenia teatralne<sup>158</sup>, poszukiwali odpowiedzi na pytania o możliwości rozwoju teatru w mieście, a także analizowali przyczyny niepowodzeń działalności w Słupsku teatru zawodowego. Występy Filharmonii Bałtyckiej (kierowanej przez Stefana Śledzińskiego) w styczniu 1948 roku od razu stały się okazją do rozważań nad koniecznością podjęcia stałej współpracy z teatrami Gdańska, Gdyni i Szczecina, bez której Milewska nie widziała możliwości równomiernego i trwałego rozwoju kulturalnego miasta<sup>159</sup>. Występy amatorskiego teatru Związku Młodzieży Wiejskiej „Wici” z Charnowa pod Słupskiem z *Łobzowianami* Władysława Ludwika Anczyca (15 lutego 1948 roku) były pretekstem do analizy zjawiska wiejskich teatrów amatorskich<sup>160</sup>. Wielokrotnie powracano do spraw związanych z wadami czy raczej niedomaganiem funkcjonowania zespołu TMS-u, podkreślając z jednej strony trudne warunki pracy, z drugiej – zaangażowanie i poświęcenie aktorów-amatorów. Regularnie relacjonowano przebieg i postępy remontu gmachu słupskiego teatru czy też okoliczności powołania Teatru Ziemi Słupskiej.

Liczba i częstotliwość zamieszczanych na łamach „Kuriera Słupskiego” informacji teatralnych zdają się sugerować, iż teatr postrzegany był przez redaktorów jako niezwykle istotne ogniwo przeobrażeń samego miasta. Rozwój inicjatyw kulturalnych winien był – ich zdaniem – przebiegać równoległe z rozwojem gospodarczym, tak ważnym dla młodej społeczności miejskiej. Milewscy specyficznie definiowali rolę samego miasta na mapie całego Pomorza. Traktowali Słupsk jako potencjalnie główny ośrodek gospodarczy i kulturalny regionu położonego między Gdańskiem a Szczecinem, czyli Pomorza Środkowego. Zauważali jednakże dysproporcje między jego rozwojem społeczno-gospodarczym a kulturalnym. Dlatego postulowa-

<sup>158</sup> Por. m.in. relacje z gościnnych występów teatru koszalińskiego, Filharmonii Bałtyckiej oraz artystów warszawskich – ważniejsze recenzje odnotowuje aneks 1.

<sup>159</sup> Por. W. Milewska, *Filharmonia Bałtycka gra w Słupsku*, „Kurier Słupski”, 1948, nr 28, s. 1.

<sup>160</sup> Por. JEM [prawdopodobnie J. Milewski], *Wieczory teatralne. Zespół „Wici” z Charnowa*, „Kurier Słupski” 1948, nr 48, s. 4.

li większą pomoc pomorskich miast wojewódzkich oraz jeszcze większe zaangażowanie władz miasta w wysiłki zmierzające do utworzenia samodzielnego, zawodowego teatru dramatycznego<sup>161</sup>. Dopelnieniem lokalnej dyskusji toczącej się wokół sprawy teatru w Słupsku stało się włączenie „Kuriera Słupskiego” w rozważania nad kształtem przyszłego teatru, o czym była już wcześniej mowa<sup>162</sup>.

Spośród ważniejszych recenzji teatralnych dokumentujących poczynania słupskiego Towarzystwa Miłośników Sceny, prezentowanych na łamach „Kuriera Słupskiego”, warto wspomnieć oceny premierowego przedstawienia *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego z 13 marca 1948 roku, w reżyserii Eugeniusza Olmy, z dekoracjami zaprojektowanymi przez Mikołaja Kiss-Orskiego<sup>163</sup>. Jerzy Milewski nie zawahał się porównać słupskiej realizacji oraz poczynić reżysera do działalności Wilama Horzycy w Toruniu i tamtejszej premiery dramatu Wyspiańskiego<sup>164</sup>. Dekoracje Orskiego – choć zapewne na wyrost – uznał za zgodne ze stylem krakowskiej prapremiery tekstu<sup>165</sup>. Praca reżyserka Olmy była rzeczywiście godna podkreślenia i wymagała ogromnego wysiłku, gdyż nie dysponował on ani zawodowym zespołem, ani przestrzenią teatralną z prawdziwego zdarzenia. W gronie aktorów za „sztandarowo zagrane role” na wyróżnienie recenzenta zasłużyli zwłaszcza: Eugeniusz Olma jako Dziennikarz, Edward Łada-Cybulski jako Poeta, Jan Wilembork w roli Stańczyka oraz Wiktor Swincow jako Gospodarz. Słupska

---

<sup>161</sup> Por. (m), *Możemy dużo zrobić, ale potrzeba nam pomocy...*, „Kurier Słupski” 1948, nr 70, s. 4.

<sup>162</sup> Dyskusję otwierał tekst redakcyjny, zatytułowany *Słupsk musi mieć własny teatr zawodowy* („Kurier Słupski” 1948, nr 83), a zamykało typowe podsumowanie anonimowego Spectatora (prawdopodobnie samego Milewskiego) *Bilans naszej dyskusji o teatrze...*

<sup>163</sup> Por. m.in.: J.M., *O zgubionym i odnalezionym złotym rogu*, „Kurier Słupski” 1948, nr 75, s. 4, Spectator, *Jeszcze o teatrze słupskim*, „Kurier Słupski” 1948, nr 77, s. 4, Ber., *Dość kołtuńskiego snobizmu*, „Kurier Słupski” 1948, nr 89, s. 4 i Spectator, *Bilans „Wesela”*, „Kurier Słupski” 1948, nr 101, s. 4. Afisz *Wesela* zachowany w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie podaje pełną obsadę tego przedstawienia.

<sup>164</sup> Toruńska premiera *Wesela* w reżyserii Wilama Horzycy odbyła się 2 kwietnia 1947 roku. Por. L. Kuchtówna, *Wielkie dni małej sceny...*, s. 165. Milewski, jak sam wspomina w recenzji, oglądał to przedstawienie w Toruniu.

<sup>165</sup> Dekoracje do prapremiery *Wesela* powstały według projektu Stanisława Wyspiańskiego. Miały odtwarzać jedną z izb bronowickiego dworku Włodzimierza Tetmajera, choć nie były całkowicie zgodne z zapisem proponowanym w didaskaliach dramatu. W późniejszym okresie model dekoracyjny krakowskiej prapremiery z 16 marca 1901 roku był stosunkowo często naśladowany w kolejnych realizacjach dramatu. Por. R. Węgrzyniak, *Encyklopedia „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2001 oraz T. Gryglewicz, *„Wesele” Wyspiańskiego jako wizja malarska. Komentarz historyka sztuki*, [w:] *Magia „Wesela”*, red. J. Michalik, A. Stafiej, Kraków 2003.

realizacja *Wesela*, pokazana niemal w rocznicę krakowskiej prapremiery, była dla mieszkańców miasta podwójnie ważnym wydarzeniem. Nie tylko inicjowała długo oczekiwaną działalność Towarzystwa Miłośników Sceny, lecz także otwierała drogę do uruchomienia w Słupsku teatru zawodowego. Tak przynajmniej sądzili władze miasta. Obecny na premierze starosta powiatowy Andrzej Przybylski w słowie wstępnym skierowanym do publiczności zaznaczał, iż: „Wystawienie *Wesela* jest symbolem ambicji Słupska”<sup>166</sup>. Ambicje te oznaczały zapewne posiadanie dobrego zespołu amatorskiego, prezentującego ciekawy repertuar, oraz otwarcie w niedalekiej przyszłości teatru zawodowego.

Kolejne przedstawienia, m.in. dramatu Anny Świrszczyńskiej *Strzały na ulicy Długiej*<sup>167</sup> w reżyserii Eugeniusza Olmy<sup>168</sup>, a także popularnych wodewili, jak *Królowa przedmieścia* Konstantego Krumłowskiego<sup>169</sup> czy *Hiszpańska mucha* Franza Arnolda i Ernesta Bacha<sup>170</sup>, nie do końca zdawały się potwierdzać ambicje miasta. Repertuar coraz wyraźniej zdążał ku popularnej komedii i farsie, nie mając wiele wspólnego z pozycjami „żelaznego” repertuaru. Przedstawienia co prawda podobały się publiczności, ale poszczególne realizacje pozostawiały wiele do życzenia. Widzowie doskonale bawili się, oglądając popularne wodewile, w których obok słowa dramatycznego pojawiały się także przyśpiewki, tańce, muzyka czy aktualne, dowcipne monologi pisane na potrzebę chwili, jak było w wypadku *Królowej przedmieścia*, do której kuplety dopisali Eugeniusz Olma i Edward Łada-Cybulski<sup>171</sup>. Zabrało także reżysera (takiego jak Bronisław Skąpski) z odpowiednim przygotowaniem zawodowym i licencjami. Słupsk nie potrafił zatrzymać u siebie na dłużej aktorów Teatru Miejskiego, którzy rokowali nadzieje na dalszy rozwój, np. Gwidona Trzywdar-Rakowskiego i Tadeusza Żuchniewskiego,

---

<sup>166</sup> J.M., *O zgubionym i odnalezionym...*, s. 4.

<sup>167</sup> Na marginesie nadmienić trzeba, że inny dramat Anny Świrszczyńskiej, *Orfeusz*, miał swoją prapremierę w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Toruniu, w reżyserii Wilama Horzycy (21.09.1946), zaś *Strzały na ulicy Długiej* prezentował po raz pierwszy Teatr Ziemi Lubuskiej im. J. Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim 8.11.1947 roku, w reżyserii Marii Szewczyńskiej.

<sup>168</sup> Por. (JK), „*Strzały na ulicy Długiej*” Świrszczyńskiej otworzą sezon teatralny w Słupsku, „*Kurier Słupski*” 1948, nr 165, s. 4, (J), *Otwarcie sezonu teatralnego*, „*Kurier Słupski*” 1948, nr 286, s. 4, (J), *Dobra gra zespołowa, udane dekoracje na premierze „Strzałów na ulicy Długiej”*, „*Kurier Słupski*” 1948, nr 291, 309.

<sup>169</sup> Por. „*Kurier Słupski*” 1948, nr 154 oraz „*Królowa Przedmieścia*” życzliwie przyjęta przez publiczność Słupska, „*Kurier Słupski*” 1948, nr 165, s. 4.

<sup>170</sup> Por. „*Kurier Słupski*” 1949, nr 86, 92.

<sup>171</sup> Por. „*Królowa Przedmieścia*”..., s. 4.

następnie uznanych artystów Teatru Wybrzeże w Gdańsku, ani Edwarda Łady-Cybulskiego, zaangażowanego w roku 1952, tuż po rozwiązaniu słupskiego Towarzystwa Miłośników Sceny do Teatru Dolnośląskiego w Jeleniej Górze (do roku 1957), a później do Teatru Ludowego w Nowej Hucie (do roku 1964). Działania reżyserskie Eugeniusza Olmy i Jana Fiderera – amatorów-pasjonatów teatru – nie wykroczyły nigdy poza ramy współpracy z innymi „zapaleńcami” – amatorami z liczego grona członków słupskiego TMS-u.

„Wesele zostało zagrane dobrze – amatorski zespół Słupska stanął w pełni na wysokości zadania. Ten fakt jest podstawą do dalszej dyskusji nad losami teatru słupskiego”<sup>172</sup> – stwierdzenie to, jak zostało powiedziane wcześniej, zapoczątkowało dyskusję na łamach „Kuriera Słupskiego”. W kwestii powołania teatru zawodowego wypowiedzieli się przedstawiciele władz miasta, m.in. przewodniczący Rady Miejskiej Antoni Marczak i I sekretarz Komitetu Miejskiego Polskiej Partii Robotniczej Klemens Czarnecki, dla których stały i zawodowy teatr w Słupsku miał być spełnieniem skierowanej do „mas pracujących miasta przywróconego Polsce” obietnicy teatru i repertuaru „społecznie potrzebnego”<sup>173</sup>, a także anonimowi mieszkańcy Słupska<sup>174</sup> i wielokrotnie redakcja „Kuriera”. Zdawano sobie sprawę z ograniczonych możliwości władz miejskich. Postulowano zwrócenie się o pomoc do większych ośrodków, np. Gdańska czy Szczecina<sup>175</sup>, oraz stworzenie w mieście dogodnych warunków do rozwoju życia kulturalnego<sup>176</sup>, w tym również teatralnego. Za wszelką cenę nie chciano postrzegać Słupska jako miasta prowincjonalnego.

W czasie remontu budynku teatru, kiedy działalność TMS-u została znacznie ograniczona, w mieście zaczęły pojawiać się przedstawienia okolicznościowe i gościnne. Występował koszaliński Teatr Miejski Niny Burskiej i Otmara Rjamskiego, warszawscy artyści rewiowi z bardzo zróżnicowanym repertuarem popularnym, objazdowe teatrzyki marionetkowe oraz różne zespoły amatorskie. „Kurier” relacjonował te występy, choć podchodził do nich krytycznie. Ostatnim pomysłem na uratowanie zawodowego teatru w mieście miał być Teatr Ziemi Słupskiej, choć i ta inicjatywa, jak już wiemy, skończyła się niepowodzeniem. W Słupsku ostatecznie nie powstał drama-

---

<sup>172</sup> Red., *Słupsk musi mieć własny teatr zawodowy*, „Kurier Słupski” 1948, nr 83, s. 4.

<sup>173</sup> Por. K. Czarnecki, *Masy pracujące Słupska chcą mieć własny teatr*, „Kurier Słupski” 1948, nr 88, s. 4.

<sup>174</sup> Por. np. Ber, *Dość końskiego snobizmu...*

<sup>175</sup> Por. Red., *O współpracę ze Szczecinem i Gdańskiem...*

<sup>176</sup> Por. Spectator, *Czy Słupsk wyzyska swoje możliwości?...*

tyczny teatr zawodowy, na którego otwarcie przyjdzie miastu i publiczności czekać do roku 1958, kiedy powstanie Słupska Scena Bałtyckiego Teatru Dramatycznego w Koszalinie. Nowy budynek teatru, funkcjonujący do dnia dzisiejszego, zostanie oddany do użytku dopiero w roku 1965, zaś samodzielny teatr dramatyczny powstanie w roku 1976, początkowo jako Państwowy Teatr Muzyczny w Słupsku, od roku 1980 – jako Słupski Teatr Dramatyczny.

### 1.3. Teatr zawodowy?

Charakterystyka najważniejszych wydarzeń oraz recepcji krytycznej pierwszych lat funkcjonowania w Słupsku polskiego teatru pozwala na dokonanie wstępnego podsumowania. Mimo iż teatr jako instytucja miejska miał pełnić ważną funkcję czynnika aktywizującego i integrującego lokalną społeczność zarówno z samym miastem, które w roku 1945 stało się polskie, jak i słupszczan ze sobą, wydaje się, że nie uczyniono wystarczająco dużo, by zapewnić mu korzystne warunki rozwoju. Życie teatralne w Słupsku nie osiągnęło wystarczającego poziomu stabilizacji, która prawdopodobnie pomogłaby w przetrwaniu polskiego teatru zawodowego. Droga rozwoju słupskiej sceny przebiegała w sposób typowy dla większości miast położonych na Ziemiach Odzyskanych; od ruchu amatorskiego, aktywizującego ludzi zainteresowanych teatrem, przez pozyskiwanie na dogodnych warunkach aktorów zawodowych, po zakorzenienie się i jednych, i drugich w warunkach lokalnej kultury.

Zapewne nikt nigdy nie liczył na to, że teatr w Słupsku stanie się nagle miejscem wyjątkowo ważnym na kulturalno-teatralnej mapie Polski północnej. Choć oczekiwano zapewne, iż stanie się ważny dla lokalnej społeczności. I tak zapewne było, o czym świadczą najlepiej przytaczane wspomnienia pierwszych słupszczan i głosy redaktorów „Kurieria Słupskiego”. Nigdy jednak słupskie wydarzenia teatralne czy okołoteatralne nie wykroczyły poza ramy samego miasta. Wydaje się także, że miasto od samego początku miało dość złudne szanse na prawdziwy teatr zawodowy. Brak tradycji teatralnych oraz silnych korzeni, których nie można było stworzyć – jak się niektórym wydawało – tak po prostu, niemal z dnia na dzień, okazał się czynnikiem determinującym warunki rozwoju teatru zawodowego w Słupsku w pionierskim okresie jego działalności.

Niepowodzeniem zakończyły się starania władz miasta o sprowadzenie do Słupska osób zainteresowanych utworzeniem tu szkoły dramatycznej lub

studium dramatycznego, co od samego początku wydawało się pomysłem dość niefortunnym ze względu na niekorzystną lokalizację takiej placówki dydaktycznej. Nie powiodły się także próby utrzymania w mieście w miarę stabilnego zespołu zawodowych aktorów, którzy przeszli pomyślnie weryfikację ZASP-u, otrzymując uprawnienia do samodzielnego prowadzenia placówek dramatycznych. Problem samej weryfikacji w pierwszych latach powojennych był szczególnie pilny i trudny<sup>177</sup>. Dyrektorzy teatrów byli mianowani przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, ale na podstawie pozytywnej opinii Związku oraz po zakończonym procesie weryfikacji. Wydaje się, że największe szanse na kierowanie teatrem w Słupsku miał zmarły tragicznie i przedwcześnie Bronisław Skąpski, który reżyserował i kierował Teatrem Miejskim wspólnie z Leokadią Jurdzińską-Urbańską. Pozostali aktorzy zawodowi, związani ze słupską sceną krócej bądź dłużej, tj. Witold Thielmann – rodowity słupszczanin, Tadeusz Żuchniewski, Edward Łada-Cybulski, Zofia Komorowska, Antonina Burska-Cichowska czy Gwido Trzywdar-Rakowski, wybierali po pewnym czasie większe ośrodki teatralne i bardziej stabilną przyszłość zawodową, wiążąc się z teatrami Szczecina (Teatr Polski), Gdańska (Teatr „Wybrzeże”) i Koszalina (Teatr Miejski Niny Burskiej i Otmara Rjamskiego). Z kolei poczynania amatorów-miłośników teatru, np. Jana Fiderera i Eugeniusza Olmy, skupionych wokół TMS-u, z góry skazane były na niepowodzenie. Dysponowali oni zbyt małymi środkami finansowymi oraz zbyt niestabilnym i nieprofesjonalnym zespołem, by doprowadzić, z poparciem władz miejskich, do przekształcenia teatru amatorskiego w miejski teatr zawodowy. Ostatecznie niepowodzeniem zakończył się także pomysł powołania Teatru Ziemi Słupskiej, w zamyśle placówki o charakterze objazdowym, finansowanej wspólnie przez wszystkie większe ośrodki miejskie ziemi słupskiej.

Teatr w Słupsku w pionierskim okresie funkcjonowania był więc teatrem zawodowym tylko z racji związanych z nim profesjonalnych aktorów<sup>178</sup>. Ja-

---

<sup>177</sup> O trudnym procesie weryfikacji pisali m.in. Kazimierz Andrzej Wysiński i Edward Krasiński, nazywając wydarzenia pierwszych lat powojennych „gorączką weryfikacyjną”. Problemom kolaboracji, bojkotu i weryfikacji poświęcona była także redakcyjna dyskusja na łamach monograficznego numeru „Pamiętnika Teatralnego” 1994, z. 1-4. Por. K.A. Wysiński, *Związek Artystów Scen Polskich...*, E. Krasiński, *Działalność komisji weryfikacyjnych ZASP 1945-1949*, „Pamiętnik Teatralny” 1997, z. 1-4, s. 36-97 oraz *Kolaboracja – Bojkot – Weryfikacja* [dyskusja redakcyjna z udziałem: J. Hery, E. Krasińskiego, A.K. Kunerta, T. Strzembosza oraz J. Trznadla], „Pamiętnik Teatralny” 1997, z. 1-4, s. 4-35.

<sup>178</sup> Czasopismo „Teatr” z roku 1948, charakteryzując teatry pomorskie i teatry Wybrzeża w sezonie 1947/48 (tzw. *Kronika scen polskich*), nie wymienia nawet z nazwy słupskich

ko samodzielna placówka miejska nigdy nie posiadał odpowiednich licencji ministerialnych oraz formalnych licencji ZASP-owskich i w związku z tym funkcjonował właściwie na pograniczu legalności (Teatr Polski i Teatr Miejski w Słupsku). Większość późniejszych przedstawień miała charakter do-  
rażnych, okolicznościowych przedsięwzięć o charakterze amatorskim, jedy-  
nie z udziałem aktorów zawodowych. Na początku lat pięćdziesiątych, w wy-  
niku nowego podziału administracyjnego kraju, ośrodkiem wojewódzkim  
stał się nie Słupsk, lecz Koszalin, gdzie jesienią 1953 roku przystąpiono do  
prac organizacyjnych z nowym zespołem teatralnym. Z inicjatywy Ireny  
Górskiej-Damięckiej, przy współpracy aktorów Teatru im. S. Jaracza w Olsz-  
tynie – Stefana Nafalskiego i Jerzego Jurowskiego oraz na podstawie rozpo-  
rządzenia Ministra Kultury i Sztuki z 1 listopada 1953 roku powołano do ży-  
cia Bałtycki Teatr Dramatyczny w Koszalinie<sup>179</sup>.

Procesy integracyjne zapoczątkowane w Słupsku w latach powojennych  
obejmowały różne działania społeczno-kulturalne. Tworzono biblioteki, mu-  
zea, regionalne oddziały towarzystw naukowych, wreszcie placówki teatral-  
ne. Wszystkie te przedsięwzięcia miały przyspieszyć i ułatwić integrowanie  
się młodego ośrodka z ojczyzną. Jak już podkreślano, społeczność Słupska  
stanowiła wówczas swoistą mieszanekę kulturową i narodowościową. Wydaje  
się, że owa wielokulturowość lokalnego społeczeństwa nie ułatwiała proce-  
sów integrowania się i wrastania w słupską społeczność, o której Zbigniew  
Zielonka pisał: „Ojczyzna płynie w nas od prawieka: jej krajobrazy, jej mowa,  
jej ludzie. Jesteśmy ukształtowani przez ojczyznę, tę geograficzną, tę pojęcio-  
wą i językową, naturalną i kulturową, przez doświadczenia nieskończonego  
łańcucha pokoleń, które przez nią przeszły. Tymczasem kazano ludziom od  
1945 roku wrastać w ojczyznę, którą często budowano na wzór wsi Potiomki-  
nowskich. Nie dziwny się przeto, że ten olbrzymi szmat ziemi północnej od  
Narwi po Świnoujście w wielu miejscach, a myślę tu nie tylko o miejscach  
geograficznych, wydaje się nam pusty, szkieletowaty, bez duszy”<sup>180</sup>. Można  
mieć jednak wrażenie, iż teatr był tą instytucją, której – obok prasy i kina  
– udawało się najszybciej integrować ludzi ze sobą oraz z miejscem, stającym  
się w miarę upływu lat świadomie wybieraną „małą ojczyzną”.

---

instytucji. Por. Jan z Marnowa, *Teatry pomorskie w sezonie 1947/48*, „Teatr” 1948, nr 3-5,  
s. 73-74 oraz K. Barnaś, *Teatry Wybrzeża*, „Teatr” 1948, nr 3-5, s. 75-76.

<sup>179</sup> Por. tamże, s. 153-154.

<sup>180</sup> Z. Zielonka, *Wrastanie w krajobraz*, [w:] *Materiały do poznawania regionalizmu słupskiego*,  
t. VII, *Zbiór opracowań w zakresie regionalnej literatury środkowopomorskiej i rodzimego śro-  
dowiska geograficzno-przyrodniczego oraz kulturowego, a także zapiski kronikarskie*, Słupsk  
2006, s. 14.



Trudności funkcjonowania śląskiej sceny w pionierskim okresie jej działalności były typowe dla większości nowych ośrodków teatralnych na ziemiach zachodnich i północnych. Kłopoty materialno-ekonomiczne (niedostatki związane z działaniem samych teatrów oraz wynikające z nich konieczne remonty scen, brak zaplecza technicznego i mieszkalnego dla zespołów), kadrowe (brak zawodowych aktorów, brak licencji ministerialnych i ZASP-owskich), a także artystyczne (dominacja repertuaru typowego dla modelu sceny farsowo-bulwarowej) nie sprzyjały wrastaniu i zakorzenianiu się teatrów w lokalną strukturę społeczno-kulturalną. Wszystkie te czynniki wpływały też niekorzystnie na tworzenie się lokalnych tradycji teatralnych.

Podsumowując najważniejsze osiągnięcia polskiego teatru w latach 1945-1975, Jerzy Koenig wymieniał: podjęcie próby odbudowy teatru po wojennych zniszczeniach, ukształtowanie wzorca repertuarowego opartego na klasyce narodowej oraz światowej, wykształcenie kadry twórczych reżyserów, a także stworzenie zadowalającej bazy naukowej<sup>181</sup>. Wydaje się, iż żadnego z wymienionych aspektów rozwoju życia teatralnego nie można rozpatrywać w kategoriach osiągnięć w odniesieniu do dziejów śląskiego teatru w latach 1945-1953. Podjęte zostały co prawda próby nie tyle odbudowy, ile budowania od podstaw polskiego życia teatralnego, ale zakończyły się one połowicznym sukcesem. Nie powiodła się realizacja określonego wzorca repertuarowego, interesującego pod względem artystycznym, ani tym bardziej stworzenie odrębnego programu, który dałby możliwość rozpoznawania Śląska jako nowego ośrodka teatralnego (dominacja repertuaru opartego na tak zwanych „produkcyjniakach na wesoło”<sup>182</sup>). Nie udało się także zatrzymać w Śląsku na dłużej ciekawych osobowości aktorskich i reżyserkich, czy nawet wykształcić własnej grupy aktorów-amatorów, ze zdanym zawodowym egzaminem eksternistycznym, jako naturalnego zalążka rozwoju lokalnego teatru zawodowego. Zabrakło stabilizacji zarówno finansowej, jak i instytucjonalnej, niezbędnej dla pomyślnego funkcjonowania teatru-instytucji w młodym ośrodku miejskim.

Co zatem się udało i co można uznać za istotne osiągnięcia śląskiego życia teatralnego w pionierskim okresie rozwoju? Stanisław Marczak-Oborski, autor monograficznego opracowania poświęconego polskiemu teatrowi powojennego trzydziestolecia, charakteryzując nowe placówki położone na Ziemiach Odzyskanych, podkreśla właśnie ich pionierski, a nie artystyczny

---

<sup>181</sup> Por. J. Koenig, *Sprawa otwarta*. „Pamiętnik Teatralny” 1975, z. 3-4, s. 335-343.

<sup>182</sup> Por. S. Marczak-Oborski, *Życie teatralne...*, s. 104.

charakter oraz uznaje wagę samego ich funkcjonowania<sup>183</sup>. Wydaje się, że podobna sytuacja dotyczy także Słupska, w którym niezwykle trudno jest oceniać jedynie dokonania artystyczne Teatru Polskiego, Teatru Miejskiego i Towarzystwa Miłośników Sceny. Mimo oczywistych ich niedomagań w początkowym okresie działalności, udało się zaszczepić autentyczną potrzebę obcowania ze sztuką, teatrem i językiem polskim, powiodła się realizacja – w miarę potrzeb oraz możliwości zawodowo-amatorskich – przedstawień teatralnych o charakterze stałym i objazdowym, ukazano też potrzebę posiadania własnego teatru zawodowego, mogącego zaspokajać aspiracje kulturalne młodego ośrodka miejskiego. Zaszczepiona zatem została autentyczna potrzeba posiadania i tworzenia lokalnych tradycji teatralnych, bez których – zdaniem Marczaka-Oborskiego – nie można budować swoistej „żywności teatru”, rozumianej jako zdolność rozrastania się i zapełniania przez teatr pustych miejsc<sup>184</sup>. Uczyniono zatem tyle, ile można było w tym właśnie okresie, by Słupsk posiadał swój własny teatr zawodowy, a kiedy nie udało się zbudować trwałych podwalin teatru zawodowego, zainicjowano ważny nurt teatru amatorskiego, który przyniósł w latach następnych sukcesy Teatru Rondo oraz miano polskiej stolicy monodramu<sup>185</sup>. Dopiero lata funkcjonowania samodzielnego województwa słupskiego (1975-1998) będą oznaczały „złoty okres” rozwoju teatru zawodowego w Słupsku, dramatycznego i lalkowego, który następnie będzie kontynuowany przez Nowy Teatr im. Witkacego oraz Państwowy Teatr Lalki „Tęcza”.

Opisując historię słupskiego teatru w latach 1945-1953, pamiętać również trzeba o dość specyficznych warunkach rozwoju życia teatralnego w Polsce w tużpowojennym okresie. Oficjalną politykę teatralną lat 1944-1949 Marzena Kuraś nazywa okresem „zniewalania” teatru, stwierdzając jednoznacznie, iż: „Przeformułowania i przewartościowania naszego myślenia o powojennym teatrze polskim lat czterdziestych i pięćdziesiątych wydają się być oczywiste, choćby ze względu na intelektualną klęskę marksizmu, który był najpotężniejszym czynnikiem kształtującym nie tylko sferę życia społeczno-politycznego czy gospodarczego, ale także zjawiska kulturowe – w tym teatr. Ogląd jego powojennych dziejów bardzo często, z różnych powodów, najczęściej ideologicznych, wypierał pewne fakty czy posunięcia polityczne, tworząc dość swoistą historię teatru”<sup>186</sup>. W Słupsku sytuacja i losy poszcze-

<sup>183</sup> Tamże, s. 25.

<sup>184</sup> Tamże, s. 26.

<sup>185</sup> Por. A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 115 i 127-130.

<sup>186</sup> M. Kuraś, *Zniewalanie teatru...*, s. 103. Autorka poddaje niezwykle wnikliwej charakterystyce proces specyficznego „rozmijania się” potrzeb, haseł oraz możliwości rozwoju

gólnych instytucji teatralnych komplikowały się dodatkowo, ze względu nie tylko na zamierzone i odśrodkowe działania „zniewalające”, prowadzone przez odpowiednie instytucje państwa polskiego (właściwym przykładem wydaje się krótkotrwała i całkowicie nieudana inicjatywa powołania do życia Teatru Ziemi Słupskiej), lecz także na lokalizację instytucji kultury, w tym teatru. Położenie placówek teatralnych na ziemiach zachodnich i północnych było szczególnie trudne. Specyficzne oczekiwania „politycznej poprawności” oraz „jakości rozwoju” teatrów położonych na tych terenach pozostawały w opozycji zarówno do nakładów możliwości rozwoju lokalnego życia teatralnego, jak i do planowanej i wprowadzanej sukcesywnie polityki teatralnej. Centralizacja, odgórne planowanie i sterowanie polityką repertuarową oraz kadrową, nadzór nad procesem weryfikacji aktorów, wyznaczanie dyrektorów poszczególnych placówek, rozdzielanie nakładów finansowych, udzielanie zgody na budowę nowych gmachów teatralnych, próby uporządkowania teatralnej mapy kraju – wszystkie te procesy zmierzały stopniowo do pełnego przejścia kontroli nad organizacją życia teatralnego w powojennej Polsce<sup>187</sup>. Niejako w opozycji do wymienionych procesów kształtowały się lokalne działania animatorów teatru ochotniczego i amatorskiego lub aktorów mających, niekiedy z bardzo różnych powodów, problemy z weryfikacją. O ile ogólna sytuacja w kraju w latach 1944-1947 umożliwiała jeszcze stosunkową niezależność działań środowiska teatralnego<sup>188</sup>, o tyle wydarzenia roku 1949 oraz ich bezpośrednie konsekwencje sytuację tę radykalnie zmieniły.

Historia teatru w Słupsku zdaje się potwierdzać te prawidłowości. W roku 1947 kończy swoją działalność Teatr Miejski w Słupsku. W jego miejsce

---

polskiego teatru, sformułowanych przez przedwojenne i konspiracyjne instytucje teatralne, z „nową” rzeczywistością i „nowymi”, obowiązującymi zasadami, np. problemy społecznego charakteru teatru, jego powszechnej dostępności, rozwoju szkolnictwa teatralnego czy możliwości uruchamiania i funkcjonowania w powojennej rzeczywistości teatru ochotniczego i amatorskiego.

<sup>187</sup> Małgorzata Jarmułowicz wskazuje, iż obecność w repertuarze teatralnym w pierwszych latach powojennych sztuk komediowo-bulwarowych była nowej władzy właściwie na rękę. Późniejsza akcja reformy repertuarowej, nazwana przez Jarmułowicz „tątką parawanu”, umożliwiła przejście kontroli również nad tym aspektem życia teatralnego, będąc jednym z ogniw procesu stopniowego zniewalania teatru. Por. M. Jarmułowicz, *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Gdańsk 2003, s. 14-15.

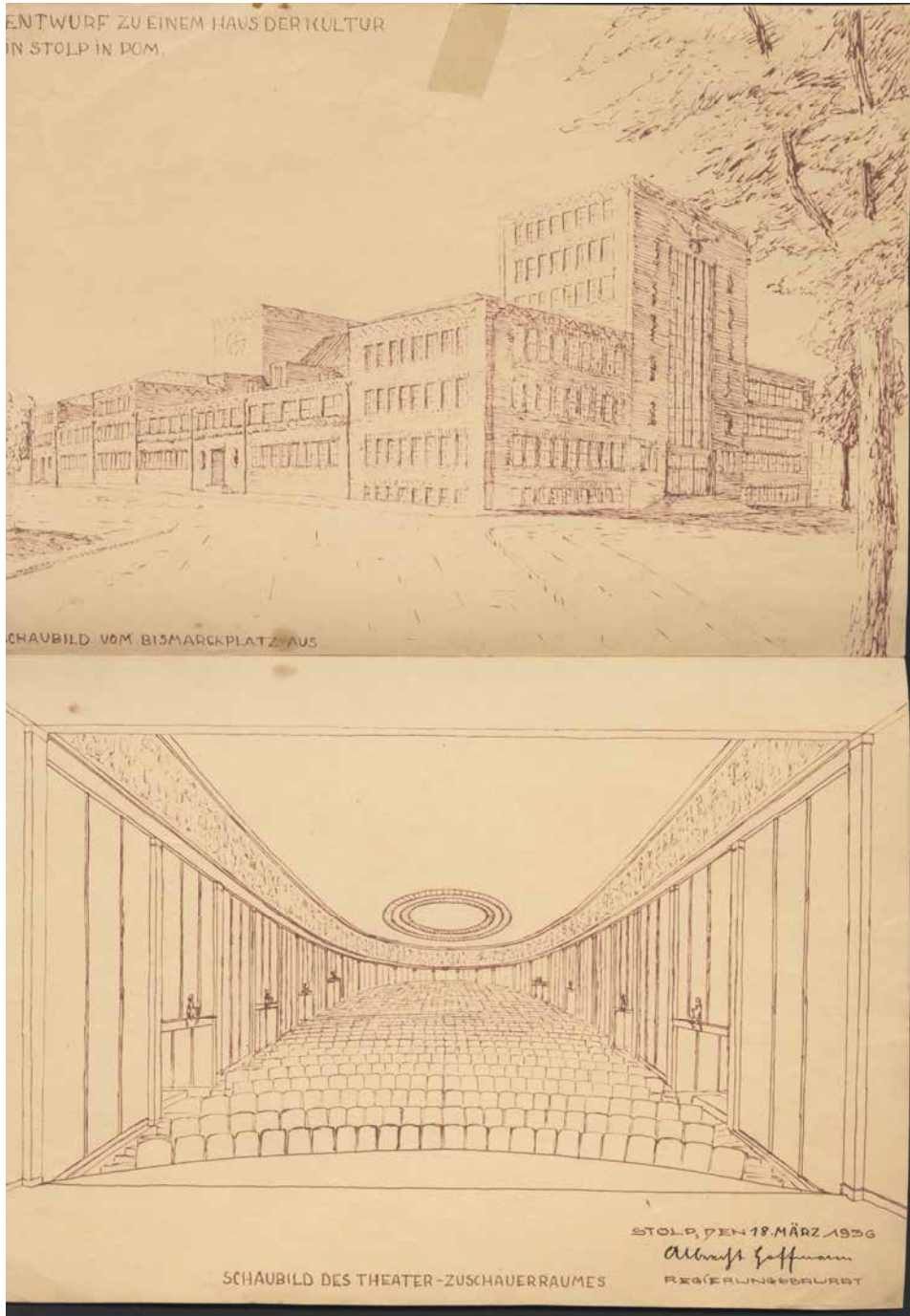
<sup>188</sup> Marzena Kuraś stwierdza, że w latach 1944-1949 władze państwowe nie prowadziły jeszcze żadnej celowej polityki kulturalnej, zaś nieudolność i brak scentralizowanych rozwiązań sprzyjały artystom sceny. Por. M. Kuraś, *Zniewalanie teatru...*, s. 136.

powołane zostaje amatorskie Towarzystwo Miłośników Sceny. Na przełomie roku 1948 i 1949 rozpoczyna i niedługo potem kończy swoją działalność Teatr Ziemi Słupskiej, kierowany przez Stanisława Wolickiego. Po roku 1949 teatr w Słupsku funkcjonuje jako instytucja o charakterze doraźnym i okolicznościowym, w głównej mierze amatorskim, jedynie z udziałem gościnnych występów aktorów zawodowych<sup>189</sup>. Jak się wydaje, początek lat pięćdziesiątych nie jest już najlepszym okresem dla rozwoju teatru amatorsko-ochotniczego<sup>190</sup>. Tak więc splot bardzo różnych okoliczności, wynikających przede wszystkim ze słabości samego teatru, zdecydował o niepowodzeniu oraz ostatecznym upadku teatru miejskiego w Słupsku.

---

<sup>189</sup> Okolicznościowe oraz gościnne występy teatralne i muzyczne w Słupsku w latach 1949-1953 w gmachu Teatru Miejskiego odnotowuje aneks 1.

<sup>190</sup> Potwierdza to również Dariusz Kosiński, pisząc o różnych zabiegach mających na celu całkowite podporządkowanie polskiego życia teatralnego „opiece” państwa, czego przejawem był m.in. nadzór nad repertuarem czy stopniowa likwidacja scen prywatnych i komercyjnych. Por. D. Kosiński, *Teatra polskie...*, s. 266-267 i 317-319.



Plany słupskiego domu kultury (*Haus der Kultur*) z 1936 roku, autorstwa Albrechta Gaffmanna (zbiory Słupskiego Oddziału Państwowego Archiwum w Koszalinie)

**»TEATR POLSKI« w SŁUPSKU**

Niedziela dnia 9. IX. 45 r. **godz. 19<sup>00</sup>**  
Wtorek „ 11. IX. 45 r.  
Środa „ 12. IX. 45 r.

**POZEGNANIE  
LATA**

**Rewia w 2-ch częściach, 16 obrazach**  
piera T. Żuchniewskiego - Cz. Domaradzkiego i innych.

**Udział biorą:**

*Kaczmarczyk Wanda, Kmitto Klara, Pawełczyłówna Rita, Iwanowska Wiktoria,  
Domaradzki Czesław, Garzinski Stanisław, Kalinowski Antoni, Nowak Janusz,  
Szajda Zbigniew, Werdiola Artollusz, Żuchniewski Tadeusz.*

**Conferencja: Nowak Janusz**

**BALET!**  **ORKIESTRA!**

**W PROGRAMIE!**

**„Towarzystwo Obrony Praw Mezczyzny”**

**TANCE... PIOSENKI... SKECZE...**

**Bilety w cenie od 10-35 zł. Przedsprzedaz biletow od godz. 16<sup>00</sup>**

Afisz *Pożegnania lata*, rewii Tadeusza Żuchniewskiego i in., wystawionej na scenie Teatru Polskiego w Słupsku we wrześniu 1945 roku (zbiory Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku)

59

której występujemy niniejszym do Zarządu Miejskiego z uprzejmą prośbą

- a/wystąpienie do Główniej Dyrekcji Tymczasowego Zarządu Państwowego w Łodzi o przekazanie miastu na własność gmachu teatru w Słupsku lub o oddanie tegoż teatru Zarządowi Miejskiemu w administrację;
- b/ustanowienie dla przedsiębiorstwa teatralnego/w celu sprawniejszego jego funkcjonowania /2-ch etatów kierowniczych w VII.kat.płac,2-ch etatów urzędniczych w VIII.i IX.kat. płac,2-ch etatów woźnych w XI.kat.płac oraz 4-ch etatów personelu technicznego z wynagrodzeniem ustalonym ryczałtowo
- c/powierzenie kierownictwa teatrem Komisji Teatralnej Miejskiej Rady Kultury.

Miejska Rada Kultury w Słupsku wyraża przekonanie, że Zarząd Miasta, doceniając znaczenie istnienia w mieście Teatru Polskiego -jako placówki żywego słowa polskiego na naszych kresowych zachodnich rubieżach-zechce łaskawie zająć w tej sprawie stanowisko pozytywne.

Słupsk, dnia 15 października 1945r.

1 zał.

Sekretarz

*L. Opławski*

Przewodniczący

*Tadeusz Kamiński*

Członkowie Komisji Teatralnej

*Edward Łada-Cybulski*  
*Żuchniewski*

Fragmety memoriału w sprawie przejęcia Polskiego Teatru w Słupsku pod zarząd Miejskiej Rady Kultury (październik 1945 roku), podpisanego przez Tadeusza Kamińskiego, Edwarda Ładę-Cybulskiego i Tadeusza Żuchniewskiego (zbiory Słupskiego Oddziału Państwowego Archiwum w Koszalinie)



# TEATR POLSKI

Towarzystwa Miłośników Sceny w Słupsku

SOBOTA I NIEDZIELA 13 i 14 MARCA 1948 r.

w sali Teatru Miejskiego w Słupsku

Arcytwór Stanisława Wyspiańskiego

# WESELE

## PREMIERA

Dramat w 3 aktach

**Udział biorą:** Andruszkiewicz Zola, Kowalska Erytyna, Kocił Wanda, Kurko Leon, Litwinowicz Leokadia, Piaterwko Julia, Rencochcka Wanda, Rottengraber Marzena, Suchodolska Halena, Szajlikówna Eugenia, Werschółowa Halena.

Cwieszech Bronisław, Działicki Jerzy, Foryś Władysław, Gilewski Eugeniusz, Górki Jerzy, Hübnerowicz Aleksander, Kuliński Tadeusz, Kijewski Tadeusz, Loda Edward, Nowak Czesław, Nowak Janusz, Olma Eugeniusz, Piaterwki Stanisław, Pokusz Antoni, Strypał Czesław, Swiniow Wiktor, Tomczak Roman, Wilmowski Jan, Zabawski Marian.

**Inscjencja:**  
Jabłkowski Mieczysław

**Dekoracje:**  
Artysta-malarch Kise-Orski Mikołaj

**Oryginalne kostiumy**  
z Tow. Teatru i Muzyki Ludowej  
w Krakowie

**Muzyka:**  
Związek Zaw. Muzyków

**Dyrekcja:**  
Fiderer Jan

**Reżyser:**  
Olma Eugeniusz

**Ceny miejsc od 99,- zł do 249,- zł. Sala dobrze ogrzana**

**Początek przedstawień punktualnie o godz. 19-tej**

Bilety wcześniej do nabycia w „Orbisie” Pl. Zwycięstwa,  
a w dniu przedstawienia w kasie Teatru od godz. 16-ej

**Z chwilą podniesienia kurtyny nikt na salę wpuszczony nie będzie**

**Dla młodzieży odbędą się oddzielne przedstawienia**

Afisz *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego (marzec 1948 roku), w wykonaniu Towarzystwa Miłośników Sceny w Słupsku (zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie, Zakład Dokumentów Życia Codziennego, sygn. XIX 7 Teatr/Miasta/Słupsk/1948)



**TOWARZYSTWO MIŁOŚNIKÓW SCENY w SŁUPSKU**  
**Koło Dramatyczne**

**Sobota 29 i niedziela 30. V. 1948r. w sali Teatru Miejskiego**

**P R E M I E R A**

**P E R F U M Y**  
**P A N I M A R T Y**

Świetna komedia w trzech aktach w przekładzie Janiny Zawisza-Krasuckiej  
grana równocześnie na scenach stołecznych

**O S O B Y :**

Prof. Tytus Borewicz	Dr Marcin Mirecki - adwokat
Marta - jego żona	Józef - służący
Terenia - jej przyjaciółka	Ewa - pokojówka

Rzecz dzieje się w jednym z większych miast

**DEKORACJE:** art. malarz prof. I. Bogdanowicz

Początek punktualnie o godz. 19<sup>30</sup>

Ceny biletów od 80,- zł do 200,- zł. Przedsprzedaż biletów w biurze „Orbis” w dniu przedstawienia od godz. 16-tej w kasie Teatru.

Z chwilą podniesienia kurtyny wstęp na widownię zamknięty.

**Najbliższa premiera:**

**Królowa Przedmieścia**

Afisz *Perfum pani Marty* (maj 1948 roku), w wykonaniu Towarzystwa Miłośników Sceny w Słupsku (zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie, Zakład Dokumentów Życia Codziennego, sygn. XIX 8 B: Zespoły amatorskie/Słupsk/1948)

**Sekcja Dramatyczna Z.Z.K.**  
**w SŁUPSKU**

W dniach 17 i 18 kwietnia 1948r.  
w sali TEATRU MIEJSKIEGO

godzina 19<sup>00</sup>

**K** zostanie odegrany  
utwór sceniczny p.t.

**KARPACCY**

**GÓRALE**

**Józefa KORZENIOWSKIEGO**

**Całkowity dochód na cele kulturalno-oświatowe Z. Z. K.**

Ceny biletów: I m. 149.- zł, II m. 120.- zł, III m. 90.- zł. Balkon 60.- zł.  
Kasa czynna w dniach przedstawienia o godzinie 15-tej.

Afisz *Karpackich górali* Józefa Korzeniowskiego (kwiecień 1948 roku), w wykonaniu amatorskiego zespołu Sekcji Dramatycznej Związku Zawodowego Kolejarzy w Słupsku (zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie, Zakład Dokumentów Życia Codziennego, sygn. XIX 8 B; Zespoły amatorskie/Słupsk/1948)

## Teatr repertuarowy

### 2.1. Koncepcje i dyrekcje

**P**rofil słupskiego teatru dramatycznego określają w głównej mierze dzieje dwóch instytucji, tj. Państwowego Teatru Muzycznego (1976-1980), przekształconego następnie w Słupski Teatr Dramatyczny (1980-1992), oraz Nowego Teatru im. Witkacego w Słupsku, reaktywowanego w roku 2004, po dwunastu latach nieobecności sceny zawodowej<sup>1</sup>. Historia funkcjonowania tych placówek wiąże się ściśle z rozwojem samego miasta, które między rokiem 1975 i 1998 było stolicą administracyjną samodzielnego województwa słupskiego. Dla teatru miejskiego była to sytuacja komfortowa, gdyż prestiż miasta wojewódzkiego nie tylko zobowiązywał do posiadania odrębnego teatru zawodowego, lecz także stwarzał możliwości jego dogodnego rozwoju, zapewniając w miarę stabilne zaplecze finansowe, bowiem teatr był wówczas instytucją państwową, a nie samorządową. Dla miasta położonego z dala od dużych ośrodków teatralnych, w centralnej części Pomorza Środkowego, stabilizacja finansowa była czynnikiem niezwykle istotnym w tworzeniu określonego profilu sceny zawodowej. Ambicje miasta były jednoznaczne. Działalność amatorskiego Towarzystwa Miłośników Sceny, a następnie Słupskiej Sceny Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. J. Słowackiego w Koszalinie (BTD) stworzyła dogodne warunki oraz społeczne zapotrzebowanie na własny teatr. Przez wiele lat działania teatralne w Słupsku odbywały się w poniemieckim budynku Starego Teatru, który w okresie powojennym został gruntownie odremontowa-

---

<sup>1</sup> Uwarunkowania historyczno-administracyjne związane z funkcjonowaniem wymienionych placówek opisane zostały w pracy: A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...* Tam też znajdują się dokładne wykazy repertuarowe. Wydarzenia kolejnych słupskich sezonów teatralnych (2008–2010) znajdują swoje dopełnienie w postaci aneksu 2 do niniejszej pracy.

ny, m.in. ze zbiórek społecznych. W roku 1958 premierą *Przemysława II* Romana Brandstaettera (13 grudnia) w reżyserii Marii Ursyn rozpoczęła swoją działalność Słupska Scena<sup>2</sup>, traktowana jako zamiejscowa filia BTD (dyrekcja Tadeusza Aleksandrowicza w teatrze koszalińskim<sup>3</sup>). Jej kierownikiem artystycznym została początkowo Maria Ursyn. Okres osiemnastu lat funkcjonowania Sceny Słupskiej (1958-1976) przyniósł 53 premiery teatralne<sup>4</sup>. W roku 1965 oddano do użytku nową siedzibę teatru, planowaną początkowo jako miejski dom kultury, co zdecydowało o wielkości i rozmiarach sceny (okno sceny 8,90 m, proscenium – czworobok o wymiarach 11 x 11 m) oraz widowni (386 miejsc siedzących). Do dzisiaj budynek teatralny, położony przy ulicy Jana Pawła II 3 (dawniej ul. Wałowa), służy dwóm instytucjom kulturalnym, tj. Nowemu Teatrowi im. Witkacego, który jedynie dzierżawi pomieszczenia i salę teatralną, oraz Polskiej Filharmonii *Sinfonia Baltica* w Słupsku, będącej administracyjnym zarządcą budynku.

Jak się wydaje, wszelkie pytania dotyczące kwestii repertuarowych teatrów zlokalizowanych poza głównymi ośrodkami teatralnymi będą wiązały się z koniecznością wzięcia pod uwagę kilku wzajemnie dopełniających się czynników. Sprawą pierwszoplanową pozostaje dominujący profil teatru, na który największy wpływ ma program artystyczny realizowany przez poszczególnych dyrektorów lub kierowników artystycznych. Drugim czynnikiem jest dobór personalny osobowości reżyserskich i aktorskich, które udaje się „zgrupować” czy też zaprosić do współpracy z daną sceną w kolejnych sezonach teatralnych. Innym czynnikiem pozostaje kwestia zapotrzebowania społecznego na określony typ repertuaru, a także stopień wyrobienia lokalnej publiczności, przywykłej lub nie do określonego typu repertuaru, o której Dariusz Kosiński pisze: „teatr potwierdza/ustanawia kulturalny status miasta, dzięki czemu tworzy otoczenie zapewniające mu istnienie – tworzy własną kulturalną publiczność”<sup>5</sup>. Wzajemne zależności

---

<sup>2</sup> Okoliczności i problemy wynikające z funkcjonowania zamiejscowej filii BTD zostały szerzej scharakteryzowane przez Sławomira Kowalewskiego. Por. S. Kowalewski, *Jubileusz czyli o ambicjach Słupska*, [w:] *Program teatralny [do] Edwarda II*. Bałtycki Teatr Dramatyczny. Scena w Słupsku. X lat Sceny Słupskiej, Koszalin 1969. Por. także M. Misiorny, *Przemysław II na scenie słupskiej* oraz M. Struczyński [M. Misiorny], *Nowa scena – i nowa scenka*, „Tygodnik Zachodni” 1959, nr 1, s. 7-8.

<sup>3</sup> Tadeusz Aleksandrowicz pełnił funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. J. Słowackiego w Koszalinie–Słupsku w latach 1958-1962.

<sup>4</sup> Wszystkie rejestruje aneks dokumentacyjny w: A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 91-97.

<sup>5</sup> D. Kosiński, *Teatr kulturalnego miasta...*, s. 168.

między określonym typem teatru funkcjonującego w danym mieście, jego publicznością i repertuarem tworzonym dla konkretnej sceny, konkretnego odbiorcy, ale też z rzeczywistego zapotrzebowania społecznego, wydają się procesem oczywistym. Trzeba o nich pamiętać zwłaszcza w sytuacji, kiedy poszczególne teatry położone poza większymi ośrodkami są jedynymi zawodowymi scenami dramatycznymi. Posiadanie własnego teatru z pewnością wyróżnia i nobilituje miasto, ale czy od razu zapewnia mu status miasta niebędącego teatralną prowincją? Odpowiedź na to pytanie pozostaje ważna o tyle, o ile uznamy, że kategoria prowincji oraz kultury prowincjonalnej będzie miała decydujący wpływ na ocenę artystycznych dokonań słupskich teatrów zawodowych, o czym była już mowa w historyczno-dokumentacyjnej części rozważań<sup>6</sup>. Funkcja kulturotwórcza i pośrednio miastotwórcza teatru będzie także dominującym czynnikiem koniecznym do uwzględnienia przy próbie oceny najważniejszych dokonań artystycznych słupskich placówek teatralnych. Analiza programów artystycznych kolejnych dyrekcji oraz profilu repertuarowego Państwowego Teatru Muzycznego, Słupskiego Teatru Dramatycznego i Nowego Teatru – od roku 2009 noszącego imię Witkacego – doprowadzi nas także do próby odpowiedzi na pytanie: czy i jakie szanse rozwoju ma zawodowy teatr dramatyczny w mieście takim, jak Słupsk?

### 2.1.1. Teatr dramatyczno-muzyczny

W czasie, gdy w Słupsku utworzono Państwowy Teatr Muzyczny (1976), przekształcony następnie w Słupski Teatr Dramatyczny (1980-1992), na łamach „Teatru” rozgorzała publiczna dyskusja na temat oceny sytuacji i warunków rozwoju polskiego teatru<sup>7</sup>. Kilka lat wcześniej na łamach tego samego miesięcznika dyskutowano o problemach związanych z kondycją polskiego teatru muzycznego<sup>8</sup>. Rozmowę z udziałem Danuty Baduszkowej, kie-

---

<sup>6</sup> Por. A. Sobiecka, *Teatralna prowincja czynnikiem kulturotwórczym?*, [w:] *tejże, Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 218-224.

<sup>7</sup> Dyskusja zatytułowana *Jaki teatr jest potrzebny – jaki możliwy?* trwała cały rok (od nr 1 z roku 1977 do nr 1 z roku 1978). Na łamach „Teatru” wypowiedzieli się znani i uznani reżyserzy, dyrektorzy teatrów, aktorzy i krytycy teatralni. Kwestie do rozważenia oraz wnioski opracował Henryk Bieniewski z redakcji „Teatru”. Por. H. Bieniewski, *Rozpoczynając dyskusję*, „Teatr” 1977, nr 1 oraz tegoż, *Kilka refleksji – na zakończenie*, „Teatr” 1978, nr 1. Do tych postulatów i wniosków będą się odwoływać w dalszej części pracy.

<sup>8</sup> Por. *W sprawie teatru muzycznego*, „Teatr” 1969, nr 10, s. 19-22. W tym samym roku w Kuldowie odbyła się także konferencja dotycząca aktualnych problemów teatru operowego,

rownika artystycznego Teatru Muzycznego w Gdyni, reżysera Aleksandra Bardiniego, scenografa Jana Kosińskiego oraz Bolesława Jankowskiego, kierownika artystycznego Opery Śląskiej w Bytomiu, poprzedziła prezentacja cyklu artykułów Bogdana M. Jankowskiego *Siły i środki naszych scen muzycznych*<sup>9</sup>. Uznano, że głównym problemem teatru muzycznego w Polsce jest brak ciekawych koncepcji rozwoju tej formy teatralnej, niejednorodność linii repertuarowej współczesnego teatru muzycznego, a także niewłaściwy system kształcenia przyszłych adeptów scen muzycznych. W okresie bezpośrednio poprzedzającym otwarcie teatru muzycznego w Słupsku podobne instytucje działały w Gdyni, Szczecinie, Lublinie, Łodzi, Krakowie, Poznaniu i Wrocławiu. Najbardziej prężnym ośrodkiem pozostawał bez wątpienia Teatr Muzyczny w Gdyni, kierowany przez Danutę Baduszkową<sup>10</sup>. Mimo sporej liczby teatrów muzycznych działających w kraju, zdecydowano, że nowa instytucja przybierze charakter teatru muzycznego. Jego specyfika miała wynikać z podjęcia współpracy z Maciejem Prusem, pełniącym wcześniej obowiązki kierownika literackiego Słupskiej Sceny Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. J. Słowackiego w Koszalinie<sup>11</sup>. Wybór profilu nowego teatru podyktowany był zapewne bliskością sceny koszalińskiej. Teatr muzyczny w Słupsku miał się wyróżniać repertuarem oraz pełnić nieco inne funkcje.

Na stanowisko dyrektora Państwowego Teatru Muzycznego w Słupsku powołano Jerzego Miszczyszyna, kierownikiem artystycznym został Maciej Prus, kierownikiem muzycznym – Grzegorz Nowak (późniejszy dyrektor Teatru Wielkiego Opery Narodowej w Warszawie, dyrektor Teatru Wielkiego im. S. Moniuszki w Poznaniu, który zdobędzie także międzynarodowe uznanie, prowadząc zespoły w Szwajcarii, Kanadzie i USA), zaś kierownikiem literackim – krytyk Zbigniew Bieńkowski. Koncepcja słupskiej sceny zakładała realizowanie przedstawień muzyczno-dramatycznych, np. kamealnych oper buffo i klasycznych operetek, a także spektakli dramatycznych, w których warstwa muzyczna stanowić miała istotne i zarazem dopełniające

---

zorganizowana przez Sekcję Krytyków Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków. Por. *Aktualne problemy teatru operowego w kraju*, red. S. Krukowski, Wrocław 1972.

<sup>9</sup> Dopelnieniem tego przeglądu stanie się wydana znacznie później książka: M. Komorowska, *Kronika teatrów muzycznych PRL lipiec 1944 – czerwiec 1989*, Poznań 2003.

<sup>10</sup> Por. B.M. Jankowski, M. Misiorny, *Muzyka i życie muzyczne na Ziemiach Zachodnich i Północnych 1945-1965*, Poznań 1968 oraz H. Dyktyńska, *Galopem przez historię Teatru Muzycznego w Gdyni*, [w:] *Współczesne formy teatru muzycznego...*

<sup>11</sup> W roku 1969 Prus zrealizował *Edwarda II* Christophera Marlowe'a, *Jana Macieja Karola Wścieklicę* Stanisława Ignacego Witkiewicza oraz komedię Aleksandra Fredry *Gwałtu, co się dzieje*.

ogniwo struktury dramatycznej. Maciej Prus współpracował ze słupskim teatrem muzycznym ponad sezon, od 1 marca 1977 roku do 31 sierpnia 1978 roku. Po nim funkcję dyrektora i kierownika artystycznego przejął Marek Grześniński (do 31 sierpnia 1981 roku). Te dwie osobowości nadały w głównej mierze kształt nowej scenie dramatyczno-muzycznej. Program artystyczny Macieja Prusa zakładał specyficzne rozumienie koncepcji teatru muzycznego, a właściwie teatru dramatycznego „prześiękniętego muzyką”, który reżyser definiował następująco: „Chciałbym podkreślić, że nie odgraniczam rodzajów teatru. Przecież teatr, nawet dramatyczny, ucieka się do pomocy muzyki. Istnieje ona w przedstawieniu dramatycznym, jest jednym z jego elementów. Nie uznaję podziału na teatr dramatyczny, muzyczny etc. Jest po prostu teatr, który używa muzyki. Musi być ona jednym z elementów współtworzących spektakl”<sup>12</sup>. Wcześniej dla sceny muzyczno-operowej reżyser ten zrealizował *Straszny dwór* Stanisława Moniuszki (1972) i *Don Giovanniego* Wolfganga Amadeusza Mozarta (1976) w Teatrze Wielkim w Warszawie oraz *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego w Krakowskim Teatrze Muzycznym (1976). Okres współpracy Prusa ze słupską sceną był bez wątpienia najlepszym sezonem nowego teatru, rozumianego jako teatr dramatyczny z orkiestrą symfoniczną<sup>13</sup>.

Spektaklem inaugurującym działalność Państwowego Teatru Muzycznego w Słupsku (PTM) dnia 22 października 1977 roku były dwie miniatury operowe Wolfganga Amadeusza Mozarta, ułożone w jeden teatralny wieczór, tj. krótka opera buffo *Dyrektor teatru* oraz opera komiczna *Bastien i Bastienne* w reżyserii Ryszarda Peryta (był to jego debiut operowy)<sup>14</sup>. Obie komedie muzyczne poprzedzały libretta Joanny Kulmowej, wiernie oddające emocje muzyki Mozarta, którą wykonywała orkiestra kierowana przez Grzegorza Nowaka. Dekoracje do obu sztuk przygotował Sławomir Dębosz, kostiumy – Zofia Wierchowicz we współpracy z pracownikami Teatru Wielkiego w Warszawie oraz Operetki Warszawskiej<sup>15</sup>.

Ważną datą w historii słupskiego teatru stała się premiera *Operetki Wi-*

---

<sup>12</sup> E. Moskalówna, *Zagrać śpiewajaco*, „Czas” 1977, nr 39, s. 27.

<sup>13</sup> Określenie Macieja Prusa. Por. tamże, s. 27.

<sup>14</sup> W historii polskiego teatru operowego Ryszard Peryt zapisze się później realizacją 24 dzieł scenicznych Mozarta, jakie w Warszawskiej Operze Kameralnej przygotowuje (inscenizacja i reżyseria) we współpracy z Andrzejem Sadowskim (scenografia) w latach 1987-1993, także w ramach kolejnych edycji warszawskiego Festiwalu Mozartowskiego (od roku 1991).

<sup>15</sup> Por. *Program teatralny* [do] *Dyrektor teatru* oraz *Bastien i Bastienne*, PTM w Słupsku (listopad 1977) oraz J. Mechanisz, *Mozart w Słupsku*, „Teatr” 1978, nr 2. Większość pro-

tolda Gombrowicza w reżyserii Macieja Prusa, z muzyką Jerzego Satanowskiego (1977)<sup>16</sup>. W ocenie krytyki teatralnej przedstawienie było w pełni udaną realizacją nowej idei teatru muzycznego Prusa, zgodnie z którą głównym celem przedstawienia teatralnego miało być połączenie w jednolitą całość dwóch odmiennych, lecz pełnoprawnych elementów – muzyki oraz akcji dramatycznej (w tym wypadku opartej na schemacie fabularnym zaczerpniętym z *Operetki* Gombrowicza)<sup>17</sup>. Muzyka, wykonywana na żywo przez orkiestrę pod kierownictwem Grzegorza Nowaka, była w tym przedstawieniu czymś więcej niż tylko ilustracją działań scenicznych – zapowiadała wydarzenia, punktowała konkretne sytuacje, zdradzała charakter poszczególnych postaci. Efektowność słupskiej inscenizacji *Operetki* wzbogacały dekoracje Sławomira Dębosza, kostiumy zaprojektowane przez Irenę Biegańską i choreografia Przemysława Śliwy. Pierwsza część przedstawienia odświeżała sielankowy obraz początkowych lat XX wieku, wytwornych pań i wytwornych panów jakby przeniesionych z żurnala mody, w kapeluszach i z parasolkami w rękach. Tło drugiej części inscenizacji stanowiły wnętrza zamku Himalaj. W rolach głównych wystąpili: Kaja Kijowska jako Księżna i Jerzy Nowacki jako Książę, a także Józef Onyszkiewicz w roli Hrabiego Szarma, Krystyna Wiśniewska-Sławik jako Albertynka i Bogdan Kajak kreujący rolę Barona Firuleta.

Premiera *Operetki* stała się nie tylko pretekstem do dyskusji na temat nowej propozycji programowej teatru muzycznego Macieja Prusa, lecz także okazją do podania w wątpliwość potrzeby tworzenia kolejnych scen dramatycznych na teatralnej mapie Polski. Powstanie teatru muzycznego w Słupsku Jan Ciechowicz nazwał „aktem odwagi oraz braku wyobraźni”<sup>18</sup>, co miało się już wkrótce potwierdzić. Pierwszy sezon funkcjonowania Państwowego Teatru Muzycznego w Słupsku przyniósł jeszcze dwie ważne premiery, wpisujące się w koncepcję teatru dramatyczno-muzycznego, tj. *Szelmostwa Skapena* według Moliera w reżyserii Jowity Pieńkiewicz oraz *Operę za trzy grosze* Bertolta Brechta w reżyserii Janusza Nyczaka. W pro-

---

gramów teatralnych prezentowanych w niniejszym rozdziale pochodzi ze zbiorów Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie.

<sup>16</sup> Por. wybrane recenzje *Operetki*: E. Morawiec, *Kostium i ból historii*, „Życie Literackie” 1977, nr 51, E. Moskalówna, *Jedność sprzeczności*, „Głos Wybrzeża” 1977, nr 274, J. Ślipińska, *Operetka w Teatrze Muzycznym*, „Głos Pomorza” 1977, nr 272, J. Ciechowicz, *Narodziny teatru w Słupsku*, „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 4, G. Sinko, *Dwie premiery nowej sceny muzycznej. Gombrowicz, Prus, Jerzy Satanowski*, „Teatr” 1978, nr 2.

<sup>17</sup> E. Moskalówna, *Jedność sprzeczności...*, s. 6.

<sup>18</sup> Por. A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 77.



gramie teatralnym *Szelmostw Skapena* przeróbka Molierowskiej farsy dokonana przez Jowitę Pieńkiewicz określona została jako komedia muzyczna<sup>19</sup>. Korespondująca z treścią sztuki zabawna muzyka skomponowana przez Grzegorza Nowaka tworzyła jednolity obraz dramatu słowno-muzycznego, do którego scenografię zaprojektował Jan Polewka, zaś ruchem scenicznym kierował Leszek Czarnota. Spektakl rozpoczął się sceną, w której aktorzy przysłuchiwali się uwerturze, wykonywanej przez wchodzącą na scenę orkiestrę uliczną, która następnie współtworzyła drugi plan wydarzeń rozgrywających się na nabrzeżu portowym w Neapolu. Libretto Jowity Pieńkiewicz wpisywało się w schemat fabularny komedii Moliera, choć zawierało zarówno partie śpiewane, jak i mówione, zaś scena finałowa miłosnych perypetii Oktawa i Hiacynty oraz Leandra i Zerbinety zamieniała się w ludową zabawę w porcie<sup>20</sup>. Z kolei *Opera za trzy grosze* Bertolda Brechta, z muzyką Kurta Weila w opracowaniu Bohdana Jarmołowicza i scenografią Andrzeja Sadowskiego, wyróżniała się ciekawym pomysłem inscenizacyjnym Janusza Nyczaka i Raula Zermeño<sup>21</sup>. Spektakl rozpoczął się w teatralnym foyer oraz przed wejściem do budynku, gdzie widzowie zaczepiani byli przez żebraków. Zaimprovizowana scena stawała się miejscem popisów ulicznych artystów, zonglerów i iluzjonistów. W otwartych kramach u londyńskich przekupek można było nabyć bukiety kwiatków, kolorowe balony i pamiątkowe plakietki z premiery *Opery za trzy grosze*. Swoiste preludium miejskiego jarmarku zapowiadało atmosferę londyńskiej dzielnicy Soho, która już za chwilę miała stać się miejscem teatralnych wydarzeń w żebrackim przedsiębiorstwie pana Peachuma (Jerzy Nowacki). Na scenie obecna była także orkiestra, dla której zbudowano specjalny pomost wzdłuż rzędu krzeseł oraz podest w głębi tylnego planu. Muzyka na żywo towarzyszyła nie tylko śpiewanym songom, lecz także kolejnym wydarzeniom<sup>22</sup>.

Mimo udanych realizacji pierwszego sezonu, już wkrótce okazało się, że nowa instytucja boryka się z poważnymi problemami. W zespole słupskiego

---

<sup>19</sup> Por. Z.B. [Z. Bieńkowski], *Program teatralny do przedstawienia Szelmostwa Skapena*, PTM w Słupsku (marzec 1978), s. 14 oraz tenże, *Molier na słupskiej scenie*, „Głos Pomorza” 1978, nr 40.

<sup>20</sup> Por. J. Ślipińska, „*Szelmostwa*” Jowity Pieńkiewicz, „Głos Pomorza” 1978, nr 57, s. 8.

<sup>21</sup> Meksykanin Raul Zermeño reżyserował *Operę za trzy grosze* Bertolda Brechta w Teatrze Nowym w Poznaniu (1974). Na afiszu słupskiej realizacji jego nazwisko figurowało (współautor inscenizacji) obok Nyczaka.

<sup>22</sup> Por. wybrane recenzje: J. Ślipińska, *Opera za trzy grosze*, „Głos Pomorza” 1978, nr 95, E. Żmudzka, *Brecht – młody*, „Teatr” 1978, nr 12, Z. Bieńkowski, *Po operetce – opera*, „Głos Pomorza” 1978, nr 86.

teatru brakowało artystów, zarówno muzyków, tancerzy, jak i przede wszystkim śpiewaków z umiejętnościami aktorskimi<sup>23</sup>. Marzenie Macieja Prusa o odrębnym zespole śpiewaków znających rzemiosło aktorskie oraz aktorów umiejących śpiewać okazało się do pewnego stopnia mrzonką<sup>24</sup>. Choć wysoko oceniono zamierzenia programowe słupskiej sceny, która nie chciała być kolejnym tradycyjnym teatrem muzyczno-operowym bądź operetkowo-musicalowym, szanse na przetrwanie sceny muzycznej w Słupsku, zwłaszcza z perspektywy minionego czasu, trzeba ocenić krytycznie. Co prawda Grzegorz Sinko, recenzując *Operetkę*, pisał jeszcze, że: „To, co zrobiono w Słupsku pozwala [...] sądzić, że tworzy się nowa u nas jakość: dramat muzyczny w pełnym znaczeniu tego słowa, zdolny podjąć właściwymi mu środkami te wszystkie zadania myślowe i poznawcze, które są zwykle dziedziną ambitnych teatrów dramatycznych”<sup>25</sup>, to jednak z końcem sierpnia 1978 roku Maciej Prus zrezygnował z prowadzenia sceny muzycznej w Słupsku. Współpraca teatru z młodymi i ambitnymi reżyserami (Maciej Prus, Janusz Nyczak, Jowita Pieńkiewicz, Ryszard Peryt), scenografami (Sławomir Dębosz, Andrzej Sadowski, Jan Polewka), kostiumologami (Irena Biegańska, Zofia Wierchowicz) oraz kompozytorami (Jerzy Satanowski, Grzegorz Nowak) przyniosła w stosunkowo krótkim czasie ciekawe efekty, ale równie szybko została zakończona<sup>26</sup>.

Rezygnacja Macieja Prusa wymusiła zmiany na stanowisku dyrektora i kierownika artystycznego Państwowego Teatru Muzycznego w Słupsku. Obie funkcje powierzono młodemu aktorowi, debiutującemu reżyserowi Markowi Grześnińskiemu, późniejszemu reżyserowi i dyrektorowi Teatru Wielkiego w Warszawie, Teatru Wielkiego im. S. Moniuszki w Poznaniu, a od roku 2008 – dyrektorowi naczelnemu i artystycznemu Opery Bałtyckiej w Gdańsku. Początkowo model teatru nie zmienił się zasadniczo i nadal prezentowano formy operetkowe. W sezonie 1978/79 wystawiono dwie opery ko-

---

<sup>23</sup> Plany repertuarowe Macieja Prusa zapowiadały realizację, m.in.: *Historii o żołnierzu* I. Strawieńskiego, *Orfeusza* i *Eurydyki* Ch.W. Glücka, *Zamku na Czorsztynie* K. Kurpińskiego oraz *Łyżki i księżycy* E. Zegadłowicza. Dodatkowo, zarówno orkiestra, jak i śpiewacy – soliści, mieli dawać comiesięczne koncerty i recitale. Planowano też zatrudnienie choreografa oraz stworzenie zespołu baletowego. Por. *Słupski Teatr Dramatyczny 1977-1987*, red. M. Mirecka, J. Ślipińska, Słupsk 1988, s. 4.

<sup>24</sup> Działalność teatru muzycznego w Słupsku Małgorzata Komorowska określiła jako „interesującą acz krótkotrwałą”. Por. M. Komorowska, *Kronika teatrów muzycznych...*, s. 222.

<sup>25</sup> Por. G. Sinko, *Dwie premiery...*, s. 10.

<sup>26</sup> Nadmienić trzeba, że plakaty do przedstawień słupskiego PTM projektowali w tym czasie Franciszek Starowieyski oraz Waldemar Świerzy.

miczne, tj. *Aptekarza* Józefa Haydna w reżyserii i scenografii Janusza Wiśniewskiego, *Służąca panią* Giovanniego Pergolesiego w reżyserii Marka Grześnińskiego, ze scenografią Marka Dobrowolskiego oraz musical *Cień* Wojciecha Młynarskiego i Macieja Małeckiego w reżyserii Jowity Pieńkiewicz, ze scenografią Marka Dobrowolskiego.

Ostatnim przedstawieniem reprezentującym nurt muzyczny stała się premiera sezonu 1979/80, czyli *Così fan tutte* Wolfganga Amadeusza Mozarta w reżyserii i ze scenografią Ryszarda Peryta oraz kostiumami Ireny Biegańskiej, zapowiedź późniejszych realizacji mozartowskich Peryta<sup>27</sup>. Jednocześnie Marek Grześniński zaczął poszukiwać nowych form wyrazu dla przedstawień sceny dramatycznej. Przygotowano układ czterech jednoaktówek Antoniego Czechowa *Łabędzia pieśń* w reżyserii Ryszarda Peryta, jednoaktówki Sławomira Mrożka *Zabawę* i *Na pełnym morzu* w reżyserii Jerzego Nowackiego, *Pamiętnik szaleńca* Mikołaja Gogola w reżyserii Jerzego Wyszomirskiego oraz przedstawienie zatytułowane *Molier* według tekstu Michaiła Bułhakowa w reżyserii Pawła Nowickiego. Grześniński reżyserował samo dzieło, ale równie chętnie zapraszał twórców z innych ośrodków. Dyskusje dotyczące formuły teatru, toczące się na łamach lokalnej prasy, dyrektor podsumowywał następująco: „Państwowy Teatr Muzyczny w Słupsku jest teatrem niezwykłym i należy o tym pamiętać, kiedy przyglądamy się jego działalności i kiedy snujemy rozważania na jego temat. Niezwykłość ta polega na skupieniu w jednej placówce trzech instytucji, których formy działania i interesy często są ze sobą sprzeczne”<sup>28</sup>. I choć Grześniński wierzył w powodzenie teatru funkcjonującego w prowincjonalnym mieście, łączącego zespół opery kameralnej, orkiestry i teatru dramatycznego „o pewnych skłonnościach do muzyki”<sup>29</sup>, istotę swojego teatru definiował jako model sceny otwartej, realizującej program różnorodności repertuarowej. Już wkrótce okazało się, że pogodzenie modelu teatru otwartego z programem oraz polityką kadrową odrębną dla zespołu operowego, orkiestry i zespołu dramatycznego stanie się niemożliwe do zrealizowania. Z dniem 1 lipca 1980 roku Państwowy Teatr Muzyczny w Słupsku podzielono na dwie instytucje – Teatr Dramatyczny, kierowany nadal przez Marka Grześnińskiego, oraz Orkiestrę Kameralną<sup>30</sup> – funkcjonujące w jednym budynku teatralnym przy

<sup>27</sup> Por. W. Trzcińska, *Czy teatr bawi?*, „Pobrzeże” 1979, nr 5.

<sup>28</sup> M. Grześniński, *Teatr na przełomie sezonów*, „Pobrzeże” 1979, nr 1, s. 20.

<sup>29</sup> Por. tamże.

<sup>30</sup> Przekształconą w roku 1992 w Państwową Orkiestrę Kameralną, zaś w roku 2005 w Polską Filharmonię *Sinfonia Baltica* w Słupsku, kierowaną nieprzerwanie przez Bohdana Jarmołowicza.

ulicy Wałowej 3 (obecnie ul. Jana Pawła II)<sup>31</sup>. Stała się rzecz przewidywana przez pierwszego kierownika literackiego PTM Zbigniewa Bieńkowskiego, który w programie do *Szelmostw Skapena* pisał: „Szansą i ryzykiem każdego teatru jest niezgoda na gotową formułę, czyli stan gotowości, otwarcie na wszystkie możliwości, jakie daje repertuar, reżyserska inwencja, talent aktorski. Jeśli szansą i ryzykiem teatru dramatycznego jest ambicja, to dla teatru muzycznego jest to sprawa jego być albo nie być. Teatr muzyczny nie ma bowiem formuły gatunkowej, która by go określała. Teatr muzyczny musi się stwarzać od zera. Nie jest ani operą, ani operetką, ani musicalem czy sceną baletu. A jednocześnie może być tym wszystkim po kolei. Od niego tylko zależy, czym będzie”<sup>32</sup>. Formuła teatru muzycznego w Słupsku nie sprawdziła się. Niemniej zapisał się on w historii tego nurtu jako zjawisko ciekawe pod względem programowym, choć zbyt krótkotrwałe, by mogło stać się dominującym profilem sceny położonej w niewielkim ośrodku miejskim. W kolejnych latach zaproponowana przez Macieja Prusa formuła teatru dramatyczno-muzycznego będzie nadal oddziaływała na propozycje repertuarowe słupskiego teatru. W sezonie 1989/90 dyrektorem artystycznym STD zostanie inny ceniony reżyser, kojarzony z nurtem teatru muzycznego, Roman Kordziński, który będzie kierował teatrem w Słupsku do jego ostatecznego rozwiązania w roku 1992<sup>33</sup>.

Odrodzenie zawodowej sceny dramatycznej w Słupsku i powołanie Nowego Teatru przyniesie zarazem częściowy powrót do koncepcji teatru dramatyczno-muzycznego. Zarówno Bogusław Semotiuk, jak i Zbigniew Kułagowski formułę teatru dramatycznego będą równie chętnie rozszerzać o inscenizacje mieszczące się na pograniczu form dramatycznych i mu-

---

<sup>31</sup> Przypomina to obecną sytuację Nowego Teatru im. Witkacego oraz Polskiej Filharmonii *Sinfonia Baltica*. Obie instytucje dzielą się pomieszczeniami jednego budynku teatralnego.

<sup>32</sup> Por. Z.B. [Z. Bieńkowski], *Program teatralny do przedstawienia Szelmostwa Skapena...*, s. 12.

<sup>33</sup> W repertuarze znajdują się m.in. realizacje z pogranicza form teatru słowno-muzycznego oraz muzyczno-kabaretowego, np. *Wieczory Betlejemskie, czyli dialogi na głosy i instrumenty* w reżyserii Romana Kordzińskiego, składanka piosenek przedwojennego kabaretu zatytułowana *Powróćmy jak za dawnych lat* w reżyserii Radosława Ciecholewskiego, wieczór ballad i poezji Leonarda Cohena *Goście* w reżyserii Ciecholewskiego, wieczór muzyczno-kabaretowy *Romanent muzyczno-kabaretowy* z udziałem słupskiej grupy kabaretowej DKD (Doczekać Końca Dnia) w reżyserii Kordzińskiego. Nurt realizacji dramatyczno-muzycznych reprezentować będą także *Dziewczyzna z bżem majowym, czyli Żywa klasa* Jarosława Abramowa-Newerlego (1989) oraz *Betlejem polskie* Lucjana Rydla (1991), oba przedstawienia w reżyserii Kordzińskiego.

zycznych, upatrując w tym zabiegu nie tylko świadomego wzbogacania linii repertuarowej słupskiej sceny, lecz także propozycji przyciągających do teatru znacznie szerszy krąg odbiorców. Trzy sezony dyrekcji Bogusława Semotiuka w Nowym Teatrze w Słupsku (2004/2005-2006/2007) przyniosły realizację 26 bardzo różnorodnych tytułów, wśród których znalazły się także dwa tytuły goszczące na scenach teatrów muzycznych: niezwykle popularny musical *Skrzypek na dachu* według opowiadań Szolema Aleichema (2005) oraz muzyczno-śpiewana szopka, czyli *Betlejem polskie* Lucjana Rydla (2005). W kilku innych przedstawieniach uwagę zwracała rozbudowana warstwa muzyczna bądź choreograficzna. Muzyczność *Szalonej lokomotywy* (2004) – w opracowaniu reżyserskim Jana Peszka i Michała Zadary – potęgowała wrażenia ruchowe, nasuwające skojarzenia z pędzącym pociągiem. Lejtmotytem muzycznym stał się utwór Jacka Grudnia zatytułowany *Ad Naan*. Inscenizacja *Romea i Julii* Williama Szekspira (2005) w opracowaniu reżyserskim i scenograficznym Bogusława Semotiuka kładła szczególny nacisk na piękno choreograficznych układów tanecznych autorstwa Teresy Czyżewskiej oraz efektowne pokazy walk w opracowaniu Saniwoja Króla<sup>34</sup>. Także *Balladyna* Juliusza Słowackiego (2006) w reżyserii Jana Machulskiego i Bogusława Semotiuka wyróżniała się warstwą muzyczno-obrazową. Nastrojowość podkreślały zarówno kostiumy zaprojektowane przez Zofię de Ines, jak i opracowanie muzyczne autorstwa Renaty Przemysk, w tym śpiewane przez nią liryczne songi (do tekstów Anny Saranieckiej)<sup>35</sup>. *Balladyna*, z główną rolą Agnieszki Ćwik jako młodej i ambitnej karierowiczki, wpisywała się wyraźnie w nurt inscenizacyjny uwspółcześnionej klasyki, zrealizowanej niemal w konwencji telewizyjnej, co było zamierzonym pomysłem Jana Machulskiego<sup>36</sup>. Przedstawienie znalazło swoich odbiorców w grupie młodzieży szkolnej i było pokazywane gościnnie także poza Słupskiem, m.in. w warszawskim Teatrze Muzycznym Roma<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Współrealizatorami przedstawienia *Romeo i Julia* byli: reżyseria i scenografia – B. Semotiuk, kostiumy – A. Szulc, układ choreograficzny – T. Czyżewska, układ walk – S. Król, muzyka – M. Osada-Sobczyński, maski – A. Podkówka, asystent reżysera – Z. Kułagowski.

<sup>35</sup> W roku 2002 *Balladynę* w niezwykle podobnym układzie realizacyjnym (reżyseria – J. Machulski, przy współpracy Semotiuka, scenografia – B. Semotiuk, kostiumy – Z. de Ines, muzyka – R. Przemysk, teksty piosenek – A. Saraniecka) przygotował Bałtycki Teatr Dramatyczny im. J. Słowackiego w Koszalinie, prowadzony wtedy przez Semotiuka.

<sup>36</sup> Por. M. Stecz, *Klasyka dramatu w Nowym Teatrze*, „Dziennik Bałtycki” 2006, nr 72.

<sup>37</sup> Por. (dmk) [D. Klusek], *Balladyna w Warszawie*, „Głos Pomorza” 2007, nr 75.

Najbardziej muzyczną inscenizacją w czasie dyrekcji Bogusława Semo-  
tiuka był z pewnością *Skrzypek na dachu* (2005), przyjęty niemal entuzja-  
stycznie przez słupską publiczność<sup>38</sup>. Realizację tego niezwykle popularnego  
musicalu Josepha Steina, z tekstami piosenek Sheldona Harnicka, opowia-  
jącego historię Żydów mieszkających na początku XX wieku w ukraińskim  
miasteczku Anatewka, w Nowym Teatrze powierzono Zbigniewowi Ma-  
ciasowi, znakomitemu śpiewakowi-soliście Teatru Wielkiego w Warszawie  
i Teatru Wielkiego w Łodzi<sup>39</sup>. Mimo że teatr nie dysponował typowym ze-  
społem potrzebnym do wystawienia musicalu, udało się zgromadzić jedno-  
cześnie ponad 70 wykonawców: aktorów słupskiego teatru, tancerzy z Trój-  
miasta pod kierunkiem choreografa Walerija Niekrasowa, chór studentów  
i absolwentów Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku pod kierun-  
kiem Moniki Zytke oraz muzyków Państwowej Orkiestry Kameralnej w Słup-  
sku pod dyrekcją Bohdana Jarmołowicza. Pomysł na udaną realizację musi-  
calu opierał się na trafnych wyborach twórców zaproszonych do gościnnej  
realizacji. Obok Zbigniewa Maciasa (reżysera i kierownika muzycznego)  
i Walerija Niekrasowa (choreografa) do współpracy zaproszono związaną  
z Teatrem Muzycznym w Łodzi Annę Bobrowską-Ekiert, która zaprojekto-  
wała scenografię i kostiumy, a także muzyków związanych ze Słupskiem  
– Monikę Zytke i Bohdana Jarmołowicza. Siłą przedstawienia stały się ze-  
społowość realizacji, w której uczestniczył 30-osobowy zespół aktorski oraz  
40-osobowy chór i orkiestra, a także znakomite aktorstwo – wyróżniające się  
kreacje Ireneusza Kaskiewicza jako Tewiego mleczarza i Hanny Piotrowskiej  
jako Gołdy. Niezwykle efektownie prezentowały się zarówno sceny zbioro-  
we, m.in. słynny „taniec z butelkami” podczas sceny wesela Cajtli (Ewa  
Konstanciak) i Motela (Albert Osik), jak i kameralne, np. wadzenie się Te-  
wiego z Bogiem czy też scena opowieści snu Tewiego. Publiczność reagowa-  
ła żywiołowo, oklaskując większość scen musicalu, zwłaszcza znane piosen-  
ki, jak *Tradycja*, *Czy ty mnie kochasz*, *Anatewka*. Gorące brawa dostał również  
tytułowy skrzypek, w którego wcielił się Michał Lisiewicz, absolwent Aka-

---

<sup>38</sup> Por. wybrane recenzje *Skrzyпка na dachu*: R. Linke, *Na żydowską nutę*, „Głos Pomorza” 2005, nr 85, (dmk) [D. Klusek], *Tak się robi musical*, „Głos Koszaliński” 2005, nr 88, tenże, *Najdroższy spektakl w Nowym Teatrze. Tewie mleczarz zatańczy*, „Głos Pomorza” 2005, nr 83, ket, *Skrzypek na nudo*, „Dziennik Bałtycki” 2005, nr 85, tenże, *Pożegnanie ze skrzypkiem*, „Dziennik Bałtycki” 2005, nr 222.

<sup>39</sup> W rolę Tewiego Macias wcielił się na scenach Teatru Muzycznego w Łodzi (1983, 1999), Operetki Wrocławskiej (1991) oraz Opery Narodowej w Warszawie (1993). W roku 2009 powrócił do kreacji głównego bohatera *Skrzyпка na dachu* na scenie Teatru Wielkiego im. S. Moniuszki w Poznaniu.

demii Muzycznej w Łodzi. Przedstawienie stało się frekwencyjnym przebojem Nowego Teatru<sup>40</sup>.

Drugą muzyczną premierą w czasie dyrekcji Bogusława Semotiuka było *Betlejem polskie* (2005) Lucjana Rydla, reżyserowane przez Zbigniewa Kułagowskiego, absolwenta Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Do realizacji zaproszeni zostali także: Anna Bobrowska-Ekiert – projektantka kostiumów, Maciej Osada-Sobczyński – autor opracowania muzycznego, Teresa Czyżewska – autorka układów choreograficznych, Monika Zytke, odpowiedzialna za przygotowanie wokalne zespołu. Inscenizacja *Betlejem polskie* zyskała ciekawe odniesienia regionalne. Semotiuk, zarazem autor opracowania scenograficznego, rozszerzył słupskie przedstawienie o motywy kaszubskie. Szopka Rydla w zamyśle słupskich realizatorów stała się tradycyjnym bożonarodzeniowym spektaklem dramatyczno-muzycznym, eksponującym nie tylko bliskość regionalną Kaszub, lecz także piękno polskich kolęd<sup>41</sup>. Bożonarodzeniowy charakter przedstawienia podkreślały kolędy i pastorałki, zaaranżowane i rozpisane na głosy przez koszalińskiego kompozytora Macieja Osadę-Sobczyńskiego. Spektakl zrealizowany został z dużym rozmachem inscenizacyjnym. Na niewielkiej rozmiarowo scenie występował cały zespół Nowego Teatru, łącznie z jego dyrektorem. Wysiłki zawodowego zespołu wspomagali inni słupscy aktorzy i amatorzy wyłonieni podczas castingu (najmłodszy wykonawca miał cztery lata), a także chórzyci, którzy wcześniej występowali w *Skrzypku na dachu*. Działania sceniczne prowadzone były nie tylko na głównej scenie, ale również wśród publiczności zgromadzonej w teatrze, która żywo reagowała na wszystkie zachęty do współudziału w realizacji (wspólne kolędowanie czy zbieranie datków od widzów przez Dziada – Bogusława Semotiuka). Pod-

---

<sup>40</sup> *Skrzypek na dachu* powrócił do repertuaru Nowego Teatru im. Witkacego w Słupsku w styczniu 2010 roku.

<sup>41</sup> Na scenie pojawiał się barwny korowód postaci historycznych oraz „dopisanych” do dramatu Rydla, m.in. Kazimierz Wielki (Ireneusz Kaskiewicz), król Jagiełło (Krzysztof Kluzik), król Jan III Sobieski (Zbigniew Kułagowski), Kosynier (Bogusław Semotiuk), Legionista (Jacek Ryś), Husarz (Jerzy Karnicki), Stoczniowiec (Albert Osik) oraz Sybirak (Jan Stryjniak), w tradycyjnym układzie zdarzeniowym. Po scenie pasterskiej następowała scena herodowa oraz scena przy żłóbku, które przedzielone zostały zabawnymi intermediami z udziałem Żyda (Jan Stryjniak), Pana Twardowskiego (Zbigniew Kułagowski), Diabła (Marta Turkowska) oraz Dziada (Bogusław Semotiuk). Postaci pojawiające się przy żłóbku nie tylko ożywiały polską przeszłość, ale tworzyły zarazem barwną mozaikę narodowych losów. Herodem (Ireneusz Kaskiewicz) był car Rosji, a Trzema Królami władcy Polski – Kazimierz Wielki, Władysław Jagiełło i Jan III Sobieski.

czas finału na scenie zaprezentowało się blisko 50 osób w niezwykle barwnych i efektownych kostiumach<sup>42</sup>. Udana realizacja bożonarodzeniowej szopki weszła na stałe do repertuaru Nowego Teatru i jest powtarzana w okresie poprzedzającym święta Bożego Narodzenia także w kolejnych sezonach teatralnych<sup>43</sup>.

Kiedy wraz z początkiem sezonu 2007/08 dyrektorem Nowego Teatru został Zbigniew Kułagowski, można było przypuszczać, iż ten zawodowy aktor-śpiewak uczyni nurt realizacji dramatyczno-muzycznych jednym z dominujących typów repertuaru słupskiego teatru. Musicalowe fascynacje Kułagowskiego dały o sobie znać już w premierze sezonu, tj. inscenizacji *Dziadów* Adama Mickiewicza (2007), przygotowanych w iście „amerykańskim stylu”, adresowanych do młodego widza<sup>44</sup>. Do współpracy nad arcydziełem polskiego wieszczka Kułagowski zaprosił twórców związanych z Teatrem Rondo – Marcina Bortkiewicza (adaptacja tekstu) i Stanisława Miedziewskiego (reżyseria). Projekt scenograficzny *Dziadów* był pomysłem Wojciecha Stefaniaka, na stałe współpracującego z warszawskim Teatrem Kwadrat i wrocławskim Teatrem Komedia. Monumentalną i trzymającą w napięciu muzykę do przedstawienia skomponowała Monika Zytke. Adaptacja tekstu opierała się na znacznych skrótach dramatu Mickiewicza, pozostawiających jednakże fragmenty części II i III, tj. sceny guseł, więzienną oraz widzenia księdza Piotra, a także sen Senatora, fragmenty Salonu Warszawskiego i *Ustępu*. Ekspozowała też widowiskowo-musicalowy charakter realizacji, w której nie zabrakło efektownych „uwspółcześnień” oraz dozy scenicznego eksperymentu<sup>45</sup>. Rola Guślarza przypadła Caryl Swift, która stworzyła swoją postać w odniesieniu do rytualnych działań opartych na tańcu. Roztańczona i rozśpiewana była też niemal cała scena guseł, jakże daleka od wezwań mickiewiczowskiego Chóru: „Ciemno wszędzie, głucho wszędzie...”. Doro- ta Kowalkowska pomysł tanecznego obrzędu podsumowała następująco:

---

<sup>42</sup> Por. wybrane recenzje *Betlejem polskiego*: R. Linke, *Bóg narodzi się na Kaszubach*, „Głos Pomorza” 2005, nr 292, M. Kamiński, *Betlejem na 60 osób*, „Dziennik Bałtycki” 2007, nr 285, D. Klusek, *Betlejem polskie dla przedszkolaków*, „Głos Pomorza” 2007, nr 286.

<sup>43</sup> W roku 2007 zespół Nowego Teatru prezentował *Betlejem polskie* dla Polonii w szwedzkim Malmö.

<sup>44</sup> Por. D. Klusek, „*Dziady*” Bortkiewicza w amerykańskim stylu, „Głos Pomorza” 2007, nr 220, tenże, *Prawie jak arcydzieło*, „Głos Pomorza” 2007, nr 220 i *Nowoczesne słupskie Dziady*, „Głos Pomorza” 2007, nr 163.

<sup>45</sup> Por. wybrane recenzje *Dziadów*: M. Janowska, *Pełen cygaństwa obrzęd?*, „Kurier Obywatelski” 2007, nr 5, M. Baran, *Gusta według Adama Mickiewicza*, „Gazeta Wyborcza” Trójmiasto 2007, nr 232, tenże, *Duchy polskiej historii w słupskim teatrze*, „Gazeta Wyborcza” Trójmiasto 2007, nr 236, J.R. Kowalczyk, *Zapasy z Bogiem*, „Rzeczpospolita” 2007, nr 274.



„Obrzęd wtłoczony w przestrzeń ponurej kaplicy zderza się z miękkimi dźwiękami muzyki rodem z kiepskiego musicalu, zaśpiewanej jak bajeczka dla niegrzecznych dzieci. Chwył dobry, ale dla Teatru Buffo. Muzyka jest dla spektaklu anachronizmem stylistycznym, szkodzi mu, wytwarza estetyczną kakofonię. Obrzęd prowadzi Guślarz – kobieta (Caryl Swift), która obecna jest w prawie każdej scenie przedstawienia. Kim jest przebrana za cygankę aktorka? Przypomina znachorkę, maga, a nie sprawującego pozazmysłowy obrzęd przewodnika. Guślarz powinien być przecież koryfeuszem, a nie liderem seansu spirytystycznego”<sup>46</sup>. Niektóre partie były śpiewane w konwencji typowej dla musicalu, np. pieśń Anioła w wykonaniu Natalii Sikory czy pieśń spiskowców „Zemsta, zemsta, zemsta na wroga”. Całe przedstawienie zostało odczytane jako zderzenie konwencji musicalu oraz dramatu. Dorota Kowalkowska pisała na łamach „Dziennika Teatralnego”: „Spektakl Stanisława Miedziewskiego przypomina miksturę, której składniki zostały dobrane przypadkowo. Jest jak próba budowania z klocków drewnianych i plastikowych, które do siebie nie pasują, więc nie mogą tworzyć zespolonej konstrukcji. A co się nie łączy, musi się prędzej czy później posypać”<sup>47</sup>. Wtórowała jej Maria Janowska, stwierdzając, iż: „Operetka wygrała! Nie mogłam oderwać wzroku od pup aktorek w czerwono-różowych tandetnych kieckach, przez co dramat pani Rollisonowej nie wybrzmiał. Obraz elit również jest zastanawiający – «boskie idiotki» i tchórzliwe lizusy. Tylko, o które elity adaptatorom chodzi? XIX-wieczne, czy dzisiejsze polityczne, inteligentne, artystyczne? Wielokrotnie odnosiłam dojmujące wrażenie przeskoku w czasie. Sporo w tym spektaklu takich dziwnych kombinacji. Takich pseudonawiązań do współczesności (śmiesznych i żalonych, a nie bulwersujących) – plastikowe, świecące i tandetne rogi u diabolic, rozneglizowane panienki, magnetofon... nie wiadomo komu i czemu służących. Rozumiem intencje, ale nie widzę konsekwencji w sposobie realizacji. Na czym polega współczesność tej produkcji? Chyba tylko na skłonieniu do zadania sobie pytania: czy schlebiać gustom i oczekiwaniom młodych ludzi? Otóż ja odpowiadam, nie schlebiać, nie upraszczać, nie chodzić na skróty, jeśli się nie ma pomysłu i możliwości”<sup>48</sup>.

W podobnej konwencji zaprezentowano prapremierową inscenizację widowiska *Galaktyka Szekspir* Marcina Grotą (2008). Motywem przewodnim

---

<sup>46</sup> D. Kowalkowska, *Dziady?*, „Dziennik Teatralny” z dnia 9.10.2007/[www.teatry.art.pl/rencenze/dziady/miedziewski/data pobrania 26.02.2010](http://www.teatry.art.pl/rencenze/dziady/miedziewski/data pobrania 26.02.2010).

<sup>47</sup> Tamże.

<sup>48</sup> M. Janowska, *Pełen cygaństwa obrzęd?...*, s. 17.

spektaklu stała się twórczość Williama Szekspira, z której w bardzo dowolny sposób wybrano luźne sceny i fragmenty poetyckie o tematyce miłosnej. Nowoczesne, czy nawet ponowoczesne, odczytanie fragmentów *Snu nocy letniej*, *Hamleta*, *Jak wam się podoba*, *Poskromienia złościcy*, *Romea i Julii*, *Otella* i *Burzy*, a także kilku *Sonetów* było zaskoczeniem dla miłośników klasycznej interpretacji tekstów Szekspira<sup>49</sup>. Połączenie konwencji musicalu, show oraz kabaretu – w odniesieniu do przewodniego tematu, jakim były różne odcienie miłości – wydawało się teatralnym nieporozumieniem. Dorota Kowalkowska zarzuciła *Galaktyce Szekspira* zupełne przemieszanie konwencji komiksu, teatru absurdu, tandetnej rewii, a nawet elementów kultury transgresywnej. Słupską realizację Marcina Grota nazwała „zabawowym show-shake’iem z Szekspira”, pisząc, iż: „Spektakl kołysze się między błyskotliwie komiksowym widowiskiem a tandetną rewią, która zamiast obśmiewać zaczyna śmieszyć”<sup>50</sup>.

Kolejną dramatyczno-muzyczną premierą Nowego Teatru był *Amadeusz* Petera Shaffera (2008) w reżyserii Zbigniewa Kułagowskiego, przygotowany w konwencji widowiska plenerowego, łączącego monumentalne elementy przedstawienia operowego, teatru dramatyczno-muzycznego oraz kameralnego baletu<sup>51</sup>. Na plenerowej scenie, wbudowanej w dziedziniec miejskiego ratusza, miały wystąpić połączone siły kilku zespołów artystycznych: chór i soliści Opery Wrocławskiej (w tym światowej sławy bas-baryton Janusz Monarcha), tancerze zespołu baletowego Teatru Wielkiego w Łodzi, orkiestra Polskiej Filharmonii *Sinfonica Baltica* pod kierunkiem Bohdana Jarmołowicza oraz artyści dramatyczni za Słupską i zaproszeni goście, w tym Bractwo Rycerskie Księcia Bogusława V i Stowarzyszenie Akrobatyczne – Arena, w sumie ponad stu trzydziestu wykonawców. Premierowe przedstawienie *Amadeusza* odbyło się niestety w strugach deszczu, przy silnym wietrze i nawałnicy, która przetoczyła się tego dnia nad Słupskiem. Aura pokrzyżowała plany wykonawców tak dalece, że zrezygnowano z występów orkiestry i tancerzy baletu, którzy przewracali się na zbyt śliskiej powierzchni

---

<sup>49</sup> Por. D. Klusek, *Kabaret z Szekspira*, „Głos Pomorza” 2008, nr 76, tenże, *Nowoczesny Szekspir, ale bez Szekspira*, „Głos Koszaliński” 2008, nr 91.

<sup>50</sup> D. Kowalkowska, *Shake z Shakespeare’a*, „Nowa Siła Krytyczna” z dnia 8.04.2008/www.e-teatr.pl/pl/artykuly/data pobrania 26.02.2010. Równie krytycznie oceniła słupską realizację recenzentka „Dziennika Teatralnego”. Por. J. Gutral, *Kosmiczny Szekspir z teatralnej galaktyki*, „Dziennik Teatralny” z 18.04.2008/www.teatry.art.pl/recenzje/data pobrania 26.02.2010.

<sup>51</sup> Por. D. Klusek, *Aktorzy wychodzą na letnią scenę*, „Głos Pomorza” 2007, nr 145 i A. Christyniuk, *Czy Mozart oczaruje?*, „Dziennik Bałtycki” z 14.08.2008, s. 1, 4.

sceny. Muzykę, do której śpiewali soliści Opery Wrocławskiej, grano z pół-playbecku, bez wcześniejszych prób. Niepowodzenie teatralnej realizacji usprawiedliwiano najczęściej warunkami pogodowymi<sup>52</sup>. Jedynie Mirosław Baran na łamach trójmiejskiej „Gazety Wyborczej” „superprodukcję” Nowego Teatru nazwał wprost krokiem „samobójczym dla prowincjonalnego teatru” oraz żenująco mizernym spektaklem. Pisał: „Choć po deszczowej, zagranej w zmniejszonej obsadzie, premierze trudno jednoznacznie ocenić całość widowiska, to obszerne fragmenty, jakie zostały pokazane, nie pozostawiają złudzeń – *Amadeusz* Nowego Teatru jest o całe lata świetlne od przedstawienia chociażby przyzwoitego”<sup>53</sup>. *Amadeusz* przestał być grany po zaledwie dwóch realizacjach<sup>54</sup>.

W kolejnych sezonach na scenie Nowego Teatru równie chętnie powracano do konwencji musicalu, ulubionej formy słupskiej publiczności. W roku 2010 zaprezentowano opowieść o dwóch diwach europejskiej sceny muzycznej *Edith i Marlene* w reżyserii Andrzeja Ozgi<sup>55</sup>, ze scenografią i kostiumami Tatiany Kwiatkowskiej oraz aranżacją muzyczną Roberta Obcowskiego. Dramat węgierskiej dramatopisarki Evy Pataki stał się osnową scenicznej opowieści o życiu i trudnej przyjaźni Edith Piaf i Marleny Dietrich. Opowieść ta jest przerywana niezapomnianymi piosenkami „paryskiego wróbelka” i „błękitnego anioła”. W słupskiej realizacji główne role Ozga powierzył dwóm śpiewającym aktorkom, laureatkom Ogólnopolskiego Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu – Monice Węgiel (Edith), aktorce Teatru

---

<sup>52</sup> Por. wybrane recenzje *Amadeusza*: (DMK) [D. Klusek], *Teatr szykuje „Amadeusza”*, „Głos Pomorza” 2008, nr 159, tenże, *Jak Mozart, to z rozmachem*, „Głos Pomorza” 2008, nr 185 i „*Amadeusz*” *wygrał z pogodą*, „Głos Pomorza” 2008, nr 192 oraz A. Christyniuk, „*Amadeusz*” *w deszczu braw*, „Dziennik Bałtycki” z 18.08.2008, M. Baran, *Teatralna kłapa w strugach*, „Gazeta Wyborcza” Trójmiasto 2008, nr 192, J. Walczak, *Mozart w grodzie nad Słupią*, „Niedziela. Tygodnik Katolicki” 2008, nr 36.

<sup>53</sup> M. Baran, *Teatralna kłapa w strugach...*, s. 6.

<sup>54</sup> Por. Z. Marecki, *Radni liczą straty w miejskim teatrze*, „Głos Pomorza” online/link do źródła 25-11-2008/www.e-teatr.pl/pl/artykuly/data pobrania 26.02.2010, M. Kowalski, *Nowy Teatr obchodzi pięciolecie. Niewiele osiągnął w tym czasie*, „Głos Pomorza” online/link do źródła 18-05-2009/www.e-teatr.pl/pl/artykuly/data pobrania 26.02.2010, a także wcześniejsze ustalenia w: A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 155-158.

<sup>55</sup> Andrzej Ozga jest cenionym autorem tekstów piosenek oraz reżyserem przedstawień muzycznych. W latach 1991-1994 pełnił funkcję kierownika literackiego Operetki Wrocławskiej. Wcześniej, w podobnej obsadzie realizatorskiej (scenografia i kostiumy oraz aranżacja muzyczna) Ozga przygotował premierę tego samego tytułu w Teatrze Dramatycznym w Elblągu (2006). Wówczas rolę Edith Piaf grała i śpiewała gościnnie Beata Paluch (na przemian z Jolantą Tadłą, aktorką elbląskiego zespołu) oraz Beata Olga Kowalska jako Marlene Dietrich.

Współczesnego w Warszawie, oraz Beacie Oldze Kowalskiej (Marlene). Siłą spektaklu stały się brawurowo wykonywane piosenki, rozbrzmiewające z towarzyszeniem sześciu akompaniujących na żywo muzyków: Macieja Osady-Sobczyńskiego (fortepian), Zdzisława Pawiłowicza (kontrabas), Wiesława Hełińskiego (perkusja), Marcina Krzyżanowskiego (akordeon), Wiesława Mięskiego (saksofon i klarnet) i Jerzego Lisa (trąbka)<sup>56</sup>.

Ze względu na niezwykłą popularność musicalu w planach repertuarowych Nowego Teatru im. Witkacego na sezon teatralny 2010/11 nie mogło zabraknąć tej formy dramatyczno-muzycznej<sup>57</sup>, stąd w marcu 2011 roku odbyła się premiera *Cabaretu* w reżyserii Andrzeja Marii Marczewskiego, z librettem Joe Masteroffa, w tłumaczeniu Kazimierza Piotrowskiego i Wojciecha Młynarskiego<sup>58</sup>.

### 2.1.2. Repertuarowy teatr dramatyczny

O ile połowicznym sukcesem zakończyła się w Słupsku realizacja koncepcji teatru dramatyczno-muzycznego, o tyle nurt klasycznego teatru repertuarowego może poszczycić się kilkunastoma ważnymi przedstawieniami. Dominujący profil słupskiego teatru dramatycznego będą wyznaczały inscenizacje powstałe w Słupskim Teatrze Dramatycznym (lata 1980-1992) i Nowym Teatrze im. Witkacego. Jak zostało to już powiedziane wcześniej, najważniejsze dokonania teatru dramatycznego w Słupsku powinny być rozpatrywane w możliwie szerokim kontekście kategorii kultury prowincjonalnej oraz uwarunkowań typowych dla teatru zlokalizowanego poza głównymi ośrodkami teatralnymi.

---

<sup>56</sup> Por. wybrane recenzje *Edith i Marlene*: (hrk) [R. Hetnarowicz], *Premiera z gwiazdami*, „Zbliżenia” 2010, nr 2, tenże, *Zrozumieć gwiazdy!*, „Zbliżenia” 2010, nr 3, J. Jusaniec, *Premiera w Nowym Teatrze. Dwa w jednym, czyli Edith i Marlene*, „Kurier Słupski” 2010, nr 6, D. Klusek, *Artystki z tamtych lat*, „Głos Pomorza” 2010, nr 39.

<sup>57</sup> Kondycję współczesnego teatru muzycznego w Polsce trafnie dookreślają uwagi Łukasza Rudzińskiego, sprawozdawcy „Teatru” na III Festiwalu Teatrów Muzycznych w Gdyni w roku 2010. Por. Ł. Rudziński, *Teatralny drugi obieg*, „Teatr” 2010, nr 7/8, s. 76-79.

<sup>58</sup> Premiera *Cabaretu* odbyła się 12 marca 2011 roku. Przedstawienie grane było w Nowym Teatrze w Słupsku, w Kobylnicy oraz w koszalińskim Teatrze Muza Variete. W podwójnej obsadzie głównych ról znaleźli się Monika Węgiel i Natalia Sikora oraz Marcel Wiercichowski i Igor Chmielnik. Muzykę na żywo wykonywała koszalińska orkiestra Jarosław Barów Band. Por. wybrane recenzje *Cabaretu*: D. Klusek, *Cabaret w Nowym Teatrze*, „Głos Pomorza” 2011, nr 51, tenże, *Cabaret jakiego Polska nie widziała*, „Teraz Słupsk” 2011, nr 9, J. Jusaniec, *Życie to kabaret*, „Kurier Słupski” 2011, nr 10, R. Hetnarowicz, *Cabaret to nie tylko kabaret*, „Zbliżenia” 2011, nr 6.

Początki funkcjonowania śląskiego teatru zawodowego poprzedziła całoroczna dyskusja na łamach „Teatru” teoretyków i praktyków teatralnych, zatytułowana *Jaki teatr jest potrzebny – jaki możliwy?*<sup>59</sup>. Zastanawiano się nie tylko nad pomysłem otwierania kolejnych instytucji teatralnych w nowych miastach wojewódzkich (rok 1975 przyniósł bowiem nowy podział administracyjny całego kraju), lecz dyskutowano także nad praktycznymi rozwiązaniami, mającymi ulepszyć sytuację i kondycję polskiego teatru. Zarówno krytycy, jak i twórcy teatralni zdawali sobie sprawę, iż pierwsze trzydziestolecie powojennej historii teatru stanowi pod wieloma względami okres zamknięty, a jego „współczesność” będą wyznaczały nowe zjawiska, w tym m.in.: nowa formuła repertuaru otwartego nie tylko na klasykę narodową, ale i sztuki współczesne, supremacja w teatrze osoby reżysera, kierownika literacko-artystycznego i aktora, coraz bardziej jaskrawy podział na teatry stołeczne i prowincjonalne, jak również zmiany dokonujące się wśród publiczności. Dyskusja ujawniła istniejący wciąż podział na teatry zlokalizowane w dużych ośrodkach miejskich oraz instytucje funkcjonujące na tak zwanej teatralnej prowincji, w warunkach objazdowych, czy teatry „klasy B”<sup>60</sup>. Wartością samą w sobie było nie tylko pojawienie się nowych instytucji na teatralnej mapie Polski, ale też chęć i ambicja dorównywania najlepszym<sup>61</sup>. Cechy dobrego, choć niekiedy małego teatru miał wyznaczać ambitny repertuar, realizowany przez ciekawego reżysera i zgrany zespół, a także odważny program nastawiony na potrzeby konkretnego ośrodka i lokalną społeczność. Tylko w ten sposób nowe teatry mogły stać się ważnymi czynnikami kulturotwórczymi dla miast, w których funkcjonowały<sup>62</sup>. W szcze-

---

<sup>59</sup> Dyskusję otwierał (nr 1 z roku 1977) i zamykał (nr 1 z roku 1978) Henryk Bieniewski. Brali w niej udział także m.in.: Jan Paweł Gawlik, Wojciech Natanson, Stanisław Hebanowski, Antoni Biliczak, Andrzej Żurowski, Bożena Frankowska, Franciszek Piątkowski, Tadeusz Łomnicki, Józef Ratajczak, Zygmunt Greń, Michał Misiorny, Andrzej Wajda, Henryk Jurkowski, Andrzej Łapicki, Waław Panek, Jerzy Krasowski, Zygmunt Hübner i Izabella Cywińska.

<sup>60</sup> Por. np. E. Żmudzka, *Teatr klasy B?* „Teatr” 1976, nr 21 [rozmowa z dyrektorami teatrów prowadzących tzw. działalność objazdową, tj. Andrzejem Ziębińskim (Teatr Ziemi Mazowieckiej w Warszawie), Krzysztofem Rościszewskim (Teatr im. S. Jaracza w Olsztynie), Andrzejem Wanatem (Teatr im. W. Bogusławskiego w Kaliszu) oraz Jerzym Sokołowskim (wicedyrektor Departamentu Teatru, Muzyki i Estrady MKiS)] oraz „Teatr” 1977, nr 12, a w nim artykuły: M. Wesołowskiej, *Szansa – ambicje – rzeczywistość*, E. Baniewicz, *Druga strona objazdu* oraz M. Raszewskiej, *Obudzić z letargu!*

<sup>61</sup> Por. B. Frankowska, *Obecność małych teatrów...* oraz F. Piątkowski, *Tak to widać z oddalenia*, „Teatr” 1977, nr 21.

<sup>62</sup> Frankowska wymienia w tej grupie następujące teatry: Teatr Ludowy w Nowej Hucie

gólnej sytuacji znajdowały się ośrodki mające tylko jedną instytucję zawodową (teatry w Białymstoku, Jeleniej Górze, Olsztynie, Opolu, Kaliszu, Tarnowie czy Grudziądzu<sup>63</sup>), gdzie teatr usiłował pełnić zarówno funkcje towarzyskie, jak i zadania instytucji użyteczności publicznej. Ocenę funkcjonowania nowych ośrodków teatralnych odkładano na później. Miała ona uwzględniać zarówno doraźne efekty działań teatralno-artystycznych, jak również długotrwały proces budowania dominującego profilu repertuarowego. W takim kontekście dokonania początkowego okresu dyrekcji Macieja Prusa w Państwowym Teatrze Muzycznym w Słupsku (sezon 1977/78) trzeba ocenić naprawdę wysoko. To, co nie udało się Prusowi, stanowiło ważny punkt wyjścia do budowania oblicza słupskiej sceny dramatycznej w kolejnych latach.

Scharakteryzowane już wcześniej dwa pierwsze sezony dyrekcji Marka Grzebińskiego (1978/79-1979/80) przyniosły nie tylko ostateczne załamanie się koncepcji teatru dramatyczno-muzycznego, lecz także instytucjonalny podział młodego zespołu na Słupski Teatr Dramatyczny oraz Orkiestrę Kameralną. Trzeci i zarazem ostatni sezon dyrekcji Grzebińskiego w Słupsku (1980/81) wyraźnie zdominowały realizacje dramatycznego teatru repertuarowego<sup>64</sup>. W reżyserii dyrektora przygotowano *Wacława dzieje* Stefana Garczyńskiego oraz dwie wersje *Hamleta* Williama Szekspira. Wśród realizacji gościnnych znalazły się: *Turandot* według sztuki Carla Gozziego w reżyserii Wojciecha Szulczyńskiego, z muzyką Jerzego Satanowskiego<sup>65</sup>, *Śluby panińskie* Aleksandra Fredry w reżyserii Jowity Pieńkiewicz<sup>66</sup>, *Biesy* na podstawie powieści Fiodora Dostojewskiego, w adaptacji i reżyserii Pawła Nowickie-

---

Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego, Teatr im. S. Żeromskiego w Kielcach prowadzony przez Irenę i Tadeusza Byrskich, Bałtycki Teatr Dramatyczny w Koszalinie kierowany przez Tadeusza Aleksandrowicza, a następnie przez Andrzeja Ziębińskiego, Teatr im. W. Bogusławskiego w Kaliszu Izabelli Cywińskiej czy Teatr im. A. Węgierki w Białymstoku, prowadzony przez Jerzego Zegalskiego i Andrzeja Witkowskiego. Por. B. Frankowska, *Obecność małych teatrów...*, s. 19.

<sup>63</sup> Por. F. Piątkowski, *Tak to widać...* Piątkowski dokonuje podziału na ośrodki wieloteatralne (stołeczne) oraz jednoteatralne (prowincjonalne).

<sup>64</sup> W czerwcu 1980 roku STD brał udział w XXII Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu. Pokazał tam przedstawienie oparte na motywach sztuki Michaiła Bułhakowa *Molier* w reżyserii Pawła Nowickiego. Nagrodę indywidualną im. Hugona Morycińskiego otrzymał Jorge Reina za scenografię do *Moliera*, a Marek Grzebiński wyróżnienie za rolę Ludwika XIV.

<sup>65</sup> Por. W. Trzecińska, *Rzecz o państwie i o miłości*, „Zbliżenia” 1980, nr 50, J. Ślipińska, *Jest Turandot*, „Głos Pomorza” 1980, nr 271.

<sup>66</sup> Por. tejże, *Polecam „śluby”*, „Głos Pomorza” 1981, nr 118.

go<sup>67</sup>. Takiego układu tytułów nie udałooby się zrealizować bez zmian w zespole aktorskim. Już wcześniej Marek Grześniński nawiązał współpracę z Państwową Wyższą Szkołą Teatralną w Warszawie. Jej efektem były szekspirowskie warsztaty teatralne prowadzone z udziałem aktorów sceny słupskiej oraz studentów IV roku Wydziału Aktorskiego PWST. Program warsztatów wyznaczały próby do *Snu nocy letniej* (1979, Szklana Huta)<sup>68</sup> oraz *Hamleta* i *Burzy* (1980, Łeba) Williama Szekspira<sup>69</sup>. Warsztaty przyniosły odnowienie zespołu aktorskiego. Do słupskiego teatru zaangażowano ośmiu absolwentów warszawskiej i łódzkiej PWST, m.in.: Agnieszkę Kotułę (Kotulanekę), Maję Pakulnis, Krzysztofa Tyńca, Cezarego Nowaka i Marka Jagodę<sup>70</sup>. Właściwie wszystkie spektakle sezonu 1980/81 okazały się sukcesami artystycznymi, choć najwięcej uznania słupskiej scenie przyniosły premiery *Wacława dziejów* i dwóch wersji *Hamleta*<sup>71</sup>.

Inscenizacja *Wacława dziejów* Stefana Garczyńskiego otwierała sezon 1980/81. Wcześniej romantyczny poemat przyjaciela Adama Mickiewicza zrealizował tylko Adam Hanuszkiewicz. W roku 1973 przygotował prapremierę poematu na scenie Teatru Narodowego w Warszawie, rok później wystawił go wspólnie z Januszem Nyczakiem w Teatrze Nowym w Poznaniu<sup>72</sup>. Słupskie przedstawienie było zatem trzecią odsłoną romantycznego

---

<sup>67</sup> Por. J. Jasiński, „*Bies kotuje nami we mgle*”, „Teatr” 1981, nr 19/20.

<sup>68</sup> Warsztaty z roku 1979 zaowocowały przedstawieniem dyplomowym *Sen nocy letniej* w warszawskiej PWST oraz słupskim przedstawieniem zatytułowanym *Najżałośniejsza komedia i najokrutniejsza śmierć Pyrama i Tyzbe* według tekstu Szekspira (premiera 13.12.1979 roku).

<sup>69</sup> Por. Program [do] *Hamlet i Hamlet*, STD, premiera 6 i 7.04.1981 r.

<sup>70</sup> W lutym 1980 roku Grześniński zorganizował sesję poświęconą teatrowi na prowincji. Sytuacja placówek zlokalizowanych poza dużymi ośrodkami teatralnymi wynikała po części z ich kłopotów związanych z niemożnością skompletowania zespołu aktorskiego, co miało związek z niechęcią młodych aktorów i absolwentów wydziałów aktorskich do angażowania się do teatrów w miastach prowincjonalnych. Por. M. Grzegorzycz, *Teatr prowincjonalny*, „Pobrzeże” 1980, nr 5, s. 17-18.

<sup>71</sup> *Wacława dzieje* słupski zespół prezentował gościnnie na scenie Teatru Narodowego w listopadzie 1980 roku, na zaproszenie Adama Hanuszkiewicza. *Wacława dzieje* oraz *Turandota* pokazywano również na zaproszenie Izabelli Cywińskiej w Teatrze Nowym w Poznaniu, w lutym 1981 roku. *Hamleta* ze scenografią Jorge Reiny Słupski Teatr Dramatyczny prezentował na XXIII Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu w roku 1981, gdzie przedstawienie otrzymało nagrodę zespołową Prezydenta miasta Torunia za kształt sceniczny dramatu (nagroda za reżyserię dla Grześnińskiego i za scenografię dla Jorge Reiny).

<sup>72</sup> W obu wypadkach Hanuszkiewicz był także autorem układu tekstu inscenizacji dramatu Garczyńskiego.

dramatu Garczyńskiego na polskich scenach. Autorem układu tekstu, reżyserem i scenografem słupskiej realizacji był Marek Grześniński, który zaprosił do współpracy Teresę Działak, odpowiedzialną za kostiumy, oraz Jerzego Satanowskiego, autora opracowania muzycznego<sup>73</sup>. Poemat Garczyńskiego został odczytany jako biografia współczesnego bohatera, reprezentanta swojego pokolenia. W *Programie* do przedstawienia Marek Grześniński pisał: „Każde pokolenie ma swego bohatera. Jego losy są biografią danej generacji. Odzwierciedlają prawdy i ideały, ku którym zmierza grupa pokoleniowa. Nasza opowieść sceniczna przedstawia dzieje reprezentantów jednego pokolenia, którzy pragną stworzyć bohatera swoich czasów. Podejmowane w tym celu próby kończą się niepowodzeniem”<sup>74</sup>. Przedstawienie zaczynało się niemałą sceną, w pustym planie, bez dekoracji i kostiumów. Młodzi aktorzy, wśród nich Krzysztof Tyniec, Włodzimierz Witt, Jerzy Nowacki, Maja Pakulnis, Bogdan Kochanowski, Marek Jagoda, Agnieszka Kotuła oraz Sławomir Olszewski, podejmowali próbę prostych czynności. Nagle ich uwagę przykuwał narastający dźwięk oraz leżąca na środku sceny biała koszula. W symbolicznym geście zaczynała ona przechodzić z rąk do rąk, z osoby na osobę. Jednoczyła grupę, a zarazem wyznaczała jej kolejnego przywódcę. Dopiero po tej scenie rozpoczynał się właściwy ciąg zdarzeń poematu Garczyńskiego, podzielony na cztery sceny i trzy obrazy, zwieńczony *Epilogiem*. Koncepcja całości pomyślana była jako wykład Mickiewicza poświęcony Garczyńskiemu, a zarazem próba zbudowania modelu romantycznego bohatera i jego historii, opowiedzianej przez człowieka współczesnego<sup>75</sup>. Nastrój inscenizacji dopełniała muzyka Jerzego Satanowskiego i kostiumy Teresy Działak. Recenzenci podkreślali zespołowość realizacji, w której na pierwszy plan wysuwał się nie tylko zespół młodych aktorów, zmagających się z romantycznym tekstem, lecz także podjęta przez nich próba stworzenia obrazu bohatera swojego pokolenia. Nieprzypadkowo więc młody zespół

<sup>73</sup> Por. *Program* [do] *Wacława dzieje* S. Garczyńskiego, STD, premiera 5.10.1980 r.

<sup>74</sup> Tamże.

<sup>75</sup> Por. wybrane recenzje *Wacława dziejów*: A. Żurowski, *O nas z nami*, „Teatr” 1980, nr 24, J. Ślipińska, *Narodowego bohatera dzieje*, „Głos Pomorza” 1980, nr 221, W. Trzcinińska, „...jest on nieszczęśliwym, bo jest Polakiem...”, „Zbliżenia” 1980, nr 42, S. Miedziewski, *Czucia moje! Wichra moje!*, „Pobrzeże” 1980, nr 11. Gościnne przedstawienia warszawskie zespołu STD były też szeroko komentowane w prasie stołecznej, niemal zawsze w odniesieniu do prapremiery Hanuszkiewicza z Teatru Narodowego, np. E. Zielińska, *Odwaga młodych*, „Kurier Polski” 1980, nr 238, M. Sztokfisz, *Inny Wacław, inne dzieje*, „Sztandar Młodych” 1980, nr 286 czy wzmianki prasowe: „Ekspress Wieczorny” 1980, nr 232 i 233, „Życie Warszawy” 1980, nr 260, „Kurier Polski” 1980, nr 231, „Trybuna Ludu” 1980, nr 278.



Grześnińskiego oraz jego *Wacława dzieje* nazwane zostały przez Andrzeja Żurowskiego teatrem pokoleniowym<sup>76</sup>.

Równie udaną realizacją był *Hamlet* Williama Szekspira, pokazany niejako w dwóch różnych odsłonach, a właściwie w dwóch różnych wersjach inscenizacyjnych, z różną obsadą głównych ról. Pomysł Grześnińskiego był konsekwencją odczytania dramatu Szekspira w konwencji dzieła otwartego, jako „struktury magicznej o ścisłych zależnościach pomiędzy dowolnie dobraćanymi elementami”, jak pisał reżyser w programie do *Hamletów*. Podwójną obsadę głównych ról sztuki, tj. Hamleta, Ofelii i Gertrudy, tłumaczył następująco: „Nasze dwie wersje opierają się więc o ten sam tekst, te same prawie sytuacje, ale przecież nie są tym samym spektaklem w dwu obsadach. [...] Każda jest zamkniętą całością wystarczającą w zupełności komuś, kto pragnie zobaczyć *Hamleta* Szekspira. Obie są podobne bliźniaczo do siebie. Ale wydaje nam się, że ponieważ Hamlet, Ofelia i Gertruda są w jednym spektaklu zupełnie innymi ludźmi niż w drugim, to i pozostali są innymi ludźmi. Inaczej czują, inaczej myślą, inne motywacje nimi kierują. A więc opowiadamy Wam zupełnie dwie różne historie tylko pozornie tymi samymi słowami. A są to dwie opowieści w niezliczonej ilości możliwych do opowiedzenia przy pomocy tego niezwykłego dramatu [...]”<sup>77</sup>. Obie wersje, choć zagrane w różnych obsadach, zachowywały podobne ramy działań scenicznych i oszczędną scenografię Jorge Reiny. Eksponowała ona masywny podest z surowego drewna w czarnym okotowaniu, rozświetlany niewielkim, rozproszonym światłem. Realizacje dwóch *Hamletów* przyjmowały jednak zasadniczo różne układy znaczeniowe, które wnosili swoją osobowością oraz indywidualnym stylem gry poszczególni aktorzy. Wersja pierwsza eksponowała młodość bohaterów-wykonawców i jawnie teatralny, a więc umowny charakter inscenizacji. Wersja druga pozostawała bardziej klasyczna, uporządkowana i przewidywalna<sup>78</sup>. Większość recenzen-

---

<sup>76</sup> Por. A. Żurowski, *O nas z nami...*, s. 7. Żurowski zwracał także uwagę na wyjątkowy Program tego przedstawienia, który jako jeden z nielicznych rzeczywiście tłumaczył istotę realizacji, a nie był tylko koniecznym dodatkiem do premiery.

<sup>77</sup> M. Grześniński, Program [do] *Hamlet* i *Hamlet*, STD, premiera 6 i 7.04.1981 r.

<sup>78</sup> Por. wybrane recenzje *Hamletów*: G. Sinko, „*Hamlet*” aktorów i reżysera, „*Teatr*” 1981, nr 14, J. Ślipińska, *Dwa razy „Hamlet”*, „*Głos Pomorza*” 1981, nr 74, A. Żurowski, *Profilę, wersje, granice pojemności*, „*Kultura*” 1981, nr 21, *Dwugłos o słupskiej premierze*, „*Zbliżenia*” 1981, nr 17 [głos W. Trzecińskiej *O zmaganiach dwóch Hamletów* oraz Z. Pakuły *Cień Hamleta*], S. Miedziewski, *Trzeci cień Hamleta*, „*Pobrzeże*” 1981, nr 5, K. Sielicki, *Nadzieja?*, „*Scena*” 1981, nr 6 i J. Skuczyński, *Szekspir, w tym i „Hamlet”*, „*Gazeta Pomorska*” 1981, nr 119.

tów odczytała obie wersje *Hamleta* jako udany i zarazem ciekawy eksperyment teatralny, podkreślający przede wszystkim pewną potencjalność tekstu Szekspira.

Prowadząc teatr w Słupsku, Marek Grześniński nie tylko reżyserował. Usiłował także otwierać teatr na inne pola aktywności artystycznej i naukowej<sup>79</sup>. W lutym 1980 roku zorganizował sesję poświęconą problematyce teatru prowincjonalnego. Planował także zorganizowanie I Ogólnopolskich Konfrontacji Szekspirowskich, których celem miało być określenie polskiej tradycji wystawiania sztuk Williama Szekspira<sup>80</sup>. Jak pisał Andrzej Żurowski, miały one szansę nawiązania do tradycji I polskiego Festiwalu Szekspirowskiego z roku 1947<sup>81</sup>, choć okoliczności polityczne roku 1981, a przede wszystkim wprowadzenie stanu wojennego, pokrzyżowały zamiary Marka Grześnińskiego. On sam już wkrótce zrezygnował ze współpracy z teatrem w Słupsku. Jeszcze w roku 1981 objął stanowisko reżysera w Teatrze Narodowym, a rok później stanowisko głównego reżysera w warszawskim Teatrze Wielkim (lata 1982-1988 oraz 1992-1995). Rozpoczął w ten sposób nowy okres swojej reżyserskiej kariery, związany z inscenizowaniem przedstawień operowych<sup>82</sup>. To, co okazało się niemożliwe do realizacji na scenie teatru w Słupsku (formuła teatru dramatyczno-muzycznego), udało się na innych – uznanych – scenach operowych w Polsce<sup>83</sup>.

Wraz z początkiem sezonu 1981/82 w Słupsku po raz kolejny zmienił się kierownik artystyczny. Został nim Paweł Nowicki, którego dwa słupskie sezony (1981/82 i 1982/83) – po dość „awangardowych” latach dyrekcji Marka Grześnińskiego – przyniosły realizację programu „popularnego, choć z ambi-

---

<sup>79</sup> Piszę o tym szerzej w: A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 80-81.

<sup>80</sup> Późniejszą tradycję gdańskich Dni Szekspirowskich oraz Festiwalu Szekspirowskiego przybliżyła szczegółowo J. Ciechowicz, *Jeżeli Szekspir, to jesteśmy w Gdańsku (1977-2006)*, [w:] *Gdańsk jest teatrem. Dziesięć lat Festiwalu Szekspirowskiego 1997-2006*, red. J. Ciechowicz, współpraca A. Ratkiewicz, Gdańsk 2006. Por. także *Konkurs Szekspirowski – wczoraj i dziś*, oprac. J. Ciechowicz, Gdańsk 1997.

<sup>81</sup> Por. A. Żurowski, *Profile, wersje...*, s. 11.

<sup>82</sup> M.in.: *Borysa Godunowa* M. Musorgskiego (1983), *Wozzeck* A. Berga (1984), *Straszego dworu* S. Moniuszki (1983), *Turandota* G. Pucciniego (1984), *Aidy* (1986), *Macbetha* (1985), *Traviaty* (1987) oraz *Nabucco* (1992) G. Verdiego, *Bram raju* J. Bruzdowicz (1987), *Damy pikowej* P. Czajkowskiego (1988), *Salome* R. Straussa (1993), *Raju utraconego* K. Pendereckiego (1993).

<sup>83</sup> W latach 1995-2001 Marek Grześniński-Weiss był dyrektorem artystycznym Teatru Wielkiego w Poznaniu. Od roku 2008 sprawuje funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego Opery Bałtyckiej w Gdańsku, gdzie przygotował m.in.: *Don Giovanniego* i *Wesele Figara* W.A. Mozarta (2008) oraz *Eugeniusza Oniegina* P. Czajkowskiego (2009).

cjami artystycznymi”, jak odczytywała to prasa<sup>84</sup>. Wystawiono m.in: *Sejm kobiet* Arystofanesa w reżyserii Jowity Pięńkiewicz, *Alicję w krainie czarów* według powieści Lewisa Carrolla w adaptacji i reżyserii Pawła Nowickiego, staropolski dramat Jakuba Gawatowica *Wizerunek śmierci przeświętego Jana Chrzciciela* w opracowaniu dramaturgicznym i reżyserii Romana Kordzińskiego<sup>85</sup>, *Noc tysięczną drugą* oraz *Miłość czystą u kąpiel morskich* Cypriana Norwida w reżyserii Marka Chełmniaka<sup>86</sup>, *Don Juana* Moliera w reżyserii Pawła Nowickiego, musicalowy *Apetyt na czereśnie* Agnieszki Osieckiej w reżyserii Marty Bochenek<sup>87</sup>, a także niezwykle kontrowersyjnego *Kordiana* Juliusza Słowackiego w reżyserii Zbigniewa Micha. Kolejną nowością dyrekcji Pawła Nowickiego była koncepcja teatru aktorskiego, która doprowadziła do powstania Słupskiej Sceny Monodramu. Ponieważ teatr nie dysponował w tym czasie odrębną sceną kameralną, premiery monodramów odbywały się najczęściej w gościnnych salach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. W pierwszym sezonie istnienia sceny monodramu, do omówienia której powrócimy jeszcze w dalszych rozważaniach, zaprezentowano trzy spektakle: *Pamiętnik z powstania warszawskiego* według utworu Mirona Białoszewskiego w wykonaniu Jolanty Banak, *Marię* Ireneusza Iredyńskiego z rolą Teresy Szmigielówny oraz *Zabicie ciotki* według powieści Andrzeja Bursy w wykonaniu Cezarego Nowaka<sup>88</sup>. Wszystkie monodramy reżyserował Nowicki.

---

<sup>84</sup> Por. *Razem z publicznością*. Rozmowa z Pawłem Nowickim, kierownikiem artystycznym STD, „Głos Pomorza” 1981, nr 237, P. Nowicki, *Interpretować czas, w którym żyję*, „Pobrzeże” 1981, nr 10/11, s. 2-4 [rozmowa kierownika artystycznego STD z M. Mirecką] i S. Miedziewski, *W stronę teatru popularnego*, „Pobrzeże” 1982, nr 1.

<sup>85</sup> O inscenizacji dramatu Jakuba Gawatowica, polskiej prapremierze na scenach dramatycznych, piszę szerzej w artykule *Teatr domem bożym. Wokół słupskiej prapremiery dramatycznej „Wizerunku śmierci przeświętego Jana Chrzciciela” Jakuba Gawatowica*, złożonym do druku w materiałach konferencyjnych (AP w Słupsku).

<sup>86</sup> Oceniono je jako mniej udane realizacje, bardziej zamierzenia niż gotowe zamysły inscenizacyjne. Por. S. Miedziewski, *Trywialność w koturnie*, „Zbliżenia” 1982, nr 19 oraz J. Ślipińska, *„Tyle o pięknym człowiek wie i głosi...”*, „Głos Pomorza” 1892, nr 124.

<sup>87</sup> Śpiewany musical o miłości w wykonaniu duetu aktorskiego Jolanty Banak i Cezarego Nowaka odkrywał nieznane wcześniej możliwości aktorskie tej pary. Por. J. Ślipińska, *Musical o miłości*, „Głos Pomorza” 1983, nr 57 i *Zamiast patrzeć w lustro – obejrzyjcie „Apetyt na czereśnie”* [z Martą Bochenek rozmawiała Jolanta Nitkowska], „Zbliżenia” 1983, nr 9.

<sup>88</sup> Monodram Cezarego Nowaka prezentowano z dużym powodzeniem na XVI Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Jednego Aktora – Toruń 1982, gdzie aktor otrzymał nagrodę główną i nagrodę dziennikarzy. Niezwykły monodram Nowaka przypomniał ostatnio

W konwencji „teatru popularnego z ambicjami” zaprezentowano komedię-satyry na demokrację ateńską, czyli *Sejm kobiet* Arystofanesa. Spektakl, ukazujący pomysł zreformowania państwa przez oddanie rządów w ręce kobiet, spotkał się w Słupsku z entuzjastycznym przyjęciem. Typowa zabawa w sceniczną przebieraną została przez Jowitę Pieńkiewicz uwspółcześniona dzięki wyeksponowaniu humoru słownego i sytuacyjnego greckiej komedii. Zabawne sytuacje odnosiły się w głównej mierze do programu utopijnego komunizmu, z nadrzędnym hasłem wspólnoty (w tym kobiet) i braku własności. Humor eksponowały włączone do przedstawienia kuplety Andrzeja Waligórskiego, pełne rubasznego humoru, typu: „u mnie chłop jest w ciągłym ruchu, raz na plecach, raz na brzuchu”. Żywioł dobrej zabawy zdominował wystawienie „niewieściego sejmu” do tego stopnia, że po raz pierwszy od bardzo dawna pisano w Słupsku o autentycznym sukcesie kasowym inscenizacji<sup>89</sup>.

Podobnie stało się w wypadku onirycznego dramatu *Alicja w krainie czarów*, przedstawienia skierowanego raczej do widzów dorosłych niż dziecięcych. Pomysł inscenizacji opierał się na wykorzystaniu swobodnych wyobrażeń odnoszących się do świata marzeń sennych. Zaledwie przeczuwany świat snu Alicji (w tej roli debiutująca na słupskiej scenie Anna Janiszewska), która nie była dzieckiem, a raczej osobą dorosłą, typem człowieka w podróży, nadawał realizacji charakter uniwersalnej dyskusji nad problemami ludzkiej tożsamości. Wydarzenia dziejące się w niezwykle barwnej Krainie Czarów (scenografia Grzegorza Małeckiego oraz muzyka Tadeusza Woźniaka i teksty piosenek Zdzisława Jaskuły), pośród bohaterów takich, jak: Alicja, Gąsienica, Rycerz, Żółw, Suseł (znakomity Cezary Nowak<sup>90</sup>), Królowa, Marcowy Zając (wyróżniająca się rola Marka Sikory) czy Jajko – skutecznie zjednywały publiczność, oczarowaną niezwykle urokiem przedstawienia ni to dla dzieci, ni dla dorosłych<sup>91</sup>.

Bardziej krytycznie przyjęto uwspółcześnione realizacje klasyki światowej i polskiej, przygotowane w drugim sezonie dyrekcji Nowickiego, czyli

---

T. Miłkowski, *Na scenie jednoosobowej panuje tłok*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 62-63, s. 451-452.

<sup>89</sup> Por. recenzje *Sejmu kobiet*: Z. Pakuła, *Jakoś to będzie*, „Zbliżenia” 1981, nr 47, J. Ślipińska, *Sejm kobiet*, „Głos Pomorza” 1981, nr 220.

<sup>90</sup> Za rolę Susła w *Alicji* Cezary Nowak otrzymał wyróżnienie na XXIV Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu (1982).

<sup>91</sup> Por. recenzje *Alicji w krainie czarów*: J. Ślipińska, *Dramat marzeń sennych czyli Alicja w Krainie Na Opak*, „Głos Pomorza” 1982, nr 41, Z. Pakuła, *Oniryczna Alicja*, „Zbliżenia” 1982, nr 3.

*Don Juana* Moliera w reżyserii Pawła Nowickiego oraz *Kordiana* Juliusza Słowackiego w reżyserii Zbigniewa Micha. *Don Juanowi* zarzucano niejasną koncepcję reżyserską oraz rozdarcie między formą komediofarsy a klasycznym dramatem. W ocenie Stanisława Miedziewskiego *Don Juan* był realizacją całkowicie nieudaną, a wręcz „położoną” przez zespół<sup>92</sup>. Równie krytycznie odnoszono się do słupskiej premiery *Kordiana*, w której bohaterowie występowali we współczesnych kostiumach i niemal współczesnej oprawie scenograficznej autorstwa Marcina Jarnuszkiewicza (Kordian – mimo wszystko wyróżniający się w tej roli Marek Sikora – w zielonej kurtce, dżinsach i adidasach). Stylistyka przedstawienia zaproponowana przez Zbigniewa Micha z pewnością odbiegała od tradycyjnego wyobrażenia o polskim dramacie romantycznym, nie tylko w odniesieniu do samego sposobu inscenizacji, lecz także w podejściu do tekstu Słowackiego. Akcja pierwszej części przedstawienia rozgrywała się w typowym plenerze, na nadmiernie rozbudowanym proscenium, gdzie grupa młodych ludzi spotykała się, by pośpiewać sobie piosenki przy akompaniamencie gitar („Ziemia to plama na nieskończoności błękitnie” i „Pijcie wino! Pijcie wino!”). Zaraz potem następowało przejście do *Prologu* i scena *Przygotowania*, zrealizowana w konwencji teatru w teatrze, tyle że teatru kukiełkowego (współpraca reżyserska Zofii Miklińskiej ze słupskiej „Tęczą”), który „podglądali” zgromadzeni na scenie spiskowcy, na czele z Kordianem i Grzegorzem. Ingerencji w strukturę dramatu Słowackiego było zresztą znacznie więcej. *Kordian* nie był ani typowym przedstawieniem szkolnym skierowanym do młodzieży, ani tym bardziej przygotowanym z myślą o mniej wyrobionej publiczności<sup>93</sup>.

Nowości repertuarowe oraz niekiedy zbyt „udziwnione” pomysły realizacyjne, które pojawiły się wraz z początkiem dyrekcji Pawła Nowickiego, oceniano jako ciekawe, choć nie zawsze adekwatne do potrzeb teatru zlokalizowanego na prowincji. Krytyka znacznie lepiej oceniała wprowadzone przez Nowickiego zmiany organizacyjne w zasadach funkcjonowania miejskiego teatru – powstał dział współpracy z widownią, powołano stanowisko sekretarza literackiego i koordynatora pracy artystycznej, nawiązano bliższe kontakty z prasą, podjęto wreszcie współpracę z młodymi aktorami, z których część otrzymała angaż do słupskiego zespołu<sup>94</sup>. Teatr w Słupsku zaczę-

<sup>92</sup> Por. S. Miedziewski, *Molier pod narkozą. Po premierze, „Zbliżenia”* 1982, nr 39 i J. Ślipińska, *Kłopoty z Don Juanem, „Głos Pomorza”* 1982, nr 215.

<sup>93</sup> Por. wybrane recenzje *Kordiana*: J. Ślipińska, *Kordian w adidasach, „Głos Pomorza”* 1983, nr 135, T. Miłkowski, *Kordian z papeterią, „Walka Młodych”* 1983, nr 32.

<sup>94</sup> Por. Z. Pakuła, *Teatr potrzebny, „Zbliżenia”* 1982, nr 7 i M. Mirecka, *Odzyskiwanie publiczności, „Głos Pomorza”* 1982, nr 139.

to postrzegać nie tylko jako dochodową instytucję użyteczności publicznej, ale przede wszystkim jako miejsce tworzone z myślą o lokalnej społeczności. Dużym zainteresowaniem cieszyły się też kolejne premiery Słupskiej Sceny Monodramu: *Postrzyżyny* Bohumila Hrabala w wykonaniu Elżbiety Woronin oraz *Zaklinanie* Jowity Pieńkiewicz (w jej reżyserii) z udziałem Ewy Białej. Niestety, proces budowania wzajemnego zaufania między teatrem i miastem przerwało odejście Pawła Nowickiego ze Słupska – po zaledwie dwóch sezonach. Nowicki związał się następnie z Teatrem Studyjnym'83 im. J. Tuwima w Łodzi, gdzie zabrał ze sobą także sześciu słupskich aktorów<sup>95</sup>, oraz z telewizją, pisząc scenariusze filmowych telenowel (*Pierwsza miłość*, *Będziesz moja*).

Z początkiem sezonu 1983/84 kierownictwo artystyczne słupskiej sceny objął Ryszard Jaśniewicz, doświadczony aktor Teatru „Wybrzeże” (lata 1971-1983), zafascynowany reżyserią, który już wcześniej przygotowywał samodzielne realizacje w gdańskiej Czarnej Sali<sup>96</sup>. Jaśniewicz zapoczątkował jedną z dłuższych dyrekcji (pięć pełnych sezonów) w historii Słupskiego Teatru Dramatycznego. Jego dokonania artystyczne były oceniane przez krytykę bardzo różnie. Według słupskich komentatorów dyrekcja aktora-reżysera należała do ciekawych, z całą pewnością stabilnych programowo i artystycznie, choć zdarzały się także wypowiedzi negatywne<sup>97</sup>. Dla recenzentów ogólnopolskich czasopism teatralnych dyrekcja Jaśniewicza była nieustannym zmaganiem się o przetrwanie sceny<sup>98</sup>. Ze słupskiej perspektywy Jolanta Nitkowska pisała, że było „cicho, spokojnie i ... gnuśnie”<sup>99</sup>. Jednego Jaśniewiczowi nie można na pewno odmówić – obejmując teatr w Słupsku, dysponował programem artystycznym, który w miarę upływu

---

<sup>95</sup> Por. S. Miedziewski, *Uśmiech wilka*, „Zbliżenia” 1983, nr 43.

<sup>96</sup> Por. „Zbliżenia” 1983, nr 42, s. 6.

<sup>97</sup> Wśród błędów wyliczano najczęściej: łączenie przez Jaśniewicza funkcji aktora, reżysera i kierownika artystycznego, niezbyt ambitny (a nawet nudny, typowo szkolny) repertuar, słabe funkcjonowanie działu organizacji widowni, który rozprowadzał najwięcej biletów wśród szkolnej młodzieży (co nie było takie trudne), nieumiejętność wykształcenia ambitnej publiczności, brak efektywnej współpracy z aktorami i należytej reklamy teatru. Por. A. Ulman, „Teatr powinien być centrum kulturalnym regionu”, „Pobrzeże” 1985, nr 3, tenże, *Paskudna publiczność?*, „Pobrzeże” 1985, nr 6, J. Nitkowska, *Pchanie taczek – czyli teatralny remanent*, „Zbliżenia” 1985, nr 24. Szczególnie mocno wypominano Jaśniewiczowi sposób „pożegnania się” z aktorskim małżeństwem – Magdaleną Szkopówną-Bartoszek i Zbigniewem Bartoszkim. Por. A. Raczyńska, *O aktorstwie, teatrze i ...*, „Zbliżenia” 1985, nr 25, s. 7.

<sup>98</sup> Por. K. Sielicki, *Małe teatry*, „Teatr” 1985, nr 9, s. 19.

<sup>99</sup> J. Nitkowska, *Pchanie taczek...*, s. 7.

lat udawało mu się realizować<sup>100</sup>. Linia programowa zakładała dwutorowość poczynań teatru silnie związanego z miastem<sup>101</sup>, o czym była już szerzej mowa w części historyczno-dokumentacyjnej rozważań<sup>102</sup>. Chodziło o prezentację tekstów ważnych dla Polaków i o Polakach. Rodzimy repertuar klasyczny miał być wystawiany w miarę możliwości teatru i zespołu aktorskiego na dużej scenie, dla odbiorców o przeciętnych wymaganiach. Do prezentowania sztuk małoobsadowych, kameralnych, a zarazem skupionych wokół ludzkiej psychiki i jej wewnętrznych problemów Jaśniewicz zaproponował przestrzeń Małej Sceny. Jej działalność zainaugurowano wraz z początkiem sezonu 1984/85 *Grami kobiecymi* Krzysztofa Zanussiego i Edwarda Żebrowskiego w reżyserii Andrzeja Józefa Dąbrowskiego, ze znakomitymi rolami Kai Kijowskiej i Magdaleny Szkopówny-Bartoszek. Na Małej Scenie prezentowano sztuki kameralne, np. *Ubu król* Alfreda Jarry'ego, *Ławeczka* Aleksandra Gelmana, *Cmentarzysko samochodów* Fernanda Arrabala czy *Kiedy minie pięć lat* Federica Garcii Lorki, oraz spektakle autorskie, w ramach Sceny Propozycji Aktorskich (np. *Konopielka* według powieści Edwarda Redlińskiego w reżyserii Jerzego Nowackiego). W repertuarze STD obecna była także klasyka światowa – *Król Edyp* (1984) i *Antygona* (1985) Sofoklesa, *Księżniczka na opak wywrócona* Pedra Calderona (1986), *Sługa dwóch panów* Carla Goldoniego (1987) czy *Świętoszek* Moliera (1988). Osiągnięciem Jaśniewicza było wznowienie w 1985 roku VII edycji Słupskiego Tygodnia Teatralnego, do którego organizacji włączył się ponownie teatr dramatyczny.

Z zainteresowaniem spotkały się także działania promocyjne teatru. Zgodnie z początkowymi deklaracjami Ryszarda Jaśniewicza, otwierały one „teatr dla miasta i miasto dla teatru”<sup>103</sup>. STD organizował spotkania edukacyjne z aktorami w szkołach w ramach „programu edukacji teatralnej”<sup>104</sup>, przedstawienia w zakładach pracy, na próby generalne zapraszano publicz-

---

<sup>100</sup> Na marginesie zauważyć trzeba, że Jaśniewicz przywiązywał niezwykle wagę do kontaktów z lokalną prasą. Dzięki temu zachowało się wiele artykułów, wywiadów, a nawet felietonów w formie listów, adresowanych najczęściej bezpośrednio do widzów.

<sup>101</sup> Por. „Zbliżenia” 1983, nr 42, artykuł *Nowy sezon – nowe sprawy* [prezentacja programu nowego kierownika artystycznego STD Ryszarda Jaśniewicza] oraz R. Jaśniewicz, *Pół roku. List do widzów*, „Gryf” 1984, nr 4, tenże, *List do widzów*, „Gryf” 1984, nr 11, tenże, *Marzę o teatrze dyskusyjnym*, „Zbliżenia” 1984, nr 4, Z. Orłowska, *Pierwszy sezon w teatrze*, „Zbliżenia” 1984, nr 34.

<sup>102</sup> Por. A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 83-87.

<sup>103</sup> Por. R. Jaśniewicz, *Pół roku...*

<sup>104</sup> Przeprowadzono dwa cykle spotkań: „Poznajemy teatr” oraz „Rozmowy o teatrze”. Por. tamże, a także Z. Orłowska, *Poznajemy teatr*, „Zbliżenia” 1984, nr 49. Szerzej piszę o tym w: A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 86.

ność i dziennikarzy. Wprowadzono też zwyczaj popremierowych konferencji prasowych, z możliwością otwartej dyskusji z twórcami przedstawień<sup>105</sup>. Dziesięciolecie funkcjonowania Słupskiego Teatru Dramatycznego podsumowała jubileuszowa publikacja przygotowana przez dwie słupskie dziennikarki – Mirosławę Mirecką i Jadwigę Ślipińską<sup>106</sup>. Przez środowisko dziennikarskie broszura została przyjęta z ostrożnością, gdyż „była napisana przez przyjaciół dla przyjaciół” i sprzedawana zamiast programu teatralnego, jak podsumowała okoliczności jej promocji Anna Ingielewicz<sup>107</sup>.

Z inicjatywy Jaśniewicza w lutym 1988 roku STD zorganizował sesję teatrologiczną poświęconą pamięci zmarłego w roku 1983 Stanisława Hebanowskiego. Konferencja odbyła się przy współudziale Teatru „Wybrzeże” oraz Pracowni Dokumentacji Teatrów Trójmiasta Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego<sup>108</sup>. Wielopłaszczyznowe działania dyrektora Ryszarda Jaśniewicza doprowadziły w ciągu pięciu kolejnych sezonów artystycznych do wypracowania formuły teatru otwartego na potrzeby lokalnego środowiska oraz usiłującego pełnić funkcje centrum kulturalnego regionu<sup>109</sup>. Wokół STD działało się równie dużo, jak w samym teatrze, gdzie takiej różnorodności tytułów i propozycji repertuarowych wcześniej nigdy nie widziano. Pierwszy sezon nowy kierownik artystyczny rozpoczął od premiery *Uśmiechu wilka* Michaiła Bułhakowa – przygotowanej przez ustępującego Pawła Nowickiego, która od razu ujawniła braki w zespole aktorskim, związane z odejściem sześciu aktorów do Łodzi (za Nowickim)<sup>110</sup>. Pierwszą samodzielną realizacją był *Indyk* Sławomira Mrożka w reżyserii Jowity Pień-

<sup>105</sup> Por. R. Jaśniewicz, *Pół roku...*, s. 19.

<sup>106</sup> Por. *Słupski Teatr Dramatyczny...*

<sup>107</sup> Por. A. Ingielewicz, *Legenda i rzeczywistość*, „Pobrzeże” 1988, nr 7.

<sup>108</sup> Materiały ze słupskiej konferencji nigdy nie ukazały się drukiem. W archiwum dawnego Teatru Impresaryjnego zachowała się jedynie teczka dokumentacyjna słupskiej konferencji. Por. *Stanisław Hebanowski*, Słupski Teatr Dramatyczny 6 lutego 1988 [teczka dokumentacyjna sesji, zawierająca m.in.: maszynopisy wygłoszonych referatów, recenzje i notatki prasowe dotyczące konferencji, archiwum teatru]. W roku 2005 – pod redakcją dwóch ówczesnych uczestników słupskiej sesji – ukazała się praca stanowiąca próbę syntetycznego omówienia dokonań teatralnych Stanisława Hebanowskiego. Por. *Teatry Stanisława Hebanowskiego. Odkrycia, powtórki, rewizje*, red. J. Ciechowicz, W. Zawistowski, Gdańsk 2005. W „Słupskich Pracach Humanistycznych” wydrukowano jedynie zmienioną postać referatu I. Gubernat, *Dziesięciolecie działalności teatru słupskiego*, „Słupskie Prace Humanistyczne” 1990, nr 9a. O samej konferencji piszę szerzej w: A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 87.

<sup>109</sup> Por. A. Ulman, *Teatr powinien...*

<sup>110</sup> Por. wybrane recenzje: Z. Orłowska, *Pierwszy sezon w teatrze...*, R. Jaśniewicz, *Marzę o teatrze...*, S. Miedziewski, *Uśmiech wilka...*



kiewicz, ze scenografią Teresy Darochy. Przedstawienie oceniono jako udane, zważając na okoliczności premiery oraz niedoświadczenie młodego zespołu<sup>111</sup>. Od tego momentu przez scenę w Słupsku „przetoczył się” niezwykle zróżnicowany repertuar, w którym dominowała polska literatura współczesna. Łącznie w ciągu pięciu sezonów publiczność w Słupsku obejrzała 36 premier, w tym 19 prezentacji na dużej scenie oraz 17 realizacji przygotowanych w ramach Małej Sceny (11 samego Jaśniewicza i aż 25 z gościnną reżyserią). Widzowie mogli oglądać m.in.: *Króla Edypa* i *Antygonę* Sofoklesa w reżyserii Ryszarda Jaśniewicza<sup>112</sup>, *Konopielkę* według tekstu Edwarda Re-dlińskiego w adaptacji i reżyserii Jerzego Nowackiego, *Pierwszy dzień wolności* Leona Kruczkowskiego w reżyserii Marka Okopińskiego<sup>113</sup>, *Powrót Odysa* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Ryszarda Jaśniewicza, *Wariata i zakonnicę* Stanisława Ignacego Witkiewicza w reżyserii Stanisława Miedziewskiego i *Fircyka w zalotach* Franciszka Zabłockiego w reżyserii Bogdana Czajkowskiego. Kilka przedstawień przygotowano z myślą o młodym widzu, w tym dwie adaptacje autorstwa Bogusławy Czosnowskiej, w jej reżyserii (*O dwóch takich co ukradli księżyc* oraz *Kajko i Kokosz*), a także *Flisaka i przydróżkę* Hanny Januszewskiej w reżyserii Zofii Miklińskiej<sup>114</sup>.

W jubileuszowym sezonie 1986/87 – na dziesięciolecie istnienia sceny zawodowej w Słupsku – Ryszard Jaśniewicz przygotował *Zemstę* Aleksandra Fredry w reżyserii Ewy Bonackiej, *Sługę dwóch panów* Carla Goldoniego w reżyserii Andrzeja J. Dąbrowskiego, a także udaną premierę *Iwony księżniczki Burgunda* Witolda Gombrowicza w swoim opracowaniu reżyserskim, ze scenografią Jadwigi Pożakowskiej i muzyką Jarosława Mądroszkiewicza. Różnorodność tytułów prezentowanych na słupskiej scenie nie zawsze szła w parze z poziomem realizacji. Wiele z nich odczytywano jako typowe przedstawienia szkolne, robione zbyt tradycyjnie, z myślą o konkretnym odbiorcy. Tak oceniano na przykład *Zemstę* Aleksandra Fredry w reżyserii Ewy Bonackiej (przedstawienie śmieszne i tylko solidne)<sup>115</sup>, *Fircyka w zalo-*

---

<sup>111</sup> Por. M. Krom, *Indyk dobrze podany*, „Pobrzeże” 1984, nr 2.

<sup>112</sup> Por. J. Dąbrowa, *Król Edyp, czyli nieuchronność losu*, „Zbliżenia” 1984, nr 14.

<sup>113</sup> Por. Z. Orłowska, *Pierwszy dzień wolności*, „Zbliżenia” 1985, nr 2, J. Ślipińska, *Trudna wolność*, „Głos Pomorza” 1984, nr 274, M. Krom, *Definicje wolności*, „Pobrzeże” 1985, nr 2.

<sup>114</sup> W konwencji teatru lalkowego, choć skierowanego do widzów dorosłych, zrealizowano także na Małej Scenie *Króla Ubu* A. Jarry’ego w reżyserii Mieczysława Abramowicza i ze scenografią Adama Kiliana (1987). Por. J. Nitkowska, *Próba*, „Zbliżenia” 1987, nr 11 i M. Krom, *Potyczki z Ubu królem*, „Pobrzeże” 1987, nr 5.

<sup>115</sup> Por. J. Ślipińska, *Z pamięcią kopiowane...*, „Głos Pomorza” 1986, nr 279, M. Mirecka, *Premiera „Zemsty” na słupskiej scenie*, „Głos Pomorza” 1986, nr 273.

tach (przedstawienie z humorem, ale bez fajerwerków)<sup>116</sup> czy *Świętoszka* Moliera w reżyserii Barbary Radeckiej (przedstawienie kłopotliwe dla aktorów i raczej nie wybitne)<sup>117</sup>. Pierwszą inscenizację dzieła Wyspiańskiego na słupskiej scenie, czyli *Powrót Odysa* (1985), przyjęto jako przedstawienie pełne zbyt jaskrawych niedostatków (np. niewłaściwy sposób oświetlenia sceny, braki aktorskie związane z nieumiejętnością mówienia trudnego tekstu Wyspiańskiego, niespójność tworzywa słownego i warstwy muzycznej)<sup>118</sup>, a *Iwona, księżniczka Burgunda* (1987) była zaledwie poprawna i dobrze zagrana<sup>119</sup>. Jako ciekawsze artystycznie oceniano przeważnie realizacje *Małej Sceny*, na której dominowała polska literatura współczesna. Dwukrotnie inscenizowano sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza, tj. *Wariata i zakonnicę* w reżyserii Stanisława Miedziewskiego (1986) oraz *W małym dworku* w reżyserii Ryszarda Jaśniewicza (1988). Chętnie sięgano do tytułów rzadziej goszczących w teatralnym repertuarze. Wystawiono m.in.: *Konopielkę* Edwarda Redlińskiego (1984), *Żegnaj Judaszu* Ireneusza Iredeńskiego (1985), *Umrzeć ze śmiechu* Jacka Janczarskiego (1987)<sup>120</sup> czy *Cmentarzysko samochodów* Fernanda Arrabala (1988). Sztuki te grane były na kameralnej scenie, niemal wśród publiczności i prawie zawsze eksponowały wewnętrzny dramat bohaterów.

W kolejnych sezonach „tylko zadowolający” poziom realizacji stawał się przyczyną coraz ostrzej formułowanych komentarzy negatywnych. Krytycznie oceniano malejącą liczbę przedstawień gościnnych, a także z tak zwanej „wymiany” pomiędzy teatrami Koszalina i Słupska oraz Gdańska i Słupska. Zauważano „ubytki” ciekawych aktorów z zespołu (np. Magdaleny Szkopówny-Bartoszek, Zbigniewa Bartoszka, Cezarego Ilcyny, Małgorzaty Iwańskiej, Adama Dzieciniaka), a przede wszystkim obniżający się poziom realizacji<sup>121</sup>. Na niewiele zdała się opieka artystyczna zaprzyjaźnionego z Ryszardem Jaśniewiczem Marka Okopińskiego z Teatru „Wybrzeże”<sup>122</sup>,

<sup>116</sup> Por. Z. Orłowska, *W kręgu humoru i intrygi*, „Zbliżenia” 1986, nr 6, M. Krom, *Fircyk i fajerwerki*, „Pobrzeże” 1986, nr 4.

<sup>117</sup> Por. Z. Pakuła, *Kłopoty z Moliere*, „Zbliżenia” 1988, nr 10, A. Ingielewicz, *Legenda i rzeczywistość*, „Pobrzeże” 1988, nr 7.

<sup>118</sup> Por. J. Ślipińska, *Powrót Odysa na słupskiej scenie*, „Głos Pomorza” 1985, nr 98.

<sup>119</sup> Por. M. Krom, *Księżniczka Ciumcirymci*, „Pobrzeże” 1987, nr 7. W roli tytułowej wystąpiła Irena Wójcik, a partnerowali jej m.in. Ryszard Jaśniewicz jako Król Ignacy, Henryka Bielawska jako Królowa Małgorzata oraz Tomisław Ryczko jako Książę Filip.

<sup>120</sup> Por. tenże, *Podróż w głąb duszy*, „Pobrzeże” 1987, nr 12.

<sup>121</sup> Por. J. Nitkowska, *Pchanie taczek... i M. Krom, Przy podniesionej... poprzeczce*, „Pobrzeże” 1985, nr 10.

<sup>122</sup> Marek Okopiński był przez wiele lat nie tylko etatowym reżyserem Teatru „Wybrze-

a także zakrojona na szeroką skalę akcja promocyjno-reklamowa STD w mieście, w której brały udział przede wszystkim szkoły i lokalne zakłady pracy. Jak wyliczył Anatol Ulman, w sezonie 1984/85 teatr odwiedziła rekordowa liczba 51 445 widzów, z czego 34 tys. mieszkańców samego Słupska. Jednakże w liczbie tej kryło się aż 70-80 procent młodzieży szkolnej, odpowiednio „zorganizowanej” i „zachęcanej” przez swoich nauczycieli do wizyty w teatrze<sup>123</sup>. Coraz głośniej mówiono o przesadnej dominacji w teatrze jednej osoby, która łączyła – w sposób nie zawsze udany – funkcję i obowiązki aktora, reżysera i kierownika artystycznego<sup>124</sup>. Wymienione okoliczności spowodowały, iż z końcem sezonu 1987/88 Ryszard Jaśniewicz pożegnał się z teatrem w Słupsku.

W sezonie 1988/89 funkcję dyrektora artystycznego Słupskiego Teatru Dramatycznego sprawował aktor i reżyser Marek Gliński, absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie w klasie profesor Haliny Gryglaszewskiej i Jerzego Jarockiego oraz kijowskiego Instytutu Sztuki Teatralnej (reżyseria)<sup>125</sup>. Gliński w niezwykle ciekawy sposób definiował indywidualną metodę prowadzenia niewielkiego teatru, położonego z dala od uznanych ośrodków teatralnych. Słupskiej scenie zaproponował koncepcję teatru zaangażowanego społecznie i politycznie, otwartego na eksperyment, na sztukę ambitną i nietuzinkową<sup>126</sup>. Swoją program artystyczny zawierał w słowach: „Uważam, że teatr musi spełniać funkcje społeczne. Musi mówić do społeczeństwa i w jego imieniu. Musi nadawać naszemu bytowaniu jakiś sens, cel, prowokować do walki o lepsze życie”<sup>127</sup>.

Od samego początku Marek Gliński próbował walczyć ze stereotypem teatru prowincjonalnego, stroniącego od eksperymentu, opartego na realiza-

---

że”, lecz także jego kierownikiem artystycznym (w duecie ze Stanisławem Hebanowskim – kierownikiem literackim). W Słupsku reżyserował gościnnie trzy tytuły, tj. *Pierwszy dzień wolności* L. Kruczkowskiego, *Staromodną komedię* A. Arbuzowa oraz *Ławeczkę* A. Gelmana. O jego sylwetce i gdańskich dokonaniach pisze szerzej J. Chojka, *Marek Okopiński – reżyser bez pomysłów?*, „Gazeta Wyborcza Morska” 1997, nr 114. Por. także Z. Orłowska, *Teatr musi być różny*, „Zbliżenia” 1984, nr 45.

<sup>123</sup> Por. A. Ulman, *Teatr powinien...*, s. 16–17.

<sup>124</sup> Por. J. Nitkowska, *Pchanie tacek...*, s. 7.

<sup>125</sup> Gliński współpracował wcześniej z Teatrem Bagatela w Krakowie oraz Teatrem im. J. Osterwy w Lublinie. Por. J. Ślipińska, *Kształtowanie teatru*, „Głos Pomorza” 1989, nr 12.

<sup>126</sup> Por. liczne wypowiedzi Marka Glińskiego w słupskiej prasie, charakteryzujące jego program artystyczny, m.in.: M. Gliński, *Teatr musi być agresywny*, „Zbliżenia” 1988, nr 42, tenże, *Jak pogodzić żywioł ze świątynią*, „Zbliżenia” 1988, nr 42 oraz J. Ślipińska, *Kształtowanie teatru...*

<sup>127</sup> M. Gliński, *Teatr musi być agresywny...*, s. 7.

cjach szkolnych lektur i złotej zasadzie – coś do śmiechu, coś do płaczu, bez ryzyka i rozczarowań. Swoją koncepcją „teatru żywiołu, który ogarnia wszystko – sztukę, politykę, życie społeczne, ludzki los, tradycję i współczesność”<sup>128</sup> próbował zarazić nie tylko słupskich aktorów, ale też pozostałe instytucje kulturalne miasta, w tym Muzeum Pomorza Środkowego, gdzie zaplanował premierę sztuki *Bestia teatru S.I. Witkiewicza* według scenariusza Roberta Modestowicza, oraz Teatr Rondo, gdzie odbyła się premiera Sceny Osobnej STD, czyli *Noc Dziadów*, autorski spektakl Wojciecha Jesionki. W ciągu zaledwie jednego sezonu Marek Gliški zaprezentował siedem nowości, w tym cztery tytuły przygotowane na dużej scenie, tj. polską prapremierę kryminalnej komedii węgierskiego dramaturga Petera Müllera *Wierutna prawda* w reżyserii Pawła Nowickiego<sup>129</sup>, bajkowy musical dla dzieci *Lato Muminków* Tove Janssona w adaptacji Andrzeja Marii Marczewskiego, w swojej reżyserii, z piosenkami Bogdana Chorażuka i muzyką Tadeusza Woźniaka<sup>130</sup>, *Feeryczną komedię* według *Pluskwy* Włodzimierza Majakowskiego w reżyserii Stanisława Nosowicza, a także *Kartotekę* Tadeusza Różewicza we własnej reżyserii. Dla bardziej eksperymentalnych zamierzeń artystycznych Gliški zaproponował koncepcję Sceny Osobnej, opartej na niekonwencjonalnych działaniach teatralnych, programowo wychodzących poza macierzystą scenę<sup>131</sup>. Tak zrealizowano trzy kolejne tytuły: obrzędową *Noc Dziadów* Wojciecha Jesionki<sup>132</sup> oraz dwie premiery wystawione w salach Muzeum Pomorza Środkowego, tj. *Bestię teatru S.I. Witkiewicza* w reżyserii Andrzeja Nowickiego i *Wyklętych, czyli koncert dla trzech solistów przy wtórze opinii publicznej* Stanisława Nosowicza, w jego reżyserii. Recenzenci wysoko oceniali programowy eklektyzm koncepcji Gliškiego i gatunkową różnorodność prezentowanych sztuk<sup>133</sup>. Zwracano uwagę na pozytywne skutki „otwierania się” teatru na miasto i jego mieszkańców oraz udane wycho-

---

<sup>128</sup> Tenże, *Jak pogodzić żywioł ...*, s. 7.

<sup>129</sup> Sensacyjny wątek sztuki stawał się jedynie pretekstem do pokazania mechanizmów władzy i politycznych uwikłań poszczególnych bohaterów kryminalnej komedii Müllera. Polską prapremierę *Wierutnej prawdy* reżyserował Paweł Nowicki, scenografię zaprojektowała Małgorzata Domańska. Por. „Słupski afisz teatralny”, nr 1.

<sup>130</sup> Por. J. Ślipińska, *Zagubione Muminki*, „Głos Pomorza” 1989, nr 83. Ta pozornie prosta i zabawna inscenizacja nastawiona na dziecięcego odbiorcę zwracała uwagę ciekawym wątkiem teatralnym i możliwością pokazania dzieciom kulis teatru, w który próbują „bawić się” Muminki.

<sup>131</sup> Por. „Słupski afisz teatralny”, nr 2.

<sup>132</sup> Por. (mim) [M. Mirecka], *Scena Osobna STD*, „Głos Pomorza” 1988, nr 253, s. 2.

<sup>133</sup> Por. A. Ingielewicz, *Koktail nad Słupią*, „Pobrzeże” 1989, nr 4, też, *Sezon przejściowy*, „Pobrzeże” 1989, nr 9.

dzenie z przedstawieniami poza budynek teatru. Działania te przyniosły znacznie zwiększoną frekwencję<sup>134</sup>.

Nowości repertuarowe nie były jedynymi propozycjami Marka Glińskiego. Na krótko sekretarzem literackim teatru został Roman Pawłowski, dzisiaj ceniony krytyk teatralny i publicysta<sup>135</sup>. Po jego odejściu funkcję konsultanta programowo-artystycznego pełniła początkowo Mirosława Hopf, a następnie Adam Czeczotko. Wraz z początkiem sezonu 1988/89 i prapremierą *Wierutnej prawdy* Petera Müllera zaczął ukazywać się „Słupski afisz teatralny” – rodzaj dwustronnego afisza-gazetki teatralnej, dodatku do poszczególnych premier<sup>136</sup>. Pisemko informowało o kolejnych przedstawieniach (afisz), ale także proponowało omówienia poszczególnych sztuk i wywiady z twórcami. Równie ciekawie prezentował się program słupskiej Sceny Osobnej, który został szerzej scharakteryzowany w drugim numerze „Słupskiego afisza teatralnego”. Scena Osobna miała stać się formą teatralnych spotkań różnorodnych typów współczesnego teatru. Nurt repertuarowy dużej sceny STD miał być tym samym wzbogacany zarówno o propozycje niekonwencjonalne, jak i działania parateatralne. Do „innego teatru”<sup>137</sup> miały być zapraszane przedsięwzięcia impresaryjne oraz video-pokazy najbardziej rozpoznawalnych realizacji teatru alternatywnego w Polsce i z zagranicy, także autorskie propozycje słupskich aktorów i przedstawienia gościnne. Twórcy Sceny Osobnej odwoływali się do tradycji Słupskiej Sceny Monodramu oraz warsztatowych propozycji teatralnych dyrekcji Marka Grzebińskiego. Wyjście poza budynek teatru miało w jeszcze atrakcyjniejszy sposób służyć miastu i jego mieszkańcom, a zarazem stawać się pretekstem do upowszechniania szeroko rozumianej kultury teatralnej. Inicjatorzy Sceny Osobnej tak definiowali jej zadania: „Sztuka sceniczna bowiem, z czego nie zawsze zdajemy sobie sprawę, niesie ze sobą ogromny ładunek poznawczy, jest sposo-

---

<sup>134</sup> Choć zwracano też uwagę, iż zwiększona frekwencja może być efektem nałożenia się na sezon teatralny 1988/89 dwóch innych cyklicznych imprez festiwalowych, tj. IX Słupskiego Tygodnia Teatralnego i przeglądu „Totus Mundus”. Por. też, *Sezon przejściowy...*, s. 8.

<sup>135</sup> Por. (mim) [M. Mirecka], *Teatr Witkacego w scenerii jego malarstwa*, „Głos Pomorza” 1988, nr 275. Nazwisko Pawłowskiego widnieje także na afiszu do *Wierutnej prawdy* oraz *Nocy Dziadów*. Por. „Słupski afisz teatralny”, nr 1-2.

<sup>136</sup> W zbiorach Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Sztuki PAN znajduje się 5 numerów tego pisemka; nr 1 *Wierutna prawda* P. Müllera, nr 2 *Noc dziadów* W. Jesionki, nr 4 *Bestia teatru* S.I. Witkiewicza W. Modestowicza, nr 5 *Wyklęci czyli koncert dla trzech solistów* S. Nosowicza i nr 6 *Feeryczna komedia* według dramatu W. Majakowskiego *Pluska*, reżyseria S. Nosowicz [numer katalogowy zbiorów: p. 22480].

<sup>137</sup> Por. „Słupski afisz teatralny”, nr 2.

bem widzenia świata. Teatr interpretujący plastykę, uzupełniający ekspozycje muzealne, wypełniający zabytkową architekturę stanowi atrakcyjny sposób przekazywania wiedzy, pełni rolę katalizatora wrażliwości artystycznej<sup>138</sup>. W ramach Sceny Osobnej zapoczątkowała swoją działalność Słupska Scena Inicjatyw Aktorskich, która łączyła się bezpośrednio z autorskimi propozycjami aktorów STD. W ten sposób zrealizowano spektakl zatytułowany *Wyklęci, czyli koncert dla trzech solistów przy wtórze opinii publicznej*, będący autorską propozycją Andrzeja L. Petelskiego, Grzegorza Gurlacza i Radosława Ciecholewskiego. Wszystkie wymienione działania miały służyć celowemu przełamywaniu monolitu jednego teatru w Słupsku.

Pośród kilku propozycji repertuarowych dyrekcji Marka Glińskiego na szczególną uwagę zasługuje premiera Sceny Osobnej, tj. *Noc Dziadów* (1988). Autorem scenariusza, reżyserem i scenografem w jednej osobie tego poetyckiego misterium, powstałego na podstawie tekstów Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Stanisława Wyspiańskiego, Emila Zegadłowicza i Juliana Tuwima, był Wojciech Jesionka<sup>139</sup>. Misterium zaprezentowano w Noc Zaduszną na scenie Ośrodka Teatralnego Rondo, przy współudziale aktorów STD i amatorów z Ronda. Twórca przedstawienia postawił sobie za cel „przypomnienie ojców dziejów”, wykorzystując w tym celu prastary obrzęd dziadów, leżący u podstaw teatru, wywodzącego się z greckiej pieśni kozła oraz celtyckiego śpiewu druidów<sup>140</sup>. Współczesne dziady pokazane w niekonwencjonalnej przestrzeni Ronda – dawnego kościoła ewangelicko-augsburskiego – miały wyrażać niepokoje, rozterki i nadzieje współczesnego człowieka, gdyż: „Każde pokolenie ma swoje *Dziady*, każde pokolenie tworzy czy inscenizuje ten dramat na miarę własnych problemów, uczuć, spraw...”<sup>141</sup> – jak pisał Jesionka w programie teatralnym. Scenariusz misterium był składanką tekstów, podporządkowaną dramaturgicznej koncepcji II części *Dziadów*, opartej na wywoływaniu duchów narodowej przeszłości. Obok scen z dramatu Mickiewicza (obrzęd dziadów, ale również Widzenie Senatora, Bal u Senatora, scena Salonu warszawskiego) pojawiały się frag-

---

<sup>138</sup> Tamże.

<sup>139</sup> Reżyser współpracował m.in. z teatrami w Opolu, Rzeszowie, Szczecinie i Gnieźnie. Jego przedstawienie impresaryjne *Noc Dziadów* z roku 1982 miało swoją prapremierę w Galerii El w Łodzi. Później prezentowane było nie tylko w Słupsku (1988), lecz także w Teatrze Dramatycznym im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu (1989) i Teatrze Polskim w Bielsku-Cieszynie (1990).

<sup>140</sup> Por. *Program [do] Nocy Dziadów*, STD premiera 30.11.1988 r. [program ze zbiorów Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Sztuki PAN, sygnatura nr p. 22453].

<sup>141</sup> W. Jesionka, tamże.

menty *Wyzwolenia* (scena Karmazyna z Hołyszem i monolog Konrada) i *Nocy listopadowej* (scena Wielkiego Księcia z Makrotem) Wyspiańskiego oraz poezja Słowackiego i fragmenty *Kwiatów polskich* Tuwima. Pograżoną w ciemnościach scenę Ronda rozświetlały jedynie płomyki zapalonych na dworze zniczy. *Noc Dziadów* rozpoczynał pochód kobiet ze świecami oraz zawodzących biczowników za krzyżem, w dymie kadzideł. Słowa Guślarza (Romualda Michalewskiego) inicjowały cały obrzęd i nad nim dominowały. Przedstawienie miało też niezwykle ciekawą oprawę scenograficzną, wykorzystującą wszechobecne symbole śmierci (czaszki porostawiane na podłodze pośród zapalonych świec, duże proporce z i marionety-lalki z emblematami śmierci)<sup>142</sup>.

Drugą wyróżniającą się premierą byli *Wyklęci, czyli koncert dla trzech solistów przy wórze opinii publicznej* Stanisława Nosowicza (1989). Był to pomysł trzech słupskich aktorów zafascynowanych piosenką aktorską – Andrzeja L. Petelskiego, Grzegorza Gurłacza i Radosława Ciecholewskiego. Początkowo zamierzali oni przygotować recital piosenek Aleksandra Rozenbauma, znanego barda radzieckiej liryki śpiewanej<sup>143</sup>. Kiedy nie powiodła się samodzielna realizacja autorskiego projektu, aktorzy podjęli inicjatywę reżysera Stanisława Nosowicza, Polaka urodzonego i wychowanego na Krymie, autora innego głośnego przedstawienia *Wysocki – ze śmiercią na ty*, przygotowanego dla krakowskiego Teatru Bagatela (1988)<sup>144</sup>. Scenariusz *Wyklętych* (Scena Inicjatyw Aktorskich) opierał się na bardziej i mniej znanych tekstach radzieckich pisarzy, od Aleksandra Galicza, Osipa Mandelsztama i Włodzimierza Wysockiego, po Wielemira Chlebownikowa, Siergieja Jesienina i Walentina Katajewa, których łączyła idea poszukiwania prawdy i wolności. Przygotowany przez Nosowicza spektakl nie był typową składanką poetyckich tekstów. Miał oryginalną fabułę i sceniczną narrację, eksponującą motyw przesłuchania twórców-dysydentów: Aresztanta – Osipa Mandelsztama (Grzegorz Gurłacz), Dysydenta – Aleksandra Galicza (Andrzej L. Petelski) i Chuligana – Włodzimierza Wysockiego (Radosław Ciecholewski) przez

---

<sup>142</sup> Por. wybrane recenzje *Nocy Dziadów*: J. Ślipińska, *Tam śpiewają ojców dzieje*, „Głos Pomorza” 1988, nr 262 i A. Ingielewicz, *Sezon przejściowy...*

<sup>143</sup> Por. „Słupski afisz teatralny”, nr 5.

<sup>144</sup> Przedstawienie Nosowicza było prezentowane na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych, wywołując kontrowersyjne oceny. Por. J. Sieradzki, *Wysocki i jego czciciele*, „Teatr” 1988, nr 12, A. Sarachanowa, *W. Wysocki – mały przyczynek do mitu*, „Gazeta Krakowska” 1988, nr 125 i P. Chynowski, *Człowiek-mit*, „Życie Warszawy” 1989, nr 26. W późniejszym okresie Nosowicz związany był jako reżyser z Teatrem Polskim w Bielsku-Białej (1991-2000).

Pułkownika NKWD (Leszek Perłowski). Trzy sceny przesłuchania obserwował i zarazem komentował z boku Obywatel W.P. (Romuald Michalewski), przedstawiciel opinii publicznej. Każda ze scen wykorzystywała inną formę teatralnej prezentacji: recytację prozy przez Aresztanta, śpiew w wykonaniu Chuligana (wyróżniająca się rola Radosława Ciecholewskiego) i poetycki monolog Dysydenta<sup>145</sup>. Warstwa dosłowna realizacji zatrzymywała się na biografiami poszczególnych twórców oraz ich indywidualnych zmaganiach ze zniewalającym systemem komunistycznym<sup>146</sup>. Warstwa symboliczna wskazywała świat wartości i prawd, mogących ograniczać wolność i niezależność jednostki, ale także wpisywać ją w ogólne prawa historii.

Sukces *Wyklętych poetów*, gościnnie pokazywanych w roku 1989 w Starej Prochowni w Warszawie, na scenie Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. J. Słowackiego w Koszalinie oraz na Wiośnie Poetyckiej w Bydgoszczy, zachęcił Marka Glińskiego do dalszej współpracy ze Stanisławem Nosowiczem. Reżyser w marcu 1989 roku przygotował w Słupsku premierę kolejnego spektaklu rozprawiającego się z błędami przeszłości, tj. *Feeryczną komedię według Pluskwy* Włodzimierza Majakowskiego<sup>147</sup>. Tym razem rozliczeniowy charakter przedstawienia nabierał cech niemal prywatnego, choć zarazem teatralnego komentarza do wydarzeń politycznych związanych z procesem „pieriestrojki”. Jak tłumaczył Nosowicz: „Teatr zrodził się z życia ludzkiego. Był człowiekowi potrzebny, bo pozwalał mu obłaskawiać jutrzejszy dzień. Nie mogę stać z boku i tylko spoglądać, jak zmienia się rzeczywistość. Muszę o niej mówić w zgodzie z moim doświadczeniem, przeżyciami, przemyśleniami. Artysta nie może być dziś niemy”<sup>148</sup>. Współczesne odczytanie *Pluskwy* podporządkowane zostało niszczącej sile teatralnej drwiny. Akcja pierwszej części spektaklu rozgrywała się w roku 1929, druga – pięćdziesiąt lat później, w roku 1979, w dobie szczytu epoki Leonida

---

<sup>145</sup> Por. wybrane recenzje *Wyklętych poetów*: W. Nowicki, *Wyklęci poeci*, „Rzeczywistość” 1989, nr 15, J. Ślipińska, *Wyklęci poeci*, „Głos Pomorza” 1989, nr 60, J. Nitkowska, *Nie tańczcie na grobach poetów*, „Zbliżenia” 1989, nr 3, A. Ingielewicz, *Koktail nad Stupią*, „Pobrzeże” 1989, nr 4.

<sup>146</sup> Pamiętać trzeba, iż Osip Mandelsztam w latach 1934-1937 przebywał na zesłaniu na osobisty rozkaz Józefa Stalina, zmarł z głodu w obozie karnym pod Władywostokiem (1938). Aleksander Galicz został pozbawiony obywatelstwa radzieckiego, a jego poetyckie ballady o bezimiennych ofiarach gułagu wpisano na indeks utworów zakazanych. Włodzimierz Wysocki za życia nie był uznawany przez oficjalne władze, zrehabilitowano go dopiero siedem lat po śmierci (1980).

<sup>147</sup> Por. „Słupski afisz teatralny”, nr 6. W tym samym roku *Pluskwę* zrealizował także Ryszard Major na scenie Teatru „Wybrzeże” w Gdańsku (14.05.1989).

<sup>148</sup> S. Nosowicz, *Artysta nie może być dziś niemy*, „Zbliżenia” 1989, nr 14, s. 7.



Breżniewa, kiedy wojska radzieckie wkraczały do Afganistanu, Breżniew otrzymał Nagrodę Leninowską za dorobek literacki, a główny bohater sztuki Prisyppkin został obudzony z hibernetycznego snu w czasie wielkiego TV-show<sup>149</sup>. Jednak, zdaniem Jacka Sieradzkiego, rodzaj uwspółcześnień wykorzystanych w słupskiej realizacji *Feerycznej komedii* (np. informacji o katastrofie w Czarnobylu czy scen ośmieszających rzecznika rządu – ministra Jerzego Urbana), przekraczał granice teatralnego smaku, zbliżając się niebezpiecznie do płaskiej, agitacyjnej propagandy. Na łamach „Teatru” Sieradzki pisał: „I tu niestety koncepcja spektaklu sięga dna: otrzymujemy bezładną parodię publicystycznych rytuałów, godną kabaretu licealistów”<sup>150</sup>. Dzięki prezentacjom Stanisława Nosowicza przełom polityczny roku 1989 dał się w ogóle zauważyć na scenie Słupskiego Teatru Dramatycznego, gdzie wcześniej nurt przedstawień jawnie politycznych czy zaangażowanych społecznie w ogóle nie istniał. Niezwykła różnorodność tematyczna, formalna, a także gatunkowa poszczególnych realizacji w czasie dyrekcji Marka Glińskiego wskazywała na to, że nuda i szablonowość tym razem nie grożą słupskiej scenie. Niestety, ambitne plany pokrzyżowało odejście Glińskiego ze Słupska.

Koniec funkcjonowania w Słupsku teatru dramatycznego zamykała dyrekcja artystyczna Romana Kordzińskiego. Na trudności związane z funkcjonowaniem teatru położonego na prowincji nakładała się wyjątkowo trudna sytuacja teatru w Polsce. Sezony 1989/90 i 1990/91 wydawały się przełomowe nie tylko dla Słupska. W prasie teatralnej coraz częściej pisano o możliwości zamykania niektórych mniejszych teatrów, o dużych kłopotach finansowo-ekonomicznych poszczególnych placówek oraz o wszechogarniającym teatr kryzysie<sup>151</sup>. W dyskusji zabrał głos także Roman Kordziński, który w odpowiedzi na otwartą ankietę „Teatru” pisał: „Na obawy i nadzieje rozpoczętego sezonu można patrzeć z bliższej i dalszej perspektywy przyczyn i skutków. Ta bliższa perspektywa jest dramatycznie oczywista. Ekonomiczne symptomy katastrofy w teatrze wstyd raz jeszcze nazywać. [...] By z zakreću wyjść nieuszkodzonym, trzeba widzieć podstawowe zadania sztuki teatru, nie demonizować ubogiej codzienności, tylko szukać realnych,

---

<sup>149</sup> Por. wybrane recenzje *Feerycznej komedii*: J. Sieradzki, *Uboczne skutki „pieriestrojki”*, „Teatr” 1989, nr 7 i S. Nosowicz, *Artysta nie może być dziś niemy...*

<sup>150</sup> J. Sieradzki, *Uboczne skutki „pieriestrojki” ...*, s. 12.

<sup>151</sup> Por. np. dyskusje na łamach „Teatru” z końca 1989 i początku 1990 roku: J.S., *Nadzieje i obawy*, „Teatr” 1989 nr 11/12 oraz 1990, nr 1-4. Nowym ministrem kultury i sztuki została w tym czasie Izabella Cywińska, wcześniej dyrektor naczelna i artystyczna Teatru Nowego w Poznaniu.

ale jednocześnie ambitnych możliwości”<sup>152</sup> i zarazem wzywał: „Nie zamykać teatrów, tylko otworzyć szansę chcącym się uratować! Te, które tej walki nie podejmą – zginą!”<sup>153</sup>. Trudno jednoznacznie ocenić, czy repertuar w czasie dyrekcji Romana Kordzińskiego był – wobec zaistniałej sytuacji – dowodem na podjęcie walki artystycznej<sup>154</sup>, czy może raczej tylko ekonomicznej. Pewne jest, że teatr dramatyczny w Słupsku nie przeszedł swoistej próby czasu i został ostatecznie rozwiązany na trzynaste kolejnych lat.

## 2.2. Co z tego pozostało?

Proces budowania profilu repertuarowego Słupskiego Teatru Dramatycznego rozpoczęła krótka przygoda z koncepcją teatru dramatyczno-muzycznego, zainicjowana przez Macieja Prusa, kontynuowana przez Marka Grześnińskiego oraz – w sposób wybiórczy – przez kolejnych dyrektorów słupskiego teatru, tj. Pawła Nowickiego, Romana Kordzińskiego, Bogusława Semotiuka i Zbigniewa Kułagowskiego. Sięgali oni chętnie do wybranych tytułów muzycznych, dramatyczno-muzycznych i musicalowych, chcąc tym samym wzbogacić i urozmaicić propozycje repertuarowe skierowane do słupskiej publiczności. Dyrekcje „muzyczne” były co prawda ciekawe pod względem artystycznym i przyniosły kilka wartościowych realizacji, o których pisała ogólnopolska prasa (przede wszystkim w czasie pierwszego sezonu dyrekcji Macieja Prusa), lecz były jednocześnie zbyt krótkotrwałe, by mogły doprowadzić do stabilności programowej. W niewielkim i raczej peryferyjnym mieście nurt przedstawień dramatyczno-muzycznych napotykał od samego początku na zbyt wiele problemów organizacyjno-finansowych (np. prowadzenie trzech odrębnych zespołów: muzycznego, dramatycznego i wokalnego, konieczność zagwarantowania im odpowiedniego repertuaru,

---

<sup>152</sup> R. Kordziński, [odpowiedź na ankietę „Teatru”], „Teatr” 1989 nr 11/12, s. 5.

<sup>153</sup> Tamże.

<sup>154</sup> Jej przejawem może być cykl Fredrowskich komedii, na który złożyły się: *Gwałtu, co się dzieje* w reżyserii Kordzińskiego (1990), *Damy i huzary* w reżyserii Marka Okopińskiego (1991), *Mąż i żona* w reżyserii Jowity Pieńkiewicz (1991), a także *Brytan Bryś* w reżyserii Romana Kordzińskiego, zrealizowany w formie komedii muzycznej (1991). Por. wybrane recenzje fredrowskiego cyklu: J. Ślipińska, *Sposób na Fredrę*, „Głos Pomorza” 1991, nr 40, *Fredro i nudy?*, „Głos Pomorza” 1991, nr 138, A. Kochnowicz, *Krawiec kraje...*, „Goniec Pomorski” 1991, nr 83, M. Kołowska, *Folwark zwierzęcy a’la Fredro*, „Goniec Pomorski” 1991, nr 211 i A. Czerny-Marecka, *W poszukiwaniu sensu*, „Goniec Pomorski” 1991, nr 99.

wielkość teatralnej sali, brak zaplecza technicznego dla tak licznego zespołu czy wreszcie kwestie jego finansowania), które doprowadziły w konsekwencji do podziału Państwowego Teatru Muzycznego na Słupski Teatr Dramatyczny i Państwową Orkiestrę Kameralną. Profil teatru dramatyczno-muzycznego dominował w zasadzie tylko w pierwszym sezonie dyrekcji Macieja Prusa (1977/78). Kolejne sezony przynosiły raczej pojedyncze realizacje tego nurtu czy zaledwie nawiązania do formy teatru muzycznego, tak popularnego wśród publiczności, czego dowodem pozostają musicalowe realizacje Nowego Teatru im. Witkacego<sup>155</sup>.

Po roku 1980 w dziejach słupskiej sceny możemy już mówić o wyraźniej dominacji repertuaru dramatycznego i tylko okazjonalnym jego wzbogacaniu o tytuły z pogranicza dramatyczno-muzycznego. Ujawnione mechanizmy dobierania czy nawet preferowania określonego profilu repertuarowego w słupskim teatrze, zależne zawsze od wielu nakładających się na siebie czynników, wymuszają pytania dotyczące przyszłości teatru. Dominujący typ repertuaru nie zależy tylko od programu czy ambicji kolejnych dyrektorów artystycznych, zmieniających się, niestety, nazbyt często. Program zamierzony i oferowany placówce nie może się też rozmiąć z codzienną praktyką oraz kolejnymi realizacjami. Jednocześnie trzeba sobie uświadomić, iż wyrazistość dominującego typu repertuaru teatru zlokalizowanego na teatralnej prowincji powinna być czynnikiem istotnym – jeśli nawet nie najważniejszym – przy próbie dookreślenia jego indywidualnego charakteru. Kiedy więc po trzynastu latach nieobecności w Słupsku zawodowego teatru dramatycznego reaktywowano Nowy Teatr, funkcjonujący obecnie pod nazwą Nowy Teatr im. Witkacego, wydawało się, że najtrudniejszy okres – okres nieistnienia – ma on już za sobą. Tymczasem trzy sezony dyrekcji Bogusława Semotiuka (2004/05-2006/07) i kolejne Zbigniewa Kułagowskiego (od sezonu 2007/08 do momentu zakończenia obserwacji badawczej) dowodzą, że ciągle aktualne i tym bardziej zasadne pozostaje pytanie o profil artystyczno-repertuarowy słupskiej sceny.

Omówione wcześniej ciekawsze realizacje nurtu dramatyczno-muzycznego wymagają dopełnienia. Wydaje się bowiem, iż dominującym typem repertuaru Nowego Teatru im. Witkacego w Słupsku pozostaje nurt realizacji dramatycznych, z wyraźną przewagą dramaturgii współczesnej polskiej (Bogusław Schaeffer, Leszek Malinowski, Witold Gombrowicz, Andrzej Sa-

---

<sup>155</sup> Piszząc o współczesnym teatrze muzycznym, Dariusz Kosiński zwraca uwagę na proces „uteatralnienia opery”, jak również innych form teatru muzycznego. Por. D. Kosiński, *Teatra polskie...*, s. 465.

ramonowicz, Jacek Chmielnik) oraz światowej (Ray Cooney, Yasmina Reza, Paul Pörtner, Ester Vilar, Eric-Emmanuel Schmitt czy Philip King).

Ciekawie zapowiadająca się dyrekcja Bogusława Semotiuka, z wpisana w nadrzędny program artystyczny różnorodnością form, tytułów, autorów i realizatorów, przyniosła nie tylko konieczny dla miasta i jego teatru okres wzajemnego „rozpoznania” możliwości oraz preferencji zespołu i testowania potrzeb publiczności, ale również rzeczywistą próbę dookreślenia miejsca Nowego Teatru na mapie kulturalnej Słupska. Pamiętać bowiem trzeba, że w okresie nieobecności zawodowego zespołu dramatycznego całkiem dobrze poczynały sobie Państwowy Teatr Lalki „Tęcza”, dawny Teatr Impresaryjny, Teatr Rondo oraz inne zespoły czy grupy teatralne amatorsko-zawodowe i amatorskie, które – przynajmniej do pewnego stopnia – wypełniały lukę powstałą na skutek braku sceny zawodowej<sup>156</sup>. Poszczególne placówki teatralne zdążyły też przyzwyczaić słupską publiczność do określonego typu repertuaru. Ta sytuacja musiała się zmienić wraz z premierą *Szalonej lokomotywy* na scenie Nowego Teatru. Realizacje reżyserskie samego Bogusława Semotiuka (m.in.: *Moralność pani Dulskiej*, *Audiencja III*, *Intercity*, *Romeo i Julia*, *Sofokles*, *Balladyna* czy *Testosteron*), jak również gościnne inscenizacje Jana Machulskiego (*Niebezpieczne zabawy*, *Czekając na Godota*), Zbigniewa Maciasa (*Skrzypek na dachu*), Przemysława Wiśniewskiego (*Dziewictwo*), Edwarda Żentary (*Zbrodnia i kara*), Bartosza Brzeskota (monodram *Pokój do zabawy* w wykonaniu Agnieszki Ćwik), Piotra Dąbrowskiego (*Sztuka*), Waldemara Śmigasiewicza (*Ślub i Ferdynand*), Jacka Łuczaka (*Szalone nożyczki*), Julii Wernio (*Klan wdów*) i Grażyny Barszczewskiej (*Zazdrość*) przyniosły znaczną różnorodność repertuarową.

Obok popularnych tytułów małoobsadowych komedii, np. *Audiencji III*, czyli *Raju Eskimosów* Bogusława Schaeffera z Marcelem Wiercichowskim i Katarzyną Michalską w rolach głównych<sup>157</sup>, *Niebezpiecznych zabaw* z udziałem Jana Machulskiego, Marty Turkowskiej i Marcelego Wiercichowskiego<sup>158</sup>, ko-

---

<sup>156</sup> Ich działalność oraz najważniejsze osiągnięcia repertuarowe zostały scharakteryzowane w: A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*

<sup>157</sup> Sztukę grano w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym im. J. Słowackiego w Koszalinie (2001) w czasie dyrekcji Bogusława Semotiuka, w jego reżyserii i oparciu scenograficznej, z udziałem Katarzyny Michalskiej i Marcelego Wiercichowskiego. Wcześniej Semotiuk zrealizował *Audiencję III* jako przedstawienie impresaryjne, które grano było na Małej Scenie Teatru Dramatycznego w Warszawie, z udziałem Marty Klubowicz i Mirosława Oczkosia (2000).

<sup>158</sup> Sztukę grano także w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym im. J. Słowackiego w Koszalinie w reżyserii Jana Machulskiego (2002), w czasie dyrekcji Bogusława Semotiuka.

mediofarsy w brawurowym wykonaniu słupskiego zespołu – *Moralności pani Dulskiej* (z wyróżniającymi się rolami Agnieszki Ćwik jako Dulskiej, Zbigniewa Kułagowskiego jako Dulskiego oraz Alberta Osika i Marcelgo Wiercichowskiego, grających naprzemiennie rolę Zbyszka), popularnego *Testosteronu* Andrzeja Saramonowicza, w wyłącznie męskiej obsadzie, czy wreszcie angielskich fars, jak *Okno na parlament* Raya Cooneya i *Szalone nożyczki* Paula Pörtnera, w repertuarze znalazły się także tytuły bardziej ambitne. Zrealizowano nie tylko *Szaloną lokomotywę* Witkacego, lecz także utwory Witolda Gombrowicza – *Ślub* i *Ferdydurke*, Samuela Becketta *Czekając na Godota*, Fiodora Dostojewskiego *Zbrodnię i karę*. Wraz z pojawieniem się na afiszu ambitniejszych propozycji dał się zauważyć wyraźny podział oczekiwań słupskiej publiczności, która chętnie i tłumnie odwiedzała teatr przy okazji premier komedii i fars, podczas gdy dramat z reguły nie cieszył się zainteresowaniem. Niektóre przedstawienia schodziły z afisza po zaledwie kilku wznowieniach, pozostawiając wolne miejsce dla znacznie popularniejszych gatunków. Już przy okazji premiery *Ślubu* (2004) Roma Linke pisała: „Sądząc po liczbie widzów dwóch pierwszych spektakli, kolejna premiera Nowego Teatru nie porwała słupskiej publiczności. Podobnie jak w przypadku premierowej witkacowskiej *Szalonej lokomotywy*, *Ślub* Witolda Gombrowicza może okazać się zbyt trudną propozycją”<sup>159</sup> i dodawała: „Wydawało się, że po kilku przedstawieniach *Szalonej lokomotywy* Witkacego, która nie cieszyła się powodzeniem wśród widzów, Nowy Teatr ma wszelkie szanse, by stać się mekką spragnionych teatralnych wrażeń słupszczyzan. Niestety, *Ślub* Witolda Gombrowicza w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza może okazać się kolejną zbyt ciężką próbą dla publiczności. Podczas pierwszych dwóch spektakli widzowie nie dopisali, część wyszła wraz z dzwonkiem na przerwę. Mimo że aktorzy zaprezentowali cały swój kunszt, przesłanie Gombrowicza okazało się zbyt trudne, by skusić szerszą publiczność”<sup>160</sup>.

---

<sup>159</sup> R. Linke, *Słupsk. Repertuar Nowego Teatru za trudny? Zniechęcanie widzów*, „Głos Pomorza” 2004, nr 293, s. 5. Na marginesie rozważań wspomnieć trzeba o znacznym obniżeniu się poziomu recenzji teatralnych ukazujących się w lokalnej prasie. Wiele z cytowanych źródeł (zwłaszcza po 2004 roku) to raczej wzmianki prasowe czy też notatki informacyjne o premierach i poszczególnych przedstawieniach aniżeli recenzje teatralne.

<sup>160</sup> Tamże. Ten sam tytuł prezentowany był wcześniej w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym im. J. Słowackiego w Koszalinie, jeszcze za dyrekcji Bogusława Semotiuka (2003), także w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza, ze scenografią Macieja Preyera oraz z udziałem aktorów, którzy przeszli następnie (za Semotiukiem) do Słupska, np. Ire-

Małą frekwencję na *Ślubie* Bogusław Semotiuk tłumaczył następująco: „Zaproponowałem *Ślub*, bo jest to przedstawienie godne prezentacji. Chcę przedstawić słupskiej publiczności cały wachlarz spektakli, również takich, które trafią do wyrafinowanego widza. Ktoś kiedyś zrobił temu miastu wielką krzywdę, likwidując scenę dramatyczną. Dzisiaj naszym zadaniem jest odbudowanie publiczności. Na razie więc sonduję i sprawdzam. Rzeczywiście dużym powodzeniem jak do tej pory cieszą się lżejsze propozycje. Ja jednak wierzę, że jest mądry widz w Słupsku, który przyjdzie na trudniejsze sztuki. Na zbudowanie widowni dajemy sobie trzy lata. Nieporozumieniem jest ocenianie naszych działań po trzech miesiącach. Jestem przekonany, że kolejna premiera, którą pokażemy w Sylwestra, przypadnie do gustu publiczności. Będzie to komedia Leszka Malinowskiego, lidera kabaretu Koń Polski”<sup>161</sup>. Współczesna komedia „kolejowo-rozporkowa” *Intercity* Leszka Malinowskiego (2004), we wspólnej reżyserii autora i Bogusława Semotiuka, doskonale wpisywała się w karnawałowe nastroje publiczności<sup>162</sup>. Na scenie – w kolejowym wagonie WARSU – spotykali się ludzie z prowincjonalnych miasteczek, jadący do Warszawy: po pożyczkę, na casting, na szkolenie z księgowości, by robić karierę, wreszcie, by założyć kolejną partię polityczną (Polską Partię Uczciwości). Komedia bawiła i śmieszyła, odnosząc prezentowane wydarzenia do polskiej rzeczywistości pokazywanej w krzywym zwierciadle satyry Leszka Malinowskiego (rola Sprzedawcy Piwa). Pewną nowością było połączenie przedstawienia *Intercity* z sylwestrowym balem teatralnym, z udziałem orkiestry i wodzireja w osobie Marcela Wiercichowskiego, aktora Nowego Teatru<sup>163</sup>.

Pierwszy sezon dyrekcji Semotiuka przyniósł w sumie osiem premier, choć trzeba pamiętać, że trzy z nich zostały właściwie przeniesione z Koszalina (*Niebezpieczne zabawy*, *Audiencja III* i *Ślub*), gdzie Semotiuk sprawował wcześniej funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego (lata 2001-2004)<sup>164</sup>.

---

neusz Kaskiewicz występował w roli Ojca, Albert Osik grał Władzia, a Marcel Wiercichowski Henryka. Bogusław Semotiuk w przedstawieniu koszalińskim, a następnie słupskim wcielił się w rolę Pijaka.

<sup>161</sup> R. Linke, *Słupsk. Repertuar Nowego...*, s. 5.

<sup>162</sup> Por. M. Olechnowicz, *Pociąg do... kariery*, „Głos Koszaliński” 2005, nr 18. Komedię grano także w wieczór sylwestrowy 2004 roku.

<sup>163</sup> Por. (mag) [M. Olechnowicz], *Sylwester w teatrze*, „Głos Słupski” 2004, nr 298.

<sup>164</sup> Dyrektor Semotiuk przyznawał się do tego wprost. Por. (mag) [M. Olechnowicz], *Ruszyła Szalona lokomotywa*, „Głos Koszaliński”, 2004, nr 150. W drugim sezonie słupskiej dyrekcji Semotiuka ze sceny koszalińskiej trafiły wcześniejsze premiery *Zbrodni i kary*, *Betlejem polskiego* i *Balladyny*.

Sezon kończyła musicalowa wersja Szekspirowskiego dramatu *Romeo i Julia*, pokazywana gościnnie młodzieży szkolnej w Łodzi, Częstochowie, Tychach, Bytomiu, Chrzanowie, Warszawie i Bydgoszczy, oraz *Skrzypek na dachu* w reżyserii Zbigniewa Maciasa. Dwa kolejne sezony przyniosły podobną „składankę” repertuarową – komedia pomyłek i lekka farsa (*Okno na parlament*, *Sceny miłosne dla dorosłych*, *Klan wdów*, *Testosteron* czy *Szalone nożyczki*), coś dla dzieci (*Baśń w poszukiwaniu teatru* Iwony Wernikowskiej i *Przygody Sindbada Żeglarza* z premierą z okazji Międzynarodowego Dnia Dziecka) i młodzieży (przedstawienia szkolnych lektur, np. *Edypa* i *Antygony*, *Obrony Sokratesa*, musicalowe wersje *Romea i Julii* i *Balladyny*), wreszcie realizacje muzyczno-dramatyczne, grane bardzo często i chętnie poza placówką w Słupsku (*Romeo i Julia*, *Balladyna*, *Skrzypek na dachu*). Na szarym końcu znajdowały się sztuki dla nieco ambitniejszego widza, np. monodram *Dziewictwo* na podstawie tekstu Witolda Gombrowicza, w reżyserii Przemysława Wiśniewskiego, z udaną rolą Aliny Czyżewskiej jako Alicji (2005), kameralna *Zbrodnia i kara* Fiodora Dostojewskiego (2005) czy filozoficzny dramat Samuela Becketta *Czekając na Godota* w reżyserii Jana Machulskiego (2007), z niezwyklejmi rolami Alberta Osika (Estragon), Jerzego Karnickiego (Vladimir), Ireneusza Kaskiewicza (Pozzo) i Jana Stryjniaka (Lucky)<sup>165</sup>. Wybory repertuarowe dokonywane przez Bogusława Semotiuka sugerowały w dość oczywisty sposób potrzeby odbiorcy prowincjonalnego miasta. Dlatego słupski recenzent Daniel Klusek, zastanawiając się, czy sztuka Becketta dorówna popularnością *Testosteronowi* i *Oknu na parlament*, pisał: „Poprzednie realizacje w Nowym Teatrze przyzwyczyły widzów do tego, że nawet w repertuarze poważnym aktorzy «puszczają oko» do widzów. Tu jest inaczej. Nie ma miejsca na śmiech, jest natomiast czas na refleksję. To trochę inny teatr. Po spektaklu trzeba będzie pomyśleć, porozmawiać z kimś bliskim”<sup>166</sup>. Trzeci i zarazem ostatni sezon dyrekcji Bogusława Semotiuka w Nowym Teatrze zdominowały gościnne realizacje reżyserskie Waldemara Śmigasiewicza (*Ferdynand*), Julii Wernio (*Klan wdów*), Jacka Łuczaka (*Szalone nożyczki*) oraz Grażyny Barszczewskiej (*Zazdrość*). Zapowiadana przez dyrektora różnorodność tytułów i realizacji stała się faktem, choć trudno w tym wypadku mówić o inscenizacjach wybitnych czy szczególnie się wyróżniających.

Niezwykle trudny w ocenie pozostaje profil repertuarowy dyrekcji Zbigniewa Kułagowskiego, który obejmując stanowisko w Nowym Teatrze, do-

---

<sup>165</sup> Por. wybrane recenzje *Czekając na Godota*: (dmk) [D. Klusek], *Sens czekania*, „Głos Słupski” 2007, nr 6, tenże, *Życiu trzeba ufać*, „Głos Słupski” 2007, nr 4/5.

<sup>166</sup> Tamże, s. 16.

brze znał nie tylko zespół aktorski (sam był jego członkiem od momentu re-aktywowania teatru), lecz także warunki funkcjonowania sceny położonej w małym ośrodku teatralnym. Kułagowski wcześniej związany był przez wiele lat z Bałtyckim Teatrem Dramatycznym im. J. Słowackiego w Koszalinie, gdzie pracował jako aktor (1985-1998) oraz dyrektor naczelny (1998-2004). Sezony jego dyrekcji w Słupsku przyniosły właściwie kontynuację linii repertuarowej różnorodności programu Bogusława Semotiuka. Na afiszu królowały (i nadal królują) współczesna komedia i farsa<sup>167</sup>, a także tytuły dramatyczno-muzyczne, o których była już wcześniej mowa. Zbigniew Kułagowski rzadko reżyserował samodzielnie i raczej z miernymi efektami, czego przykładem pozostaje teatralna kłapa *Amadeusza*. Za nowości repertuarowe odpowiadali więc twórcy i reżyserzy spoza Słupska, znani z wcześniejszych realizacji. Marcel Wiercichowski przygotował współczesny dramat małżeński, czyli *Małe zbrodnie małżeńskie*<sup>168</sup>, zaś Edward Żentara nietypowy romans autorstwa Jacka Chmielnika *Romanca*, burzący teatralną zasadę iluzji scenicznej<sup>169</sup>. W drugim sezonie dyrekcji Zbigniewa Kułagowskiego na afisz wprowadzono m.in. angielską farsę Philipa Kinga *O co biega?* w reżyserii Marcina Sławińskiego oraz kameralną sztukę *Akompaniator* Anny Burzyńskiej w reżyserii Rafała Matusza<sup>170</sup>.

Ciekawszymi realizacjami były dramatyczno-muzyczne *Dziady* Adama Mickiewicza (2007), a także satyryczno-komediowy *Rewizor* Mikołaja Gogola w reżyserii Wiktora Panowa (2009), który w słupskiej wersji niebezpiecznie zbliżał się do ujawnienia gorzkiej prawdy o prowincji. Wiktor Panow – dyrektor teatru z Archangielska ograniczył scenografię *Rewizora* do minimum. Na scenie pojawiły się wyłącznie obrotowe fotele biurowe i kabina prysznicowa, która była dość nietypowym miejscem wręczania łapówek rewizorowi-oszustowi. Urzędnicy prowincjonalnego miasteczka niemal dosłownie zostali przytwierdzeni do swych stołków. Inscenizacja wprost wskazywała

---

<sup>167</sup> M.in. *Małe zbrodnie małżeńskie* Erica-Emmanuela Schmitta, *Romanca* Jacka Chmielnika, *O co biega?* Philipa Kinga, *Akompaniator* Anny Burzyńskiej i *Z rączki do rączki* Michaela Cooneya.

<sup>168</sup> Por. wybrane recenzje sztuki: M. Olechnowicz, *Jak ratować miłość, gdy widać jej zmierzch?*, „Głos Pomorza” 2007, nr 242, D. Klusek, *Ona, on i zbrodnie*, „Głos Pomorza” online z dnia 12-10-2007/data pobrania 13.03.2010.

<sup>169</sup> Por. wybrane recenzje sztuki: D. Kowalkowska, *Publiczność nie wzywa policji?*, „Nowa Siła Krytyczna” 04-06-2008/www.e-teatr/artykuly/data pobrania 13.03.2010, D. Klusek, *Historia pewnej miłości*, „Głos Pomorza” 2008, nr 118, tenże, *Romans niespodzianka*, „Głos Pomorza” 2008, nr 121.

<sup>170</sup> Por. wybrane recenzje *Akompaniatora*: D. Klusek, *Premiera w Nowym Teatrze*, „Głos Pomorza” 2009, nr 31, tenże, *Thriller o miłości*, „Głos Pomorza” 2009, nr 24.



na słujską lokalizację scenicznych wydarzeń<sup>171</sup>. Udaną realizacją, choć – jak się wydaje – zupełnie niedocenioną w Słupsku, stała się prapremiera monodramu Arthura Schnitzlera *Traumnovelle* w opracowaniu dramaturgicznym Marcina Bortkiewicza i reżyserii Stanisława Miedziewskiego, z brawurową rolą Alberta Osika jako Frida (2008). Scenariusz monodramu był adaptacją opowiadania Schnitzlera o tym samym tytule, tekstu, który posłużył Stanleyowi Kubrickowi za podstawę scenariusza głośnego filmu *Oczy szeroko zamknięte*<sup>172</sup>. Premiera Sceny Studyjnej Nowego Teatru nawiązywała do najlepszych tradycji związanych ze słujskim monodramem. W zamiarach dyrekcji teatru Scena Studyjna miała być zarazem miejscem prezentacji przedstawień ambitnych, monodramów oraz innych małych form teatralnych, realizowanych przez członków słujskiego zespołu. Monodram w wykonaniu Alberta Osika prezentowany był z sukcesami na Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Jednego Aktora we Wrocławiu (2008), gdzie zdobył I nagrodę, a także na Ogólnopolskim Przeglądzie Monodramu Współczesnego w Warszawie (2009), gdzie przyznano mu Grand Prix. Mimo sukcesów poza Słupskiem, na scenie Nowego Teatru monodram prezentowany był zaledwie kilka razy (Mała Scena). W kolejnym sezonie na afisz powróciły farsa i musical. *Z rączki do rączki* Michaela Cooneya w reżyserii Alberta Osika (2009) grano przy kompletach widowni i na specjalne życzenie słujskiej publiczności<sup>173</sup>. Później zaprezentowano kolejny udany musical, *Edith i Marlene* w reżyserii Andrzeja Ozgi, a także dramatyczno-muzyczne *Wesele Figara* Pierre’a A. Beaumarchais’go w opracowaniu tekstu i reżyserii Katarzyny Radaszyńskiej<sup>174</sup>.

---

<sup>171</sup> W przedstawieniu pojawiały się np. multimedialne wstawki-migawki ze Słupska i portrety urzędów. Por. wybrane recenzje: tenże, *Rewizor na deskach*, „Głos Pomorza” 2009, nr 75, M. Zacharzewska, *Przed premierą: Rewizor na scenie Nowego Teatru w Słupsku*, „Głos Pomorza” online z dnia 23-03-2009/data pobrania 13.03.2010 i A. Lamek, *Rewizor przyjeżdża do Słupska*, „Gazeta Wyborcza” Trójmiasto 2009, nr 50.

<sup>172</sup> Por. wybrane recenzje monodramu: M. Baran, *Matężństwo jak każde inne*, „Gazeta Wyborcza” Trójmiasto 2008, nr 246, D. Klusek, *Wespół w zespół*, „Głos Pomorza” 2008, nr 264, tenże, *W Słupsku rusza Scena Studyjna*, „Głos Pomorza” online z dnia 03-11-2008/data pobrania 13.03.2010, J. Walewska, *Traum-Schnitzler-Otto-Bortek-Novelle czyli gdzie się podział Albert Osik?*, „Kurier Obywatelski” 2008, nr 13.

<sup>173</sup> Por. D. Klusek, *Kłamstwo dla pieniędzy*, „Głos Pomorza” 2009, nr 240.

<sup>174</sup> *Wesele Figara* (2010) było zarazem ostatnią premierą sezonu 2009/2010. Z Katarzyną Radaszyńską współpracowali: Paweł Walicki (scenografia i kostiumy), Rafał Dziemidok (choreografia) oraz Dominik Strycharski (muzyka i przygotowanie muzyczne zespołu). W przedstawieniu obok zawodowych aktorów słujskiego teatru występowali także słujszczanie-amatorzy. Muzykę na żywo wykonywali muzycy akompaniujący: Paweł Korneluk (gitara elektryczna), Oskar Frydrych (gitara basowa) oraz Krzysztof

Zasługą Zbigniewa Kułagowskiego pozostaje na pewno wybór sprawdzonych tytułów repertuarowych, które mają szansę powodzenia w warunkach lokalnego teatru. Jednocześnie decyduje się na sztuki różnorodne gatunkowo, przeznaczone dla zróżnicowanego odbiorcy, które potwierdzają społeczne zapotrzebowanie na określony typ teatru i repertuaru.

### 2.3. Teatr na prowincji

Zanim przejdziemy do podsumowania najważniejszych dokonań słupekiej sceny zawodowej, warto odwołać się do koncepcji teatru prowadzonego na prowincji, autorstwa Ireny i Tadeusza Byrskich. Ich nazwisko pojawia się tutaj nieprzypadkowo, bowiem na początku 1946 roku Byrscy omal nie związali się ze Słupskiem za sprawą studium dramatycznego, które chcieli tu przenieść z Kazimierza Dolnego nad Wisłą<sup>175</sup>. Prowadzony przez nich Instytut Artystyczny, wzorowany pośrednio na Instytucie Reduty, miał szkolić przyszłych działaczy amatorskiego ruchu artystycznego, a przede wszystkim aktorów i instruktorów teatru ludowego<sup>176</sup>. Kolejne doświadczenia teatralne zaprowadziły Byrskich do Opola, Torunia, Kielc, Poznania, Gorzowa Wielkopolskiego<sup>177</sup>. Każde z miast pozostawało wtedy poza głównymi ośrodkami teatralnymi kraju, każde było innym wariantem teatralnej prowincji, co Byrski wielokrotnie podkreślał w słowach, iż całe życie artystyczne jego i żony stanowiła

---

Madejski (perkusja). Por. wybrane recenzje: J. Jusianiec, *Mocny, szybki, śmieszny...*, „Kurier Słupski” 2010, nr 16, też, *Każdy swego pana ma*, „Kurier Słupski” 2010, nr 18, A. Christyniuk, *Ten szalony Figaro*, „Kurier Słupski” 2010, nr 18 i D. Klusek, *Rewolucja na scenie*, „Głos Pomorza” 2010, nr 102, s. 7.

<sup>175</sup> Drugą płaszczyzną pokrewieństwa między teatrem Byrskich a Słupskiem może być koncepcja teatru jarmarcznego, który Byrscy planowali zlokalizować w Pieskowej Skale pod Krakowem. Ich pomysłu nie udało się ostatecznie urzeczywistnić. W Słupsku zaś pomysł teatru jarmarcznego – w odmianie teatru plenerowego – będzie realizowany przez Teatr Rondo. Por. I. i T. Byrscy, *Marzy nam się teatr jarmarczny*, „Polska” 1966, nr 5.

<sup>176</sup> Por. T. Byrski, *Powstanie i upadek Instytutu Kazimierzowski*, „Wieś” 1946, nr 15-16, s. 7, 9.

<sup>177</sup> Tadeusz Byrski jest autorem wspomnień, które ukazują kolejne „teatralne przystanki” w jego zawodowej karierze. Por. T. Byrski, *Teatr – radio – wspomnienia*, Warszawa 1976, a także cykl jego publikacji z „Pamiętnika Teatralnego”: 1971, z. 3-4, 1977, z. 2, 1981, z. 1-2, 1986, z. 3-4, 1988, z. 3-4. Pełną monografię dokonań Byrskich prezentuje także Z. Osiński, *Nazywał nas bratnim teatrem. Przyjaźń artystyczna Ireny i Tadeusza Byrskich z Jerzym Grotowskim*, Gdańsk 2005 oraz *Teatr Byrskich. Refleksje, dokumenty, wspomnienia (wybór)*, wybór i opracowanie M. Iskra, M. Rzepka, Kielce 1992.

teatralna prowincja<sup>178</sup>. W każdym z miast Byrscy realizowali swój własny program „teatru na prowincji”, który opierał się na pewnego rodzaju artystycznym kompromisie, łączącym konsekwentnie określony typ repertuaru (eklektyzm repertuarowy będący mieszanką polskiej dramaturgii współczesnej i światowej klasyki) z zaspokajaniem potrzeb lokalnej widowni (atrakcyjny zespół aktorski, sztuki popularne oraz oryginalne, ciekawe prapremiery, włączanie teatru w rozwój lokalnej kultury)<sup>179</sup>. Podział na teatralną prowincję oraz nie-prowincję był zdaniem Ireny Byrskiej sztuczny, gdyż czynnik terytorialny nie odgrywał w nim zasadniczej roli. Najważniejszy pozostawał program teatru: „Teatry są dobre i złe. Aktorzy są dobrzy i źli. Bez względu na miejsce. Jeśli na prowincji powstaje dobry zespół, jeśli dorabia się własnej metody pracy, jeśli ma rezultaty tej pracy, należy go oceniać taką samą miarą – ani łagodniejszą, ani surowszą – jak wszystkich”<sup>180</sup>.

Swój program artystyczny Byrski określał trafnie mianem „teatru potrzebnego” i zarazem atrakcyjnego – potrzebnego w określonych warunkach lokalnej społeczności, interesującego dla każdego potencjalnego odbiorcy: „dla kogoś, kto przeszedł przez życie, kołacząc się po prowincji, usiłując tę prowincję poruszyć, stworzyć dla niej klimat atrakcyjności – atrakcyjności własnej, nie pożyczonej od większego miasta czy wielkich metropolii. [...] Och, jakże łatwo wysuwać postulaty, budować prawdy o społeczeństwie, stawiać zadania teatrowi – a tymczasem ten teatr musi przeżyć każdy rok, rozkładając ten czas na 365 dni, a każdy dzień musi być wypełniony takimi treściami i tak podanymi, żeby widz przyszedł, zapłacił za bilet i wyszedł zadowolony z decyzją powrotu przy najbliższej okazji, gdyż miał tu dobre, przyjemne, ale i **w a ż n e** przeżycie”<sup>181</sup>. Taki też program udawało się Byrskim realizować przez wiele lat poza najważniejszymi ośrodkami teatralnymi-

---

<sup>178</sup> Por. T. Byrski, I. Byrska, *Prowincja teatralna – w stolicy i poza nią*, „Współczesność” 1965, nr 17.

<sup>179</sup> Por. wybrane komentarze do prowincjonalnych osiągnięć Byrskich: J. Koenig, *Dzień powszedni teatru – i co dalej?*, „Współczesność” 1965, nr 16, J. Kłossowicz, *Dziesięciu komediantów w Gorzowie*, „Polityka” 1964, nr 5, S. Dziubecka, *Zaszczytne porażki Byrskich*, „Krytyka” 1992, nr 39 i J.P. Gawlik, *Legenda i prawda*, [w:] *Teatr Byrskich...*, s. 23-32. O nieprowincjonalnym teatrze na prowincji, prowadzonym przez Byrskich w Gorzowie Wielkopolskim, pisała także M. Kozłowska, *Teatr prowincjonalny – teatr na prowincji. Cztery sezony teatralne Ireny i Tadeusza Byrskich w Gorzowie Wielkopolskim (1962-1966)*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe regionu gorzowskiego. Materiały z interdyscyplinarnej konferencji naukowej*, Gorzów Wielkopolski, 7-8 kwietnia 2003, red. E. Skorupska-Raczyńska, Gorzów Wielkopolski 2003, s. 37-53.

<sup>180</sup> T. Byrski, I. Byrska, *Prowincja teatralna...*, s. 1.

<sup>181</sup> T. Byrski, *Teatr potrzebny*, „Więź” 1974, nr 1, s. 133, 135.

mi. Inaczej potoczyły się dzieje teatru w Słupsku, pozbawionego – przynajmniej na początku swojej działalności – tak wyrazistej osobowości, jaką był Tadeusz Byrski.

W pierwszym okresie funkcjonowania teatr w Słupsku miał okazję, by stać się sceną młodych, zdolnych i ambitnych reżyserów. Przekonują o tym najważniejsze dokonania dyrekcji Macieja Prusa i Marka Grześnińskiego – w tym dramatyczno-muzyczna *Operetka* Witolda Gombrowicza, pozostałe realizacje za dyrekcji Prusa, a także *Wacława dzieje* Stefana Garczyńskiego czy dwie wersje *Hamleta* Williama Szekspira w reżyserii Grześnińskiego. Ale, jak zauważa Krzysztof Sielicki, Słupsk nie został miejscem teatralnej manifestacji nowego pokolenia polskich reżyserów, bo „jakiś obezwładniający duch unosi się tam nad nami”<sup>182</sup>. Ów duch, a raczej proza życia teatralnej prowincji, nie pozwoliły żadnemu z wymienionych reżyserów związać się ze sceną Słupskiego Teatru Dramatycznego na dłużej. Marek Grześniński wytrwał na prowincji trzy sezony, Paweł Nowicki i Roman Kordziński – po dwa, Maciej Prus i Marek Gliński – tylko jeden. Najdłuższą dyrekcją było pięć sezonów Ryszarda Jaśniewicza, z lepszymi i gorszymi realizacjami i pomysłami otwierania teatru na miasto.

Jeśli chodzi o ilościowe proporcje repertuarowe Państwowego Teatru Muzycznego oraz Słupskiego Teatru Dramatycznego (sezony 1977/78-1991/92), to trzeba stwierdzić, iż w ciągu czternastu i pół sezonu na afisz teatru w Słupsku udało się wprowadzić 100 tytułów, wśród których przeważała literatura polska – 58 realizacji, w tym 43 inscenizacje polskiej literatury współczesnej<sup>183</sup>, m.in.: Gombrowicz, Mrożek, Witkacy, Białoszewski, Iredyński, Redliński i Różewicz, oraz 15 tytułów polskiej klasyki narodowej – najwięcej sztuk Fredry (7), pojedyncze utwory Słowackiego, Norwida, Mickiewicza, Gawatowica i Garczyńskiego. Na drugim miejscu znalazły się realizacje literatury światowej – 42 tytuły, w tym 26 sztuk współczesnych (Brecht, Cechow, Dostojewski, Gogol, Pirandello, Jarry, Majakowski i Lorca) oraz 16 inscenizacji światowej klasyki (Molier, Mozart, Arystofanes, Sofokles, Calderon de la Barca, Szekspir i Cervantes). Ostatnie sezony istnienia zawodowego teatru w Słupsku przyniosły coraz częstsze programy słowno-muzyczne, muzyczne i kabaretowe. Spośród 100 realizacji odbyło się zaledwie siedem prapremierowych wykonań, tj. *Wizerunek śmierci przeświętego Jana Chrzciciela* Jakuba Gawatowica (prapremiera dramatyczna 1982), *Wykład o Witkacym*

<sup>182</sup> K. Sielicki, *Nadzieja?*, „Scena” 1981, nr 6, s. 12.

<sup>183</sup> W liczbie tej mieści się również kilka propozycji muzyczno-kabaretowych (3) oraz spektakle dla dzieci (4).

według scenariusza Jowity Pieńkiewicz (1982), jej *Zaklinanie* (1983), *Popiół* Andrzeja Turczyńskiego (1986), *Bestia teatru S.I. Witkiewicza* Waldemara Modestowicza (1988), *Wyklęci poeci* Stanisława Nosowicza (1989) i *Pasja* Miecysława Abramowicza (1990).

Zauważyć trzeba, iż różnorodność autorów i tytułów czternastu sezonów teatralnych w Słupsku była znaczna, choć trudno w tym wypadku mówić o jakiegokolwiek regularności, zwłaszcza wobec tak często zmieniających się dyrekcji artystycznych. Kolejni twórcy – reżyserzy, inscenizatorzy, dyrektorzy i kierownicy artystyczni traktowali najczęściej teatr jako miejsce prób i błędów, krystalizowania się pewnych koncepcji artystycznych czy wreszcie jako typowe miejsce „przechodnie” w drodze do większych i bardziej spektakularnych sukcesów. Dzisiaj nikomu nie trzeba przedstawiać takich postaci i osobowości polskiego teatru, jak Maciej Prus czy Marek Grzesiński. Teatr w Słupsku nie potrafił jednak ani utrzymać przez dłuższy czas jednolitego repertuaru i stylu inscenizacyjnego, ani tym bardziej nie dał zakorzenić się określonemu profilowi repertuarowemu, który byłby rozpoznawalnym znakiem miejskiego teatru.

Podobna jest sytuacja Nowego Teatru im. Witkacego. Sześć sezonów teatralnych przyniosło do tej pory 42 premiery<sup>184</sup>, w tym bardzo równomierne rozłożenie się akcentów repertuaru polskiego i światowego – po 21. Nowy Teatr przygotował 16 inscenizacji polskiej literatury współczesnej (m.in. Gombrowicz, Witkacy, Schaeffer, Saramonowicz, Burzyńska), 5 tytułów polskiej klasyki narodowej (Słowacki, Mickiewicz, Fredro, Rydel, Zapolska), a także 15 utworów współczesnej literatury światowej (dominująca angielska komediofarsa, Dostojewski, Beckett czy Gogol) i 6 propozycji należących do światowej klasyki (Szekspir, Sofokles, Platon, Beaumarchais). W ciągu sześciu sezonów dwukrotnie zmienił się dyrektor naczelny i artystyczny, a Nowy Teatr zrealizował pięć inscenizacji prapremierowych, tj. *Intercity* Leszka Malinowskiego (2004), *Pokój do zabawy* Bartosza Brzeskota (2006), *Galaktykę Szekspira* Marcina Grota (2008), monodram *Traumnovelle* Artura Schnitzlera oraz *Witkacy: jest 20 do Xtej* Andrzeja Marii Marczewskiego (2009). Na różnorodność repertuarową preferowaną w Nowym Teatrze im. Witkacego w Słupsku – choć bez wyraźnej dominacji określonego stylu inscenizacyjnego – w przyszłości będzie zapewne miał wpływ patron teatru, równie mocno związany z teatrem, jak i z miastem, dzięki kolekcji prac plastycznych zgromadzonej w Muzeum Pomorza Środkowego.

---

<sup>184</sup> Niniejsza obserwacja zamyka się wraz z początkiem sezonu 2010/11 oraz premierą *Wariata i zakonnicy*.

Wydaje się, iż teatr dramatyczny w Słupsku, jak również jego profil repertuarowy, ukształtowała zarówno lokalizacja sceny, znajdującej się w mieście położonym w centrum Pomorza Środkowego, między Gdańskiem i Szczecinem, jak i warunki oraz okoliczności wyznaczone mu przez funkcjonowanie samego miasta. Teatr-instytucja mógł rozwijać się i funkcjonować w taki a nie inny sposób tylko ze względu na rozwój samego miasta, co uzasadniają słowa Dariusza Kosińskiego, iż: „teatr potwierdza/ustanawia kulturalny status miasta, dzięki czemu tworzy otoczenie zapewniające mu istnienie – tworzy własną kulturalną publiczność”<sup>185</sup>. Teatr zawodowy powstał w Słupsku w rok po utworzeniu samodzielnego województwa słupskiego (1975) i przetrwał do roku 1992, podczas gdy województwo zniknęło z mapy administracyjnej kraju w 1998 roku. Instytucja artystyczna nie uniknęła typowych problemów finansowo-administracyjnych po transformacji ustrojowej w 1989 roku. Nowy Teatr reaktywowano przede wszystkim ze względu na usilne starania władz miasta oraz grupy słupszczyzan, zdeterminowanych w zabiegach o posiadanie własnego teatru. W okresach, gdy miasto nie miało teatru zawodowego, funkcjonowała w nim Słupska Scena Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. J. Słowackiego w Koszalinie (1958/59-1975/76), a następnie Teatr Impresaryjny (1992-2004), działający przy Państwowej Orkiestrze Kameralnej, będący jedynie miejscem gościnnych przedstawień zespołów z całego kraju. Brak przedstawień dramatycznych usiłowały rekompensować działania Ośrodka Teatralnego Rondo oraz Sceny Monodramu Teatru Rondo, a także inne grupy amatorskie i amatorsko-zawodowe, działające w tym czasie w Słupsku. Pomyślnie i nieprzerwanie funkcjonował jedynie Państwowy Teatr Lalki „Tęcza”.

Między rokiem 1976 a 2010 teatrowi dramatycznemu ze Słupska nie udało się uniknąć błędów typowych dla teatru zlokalizowanego na prowincji, które zostały już scharakteryzowane przy okazji omówienia dyskusji toczącej się na łamach „Teatru” w 1977 roku. Duża różnorodność autorów i tytułów należących zarówno do kanonu polskiej, jak i światowej klasyki, a także sztuk współczesnych nie ułatwiła wypracowania jednolitego stylu realizacyjnego, z którym mogła być kojarzona słupska scena. Znaczna przewaga gościnnych, najczęściej jednorazowych, rzadziej kilkakrotnych realizacji reżyserskich nie doprowadziła do związania się ze Słupskiem na dłużej wyrazistych osobowości artystycznych – drugiego Bronisława Skąpskiego czy Tadeusza Byrskiego. Brak stałego etatu reżysera, brak etatu kierownika literackiego czy jakiegokolwiek osoby/instancji doradczej w kwestiach repertuarowych na pewno nie

---

<sup>185</sup> D. Kosiński, *Teatr kulturalnego miasta...*, s. 167-168.

ułatwił wypracowania określonego programu artystyczno-repertuarowego. Kolejnym błędem słupskiego teatru wydaje się także zbyt częste zapraszanie reżyserów specjalizujących się w danym tytule lub formie teatralnej, tworzących przedstawienia bliźniaczo do siebie podobne, będące typowym przeniesieniem gotowego pomysłu inscenizacyjnego, scenograficznego czy muzycznego<sup>186</sup>. Ta, niestety powszechnie stosowana przez teatry położone na prowincji, praktyka prowadzi nie tylko do obniżenia poziomu artystycznego lokalnych scen, lecz także do przyzwyczajenia danej społeczności teatralnej do określonego typu przedstawień-hitów jednego sezonu czy nawet jednej realizacji<sup>187</sup>. W okresie funkcjonowania toruńskiego Festiwalu Teatrów Polski Północnej (1959-1989) czy Kaliskich Spotkań Teatralnych zespół Słupskiego Teatru Dramatycznego brał wielokrotnie udział w festiwalowych konfrontacjach, niekiedy nawet z sukcesami<sup>188</sup>. Obecnie na mapie teatralnej Polski nie brakuje różnorodnych festiwali i artystycznych konfrontacji<sup>189</sup>, jednakże Nowy Teatr im. Witkacego bierze w nich udział sporadycznie<sup>190</sup>. Ze swoimi realizacjami – i to głównie dramatyczno-muzycznymi – występuje co prawda gościnnie poza sceną w Słupsku, ale występy te z pewnością nie mają charakteru konkursowej, twórczej rywalizacji. Z wątpliwymi sukcesami wdraża też w życie pomysły przedstawień wakacyjnych prezentowanych na Scenie Letniej w samym Słupsku czy poza jego granicami.

Jak zostało już powiedziane, współczesność Słupska i jego teatru to czas zmagania się dwóch zasadniczych tendencji; z jednej strony życia ze swoim „piętnem prowincji” i zarazem piętnem bycia prowincjonalnym ośrodkiem teatralnym, z drugiej – próby przełamania stereotypu miasta i teatru skazanego na prowincjonalizm<sup>191</sup>. Na podstawie dokonanej obser-

---

<sup>186</sup> Przykładem pozostają spektakle realizowane w Słupsku i Koszalinie w czasie dyrekcji Zbigniewa Kułagowskiego i Bogusława Semotiuka.

<sup>187</sup> O bolączkach współczesnego modelu teatru repertuarowego pisał niedawno G. Niziołek, „*dwa tysiąclecia prawie i ani jednego boga!*”, „*Didaskalia*” 2010, nr 99, s. 67-68. Tekst był wcześniej wygłoszony podczas forum pt. „*Polityczność*” na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym MALTA w Poznaniu (lipiec 2010 r.).

<sup>188</sup> Por. Z. Butkiewicz, *Festiwal w czasach PRL-u...* oraz A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 109-111.

<sup>189</sup> Aktualną mapę polskich festiwali teatralnych prezentował „*Notatnik Teatralny*” 2010, nr 60-61. Por. także P. Ratkowska, *Polska festiwali*, „*Notatnik Teatralny*” 2010, nr 60-61, s. 274-283.

<sup>190</sup> Wyjątkami są *Traumnovelle* w reżyserii Stanisława Miedziewskiego oraz *Witkacy: jest 20 do Xtej* Andrzeja Marii Marczewskiego. Wykaz konkursowych realizacji obu przedstawień prezentuje aneks 2.

<sup>191</sup> Por. A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 8.

wacji można stwierdzić, iż teatr dramatyczny w Słupsku realizował i nadal realizuje program artystyczny typowy dla teatralnej prowincji. Od czasu do czasu staje się miejscem wypracowania/sprawdzenia ciekawych i odważnych koncepcji i pomysłów artystycznych, choć jest także miejscem premier i przedstawień mało oryginalnych, zbyt poprawnych, nazbyt przewidywalnych. Przyzwyczajają w ten sposób swoją publiczność do „teatralnego minimum”, dziwiąc się następnie porażkom inscenizacji odważnych czy prawdziwie nowatorskich<sup>192</sup>. Niestety, zbyt często nie zaskakuje odbiorców, wprowadzając na scenę realizacje sprawdzone i artystycznie bezpieczne, mieszczące się w z góry określonym, przewidywalnym repertuarze: komedia, farsa i koniecznie musical<sup>193</sup>.

Ciekawsze programy i koncepcje repertuarowe stanowiły podstawę zamierzeń artystycznych Macieja Prusa (teatr dramatyczno-muzyczny), Marka Grzebińskiego (teatralny eksperyment i różnorodność repertuarowa), Pawła Nowickiego („teatr popularny z ambicjami”) i Marka Glińskiego (teatr zaangażowany społecznie i politycznie). Najbliższe koncepcji teatru prowadzonego na prowincji Ireny i Tadeusza Byrskich wydają się sezony teatralne dyrekcji Ryszarda Jaśniewicza, Bogusława Semotiuka i Zbigniewa Kułagowskiego. Przedstawiona panorama kolejnych dyrekcji oraz artystycznych koncepcji teatru na prowincji powinna ułatwić próbę dookreślenia tradycji repertuarowych słupskiego teatru. Kolejnym krokiem będzie ukazanie trzech wybranych typów repertuarowych lokalnego teatru, a mianowicie inscenizacji utworów Stanisława Ignacego Witkiewicza w teatrze dramatycznym i osobnym, przedstawień pomorsko-kaszubskich Państwowego Teatru Lalki „Tęcza” oraz widowisk plenerowych Teatru Rondo. Każdy z nich odkryje nieco inną słupską metodę na zmaganie się z modelem teatru na prowincji.

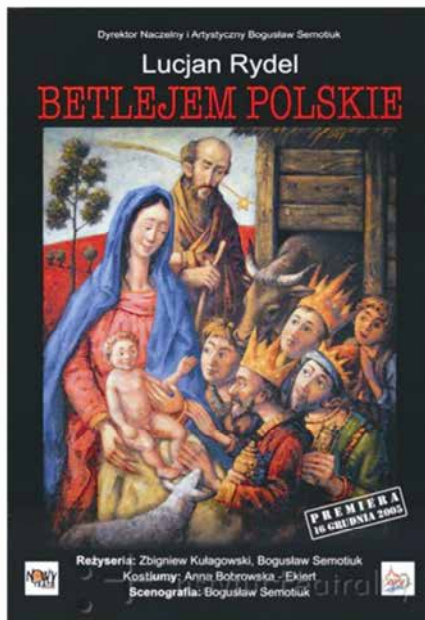
---

<sup>192</sup> Por. K. Babicki, *Zadania teatru repertuarowego*, [w:] *Dylematy dramatu i teatru u progu XXI wieku*, red. A. Podstawka, A. Jarosz, Lublin 2011, s. 341-350. Krzysztof Babicki – dyrektor artystyczny Teatru im. J. Osterwy w Lublinie – zwraca uwagę na konieczność uwzględnienia w programie tzw. teatru repertuarowego nie tylko oczekiwań publiczności, ale przede wszystkim na profesjonalizm teatru na płaszczyźnie literackiej, artystycznej i ekonomicznej.

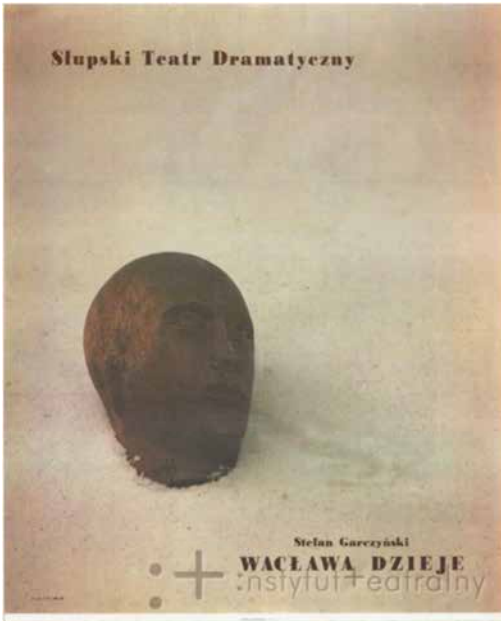
<sup>193</sup> Por. uwagi Pawła Sztarbowskiego, sformułowane w kontekście analizy współczesnej polskiej dramaturgii komediowej. P. Sztarbowski, *Z czego się śmiejemy?*, „Dialog” 2011, nr 4.





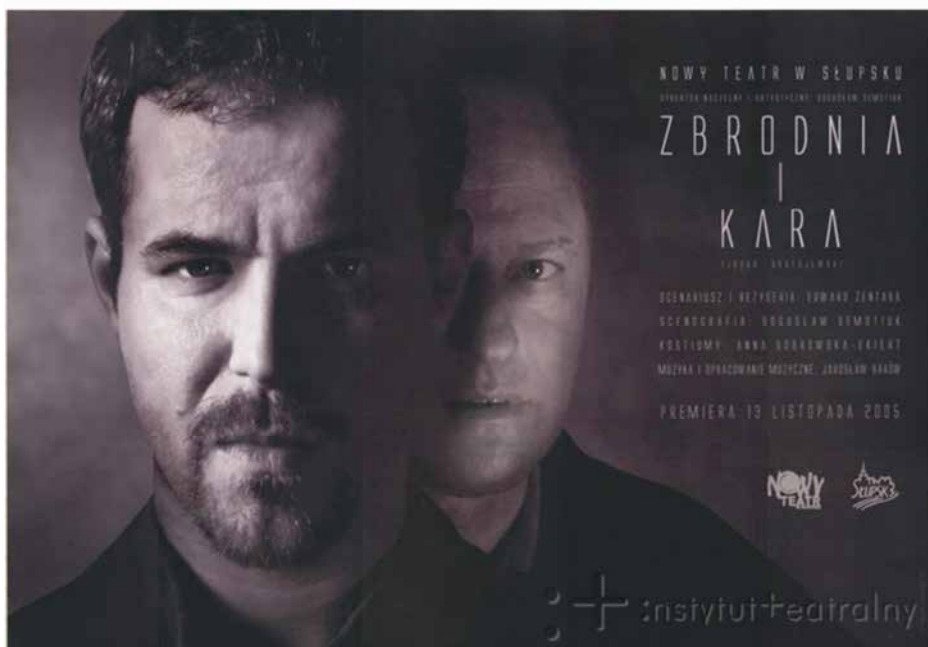
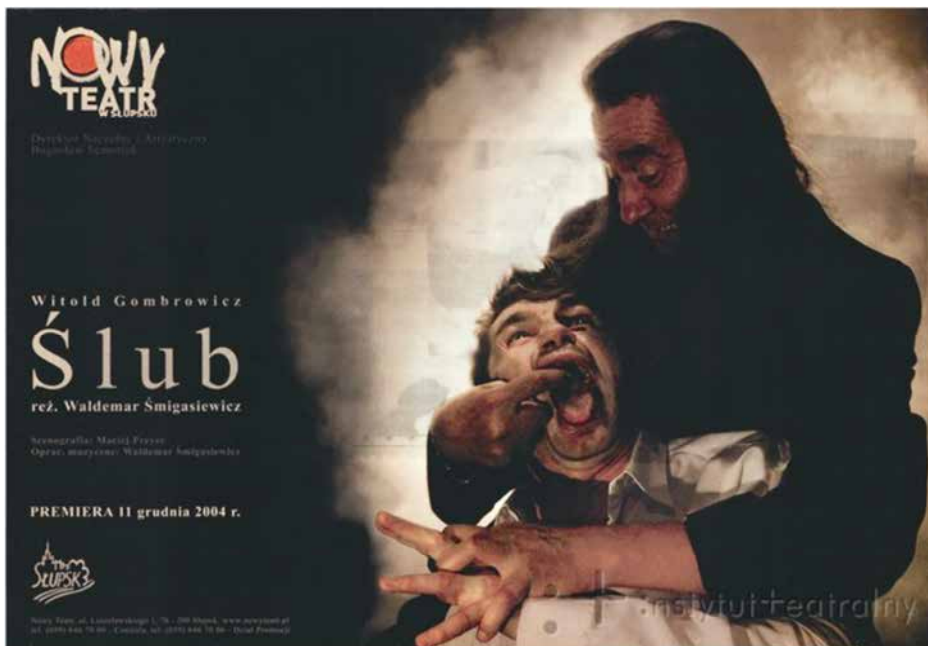


Plakaty i afisze dramatyczno-muzycznych przedstawień słupskiego teatru: *Cień* Wojciecha Młynarskiego (1979), *Aptekarz* Józefa Haydna (1979) z repertuaru Państwowego Teatru Muzycznego, *Betlejem polskie* Lucjana Rydla (2005) z repertuaru Nowego Teatru (zbiory Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie)



Plakaty i afisze Słupskiego Teatru Dramatycznego: *Wacława dzieje* Stefana Garczyńskiego (1980), *Wierutna prawda* Petera Müllera (1988), *Sześć postaci szuka autora* Luigięgo Pirandella (1991) (zbiory Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie)





Plakaty przedstawień Nowego Teatru w Słupsku: *Ślub* Witolda Gombrowicza w reż. Waldemara Śmigasiewicza (2004) oraz *Zbrodnia i kara* Fiodora Dostojewskiego w reż. Edwarda Żentary (2005) (zbiory Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie)

## Witkacy na słupskich scenach

**S**tanisław Ignacy Witkiewicz był i nadal pozostaje dla polskiego teatru oraz literatury na tyle ważną osobowością, iż możemy mówić o wyodrębnieniu oddzielnej dyscypliny zajmującej się badaniem jego twórczości literackiej i dramaturgicznej, a także związków jego literatury z teatrem<sup>1</sup>. Słupskie wątki w polskiej witkacologii pozostają słabo zauważane bądź są traktowane marginalnie<sup>2</sup>. Ich ogląd pozwoli na stwierdzenie, czy słusznie tak dzieje się. Aby w sposób pełny mówić o obecności Witkacego w Słupsku, trzeba brać pod uwagę przynajmniej trzy aspekty badanego zjawiska. Po pierwsze, należy uwzględnić dokonania Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku w gromadzeniu i promowaniu dzieł plastycznych Witkiewicza<sup>3</sup>, a także aktywny współudział tej placówki w orga-

---

<sup>1</sup> Trudno w tym miejscu wymienić wszystkie ważniejsze prace polskiej witkacologii, ale należy zwrócić uwagę na bilanse przygotowane przez Janusza Deglera i Lecha Sokoła w kolejnych monograficznych zeszytach „Pamiętnika Teatralnego”: 1969, nr 3 [publikacje z lat 1945-1969], 1971, z. 3-4 [publikacje i uzupełnienia z lat 1945-1970], 1985 z. 1-4 [publikacje polskie oraz światowe z lat 1971-1982/83], 1990, z. 1-2 [pokłosie zeszytu monograficznego] oraz w: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2000, nr 1-4 [J. Degler, *Witkacy na świecie. Bibliografia (1963-2000)*, s. 427-439], a także monograficzne numery „Pamiętnika Literackiego”: 1985, z. 4 i 2000, z. 4. Kompletne wybory opracowań prezentują także prace J. Błońskiego, *Witkacy na zawsze*, Kraków 2003 [tu: J. Degler, *Bibliografia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, s. 499-523] oraz J. Deglera, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918-1939)*, Warszawa 2009 [tu: m.in. spis opublikowanych listów].

<sup>2</sup> Najczęściej zauważa się kolekcję prac plastycznych Witkiewicza gromadzonych w zbiorach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku oraz pokonferencyjne tomy słupskich spotkań naukowych. Por. także wstępne ustalenia z tego zakresu w: A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 226-229.

<sup>3</sup> Por. A. Krzyżanowska-Hajdukiewicz, *Witkacy w zbiorach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*, „Sztuka” 1985, nr 2/3, s. 37-40, B. Zgodzińska-Wojciechowska, A. Żakiewicz, *Witkacy. Kolekcja dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza w Muzeum Pomorza Środkowego*

nizowaniu regularnych spotkań polskich i światowych witkacologów. Po drugie, zauważyć trzeba zaangażowanie słupskiego teatru dramatycznego w proces inscenizacji sztuk dramatopisarza na polskich scenach między rokiem 1963 a 2010, uwieńczony nadaniem Nowemu Teatrowi w Słupsku imienia Witkacego (wrzesień 2009 roku). Po trzecie, pamiętać trzeba o szczególnym udziale lokalnej sceny osobnej w promowaniu twórczości zakopiańskiego dramatopisarza. Na scenie słupskiego Teatru Rondo odbywają się regularnie nie tylko tak zwane „Wieczory Ekscentryczne”, organizowane z okazji kolejnych rocznic urodzin pisarza (luty), lecz także Ogólnopolski Konkurs Interpretacji Dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza zatytułowany „Witkacy pod strzechy”, około 17 września, dla uczczenia rocznicy jego śmierci.

Jak zauważa Janusz Degler, historia recepcji Witkiewicza w Polsce to w znacznej mierze historia odkryć – edytorskich, teatralnych, wreszcie interpretacyjnych<sup>4</sup>. Ważnymi momentami w dziejach recepcji krytycznej oraz scenicznej Witkacego były: ukazanie się w 1962 roku dwutomowego wyboru *Dramatów*, wydanych i omówionych przez Konstantego Puzynę, poszerzone wydanie *Dramatów* w wyborze, ze wstępem Jana Błońskiego z roku 1972, krytyczne wydanie *Dzieł zebranych*<sup>5</sup>, zainicjowane w 1992 roku, dwukrotny „przemarsz” *Szewców* przez polskie sceny w ważnych momentach najnowszej historii Polski (rok 1970 oraz okres stanu wojennego), obchody pod auspicjami UNESCO setnej rocznicy urodzin Witkacego (Rok Witkacego 1985), czy wreszcie kolejne rocznice urodzin i śmierci autora *W małym dworku*, obchodzone w kraju w bardzo różny sposób. We wszystkie te wydarzenia usiłował włączać się także Słupsk, choć z różnymi efektami.

Obecność w mieście największej na świecie – jak promuje swoje zbiory Muzeum Pomorza Środkowego, nazywane także Domem Witkacego – kolekcji prac plastycznych Stanisława Ignacego Witkiewicza stwarza okazję do tego, by poważniej potraktować słupskie miejsce we współczesnej witkacologii. Nie można zapominać, iż to właśnie tu odbyły się już cztery międzynarodowe i ogólnopolskie konferencje naukowe, które – co ważne – zawsze znajdowały swoje podsumowanie w postaci pokonferencyjnego tomu<sup>6</sup>. Ba-

---

w Słupsku, Warszawa 1996, B. Zgodzińska, *Witkacy w Słupsku. Firma Portretowa „S.I. Witkiewicz”*, Słupsk 2010.

<sup>4</sup> Por. J. Degler, *Obecność Witkacego. Próba bilansu*, „Dialog” 1986, nr 8, s. 81-90.

<sup>5</sup> Por. S.I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*. Wydanie krytyczne ze wstępem J. Błońskiego. Komitet redakcyjny: J. Degler [i in.], Warszawa 1992 [tu m.in.: t. 5-7, *Dramaty* I-III, w opracowaniu J. Deglera; *Dramaty* I, Warszawa 1996, *Dramaty* II, Warszawa 1998, *Dramaty* III, Warszawa 2004].

<sup>6</sup> Ich wykaz prezentuje szczegółowo końcowa część aneksu 3.

dacze twórczości Witkacego po raz pierwszy spotkali się w Słupsku w Muzeum Pomorza Środkowego w 1994 roku na konferencji *Witkacy. Życie i twórczość*, zorganizowanej przez Janusza Deglera z okazji 55. rocznicy śmierci autora *Szewców*<sup>7</sup>. Konferencji towarzyszyło otwarcie wystawy zatytułowanej *Firma portretowa „S.I. Witkiewicz”*, wykonanie monodramu *Kalamarapaksa* w reżyserii Stanisława Miedziewskiego, z rolą Caryl Swift, oraz premiera spektaklu dziecięco-młodzieżowego Teatru Forma ze Słupska *Karaluchy* w reżyserii Jolanty Walewskiej. Spotkanie drugie odbyło się w 60. rocznicę śmierci pisarza w salach Zamku Książąt Pomorskich w 1999 roku, pod opieką naukową Anny Żakiewicz z Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>8</sup>. Międzynarodową sesję wzbogaciło otwarcie nowej wystawy czasowej, zatytułowanej *Witkacy i przyjaciele w fotografii Władysława Jana Grabskiego*. W 2004 roku Słupsk gościł badaczy twórczości Witkacego po raz trzeci. W ramach obchodów 80-lecia słupskiego muzealnictwa zorganizowano (pod opieką naukową Józefa Tarnowskiego z Uniwersytetu Gdańskiego) konferencję *Powroty do Witkacego*<sup>9</sup>. Kolejną okazją do spotkania stał się rok 2009, w którym obchodzono 70. rocznicę śmierci pisarza. Z tej okazji w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku odbyła się międzynarodowa sesja naukowa *Witkacy: bliiski czy daleki?* pod przewodnictwem Janusza Deglera. W salach wystaw czasowych Muzeum zaprezentowano wówczas unikalną ekspozycję całości słupskiego zbioru prac plastycznych Witkacego oraz część archiwaliów związanych z jego osobą. Obradom towarzyszyły pokazy kompozycji video Stefana Okołowicza *Twarzowzorca duszowy*, *Duszo-twarzowzory* i *Gębowzory*, przedstawienie Teatru Exodus z Ciechanowa, a także rozmowy o najnowszej książce Janusza Deglera *Witkacego portret wielokrotny*<sup>10</sup>. Konferencja została wpisana na listę słupskich imprez towarzyszących nadaniu Nowemu Teatrowi w Słupsku imienia Witkacego. Drugą ważną imprezą towarzyszącą tej uroczystości był XII Ogólnopolski Konkurs Interpretacji Dzieł Witkiewicza, zatytułowany „Witkacy pod strzechy”, zorganizowany tradycyjnie przez Teatr Rondo. Można zatem stwierdzić, iż Słupsk odkrywał i odkrywa „swojego Witkacego” przede wszystkim poprzez teatr, przy współdziałaniu trzech

---

<sup>7</sup> Por. *Witkacy. Życie i twórczość*. Materiały sesji poświęconej S.I. Witkiewiczowi z okazji 55. rocznicy śmierci (Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk, 16-18 września 1994), red. J. Degler, Wrocław 1996.

<sup>8</sup> Por. *Witkacy*. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60. rocznicę śmierci, Słupsk, wrzesień 1999, red. A. Żakiewicz, Słupsk 2000.

<sup>9</sup> *Powroty do Witkacego*. Materiały sesji naukowej poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi, Słupsk 7-8 maja 2004, red. J. Tarnowski, Słupsk 2006.

<sup>10</sup> Por. J. Degler, *Witkacego portret wielokrotny...*

miejskich instytucji kultury: Muzeum Pomorza Środkowego, teatru dramatycznego (Słupski Teatr Dramatyczny i Nowy Teatr im. Witkacego) i Teatru Rondo. Słupski styl czytania Witkacego<sup>11</sup> będzie więc nierozzerwalnie łączył się z określonym profilem repertuarowym lokalnych teatrów, choć wydarzenia związane z osobą i twórczością Witkacego będą zależały też – i to w znacznym stopniu – od procesów i zjawisk ogólnopolskich.

### 3.1. Pytania o styl inscenizacji

„Spór o to, jak grać sztuki Witkacego, toczy się od początku jego kariery scenicznej i zapewne trwać będzie nadal. Witkacy okazał się po prostu dramaturgiem wyjątkowo trudnym dla teatru i jak chyba żaden inny przysporzył mu kłopotów, niepowodzeń, rozczarowań i niezadowolenia krytyki. Ale jego stała obecność w repertuarze świadczy, iż teatr nie potrafi się już obejść bez jego dramaturgii”<sup>12</sup>. Przywołane słowa Janusza Deglera, sformułowane w roku 1985 podczas międzynarodowego seminarium zatytułowanego „Witkiewicz i teatr”, będącego zarazem jedną z wielu odsłon setnej rocznicy urodzin Witkacego, dowodzą, nie bez racji, że twórczość autora *Szewców* jest dla współczesnego teatru rodzajem pułapki. Z jednej strony dramaturgia Witkiewicza inicjuje ciekawe, odważne, a niekiedy trudne czy nawet nieudane artystycznie eksperymenty teatralne, z drugiej – pozwala na pewną dowolność i oryginalność interpretacyjną, która może być atrakcyjna zarówno dla klasycznego repertuarowego teatru dramatycznego, jak i dla szeroko pojmowanej teatralnej alternatywy. Dzieje i teoria recepcji scenicznej Witkacego w Polsce stanowią właściwie odrębną dyscyplinę współczesnej witkacologii<sup>13</sup>. Nie sposób pominąć jej najważniejszych ustaleń, choć należy od ra-

---

<sup>11</sup> Określenie „styl czytania Witkacego” pochodzi z artykułu Anny Krajewskiej, gdzie oznacza wybraną metodę interpretacyjną dramaturgii Witkiewicza. Por. A. Krajewska, *Style czytania Witkacego*, [w:] *Witkacy w Polsce i na świecie*, red. M. Skwara, Szczecin 2001, s. 37-46.

<sup>12</sup> J. Degler, *Obecność Witkacego...*, s. 85.

<sup>13</sup> Wśród ważniejszych opracowań wymienić należy numery „Pamiętnika Teatralnego”: 1969, z. 3 [tu: J. Degler, *Dramaty S.I. Witkiewicza na scenie 1921-1969*] i 1971, z. 3-4 [tu: J. Degler, *Dramaty S.I. Witkiewicza na scenach polskich 1971-1983*], monograficzne zeszyty „Teatru” (1970, nr 14) oraz „Dialogu” (1970, nr 10 i 1986, nr 8), noty i komentarze do krytycznego wydania *Dramatów I-III w: Dziełach zebranych*, w opracowaniu J. Deglera, a także *Witkacy w Polsce i na świecie...* i „Teatr” 2010, nr 4 [tu: blok artykułów *Witkacy od początku*].



zu zastrzec, że będą one jedynie punktem odniesienia do próby dookreślenia słupskiego stylu czytania Witkacego.

Popularność zakopiańskiego dramaturga kształtowała się ze zmiennym szczęściem. Jak ustalił Janusz Degler, w latach 1921-1928 Witkacy znajdował się na marginesie zainteresowań teatru. Odbyło się 15 premier jego sztuk (wystawiono 10 dramatów), z czego 11 przygotował teatr zawodowy, 3 – amatorski, raz sztukę grali profesjonalni aktorzy na scenie eksperymentalnej. Większość przedstawień była wznawiana zaledwie dwu- i trzykrotnie. W latach 1928-1945 po sztuki Witkacego sięgały tylko teatry niezawodowe: eksperymentalne, amatorskie i Teatr Formistyczny w Zakopanem. Grano Witkacego z oporami i bez większych sukcesów. Pierwsze wystawienie powojenne datowane jest dopiero na rok 1956, kiedy Tadeusz Kantor zrealizował na krakowskiej scenie Teatru Cricot 2 *Mątwę*. Inscenizacja ta rozpoczęła trzeci etap scenicznej recepcji Witkacego, trwający do roku 1963, związany z ciągłym odkrywaniem go na nowo. Rok 1957 przyniósł – zdjętą ostatecznie z afisza – prapremierę *Szewców* na scenie Państwowego Teatru „Wybrzeże” w Sopocie w reżyserii Zygmunta Hübnera, zaś rok 1958 – premierę *Wariata i zakonnicy* oraz *W małym dworku* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, w reżyserii Wandy Laskowskiej i opracowaniu scenograficznym Józefa Szajny. Przełomowym wydarzeniem dla dalszych teatralnych losów Witkiewicza okazała się dwutomowa edycja jego 22 dramatów (1962), która przyniosła niespodziewaną popularność jego sztuk<sup>14</sup>. Prapremiery *Onych*, *Matki*, *Szalonej lokomotywy*, *Sonaty Belzebuba*, *Nadobnisiów i koczokodanów*, *Bezimiennego dzieła*, *Gyubala Wahazara* oraz powojenne premiery kolejnych tytułów, tj. *Jana Macieja Karola Wścieklicy*, *Kurki Wodnej*, *W małym dworku*, *Wariata i zakonnicy*, *Nowego Wyzwolenia* stopniowo utrwaliły pozycję Witkiewicza jako klasyka, zaś lata 1971–1983 zostały nazwane okresem swoistej mody na Witkacego. Łącznie 62 lata obecności jego sztuk na polskich scenach (1921–1983) dały – według obliczeń Janusza Deglera – 233 premiery, w tym 170 w teatrach profesjonalnych i 63 na scenach amatorskich, eksperymentalnych i studenckich.

Wraz z upływem kolejnych sezonów teatralnych Witkacy stał się autorem granym regularnie, choć nie tak popularnym wśród publiczności, jak mogłoby się wydawać. Popularność Witkacego sprawiła, że w teatrach polskich ustalił się kanon realizacji jego sztuk, który obejmował takie tytuły, jak: *W małym dworku*, *Szewcy*, *Wścieklica*, *Wariat i zakonnica*, uzupełniany w po-

---

<sup>14</sup> Szczegółowe wyliczenia frekwencyjne prezentuje J. Degler, *Dramaty S.I. Witkiewicza na scenie...*, s. 335-362 oraz tenże, *Dramaty S.I. Witkiewicza na scenach...*, s. 281-321.

szczególnych sezonach przez *Nowe Wyzwolenie*, *Sonatę Belzebuba*, sztukę *Oni i Matkę*. Kanon ów wyznaczały w głównej mierze dokonania teatrów dramatycznych, niekiedy lalkowych, a także scen noszących imię dramaturga. Do najważniejszych z nich należą bez wątpienia Teatr Witkacego w Zakopanem, działający od roku 1985, oraz Teatr Studio im. S.I. Witkiewicza w Warszawie, założony w roku 1972 z inicjatywy Józefa Szajny. Patronat Witkacego w obu przypadkach zaczął się nieprzypadkowo w roku 1985, który był uroczystie obchodzony jako Rok Witkacego. Obie placówki odegrały (i nadal odgrywają) niezwykle ważną rolę w promowaniu nazwiska i dokonań literackich autora *Szewców*. Wśród ważniejszych realizacji Teatru Witkacego z Zakopanego – obok *Pragmatystów* (1984) i *Autoparodii* (1985) – wymienić trzeba: *Sonatę b* (1989), *Katzenjammer według Matki* (1990), *Wyzwolenie – Nowe* (1992), *Ol 12-7 na motywach Szalonej lokomotywy* (1994), *Pannę Tutli-Putli* (1996), *Wariata i zakonnice* (1996), *Kurkę Wodną* (1999), *Na przełęczu* (2002) i *Witkacego – Appendix* (2004)<sup>15</sup>. Z *Autoparodią* zakopiański teatr gościł w Słupsku w 1987 roku, w ramach VII Słupskiego Tygodnia Teatralnego. Teatr Studio im. S.I. Witkiewicza z Warszawy przez wszystkie lata swojej działalności kojarzył się z dość nietypową sceną repertuarową, realizującą autorskie programy niezwykłej osobowości polskiego teatru – najpierw Józefa Szajny, później Jerzego Grzegorzewskiego. W okresie dyrekcji Grzegorzewskiego oficjalnym patronem Teatru Studio stał się Witkacy<sup>16</sup>. W 2008 roku teatr ten przygotował premierę spektaklu zatytułowanego *Obrok według Matki*, w reżyserii Bartosza Zaczykiewicza, z rolami Ireny Jun i Jarosława Gajewskiego. Spektakl ten pokazywany był w Słupsku gościnnie na scenie Teatru Rondo tego samego dnia, co prapremiera Nowego Teatru im. Witkacego *Witkacy: jest 20 do Xtej* w reżyserii Andrzeja Marii Marczewskiego (18 września 2009 roku)<sup>17</sup>. Do grona placówek noszących imię Witkacego dołączył niedawno także Nowy Teatr im. Witkacego w Słupsku.

<sup>15</sup> Teatr Witkacego w Zakopanem ma już swoją monografię: B. Świąder, *W metafizycznej dziurze. Teatr Witkacego w Zakopanem*, Gdańsk 2004. Wcześniejszą pracą jest broszura-album, wydana w 10. rocznicę powstania teatru, autorstwa Iwony Pawłowskiej i Elżbiety Ogrodowskiej.

<sup>16</sup> W roku 1985 Teatr Studio oraz działające przy nim Centrum Sztuki Studio im. S.I. Witkiewicza opublikowały kompletny rejestr dokumentacyjny, prezentujący wszystkie inscenizacje sztuk Witkacego na scenach polskich do roku 1985. Publikacja towarzyszyła wystawie dokumentującej najważniejsze i najciekawsze polskie inscenizacje sztuk Witkacego. Por. *Witkacy. Teatr. Dokumentacja. Inscenizacje sztuk Witkacego na scenach polskich (1921-1985)*, opracowanie A. Koecher-Hensel, Warszawa 1985.

<sup>17</sup> Wcześniej Teatr Studio gościł w Słupsku w roku 1978 z głośnym przedstawieniem Józefa Szajny *Replika*.

Swoiste rozdarcie dramaturgii Witkacego między klasycyzacją a awangardowością wyznaczało i nadal wyznacza podstawowe problemy związane z obecnością dzieł zakopiańskiego pisarza w polskim teatrze w latach 1921-1983. Dylematy te zostały scharakteryzowane przez Janusza Deglera w kolejnych odsłonach scenicznych dzieł autora *Kurki Wodnej* na łamach „Pamiętnika Teatralnego”. Uwikłanie w okoliczności polityczne kolejnych inscenizacji *Szewców*<sup>18</sup>, włączenie innych dzieł do repertuaru teatrów lalkowych<sup>19</sup>, operowych<sup>20</sup>, muzycznych<sup>21</sup> czy wpisanie go w nurt kultury masowej<sup>22</sup> są – zdaniem Deglera – wyraźnymi sygnałami „uklasycznienia się” Witkacego. Wydaje się, że istotnym pytaniem dotyczącym jego scenicznej recepcji w Polsce pozostaje kwestia stylu inscenizacji dramatów, dodajmy od razu – stylu budzącego wiele pytań i wątpliwości. Zdawał sobie z tego sprawę Konstanty Puzyna, który jako jeden z pierwszych użył określenia „klasyk” w stosunku do Witkacego<sup>23</sup>. Pisał: „A jednak, kiedy myślimy o teatrze, pytanie «sukces czy moda» narzuca się nadal. Spektakle sypią się jak groch, ale przeważnie są przerażająco bezmyślne i puste. Jakby właśnie teatr wciąż jeszcze nie mógł się wyrwać z atmosfery kawiarnianych legend. Szczególnie legendy zapomnianego awangardysty dość swoiście pojętej: legendy «teatru

---

<sup>18</sup> Zjawisko to Degler nazywa „festiwalem” *Szewców*, który rozpoczyna się w roku 1971, kiedy uchylony zostaje ostatecznie zakaz grania dramatu. Kolejne polskie zawirowania polityczne przynoszą wzrost liczby premier sztuki w latach 1956, 1970/71, 1980/81, 1984, 1989. O „kłopotliwej legendzie” *Szewców* pisał także J. Koenig, *Kłopoty z Szewcami*, „Teatr” 1971, nr 19.

<sup>19</sup> W roku 1968 Teatr Lalki i Aktora „Marcinek” z Poznania wystawił na swojej scenie *Szaloną lokomotywę*, graną z *Mątwą*, w reżyserii Leokadii Serafinowicz.

<sup>20</sup> Libretto i muzyka do *Sonaty Belzebuba*, napisane przez Edwarda Bogusławskiego, czy libretto do sztuki *W małym dworku* Zbigniewa Bargielskiego.

<sup>21</sup> Musicalowa *Szalona lokomotywa* Teatru STU w Krakowie, przygotowana przez Krzysztofa Jasińskiego (reżyseria), Marka Grechutę i Jana Kantego Pawluśkiewicza (muzyka) z roku 1977.

<sup>22</sup> Premiery *W małym dworku*, *Nowego Wyzwolenia*, *Wariata i zakonnicy*, *Kurki Wodnej*, *Wścieklicy*, *Sonaty Belzebuba*, *Szewców* i *Onych*, zrealizowane dla Teatru Telewizji, oraz emisja nagrań ważnych przedstawień teatralnych, np. *Matki* w reżyserii Jerzego Jarockiego (1976). Por. G. Pawlak, *Literatura polska w Teatrze Telewizji w latach 1953-1993. Monografia dokumentalna*, Warszawa 2004, s. 217-220.

<sup>23</sup> Por. K. Puzyna, *Na przełęczach bezsensu*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 3, s. 251. Krytyka odczytywała Witkiewicza jako klasyka w roku 1966, tuż po premierze *Wścieklicy*, granego razem z *Mątwą* na scenie Teatru Narodowego w Warszawie w reżyserii Wandy Laskowskiej. Por. E. Wysińska, *Witkacy jako klasyk*, „Dialog” 1966, nr 5, A. Jarecki, *Nowy klasyk*, „Sztafeta Młodych” 1966, nr 68 i W. Filler, *Klasyk Witkacy*, „Żołnierz Wolności” 1966, nr 71.

Czystej Formy», legendy «polskiego teatru absurdu», legendy «teatru wyzwolonego całkowicie z wszelkich konwencji» (Mieczysław Jastrun). A więc takiego, w którym panuje «groteska», wszystko wolno i o nic nie chodzi<sup>24</sup>.

W poszczególnych inscenizacjach dramatów Witkiewicza dominuje z reguły styl zwany niekiedy „udziwnionym”, eksperymentalnym albo awangardowym, który ma eksponować skomplikowane zależności tekstu dramatycznego oraz teorii Czystej Formy, rzadziej filozofii Witkacego, trudne do wyrażenia za pomocą formalnych środków scenicznych. Innym typem realizacji pozostaje metoda indywidualnych odkryć reżysersko-inscenizacyjnych, eksponująca z reguły nie Witkacego, ale własne koncepcje i pomysły plastyczne, przestrzenne czy malarskie poszczególnych twórców, np. realizacje Tadeusza Kantora, Józefa Szajny, Krzysztofa Pankiewicza. Kolejnym nurtem inscenizacyjnym pozostaje metoda „wierności” Witkacemu, polegająca na mniej lub bardziej wiernym przełożeniu dramatów na język teatru. Na ten typ inscenizacji zwracał uwagę także Konstanty Puzyna, nazywając go graniem Witkacego „po Bożemu” czy też staroświeckim realizmem<sup>25</sup>. Jednak przedstawienia utrzymane w poetyce realistycznej, jak na przykład *Matka* w reżyserii Erwina Axera z warszawskiego Teatru Współczesnego<sup>26</sup> (1970), *Szewcy* w reżyserii Macieja Prusa z Teatru Ateneum<sup>27</sup> (1971), czy nawet prowokacyjnie naturalistycznej, jak koszaliński *Wścieklica* w reżyserii Macieja Prusa (1969), ujawniły inne niebezpieczeństwa związane z inscenizowaniem dramatów Witkiewicza. Zbytnią dosłowność poszczególnych realizacji ukazywała znaczne pokrewieństwo sztuk autora *W małym dworku* z psychologiczno-obyczajowym dramatem spod znaku Gabrieli Zapolskiej i Tadeusza Rittnera. Także metoda grania Witkiewicza historycznie, w kostiumie z epoki czy w konwencji lat dwudziestych XX wieku, zdaniem Konstantego Puzyny pozostawiała wiele do życzenia<sup>28</sup>.

Główna trudność związana z inscenizowaniem dramatów Witkacego oraz pośrednio z poszukiwaniem stylu inscenizacji jego sztuk kryje się w na-

<sup>24</sup> K. Puzyna, *Na przełęczach bezsensu...*, s. 252.

<sup>25</sup> Tamże, s. 262. Przykładem takiej realizacji jest zdaniem Puzyny inscenizacja *Szewców*, zrealizowana przez Włodzimierza Hermana w roku 1965 we wrocławskim teatrze studenckim „Kalambur”.

<sup>26</sup> Por. np. rec. M. Fik, *Jak to zostało napisane? (Dwie Matki Witkacego)*, „Twórczość” 1973, nr 3.

<sup>27</sup> Por. np. rec. tejże, *„Jak to uwidocznić na scenie?”*, „Teatr” 1971, nr 19. Fik uważa, że myśl Witkacego zostaje zabita zarówno przez realizację sceniczną opartą na całkowitej deformacji, jak i przez zbytnią dosłowność inscenizacyjną.

<sup>28</sup> Przykładem takiej realizacji są *Szewcy* w reżyserii Jerzego Jarońskiego z Teatru Starego im. H. Modrzejewskiej w Krakowie (1971). Por. np. rec. Z. Greń, *«Szewskie» pasje, gorycze, trucizny*, „Teatr” 1971, nr 17.

czelnej zasadzie strukturalnej dramaturgii zakopiańskiego twórcy, którą jest zasada sprzeczności<sup>29</sup>. Dla Witkiewicza sprzeczność, kontrast i „nienasyce- nie formą” były wszak istotą sztuki. Tylko „jedność wielości”, definiowana w kategoriach przeżycia metafizycznego, mogła doprowadzić do przeżycia Tajemnicy Istnienia. W jej obliczu poszukiwanie tylko jednego stylu insceni- zacji skazane jest z góry na niepowodzenie, co Marta Fik porównuje do wal- ki Don Kichota z wiatrakami i dodaje: „Każdy styl zda się bowiem równie dobry, pod warunkiem, że nie skrywa braku myśli i lichych snobizmów in- scenizatora”<sup>30</sup>. Dokonująca się w drugiej połowie XX wieku zmiana sposobu postrzegania Witkiewicza z twórcy kręgu awangardowego na rzecz klasyka polskiego teatru przyniosła mu co prawda większą popularność, ale nie spowodowała lepszego zrozumienia jego twórczości<sup>31</sup>. Współczesne odczy- tywanie Witkacego przez teatr wcale nie stało się łatwiejsze, bowiem – jak stwierdza Ewa Wąchocka – „Witkiewicz cieszy się więc coraz większą popu- larnością, lecz jednocześnie budzi zniechęcenie powierzchownością scenicz- nego odczytania. Jest autorem z pewnością lepiej rozumianym, nie znaczy to jednak, że lepiej interpretowanym. Kiedy po etapie odkrywania przyszedł czas asymilacji, przysparza teatrowi wcale nie mniej trudności. Co zaś naj- istotniejsze i bardzo symptomatyczne, nie kończą się stare kłopoty, o których pisał Puzyna, spowodowane eksponowaniem za wszelką cenę deformacji i groteski”<sup>32</sup>. Po roku 1989 zakopiański dramatopisarz przestał być atrakcyj- ny politycznie, a liczba kolejnych inscenizacji jego dramatów zmalała<sup>33</sup>.

### 3.2. Słupski sposób na Witkiewicza

W roku 1965 Muzeum Pomorza Zachodniego – dzisiejsze Muzeum Po- morza Środkowego w Słupsku – zakupiło pierwszy zbiór obrazów Stanisła-

<sup>29</sup> Anna Krajewska nazywa to „poetyką sprzeczności”, stwierdzając też, że Witkacy z tego właśnie względu broni się przed jednoznacznymi klasyfikacjami. Por. A. Krajewska, *Style czytania Witkacego...*, s. 38-39.

<sup>30</sup> M. Fik, *Jak to zostało napisane?...*, s. 125.

<sup>31</sup> Piotr Rudzki nazywa Witkacego awangardowym klasykiem. Por. P. Rudzki, *Witkacy – awangardowy klasyk*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 62-63, s. 435-445.

<sup>32</sup> E. Wąchocka, *Teatr «form różnych»*, [w:] *Witkacy w Polsce i na świecie...*, s. 262.

<sup>33</sup> Ewa Wąchocka, podsumowując recepcję sceniczną i krytyczną twórczości Witkacego na przełomie stuleci, pisze nawet, że pisarz przeniósł się ze sceny na półki księgarskie i biblioteczne, o czym świadczy liczba ostatnich opracowań związanych z jego osobą. Por. też, *Witkacy na przełomie stuleci*, „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 4 [numer monogra- ficzny, poświęcony Witkacemu].

wa Ignacego Witkiewicza. Był to okres, w którym twórczość portretowa artysty nie cieszyła się jeszcze uznaniem. Pierwszym nabytkiem stała się kolekcja 110 pastelowych prac (109 portretów i 1 kompozycji) zakupionych od mieszkającego wówczas w Lęborku Michała Białynickiego-Biruli, syna Teodora – zakopiańskiego lekarza i bliskiego przyjaciela Witkacego. W roku 1973 słupskie zbiory powiększyły się o 12 rysunków i 2 portrety. Dzieła te pochodziły ze zbiorów zakopiańskiej rodziny Jana Józefa Głogowskiego, inżyniera i fotografa Witkacego. W roku 1974 Muzeum pozyskało 40 prac od Włodzimierza Nawrockiego – dentysty zaprzyjaźnionego z Witkacym, któremu artysta – w zamian za usługi stomatologiczne – rewanżował się portretowaniem krewnych. W roku 2005 zakupiono 14 kolejnych portretów ze spuścizny po filozofie Janie Leszczyńskim. Pozostałe prace Witkacego nabywane były pojedynczo – od osób prywatnych lub za pośrednictwem sponsorów, antykwariatów i galerii<sup>34</sup>. Ostatnim nabytkiem są dwa portrety: Heleny Białynickiej-Biruli i Heleny Maciak (2009). Słupska kolekcja jest więc systematycznie powiększana i liczy obecnie 255 prac, wśród których dominują pastelowe portrety malowane na papierze. W zbiorach znajduje się także kilkanaście rysunków, trzy pastelowe kompozycje, dwa portrety wykonane węglem oraz kilka obrazów olejnych i jedna akwarela. Co ciekawe, słupska kolekcja prezentuje wszystkie fazy twórczości malarskiej Witkacego – okres młodzieńczy, rosyjski, lata przynależności do formistów, prace z przełomowego roku 1924, kiedy artysta zaprzestał malowania obrazów według założeń Teorii Czystej Formy, a także pastelowe portrety z okresu działalności Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz” (1925–1939)<sup>35</sup>.

Kolekcja udostępniana jest zwiedzającym w dwóch salach wystawowych Zamku Książąt Pomorskich<sup>36</sup>. Prezentowanych jest około 120-125 prac, których zestaw zmienia się częściowo co kilkanaście miesięcy. Obecnie Słupsk usiłuje promować się nie tylko jako miejsce kojarzone z figurką bursztyno-

<sup>34</sup> Por. S. Wójcik, *O początkach kolekcji Witkacego w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku oraz jej nieustannych problemach konserwatorskich*, [w:] *Witkacy. Życie i twórczość...*, s. 97-104, B. Zgodzińska, *Witkacy – kolekcjonowanie, eksponowanie i publikowanie dzieł sztuki z Działu Sztuki Współczesnej Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*, [w:] *Muzea pomorskie – twórcy, zbiory i funkcje kulturowe*. VIII konferencja kaszubsko-pomorska, red. S. Kwidzińska, Słupsk-Gdańsk 2005, s. 60-69.

<sup>35</sup> Por. *Witkacy 1885-1939. Kolekcja Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*. Katalog opracowała A. Krzyżanowska-Hajdukiewicz, Warszawa 1987, B. Zgodzińska-Wojciechowska, A. Żakiewicz, *Witkacy. Kolekcja dzieł...* oraz B. Zgodzińska, *Witkacy w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. Kronika*, [w:] *też, Witkacy w Słupsku...*, s. 75-79.

<sup>36</sup> Pierwszą stałą ekspozycję udostępniono zwiedzającym w maju 1982 roku (scenariusz: Teresa Skórowa, aranżacja: Mieczysław Łażny), drugą – we wrześniu 1988 roku.

wego „niedźwiadka szczęścia”, talizmanu łowcy niedźwiedzi z okresu neolitu, który – wedle legendy – ma przynosić szczęście każdemu jego posiadaczowi<sup>37</sup>, ale również jako miasto, w którym znajduje się największa na świecie kolekcja prac i pamiątek po Stanisławie Ignacym Witkiewiczu<sup>38</sup>. Tak dużego zainteresowania Witkacym w Słupsku nie byłoby prawdopodobnie bez współpracy Muzeum Pomorza Środkowego<sup>39</sup> z lokalnymi scenami teatralnymi. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że dzieje sceniczne Witkacego w Słupsku to poniekąd historia współdziałania artystów teatru ze słupskim muzeum. To właśnie w salach muzealnych odbyły się premiery czterech tytułów: sztuki *Oni* w reżyserii Tadeusza Jurasza (1967), *Wykładu o Witkacym* w reżyserii Jowity Pieńkiewicz (1982), *Autoparodii* Teatru im. Witkacego z Zakopanego (1987) oraz *Bestii teatru S.I. Witkiewicza* w reżyserii Andrzeja Nowickiego (1988). W łącznej liczbie dziesięciu tytułów (dwukrotnie inscenizowano *W małym dworku* oraz *Wariata i zakonnice*) i dwunastu realizacji Witkacego prezentowanych w ogóle w Słupsku – w tym dwóch tytułów granych gościnie, tj. *Autoparodii* w wykonaniu Teatru Witkacego w Zakopanem z roku 1987 (sale Muzeum) oraz *Obroku* Teatru Studio im. S.I. Witkiewicza z Warszawy w roku 2009 (Teatr Rondo) – cztery samodzielne realizacje przygotowane we współpracy z Muzeum Pomorza Środkowego stanowią niemały wkład w słupskie dzieje scenicznej recepcji Witkacego<sup>40</sup>.

Słupskie czytanie Witkacego zaczęło się jednak nieco wcześniej niż w roku 1965. 25 stycznia 1963 roku na scenie Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. J. Słowackiego w Koszalinie odbyła się premiera *W małym dworku* w re-

<sup>37</sup> „Niedźwiadek szczęścia” jest figurką z bursztynu, którą znaleziono w roku 1887 podczas kopania torfu niedaleko Słupska. Uczni przypuszczają, że może to być amulet łowcy niedźwiedzi sprzed 3000 lat. W czasie wojny figurka zaginęła, jednak kilka lat temu odnaleziono ją w Stralsundzie.

<sup>38</sup> Na marginesie zauważyć trzeba wszelkie działania miasta i jego władz, promujące nazwisko Witkacego oraz słupską kolekcję prac plastycznych artysty. Przy drogach wjazdowych do Słupska ustawione są „witkacze”, duże reklamy, propagujące zbiór dzieł Witkacego. Nowym pomysłem jest także przywrócenie świetności dawnym miejskim muralom – wielkim, ściennym malowidłom, które w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku zdobyły ściany słupskich bloków. Propozycja Ludomira Franczaka zakłada, by murale prezentowały m.in. reprodukcje znanych dzieł Witkacego. Ostatnio pojawił się też pomysł witkacowskiej aranżacji jednego z nowych parków rozrywki dla dzieci (np. labirynt przeszkód z pracami Witkacego). Wszystkie propozycje są zarazem dowodem, że zakopiański dramaturg i jego dzieła wchodzą do nurtu kultury popularnej.

<sup>39</sup> Słupskie imprezy poświęcone Witkacemu (do roku 1996) podsumowuje rejestr zamieszczony w: B. Zgodzińska-Wojciechowska, A. Żakiewicz, *Witkacy. Kolekcja dzieł...*, s. 65.

<sup>40</sup> Szczegółowy indeks wszystkich realizacji Witkacego w Słupsku wraz z recenzjami poszczególnych przedstawień prezentuje aneks 3.

żyserii Hieronima Konieczki, ze scenografią Krystyny Husarskiej i Mariana Bogusza, w opracowaniu muzycznym Zbigniewa Pawlickiego. Premierze towarzyszyła mała, ale starannie przygotowana wystawa portretów autorstwa Witkacego oraz niezrealizowanych projektów scenograficznych jego dramatów<sup>41</sup>. Sztukę Witkiewicza grano w Koszalinie, Słupsku (5 razy) oraz w objeździe, razem z *Karolem* Sławomira Mrożka, w ramach jednego wieczoru teatralnego, nie łącząc jednakże obu tytułów ze sobą. Była to pierwsza sztuka, a zarazem prapremierowa inscenizacja spośród wszystkich dramatów Witkiewicza na słupskiej scenie. Miasto nie posiadało w tym czasie własnego teatru dramatycznego. Funkcjonowała w nim jedynie scena filialna Bałtyckiego Teatru Dramatycznego, a przedstawienia grano w nieistniejącym już budynku Starego Teatru. W głównych rolach dramatu *W małym dworku* zagrali: Hieronim Konieczka jako Dyapanazy Nibek, Zbigniew Witkowski w roli Jęzorego Pasiukowskiego, a partnerowały im Halina Dobrowolska jako Aneta Wasiewiczówna i Henryka Jędrzejewska w roli Widma matki. Przedstawienie reżyserowane przez Hieronima Konieczkę było trzecią próbą zmierzenia się z Witkacym przez tego aktora-reżysera, a zarazem czwartą powojenną realizacją dramatów Witkiewicza<sup>42</sup>. Wcześniej Konieczka wystawiał *W małym dworku* na bydgoskiej Scenie Studyjnej Teatru Ziemi Pomorskiej (1959) i grał rolę Dyapanazego Nibka<sup>43</sup>. W roku 1960, także w Bydgoszczy, próbował swoich sił z *Szewcami*<sup>44</sup>. Zdaniem Zenona Butkiewicza to właśnie Konieczka położył największe zasługi we wprowadzaniu sztuk Witkiewicza na sceny teatrów Polski północnej we wczesnym okresie recepcji twórczości zakopiańskiego dramaturga<sup>45</sup>.

---

<sup>41</sup> Por. J. Szymkiewicz, *Koniec legendy*, „Wiatraki” 1963, nr 5, s. 4.

<sup>42</sup> Hieronim Konieczka (1920-1994) po drugiej wojnie światowej związał się z Teatrem Polskim, później Miejskim w Bydgoszczy (1947-1949). Następnie pracował w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Toruniu-Bydgoszczy (1949-1960), krótko w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym w Koszalinie (sezon 1962/63), Teatrach Dramatycznych w Szczecinie (Teatr Współczesny w latach 1963-1969) oraz w Teatrze im. W. Horzycy w Toruniu (1970-1976). Po latach teatralnej wędrówki powrócił do Bydgoszczy, do Teatru Polskiego, z którym był związany pomiędzy rokiem 1976 a 1992. Od roku 2000 Teatr Polski w Bydgoszczy nosi jego imię i wyróżniającym się aktorom przyznawana jest indywidualna Nagroda im. Hieronima Konieczki.

<sup>43</sup> Jak sam stwierdzał, wcześniejsza realizacja *W małym dworku* na scenie studyjnej kładła nacisk na filozoficzne aspekty dramatu. Por. S. Zajkowska, *Przed premierą. Groteska i śmiech*, „Głos Koszaliński” 1963, nr 20, s. 4.

<sup>44</sup> W kolejnych latach Konieczka zrealizował *Matkę* Witkacego w Teatrze im. W. Horzycy w Toruniu (1971) i sztukę *Oni* dla Teatru Polskiego w Bydgoszczy (1979).

<sup>45</sup> Por. Z. Butkiewicz, *Festiwal w czasach PRL-u...*, s. 274.



Realizacja koszalińsko-słupska z sezonu 1962/63 wpisywała się wyraźnie w etap odkrywania dorobku Witkacego przez polski teatr po edycji jego *Dramatów* w opracowaniu Konstantego Puzyny. Przez krytykę została odczytana jako klasyczna wersja Witkacego, interesująca, zabawna i zarazem dowcipna<sup>46</sup>. Podobala się zwłaszcza gra aktorów odtwarzających główne role: Henryki Jędrzejewskiej, Hieronima Konieczki i Zbigniewa Witkowskiego. Trochę „mechaniczne” złożenie tytułów Witkiewicza i Mrożka tłumaczono podobieństwem koncepcji obu sztuk, traktujących w głównej mierze o schematach i stereotypach, w które wpisani są bohaterowie. Reżyser mówił o swojej koncepcji: „Dziś wydaje mi się, że najwłaściwszą drogą przybliżenia widzowi jego [Witkacego – A.S.] sztuki [*W małym dworku* – A.S.] jest wykorzystanie dowcipu i humoru w niej tkwiącego, «sensacyjności»”<sup>47</sup>. Ekspozowanie śmiesznych i zarazem groteskowych elementów nie pozostawiało wątpliwości, że jest to ukłon przede wszystkim w stronę publiczności nieprzywykłej do tekstów Witkiewicza. Umowność sytuacji przedstawianych na scenie podkreślała także scenografia Krystyny Husarskiej i Mariana Bogusza, przedstawiająca leżącą nagą kobietę, nakreśloną na wzór kubistycznych aktów (cały plan tylnej ściany). Ponad postacią znajdowały się ogromne oczy, które od początku przedstawienia mrugały – na przemian prawe i lewe – do publiczności, jakby chciały poinformować, że właśnie w tym momencie zaczyna się „zabawa w teatr”<sup>48</sup>.

W dwa lata po sprowadzeniu do Słupska pierwszej kolekcji prac plastycznych Witkacego miasto ponownie zetknęło się z nazwiskiem zakopiańskiego dramaturga, choć skala zjawiska była tym razem wyjątkowo ograniczona. W 1967 roku ówczesny dyrektor słupskiego muzeum Janusz Przeżoźny, w porozumieniu z Bałtyckim Teatrem Dramatycznym, doprowadził do eksperymentalnej premiery dramatu w dwóch aktach *Oni* w Sali Rycerskiej słupskiego muzeum. Przedstawienie pokazano tylko raz dla zaledwie 150 zaproszonych gości. Realizacja wpisywała się doskonale we wcześniejszą konwencję wystawiania tego dramatu<sup>49</sup>. Jego prapremiera miała się odbyć w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie w roku 1921, w ramach „wieczorów eksperymentalnych”. Jednak Teofil Trzeciński, ówczesny dyrektor krakowskiej sceny, zrezygnował ostatecznie z dramatu, wystawiając w za-

<sup>46</sup> Por. A.W., *Zabawny Witkacy w Koszalinie*, „Teatr” 1963, nr 10.

<sup>47</sup> S. Zajkowska, *Przed premierą...*, s. 4.

<sup>48</sup> Por. J. Ślipińska, *Zabawa z Witkacym*, „Głos Koszaliński” 1963, nr 41, s. 4 oraz *Program teatralny [do] W małym dworku* S.I. Witkiewicza i *Karola S. Mrożka*, który zawiera szkice scenograficzne autorstwa Mariana Bogusza do obu sztuk.

<sup>49</sup> Por. S.I. Witkiewicz, *Dramaty I*, opracował J. Degler, Warszawa 1996, s. 661-666.

mian *Kurkę Wodną*. Do tytułu powrócono dopiero w roku 1963 na scenie amatorskiego Akademickiego Teatru Prób „Centon” Uniwersytetu Warszawskiego (opieka artystyczna Jadwigi Marso i Krzysztofa Pankiewicza). Na scenie zawodowej sztuka *Oni* zaprezentowana została dopiero w roku 1965 w Teatrze Kameralnym we Wrocławiu, w reżyserii Witolda Skarucha i ze scenografią Franciszka Starowieyskiego, oraz dwa lata później na scenie Starego Teatru w Krakowie (8 kwietnia 1967 roku), w reżyserii Józefa Szajny (grano ją razem z *Nowym Wyzwoleniem*). Słupska premiera z 4 marca 1967 roku o niespełna miesiąc wyprzedzała głośną realizację Szajny. Przedstawienie odegrano na Scenie Prób w Sali Rycerskiej Muzeum Pomorza Zachodniego, a reżyserował je aktor Starego Teatru w Krakowie – Tadeusz Jurasz. Elementy scenograficzne wykonane były według projektów Liliany Jankowskiej, z wykorzystaniem obrazów Witkacego zgromadzonych w muzeum. Niestety, nie zachowały się żadne recenzje oraz dokumenty tego jednorazowego przedsięwzięcia teatralnego, dlatego niezwykle trudno jest oceniać jego założenia artystyczne. Niemniej była to pierwsza słupska realizacja tekstu zakopiańskiego dramaturga, która odbyła się w przestrzeni Muzeum Pomorza Środkowego.

Kolejną odsłoną Witkacego w Słupsku stało się głośnie przedstawienie *Jana Macieja Karola Wścieklicy* Macieja Prusa (premiera 7 czerwca 1969 roku). Zostało ono niebawem okrzyknięte przez krytykę udanym odejściem od stylu „udziwniania” Witkiewicza na rzecz realizacji realistycznej, a nawet jaskrawo naturalistycznej<sup>50</sup>, wyznaczającej nowy styl grania Witkacego na polskich scenach<sup>51</sup>. Wkrótce też Maciej Prus został nazwany przez Jerzego Koeniga jednym z „młodych zdolnych”. Nazwa ta przyłgnęła do całego pokolenia polskich reżyserów debiutujących w sezonie teatralnym 1968/69<sup>52</sup>. Ze sztukami Witkacego Prus zetknął się już wcześniej, pełniąc funkcję asystenta reżysera przy warszawskiej realizacji *Wścieklicy* – granego razem z *Młotą*

---

<sup>50</sup> Por. A.W. Kral, *Bardzo dobry Witkacy*, „Teatr” 1969, nr 18, s. 8-9.

<sup>51</sup> W kolejnych latach Prus szczególnie chętnie powracał do *Szewców* Witkiewicza. Dramat ten zrealizował czterokrotnie: na scenie Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu (1971), Teatru Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie (1971, spektakl przeniesiony z Kalisza), Teatru Dramatycznego w Warszawie (1991), a ostatnio Teatru Polskiego w Warszawie (2009). Reżyserował także *Gyubala Wahazara* dla Teatru Ateneum w Warszawie (1973).

<sup>52</sup> Por. J. Koenig, *Młodzi, zdolni*, „Teatr” 1969, nr 16, s. 3. Obok Macieja Prusa w grupie młodych i obiecujących reżyserów Koenig wymienia jeszcze: Jerzego Grzegorzewskiego, Romana Kordzińskiego, Helmuta Kajzara, Piotra Piaskowskiego, Izabellę Cywińską-Adamską oraz Bohdana Hussakowskiego.

– na scenie Teatru Narodowego, w reżyserii Wandy Laskowskiej (1966). Pamiętać trzeba, że w roku 1969 w Słupsku funkcjonowała jedynie filia Bałtyckiego Teatru Dramatycznego, a Maciej Prus sprawował funkcję opiekuna artystycznego Słupskiej Sceny BTD. Był to sezon jubileuszowy, podczas którego teatr koszaliński obchodził uroczyste 15-lecie swojego istnienia<sup>53</sup>. Reżyser przygotował wcześniej ciekawą premierę *Edwarda II* Christophera Marlowe'a (1969), zaś jego *Wścieklica* z „odległej prowincji”, co podkreślali zwłaszcza stołeczni recenzenci, w ciągu jednego sezonu zebrał nagrody na XI Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu<sup>54</sup> i na V Warszawskich Spotkaniach Teatralnych. Historia chłopca, który po zakończonej karierze w stolicy wraca na wieś i gospodarzy w Niewyrypach Dolnych, stała się dla Prusa pretekstem do zerwania ze stylem politycznego i zarazem historycznego odczytywania *Wścieklicy* w kontekście kariery Wincentego Witosa. Słupska realizacja została odczytana jako znakomita „opowieść o wiejskiej odmianie Nikodema Dyzmy z epoki «jeszcze – nie – upojenia się» władzą”<sup>55</sup>. Recenzenci zgodnie wyróżniali doskonałą, wręcz naturalistyczną oprawę scenograficzną autorstwa Łukasza Burnata oraz realistyczną (a nie abstrakcyjną) grę aktorów, zwłaszcza Włodzimierza Kłopotckiego i Ewy Nawrockiej, wyróżniających się w rolach małżonków *Wściekliców*.

Konwencja sceniczna *Wścieklicy* nawiązywała do stylu naturalistycznego i była wyraźnym odejściem od autorskich wskazówek zawartych w treści dramatu. W didaskaliach sztuki czytamy, że powinna być ona grana nierealistycznie: „Wypowiadanie zdań zimne. Dekoracje, w granicach informacji

---

<sup>53</sup> O jubileuszu BTD pisał nawet „Teatr”, umieszczając w 8. numerze z roku 1969 zdjęcia z ostatnich koszalińskich premier oraz tekst J. Koeniga podający w wątpliwość funkcjonujący dawniej podział na teatr prowincjonalny i stołeczny. Przyczynkiem do rozważań Koeniga było swoiste „ożywienie prowincji”, którego przykładem były realizacje teatru z Koszalina–Słupska. Por. tenże, *Prowincja?*, „Teatr” 1969, nr 8, s. 3 i J. Szymkiewicz, *Między sezonami*, „Pobrzeże” 1969, nr 7, s. 22-23 [omówienie jubileuszowego sezonu 1968/69].

<sup>54</sup> Udział w XI FTTP (14-22.06.1969 r.) przyniósł główne nagrody za reżyserię Maciejowi Prusowi, za scenografię Łukaszowi Burnatowi, a także nagrody aktorskie: Włodzimierzowi Kłopotckiemu za rolę *Wścieklicy*, Ewie Nawrockiej za rolę *Rozalii*, Kazimierze Starzyckiej-Kubalskiej za rolę *Valentyny* oraz wyróżnienie dla Magdaleny Szkopówny-Bartoszek za rolę *Zosi*. BTD zdobył też nagrodę zespołową – puchar przechodni „Panoramy Północy” za zestaw sztuk zaprezentowanych na XI FTTP (zespół grał także *Krakowiaków i górali* W. Bogusławskiego, według projektu inscenizacyjnego Leona Schillera, w reżyserii Andrzeja Ziębińskiego, ze scenografią Liliany Jankowskiej). Por. Z. Butkiewicz, *Festiwal w czasach PRL-u...* Butkiewicz śledzi recepcję sceniczną Witkiewicza na wszystkich toruńskich festiwalach.

<sup>55</sup> Por. T. Krzemień, *Jeszcze jeden sposób na Witkacego*, „Słowo Powszechnie” 1969, nr 305, s. 7.

autora, powinny być niesłychanie fantastyczne, jednak bez żadnych kubi-  
zmów i innych izmów. Tempo wściekle. Typy doprowadzone do maksimum  
przesady w wyglądzie zewnętrznym. Styl ogólny «grotesque macabre»<sup>56</sup>.  
Spektakl Macieja Prusa został podzielony na dwie części, jedna grana była  
przed gankiem zagrody Wściekliców, druga – w jej wnętrzu. Zaczynał się  
w półmroku, przy podniesionej kurtynie i odkrytej scenografii. Obraz, który  
ukazywał się publiczności, przedstawiał brudne, surowe dechy, półkolistą  
palisadę z dwoma przejściami po bokach i szeroką bramą pośrodku, „ni to  
zagroda wiejska, ni to stodoła bez dachu”<sup>57</sup> – pisał Konstanty Puzyna. Scena  
zawalona była stosami słomy, odgrodzonymi od tylnej ściany sceny wyso-  
kim, dziurawym płótem. Prawdziwie wiejską scenografię uzupełniał pniak  
z wbitym siekierą, przewrócone wiadro, koryto, widły, kilka beczek, drabina  
oraz żywe kury przechadzające się po słomie. W czasie przedstawienia  
Wścieklica przerzucał słomę widłami i rąbał drewno siekierą. Na wszystkie  
naturalistyczne uroki realizacji Prusa zwracał uwagę Puzyna, w którego  
pamięci warszawskie przedstawienia *Wścieklicy* zachowały się jako cudow-  
na, świeża niespodzianka: „Cudowny za to jest moment, gdy Valentina, sto-  
łeczna kokota w wytwornej toalecie jak z witkacowskich obrazów, siedzi  
w słomie na korycie, z niesmakiem patrząc na kurę, która przystanąła i ob-  
serwuje ją ciekawie: obie «ogrywiają» się nawzajem bez pudła. Kurom w ogóle  
należą się osobne brawa. Za takt, dyskreję obycia ze sceną. Za cichutkie po-  
gdakiwanie tworzące nastrojową ścieżkę dźwiękową dialogom. I za inwen-  
cję aktorską. Zaraz na początku, uprzedzając burzliwy romans *Wścieklicy*  
z Wandą, kogut z kurą podczas warszawskiego występu ryzykują nawet akt  
erotyczny, nie przeszarżowują jednakże, utrzymują się świetnie w klimacie  
spektaklu. [...] A w finale, gdy już przed aktorami stoi kosz kwiatów, kogut  
obchodzi go wkoło i w nagłym podskoku skubie gałązkę asparagusa: dobry,  
stary komik, co na końcowe bisy zawsze chowa jeszcze jakiś «greps»”<sup>58</sup>.  
Przez tego doświadczonego krytyka teatralnego *Wścieklica* Macieja Prusa zo-  
stał odczytany jako odważne zerwanie z uduchowionymi, awangardowymi  
realizacjami lat sześćdziesiątych. Konstanty Puzyna pisał, że to pierwszy  
taki dobitny przejaw zmiany mody czy nawet orientacji pokoleniowej oraz  
inscenizacyjnej we współczesnych realizacjach sztuk Witkiewicza: „Wreszcie  
spektakl zrobiony z sensem, cały wyprowadzony z tekstu konkretnej sztu-

---

<sup>56</sup> S.I. Witkiewicz, *Jan Maciej Karol Wścieklica*, [w:] *Dramaty III*, opracował J. Degler, War-  
szawa 2004, s. 9.

<sup>57</sup> K. Puzyna, *Wreszcie z sensem*, „Polityka” 1970, nr 7, s. 6.

<sup>58</sup> Tamże, s. 7.

ki, nie z recept na Witkacego «w ogóle». Zwyczajny, «realistyczny»<sup>59</sup>. Na koniec dodawał zachętę kierowaną do innych reżyserów: „Spoza wsiowej codzienności, chłopsko-politycznej i kulturowo-słomiano-kurzej, wyłania się czasem osobliwe drugie dno: przewrotna dziwność, liryczna, smutno-śmieszna, nie bardzo uchwytna. Licho wie, jak to nazwać. Prowadzałbym na ten spektakl wszystkich reżyserów biorących się do Witkacego. Żeby przestali partolić. Żeby zrozumieli. Ale nie warto. Zrozumięją najwyżej, że teraz jest modne grać Witkacego w kurniku. I że właśnie do tego ich namawiam”<sup>60</sup>.

Sposób scenicznej realizacji *Wścieklicy* zaproponowany przez Macieja Prusa okazał się na tyle ciekawym rozwiązaniem, że recenzenci pisali wprost o zachowaniu zgodności ze stylem Witkacego. Metoda młodego reżysera zawierała w sobie potencjał, by stać się nowym sposobem inscenizowania tekstów Witkiewicza. Teresa Krzemień na łamach „Słowa Powszechnego” pisała: „Żeby jednak nie ukrzywdzić inscenizatorów – nie kury, nie słoma, siano, beczki, widły, powrozy i cała ta groteskowo-realistyczna oprawa scenograficzna są tu najważniejsze. Najważniejszy był duch Witkacego, który – czuło się to – błogosławił temu przedziwnemu teatralnemu gospodarstwu; który przemówił do widza tak żywo i bezpośrednio jakby mówił to tuż obok nas, dla nas, dzisiaj i na dzisiaj. Operuje się w tym spektaklu dosłownością formalną, pastiszem, który jest albo «grą na niby», albo znów – «w ogóle nie grą», no i tym charakterystycznym dla Prusa [...] rytmem, tempem, plastyką ruchu scenicznego, techniką – chciałoby się powiedzieć – orkiestrową (cały zespół elementów ruchowo-plastycznych)”<sup>61</sup>. O ile spektakl otrzymał pozytywne oceny czasopism ogólnopolskich (pisali o nim m.in.: August Grodzicki w „Życiu Warszawy”, Teresa Krzemień w „Słowie Powszechnym”, Konrad Górski w „Tygodniku Powszechnym”, Andrzej Władysław Kral w „Teatrze” i Konstanty Puzyna na łamach „Polityki”), to w lokalnej prasie nie spotkał się ze zrozumieniem. Słupskie przedstawienia były co prawda wcześniejsze niż realizacje konkursowe z Torunia i Warszawy, jednak nie zachwyliły tutejszych recenzentów. Jadwiga Ślipińska pisała tuż po premierze *Wścieklicy* o „fałszywym tonie” realizacji, która „wysterylizowana z typowego dla Witkiewicza dowcipu, trochę nużyła, trochę smuciła”<sup>62</sup>. W przedstawieniu na siłę próbowano doszukiwać się witkiewiczowskiego uduziwniania,

---

<sup>59</sup> Tamże.

<sup>60</sup> Tamże.

<sup>61</sup> T. Krzemień, *Toruński finał albo żniwo Koszalina*, „Słowo Powszechne” 1969, nr 153, s. 4.

<sup>62</sup> J. Ślipińska, *Fałszywy ton. Po premierze „Wścieklicy”*, „Głos Koszaliński” 1969, nr 151, s. 6.

nie odnajdując nowatorstwa w naturalizmie metody Macieja Prusa. Później ta sama recenzentka, relacjonując przedstawienia pokazywane w ramach toruńskiego festiwalu, zauważała „rozwiniecie się” i przedstawienia, i aktorskich kreacji<sup>63</sup>. Zauważalna była także różnica przyjęcia *Wścieklicy* przez słujską, mniej wyrobioną publiczność oraz publiczność festiwalową z Torunia<sup>64</sup>.

Słujska realizacja dramatu Witkiewicza z roku 1969 pozostaje najlepiej opisanym przedstawieniem wśród wszystkich tytułów tego autora wystawionych w Słupsku w latach 1963-2010. Jako jedna z nielicznych doczekała się omówień nie tylko w fachowych tytułach teatralnych, lecz także w prasie ogólnopolskiej i to przez uznanych przedstawicieli krytyki. Co ważne, słujskie przedstawienie *Wścieklicy* w reżyserii Macieja Prusa – podobnie jak *Szewcy* na początku lat sześćdziesiątych – otworzyło „pochód” kolejnych realizacji tego dramatu w latach siedemdziesiątych XX wieku przez polskie sceny. Po słujskiej premierze *Jana Macieja Karola Wścieklicy* po sztukę tę sięgnęły teatry Szczecina (1972), Wrocławia (1972), Bydgoszczy (1973), Zielonej Góry (1974), Wałbrzycha (1975), Łodzi (1976), Gorzowa Wielkopolskiego (1977), Poznania (1978), Rzeszowa (1978), Opola (1978), Białegostoku (1979) i Warszawy (1979)<sup>65</sup>. W następnych latach popularność tego dramatu wcale nie zmalała, choć nie odnotowano już tak nowatorskich realizacji, jak ta słujsko-koszalińska Prusa. Reżyser powrócił do Słupska jako kierownik artystyczny nowego Państwowego Teatru Muzycznego (1976). Kiedy w kolejnych sezonach upadła koncepcja teatru dramatyczno-muzycznego, słujska scena stała się typowym prowincjonalnym teatrem dramatycznym, realizującym niezwykle różnorodny repertuar, uzależniony od indywidualnych wyborów kolejnych dyrektorów i kierowników artystycznych. Na liście słujskich przedstawień znalazły się także kolejne sztuki Witkacego.

W latach osiemdziesiątych zrealizowano w Słupsku trzy tytuły Stanisława Ignacego Witkiewicza: *Wykład o Witkacym* w reżyserii Jowity Pięńkiewicz (1982), *Wariata i zakonnicę* w reżyserii Stanisława Miedziewskiego (1985) oraz *W małym dworku* w reżyserii Ryszarda Jaśniewicza (1988). *Wykład o Witkacym* przygotowano w czasie dyrekcji Pawła Nowickiego, zaś dwie kolejne sztuki za dyrekcji Ryszarda Jaśniewicza. W 1987 roku podczas VII Słujskiego Tygodnia Teatralnego publiczność mogła też obejrzeć gościnne występy Teatru

<sup>63</sup> Taż, *Przyczyny sukcesu*, „Głos Koszaliński” 1969, nr 165, s. 6.

<sup>64</sup> Tamże.

<sup>65</sup> W notach do III tomu krytycznego wydania *Dramatów Witkiewicza* Janusz Degler wymienia 12 realizacji *Wścieklicy*, które zostały przygotowane w dziesięcioleciu 1969-1979. Por. S.I. Witkiewicz, *Dramaty III...*, s. 620-623.

Witkacego z Zakopanego<sup>66</sup>. Okres ten należał do najciekawszych pod względem prezentacji dorobku Witkacego w Słupsku.

Dnia 4 lipca 1982 roku, na zakończenie pierwszego sezonu słupskiej dyrekcji Pawła Nowickiego, w holu Zamku Książąt Pomorskich pokazano *Wykład o Witkacym* w reżyserii Jowity Pieńkiewicz<sup>67</sup>. Dla słupskiego teatru był to okres szczególnie trudny. Po nieoczekiwanej rezygnacji Marka Grześnińskiego kierownikiem artystycznym został na dwa sezony (1981/82-1982/83) Paweł Nowicki, któremu udało się kilka ciekawych artystycznie przedstawień, o czym była już mowa w poprzednim rozdziale. W krótkim czasie zainicjował działanie Słupskiej Sceny Monodramu. Jej premiery odbywały się w salach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. Początek dyrekcji Nowickiego przyniósł realizację programu popularnego i ambitnego zarazem<sup>68</sup>. W ten nurt wpisywał się także spektakl reżyserowany przez Jowitę Pieńkiewicz, powtarzany kilkakrotnie także w kolejnym sezonie 1982/83, m.in. na jego inaugurację 17 września 1982 roku (w 43. rocznicę śmierci zakopiańskiego dramaturga). Autorski scenariusz Pieńkiewicz powstał na podstawie *Nowego Wyzwolenia*, fragmentów rozpraw teoretycznych Witkiewicza odnoszących się do Czystej Formy oraz wypowiedzi krytyków<sup>69</sup>. Scenografię przedstawienia zaprojektowała Teresa Darocha, opierając się na projektach Witkacego, a muzykę skomponował Zbigniew Preisner. Widowisko wyraźnie wpisywało się w konwencję teatru w teatrze, w którym spektakl-próba miał wyjaśniać zawile kwestie Witkiewiczowskiej teorii Czystej Formy. Na kameralnej scenie, wbudowanej w przestrzeń holu Zamku Książąt Pomorskich, pojawiał się Nieznajomy (Marek Sikora) – zastępcza figura samego

---

<sup>66</sup> Zespół zaprezentował swoje autorskie spektakle, tj. *Wielki teatr świata* Calderona, seans dadaistyczno-surrealistyczny *Cabaret Voltaire*, misterium osnute na tle życia i miłości Abelarda i Heloizy *Sic et non* oraz *Witkacego – Autoparodie*.

<sup>67</sup> W sezonie 1981/82 przedstawienie grano trzy razy, w sezonie 1982/83 dogrywano je 19 razy.

<sup>68</sup> Oceniając dyrekcję Pawła Nowickiego, Miedziewski używa określenia „teatr popularny z wymaganiami”. Por. S. Miedziewski, *W stronę teatru popularnego...*, s. 22.

<sup>69</sup> W swojej karierze reżyserskiej Jowita Pieńkiewicz kilkakrotnie sięgała do tytułów Witkacego. W roku 1969 przygotowała *Nowe Wyzwolenie* dla teatru Estrada w Szczecinie, w roku 1972 *Wścieklicę* dla Teatru Polskiego we Wrocławiu. Słupska realizacja była kolejną przymiarką do tekstu *Nowego Wyzwolenia*. Do tego tytułu Pieńkiewicz powróciła po raz trzeci w roku 1985, kiedy na Scenie Kameralnej Lubuskiego Teatru im. L. Kruczkowskiego w Zielonej Górze zrealizowała spektakl *Witkacy i przeciwnicy*. Jego scenariusz (autorstwa Pieńkiewicz) także wykorzystywał tekst *Nowego Wyzwolenia*, fragmenty artykułów teoretycznych oraz polemiki prasowe na temat twórczości Witkiewicza. Por. K. Kopka, *Paradoksy wierności*, „Teatr” 1985, nr 7, s. 21-22.

Witkiewicza, który wygłaszał wykład o Czystej Formie w teatrze, przerywany akcją *Nowego Wyzwolenia* – dramatu w jednym akcie z *Prologiem*, wpisanej pierwotnie w przestrzeń salonu z gotyckimi filarami. Treść *Nowego Wyzwolenia*, w którym spotykamy dwa równoległe i symultaniczne zarazem światy: tyranicznego Króla Ryszarda III (Sławomir Olszewski) oraz mieszczańskiego salonu Tatiany (Renata Berger) i Florestana Wężymorda (Jarosław Dunaj), została podzielona i wstawiona pomiędzy teoretyczne komentarze z pism Witkacego. Całość przypominała niczym nieuzasadnioną lekcję czy raczej pogadankę o Witkacym. Taki właśnie układ przedstawienia powodował załamanie się wewnętrznej struktury „kubistycznego dramatu” Witkiewicza, który – jako dodatkowa osoba spektaklu-próby – sam musiał tłumaczyć i uzasadniać tezy swojej teorii sztuki. W ocenie krytyków wejście z przedstawieniem *Nowego Wyzwolenia* w przestrzeń muzeum było bardzo udanym pomysłem, dopełniającym nową wystawę prac Witkiewicza, przygotowaną według scenariusza Andrzeja Szczepłockiego i Jana Fabicha. Jednak samo „wtajemniczenie” w zasady Czystej Formy oceniono krytycznie. Tomasz Kalita określił pomysł realizacji jako anachroniczny<sup>70</sup>, zaś Stanisław Miedziewski komentował przesadnie „filologiczną” realizację następująco: „Przede wszystkim zagmatwanie treści, przy zbożnym celu ich wyjaśnienia aż za bardzo, a to przez arbitralną ingerencję reżysera w pierwotną konstrukcję dramatu”<sup>71</sup>. Negowano nie tylko brak uzasadnienia pomysłu reżyserskiego, lecz także sposób gry aktorów, którzy sprawiali wrażenie, iż grają przeciw wszelkim zasadom partnerstwa. „Ze wspólnych działań dziesięciu osób mało co wynika, działania te bowiem nie zostały podporządkowane żadnej zasadzie nadrzędnej, wyprowadzonej z tekstu sztuki. Jest to przedstawienie przeważnie gadane tekstem”<sup>72</sup> – uzasadniał Miedziewski. Sam pomysł inscenizacyjny Jowity Pieńkiewicz trzeba jednak z perspektywy czasu oraz pozostałych słupskich wystawień Witkacego ocenić jako ciekawy. Prawdopodobnie nie udało się do końca jego realizacja. Niemniej wprowadzenie do *Wykładu o Witkacym* planu teatru w teatrze i rozmowy reżysera (samego Witkiewicza) z aktorami mieściło się w sposobie odczytywania tekstu *Nowego Wyzwolenia* w kontekście *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego oraz *Ryszarda III* Williama Szekspira<sup>73</sup>. W *Wyzwoleniu* autor dramatyczny także rozmawiał z reżyserem, aktorami oraz innymi ludźmi teatru, zaś akcja

---

<sup>70</sup> Por. T. Kalita, *Teatr i wychowanie*, „Scena” 1982, nr 12, s. 33.

<sup>71</sup> S. Miedziewski, *Witkacy na Zamku*, „Pobrzeże” 1982, nr 3, s. 13.

<sup>72</sup> Tenże, *Zemsta Witkacego*, „Zbliżenia” 1982, nr 34, s. 6.

<sup>73</sup> Na wzajemne zależności między tekstami zwracali uwagę Lech Sokół i Michał Głowiń-



sztuki rozgrywała się na scenie teatru krakowskiego, niekiedy z wykorzystaniem techniki symultanicznej. Do tego samego scenariusza Jowita Pińkiewicz powróciła jeszcze w 1985 roku, kiedy na Scenie Kameralnej Lubuskiego Teatru im. L. Kruczkowskiego w Zielonej Górze wystawiła spektakl zatytułowany *Witkacy i przeciwnicy*. Jego scenariusz przywoływał tekst *Nowego Wyzwolenia*, fragmenty artykułów teoretycznych oraz polemiki prasowe na temat twórczości Witkiewicza<sup>74</sup>. Autorką scenografii była – tak jak w Słupsku – Teresa Darocha.

Kolejne realizacje Witkiewicza w słupskim teatrze wpisywały się bez wątpienia w echa Roku Witkacego. W ciągu czterech lat można było obejrzeć *Wariata i zakonnicę* w reżyserii Stanisława Miedziewskiego, przedstawienia Teatru Witkacego z Zakopanego oraz *W małym dworku* w opracowaniu aktora-reżysera i zarazem dyrektora artystycznego Słupskiego Teatru Dramatycznego – Ryszarda Jaśniewicza. Jak na warunki sceny zlokalizowanej w małym ośrodku była to całkiem spora dawka Witkiewicza, tym bardziej że realizacjom teatralnym towarzyszyły wystawy, odczyty, prelekcje, a także sesja popularnonaukowa zorganizowana w Muzeum Pomorza Środkowego. Czas dyrektorowania Ryszarda Jaśniewicza (sezony 1983/84-1987/88) był w historii słupskiego teatru okresem względnej stabilizacji programowej i mozolnego budowania modelu repertuarowego, w którym dominowała współczesna literatura polska<sup>75</sup>. Witkiewicz dobrze wpisywał się w ten program.

Premierę *Wariata i zakonnicy* poprzedziły uroczystości w muzeum. W lutym zaprezentowano kolejną wystawę prac plastycznych Witkacego, wraz z dwoma nowymi nabytkami kolekcji, *Pejzażem nadmorskim znad Atlantyku* i *Pejzażem australijskim*. Drugą wystawą, przygotowaną z okazji setnej rocznicy urodzin artysty, była ekspozycja ponad 200 fotografii sprowadzonych z Muzeum Sztuki w Łodzi, wykonanych z negatywów i pozytywów Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Szczecinie oraz zbiorów prywatnych. Z okazji wystawy barwny plakat przygotował Waldemar Świerzy – jeden z najbardziej rozpoznawanych polskich artystów plakatu<sup>76</sup>, zaś Ewa Olszewska-Borys zaprojektowała medal.

---

ski. Por. L. Sokół, *Groteska w teatrze S.I. Witkiewicza*, Wrocław 1973, s. 88-98 i M. Głowiński, *Ryszard III i Prometeusz. O Nowym Wyzwoleniu S.I. Witkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4, s. 17-27.

<sup>74</sup> Por. K. Kopka, *Paradoksy wierności...*, s. 21-22.

<sup>75</sup> Por. A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 83-88. Próby podsumowania dokonań artystycznych Ryszarda Jaśniewicza na scenie prowincjonalnego teatru podjął się także K. Sielicki, *Małe teatry...*, s. 18-19.

<sup>76</sup> Por. Plakat, [w:] S.I. Witkiewicz. *Witkacy 1885-1939. Malarstwo i rysunek ze zbiorów Mu-*

*Wariata i zakonnicy* pokazano po raz pierwszy 5 maja 1985 roku na Małej Scenie słupskiego teatru, w oprawie scenograficznej Krzysztofa Grzesiaka, malarza z Lęborka. Przedstawienie reżyserował Stanisław Miedziewski, twórca związany ze sceną osobną Teatru Rondo. Dla realizacji *Wariata i zakonnicy* Miedziewski zaproponował koncepcję teatru małego. „Krótką sztukę w trzech aktach i czterech odsłonach”, dedykowaną „wszystkim wariatom świata”, grano na Małej Scenie słupskiego teatru w sześciuosobowej obsadzie, z udziałem: Adama Dzieciniaka (Walpurg), Małgorzaty Iwańskiej (Siostra Anna), Magdaleny Szkopówny-Bartoszek (Siostra Barbara), Zbigniewa Kordeckiego (Doktor Jan Burdygiel), Cezarego Ilczyny (Doktor Efraim Grün) i Zbigniewa Bartoszka (Ernest Walldorff). W zamyśle reżyserskim było to przedstawienie bardziej z ducha Witkacego aniżeli z jego literatury, przedstawienie, w którym Stanisław Miedziewski – zgodnie ze swoją reżyserską praktyką – pozostawiał aktorom pewien margines artystycznych decyzji<sup>77</sup>. Wybór tekstu *Wariata i zakonnicy* reżyser tłumaczył następująco: „Zdecydowały dwie zasadnicze sprawy: możliwości obsady aktorskiej i potencjalny widz. Odbiór dramatów Witkacego wymaga pewnej edukacji, stopniowego przyzwyczajania do przewrotności, «niedorzeczności» rozwiązań częstokroć bardzo niekonwencjonalnych. *Wariat i zakonnica* jest pośród innych sztuk Witkacego utworem najmniej absurdalnym z punktu widzenia logiki, sensu i prawdopodobieństwa życiowego. Innymi słowy *Wariat i zakonnica* jest dramatem najbardziej «normalnym», a więc z uwagi na owe edukacyjne założenia, najlepszym”<sup>78</sup>. Sztuka Witkacego opowiada historię „poety-wariata” zamkniętego z zakładzie dla obłąkanych, który nie dość, że – w imię miłości dającej siłę do życia – uwodzi „stosunkowo uduchowioną” siostrę Annę, ale jeszcze zabija z zazdrości jednego z psychiatrów (doktora Jana Burdygiela) tylko po to, by udowodnić swoje wyzdrowienie. Ostatecznie popełnia samobójstwo, a po chwili wraca z uśmierconym-żyjącym Burdygielem i zabiera ze sobą Annę do przedziwnego świata żyjących trupów. Sztuka, reżyserowana przez Miedziewskiego, została odczytana jako głos w obronie zagrożonej jednostki, jako symbol walki jednostki z machiną mogącą ją zniewolić i unicestwić<sup>79</sup>. Przedstawienie rozgrywane było na Małej Scenie, po-

---

zeum Pomorza Środkowego w Słupsku. W 100 rocznicę urodzin artysty, Słupsk 1985 [plakat projektu Waldemara Świerzego].

<sup>77</sup> Por. A. Raczyńska, *Teatr można robić wszędzie* [rozmowa z S. Miedziewskim – reżyserem, instruktorem teatralnym, opiekunem studenckiej grupy teatralnej „Stop” ze Słupska], „Zbliżenia” 1985, nr 19, s. 7.

<sup>78</sup> Tamże, s. 7.

<sup>79</sup> Por. też, *Głos w obronie jednostki*, „Zbliżenia” 1985, nr 2, s. 7-8.

śródm licznie zgromadzonej publiczności, co tym bardziej potęgowało wrażenie zamknięcia i osaczenia głównego bohatera Mieczysława Walpurga. Atmosfera szpitala psychiatrycznego budowana była przede wszystkim przez elementy scenograficzne: szare i zielonkawe światło kontrastowało z czernią tylnej ściany, a metalizujące i „udziwnione” kostiumy lekarzy-psychiatrów – z białą zaciśniętego kaftana bezpieczeństwa Walpurga. Elementy dekoracji zostały zminimalizowane, dzięki czemu wyeksponowano szpitalne łóżko chorego psychicznie poety i jego świat wywrócony do góry nogami. W ocenie recenzentów reżyserowi udało się oddać styl sztuki Witkacego przede wszystkim przez sposób ukazania bohaterów. Mirosław Krom pisał: „Stanisław Miedziewski, przenosząc *Wariata i zakonnicę* na scenę słupskiego teatru, postarał się o zachowanie w tym przedstawieniu witkacowskiej konwencji widzenia ludzi. Przeto spektakl był pełen pytań, niepokoju, wątpliwości”<sup>80</sup>.

Na scenie zawodowego teatru dramatycznego Stanisław Miedziewski nie powrócił już więcej do tekstów Witkiewicza. Wybrał teatr „pokątny”, „nieoficjalny”, ale zarazem „wolny”<sup>81</sup>. I właśnie na scenie Ronda próbował wielokrotnie czytać i powracać do „swojego Witkacego”, reżyserując przedstawienia w ramach „Wieczorów Ekscentrycznych” oraz cyklicznego przeglądu „Witkacy pod strzechy”<sup>82</sup>.

Dwa lata po premierze *Wariata i zakonnicę* podczas VIII Słupskiego Tygodnia Teatralnego publiczność mogła oglądać przedstawienie Teatru Witkacego z Zakopanego. Zespół zaprezentował m.in. *Witkacego – Autoparodię* w reżyserii i ze scenografią Andrzeja Dziuka. Przedstawienie, które w ocenie Mirosława Glinieckiego było „przebudzającym wstrząsem” dla słupskiej publiczności<sup>83</sup>, rozgrywano w przestrzeni Zamku Księżąt Pomorskich, na różnych jego poziomach. Barwny korowód wykonawców oraz publiczności przechodził od zamkowej sieni, przez schody na pierwszym i drugim piętrze, po przestrzeń Sali Rycerskiej, tuż obok kolekcji portretów Witkiewicza. Szczególny był początek przedstawienia. Grę góralskiej kapeli przerywał w pewnym momencie ogłuszający krzyk zbiegającej po schodach postaci, informującej o śmierci żołnierza. Korowód wykonawców oraz widzów przechodził następnie do Sali Rycerskiej, gdzie rozgrywała się już pierwsza scena przedstawienia. Była ona powtarzana tak długo, dopóki ostatnia osoba

---

<sup>80</sup> Por. M. Krom, *Kochankowie z „wariatkowa”*, „Pobrzeże” 1985, nr 8.

<sup>81</sup> Por. A. Raczyńska, *Teatr można robić wszędzie...*, s. 7.

<sup>82</sup> Realizacje zostaną wyszczególnione w aneksie 3.

<sup>83</sup> Por. S. Miedziewski, *Wybór twórczej drogi*, „Zbliżenia” 1987, nr 21, s. 7 [rozmowa z M. Glinieckim].

nie weszła do sali<sup>84</sup>. Rezygnacja z widocznego rozpoczęcia i zakończenia działań scenicznych, cykliczność, powtarzalność całych sekwencji zdarzeń, niezwykle ekspresywna i „ekscentryczna” gra aktorów – wszystko to sprawiało wrażenie, iż opowiadana historia toczy się w nieskończoność, a kreowany obraz jest zaledwie wycinkiem absurdałnej rzeczywistości, z której można w dowolnym momencie wyjść lub do której można w dowolnym momencie dołączyć. Zdaniem Stanisława Miedziewskiego przedstawienie zakopiańskiego teatru było bardzo bliskie wzorca koncepcji teatru Czystej Formy i klimatu sztuk Witkiewicza. Pisał on: „Przedstawienie to, grane w Muzeum Pomorza Środkowego w bezpośrednim sąsiedztwie galerii portretów Witkacego, przez żywiołowe «użycie» publiczności [...] stworzyło niepowtarzalny klimat tego, co Witkacy określa «metafizyką rzeczywistości»: góralska orkiestra, galopujący rytm, naładowane montażem atrakcji poszczególne sceny – sekwencje, ekscentryczne aktorstwo. Teatr ten stawał się na oczach widzów, niespodziewanie zaskakując i porywając w oszalały obrzęd”<sup>85</sup>.

Ostatnim przedstawieniem, wpisującym się w lokalne echa ogólnopolskiego Roku Witkacego, była premiera sztuki *W małym dworku*. Ten „najbardziej realistyczny” dramat Witkacego, w inscenizacji i reżyserii Ryszarda Jaśniewicza (także rola Ignacego Kozdronia), na scenie w Słupsku pokazano po raz pierwszy 22 maja 1988 roku. Przedstawienie – ze scenografią Andrzeja Markowicza, muzyką Zdzisława Pawiłowicza i plastyką ruchu Wojciecha Misiury – grano zaledwie dziesięć razy. Ostatnie wznowienie sztuki było zarazem oficjalnym pożegnaniem Ryszarda Jaśniewicza ze sceną Słupskiego Teatru Dramatycznego<sup>86</sup>.

Po wielu eksperymentalnych realizacjach „udziwniających” sztukę *W małym dworku* lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte XX wieku przyniosły przewagę przedstawień granych mało oryginalnie. Podobna w wymowie była także realizacja słupska, która wpisywała się w konwencję polemiki Witkiewicza z realistycznym dramatem Tadeusza Rittnera. W zapowiedziach przedpremierowych Jaśniewicz przyznawał się wprost do swojego debiutu z tekstem Witkacego, a wybór sztuki tłumaczył jej „prostotą” i „klarownością”. Jednakże wybór ten okazał się nie do końca udany i „prosty”. Staranna prezentacja tekstu Witkacego obudowana została nazbyt realistyczną scenografią Andrzeja Markowicza, co podkreślali zgodnie recenzenci. Słup-

---

<sup>84</sup> Por. A. Ingielewicz, „Zakopiańczycy” w Słupsku, „Pobrzeże” 1987, nr 7, s. 19.

<sup>85</sup> S. Miedziewski, *Wybór twórczej drogi...*, s. 7.

<sup>86</sup> Por. J. Ślipińska, *W małym dworku*, „Głos Pomorza” 1988, nr 141, s. 8.

ska wersja nazwana została wprost nudnym, szkolnym przedstawieniem<sup>87</sup> oraz rozminięciem się legendy tekstu i autora z „rzeczywistością celebrowanej poprawności”<sup>88</sup>. Rozgadana i nazbyt przeładowana scenografią małego saloniku dworku Nibków dopełniała chaotyczna gra aktorów, przesadnie przerysowujących kreowane przez siebie osoby dramatu. W sposobie budowania postaci scenicznych, zdaniem krytyków, zabrakło wewnętrznej, psychologicznej motywacji. Aktorzy zatrzymywali się na czysto technicznych sztuczkach, mających na celu przerysowanie granych postaci oraz sytuacji. Przeszkadzał im również nadmiar teatralnych rekwizytów. Błędy w prowadzeniu bohaterów widać było zwłaszcza w grze Romualda Michalewskiego – monotonnego Dyapanazego Nibka, Jana Stryjniaka – niemogącego rozśmieszyć publiczności Jęzorego Pasiukowskiego oraz Ryszarda Jaśniewicza – Kozdronia, któremu wytykano nieuzasadnione zachowania (np. chowanie się pod stół na widok Widma Anastazji Nibek) i niekonsekwentne posługiwanie się wschodnim akcentem.

Słupska realizacja *W małym dworku* nie należała do udanych. Anna Ingielewicz pisała o braku jednorodności stylistycznej przedstawienia<sup>89</sup>, a Zbigniew Pakuła komentował je następująco: „Słupska inscenizacja wprawdzie obroniła się przed zarzutem zbyt licznych eksperymentów i udziwnień tak modnych w witkacowskich przedstawieniach, ale jednocześnie wpadła jakby w inną pułapkę, braku głębszej artystycznej motywacji wystawienia *W małym dworku*. Witkacy jest nie tylko trochę nudny, ale jakby całym sobą zaprzecza przekonaniu, iż mamy do czynienia z teatralnym geniuszem. Witkacy w Słupsku skazany został na szkolne przedstawienia, młodzież dziś bowiem chętniej słucha i ogląda niż czyta. Szkolne wycieczki należałoby jednak po wyjściu z teatru natychmiast zaprowadzić przed portrety wiszące w słupskim muzeum, bo może takie połączenie zabiłoby letniość teatralnego wieczoru”<sup>90</sup>. Tak krytycznych ocen nie otrzymała żadna z pozostałych miejscowych inscenizacji Witkiewicza.

Z końcem sezonu 1987/88 Ryszard Jaśniewicz odszedł ze Słupskiego Teatru Dramatycznego, a jego następcą na stanowisku dyrektora artystycznego został Marek Gliński. W Słupsku wiele sobie obiecywano po tej dyirekcji. Niestety, trwała ona zaledwie sezon, więc raczej trudno mówić o jej pozytywnych efektach<sup>91</sup>. Realizacje dawnej Małej Sceny wpisano w koncepcję

<sup>87</sup> Por. Z. Pakuła, *Witkacy – celebrowana poprawność*, „Zbliżenia” 1988, nr 25.

<sup>88</sup> Por. A. Ingielewicz, *Legenda i rzeczywistość*, „Pobrzeże” 1988, nr 7.

<sup>89</sup> Por. tamże, s. 21.

<sup>90</sup> Z. Pakuła, *Witkacy – celebrowana poprawność...*, s. 7.

<sup>91</sup> Por. m.in.: (mim) [M. Mirecka], *Scena Osobna Słupskiego Teatru Dramatycznego*, „Głos

Sceny Osobnej, która miała promować niekonwencjonalne i awangardowe działania teatralne. Tak wystawiono obrzędową *Noc dziadów* – autorski projekt Wojciecha Jesionki. W ramach Sceny Osobnej przygotowano także dwie premiery w salach Muzeum Pomorza Środkowego, *Bestię teatru S.I. Witkiewicza* według autorskiego scenariusza Waldemara Modestowicza oraz *Wyklętych, czyli koncert dla trzech solistów przy wtórze opinii publicznej* Stanisława Nosowicza w jego reżyserii. Na scenie małego, lokalnego teatru po raz kolejny gościła teatralna awangarda i ciekawe pomysły artystyczne. W takim też kontekście należy oceniać wystawienie *Bestii teatru S.I. Witkiewicza*, które miało swoją prapremierę 26 listopada 1988 roku w Sali Rycerskiej Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku (grano je 30 razy). Autorem projektu scenograficznego i reżyserem inscenizacji był Andrzej Nowicki, zaś autorem opracowania muzycznego – Sławomir Olejniczak. Scenariusz Waldemara Modestowicza powstał na podstawie fragmentów prozy i dramatów Witkacego, poczynając od młodzieńczych *Karaluchów*, i był w zamierzeniu twórcy opowieścią o artystycznej biografii zakopiańskiego dramatopisarza<sup>92</sup>. Swoisty kolaż wybranych elementów życiorysu Witkiewicza, fragmentów jego tekstów oraz poglądów na istotę sztuki i teatru prowadzony był przez osobę narratora, który jednocześnie budował fragmenty swojej roli (znakomity w tej odsonie Jerzy Karnicki). W programie przedstawienia można było przeczytać sentencję Witkiewicza, trafnie oddającą sposób budowania scenicznej opowieści o sobie samym: „Można mnie nie lubić jako artysty, ale stwierdzenie, że nie jestem wcale artystą uważam za nieco przesadzone i obawiam się, że sąd przyszłych pokoleń nie będzie zbyt pochlebny dla niektórych moich krytyków. Jakkolwiek, wskutek nienasycenia formą i wymagań kompozycyjnych, sztuki moje nie są fotograficznym odbiciem życia, jednak nad banialukami [...] w nich zawartymi pomyślą jeszcze przyszli historycy literatury”<sup>93</sup>. Dopelnieniem realizacji była ekspozycja nowej aranżacji prac plastycznych Witkiewicza, przygotowana przez Dział Sztuki Współczesnej i kustosza Teresę Skórową. Jej autorski komentarz do wystawy towarzyszył też przedstawieniu<sup>94</sup>. Mała, kameralna in-

---

Pomorza” 1988, nr 253, A. Ingielewicz, *Koktail nad Słupią*, „Pobrzeże” 1989, nr 4, s. 16-17, też, *Sezon przejściowy*, „Pobrzeże” 1989, nr 9, s. 6.

<sup>92</sup> Por. *Bestia Teatru S.I. Witkiewicza*, z reżyserem przedstawienia P.A. Nowickim rozmawia Joanna Kubacka, „Słupski afisz teatralny”, nr 2.

<sup>93</sup> Por. *Program przedstawienia Bestia teatru St. I. Witkiewicza* (1988). Na marginesie należy nadmienić, iż na odwrocie programu ukazał się równocześnie pierwszy numer „Słupskiego afisza teatralnego”, poświęcony Witkacemu.

<sup>94</sup> Por. (mim) [M. Mirecka], *Teatr Witkacego w scenerii jego malarstwa*, „Głos Pomorza” 1988, nr 275.

scenizacja *Bestii teatru*, rozpisana na zaledwie troje aktorów (Pierwszego grał Radosław Ciecholewski, Drugiego – Jerzy Karnicki, Trzecią – Elżbieta Sapieja), doskonale wpisywała się w konwencję teatru osobnego. Scenografia Andrzeja Nowickiego utrzymana była w dwóch dominujących tonacjach kolorystycznych – czerni i bieli, potęgując wyrazistość kolejnego słupskiego „Wykładu o Witkacym”. W finale przedstawienia aktorzy wprowadzali publiczność do sąsiedniej sali, gdzie znajdowały się portrety autorstwa Witkiewicza. Zapoznając widzów z regulaminem Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz”, aktorzy pozostawiali ich pod opieką pracowników muzeum, by mogli obejrzyć wystawę prac<sup>95</sup>.

Przedstawienie Waldemara Modestowicza, cenionego reżysera Teatru Polskiego Radia, było jednorazową realizacją kolażu tekstów Witkiewicza. Wpisywało się w zainicjowany w Słupsku przez Stanisława Miedziewskiego styl inscenizacyjny, polegający na wystawianiu sztuk lub wyborze tekstów Witkacego w możliwie małej obsadzie i na małej przestrzeni teatralnej. Nieprzypadkowo też styl ten został od razu nazwany słupskim „sposobem na Witkacego”<sup>96</sup>. Premiera *Bestii teatru S.I. Witkiewicza* zamykała pewien etap odkrywania tego pisarza na słupskiej scenie dramatycznej. Zakopiański autor był już na tyle rozpoznawalny, że po jego teksty coraz chętniej sięgali twórcy związani z teatrem osobnym. Choć nie można zapominać, iż między rokiem 1992 a 2004 w Słupsku nie funkcjonował stały teatr zawodowy. W tym czasie działały jedynie Teatr Impresaryjny, Państwowy Teatr Lalki „Tęcza” oraz Teatr Rondo. Na scenie teatru zawodowego sztuki Witkacego nie były inscenizowane<sup>97</sup>. Cały „ciężar pamięci” o Witkiewiczu przejęło na siebie Muzeum Pomorza Środkowego, które nadal gromadziło i eksponowało prace plastyczne Stanisława Ignacego Witkiewicza, a także scena osobna Teatru Rondo.

Odrębne miejsce w słupskim sposobie odczytywania twórczości Witkacego oraz inscenizowania jego sztuk zajmują dokonania Teatru Rondo. Chociaż – według słów Antoniego Franczaka – „wszystko zaczęło się od Norwida”<sup>98</sup>, współczesne oblicze Ronda wyznaczają trzy równoległe rozwijające się i dopełniające nurty teatru – Scena Monodramu, widowiska plenerowe i sztuki Witkacego. O ile można udokumentować i wymienić większość re-

<sup>95</sup> Por. J. Ślipińska, *Sposób na Witkacego*, „Głos Pomorza” 1988, nr 298.

<sup>96</sup> Tamże, s. 8.

<sup>97</sup> Sztuki Witkacego pojawiały się jedynie jako realizacje gościnne, np. *Przy ognisku* Teatru Witkacego z Zakopanego (wizyta w sezonie 1992/93) i *W małym dworku* Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. J. Słowackiego z Koszalina (1997).

<sup>98</sup> Por. Z. Chomicz, *Zaczęło się od Norwida*, „Kultura i Ty” 1977, nr 6.

alizacji tego ostatniego nurtu, to z pewnością trudno byłoby je wszystkie opisać. Nie będzie to też zasadniczym celem niniejszych rozważań. Bardziej zasadna wydaje się próba odpowiedzi na pytanie o styl i sposób inscenizowania tekstów Witkiewicza w Rondzie. Ich cykliczny charakter przyczynia się zarówno do powstania lokalnego „zapotrzebowania na Witkacego”, jak i powoduje gromadzenie się wokół tego teatru publiczności i wykonawców zafascynowanych zakopiańskim twórcą. Luty i wrzesień w Rondzie to zawsze czas przygotowań do spektaklu, a następnie premier kolejnych realizacji „Wieczorów Ekscentrycznych” (luty) oraz spotkań w ramach Ogólnopolskiego Konkursu Interpretacji Dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza (wrzesień). W poszczególnych prezentacjach biorą udział nie tylko doświadczone „siły amatorskie” Ronda, lecz także młodzi adepci sztuki teatralnej, wywodzący się z młodzieżowych grup skupionych wokół słupskiego teatru osobnego. Tak było na przykład wiosną 2009 roku, kiedy powstały dwa spektakle – *Księżniczka Magdalena czyli Natrętny Księżę* według Stasia Witkiewicza w wykonaniu grupy teatralnej Słudzy Lorda Szambelana (reżyseria Wioleta Komar) oraz *Wariat i zakonnica, czyli nie ma złego, co by na jeszcze gorsze nie wyszło* – widowisko eksperymentalne zespołu artystycznego Teatru Rondo (reżyseria Marcin Bortkiewicz). W roku 2008 „Wieczór Ekscentryczny” składał się z dwóch części. W pierwszej publiczność oglądała spektakl z roku 2002 *Das Küchendrama, czyli dość niesmaczna wariacja na temat „Matki” Witkacego w 4 koszmarnych częściach* (reżyseria Stanisław Miedziewski) w wykonaniu Caryl Swift i Marcina Bortkiewicza. W drugiej otwarto wystawę czarno-białych fotografii – głównie portretów – Krzysztofa Tomasika, zatytułowaną „Dedykuję Witkacemu”. Zwyczajowo także „Wieczory Ekscentryczne” kończą się wspólną (biorą w niej udział twórcy i publiczność) degustacją dania opisanego przez Witkiewicza, np. podawane są „murbie na zimno” z *Pożegnania jesieni*<sup>99</sup>.

Początkowo konkurs „Witkacy pod strzechy” miał charakter lokalny, z czasem rozwinął się w Ogólnopolski Konkurs Interpretacji Dzieł Witkiewicza. Jak każdy podobny przegląd, rządzi się on swoimi prawami. Jego celem pozostaje zarówno propagowanie myśli filozoficznej Witkacego, jego dokonań plastycznych i literackich, jak i inspirowanie do samodzielnej kreatywności aktorów-amatorów. Młodzi twórcy mogą wyrażać się w dowolnie wybranej formie prezentacji – od monodramu i recytacji, przez inscenizację fragmentów dramatycznych, po formy śpiewane, instalacje plastyczne, muzyczne czy też sztukę performatywną. Realizacje są następnie oceniane

---

<sup>99</sup> Por. D. Klusek, *Wszystkie twarze Witkacego*, „Głos Pomorza” 2008, nr 48.



przez „jednoosobową komisję ekscentryczną” (m.in. przez Stanisława Miedziewskiego, Irenę Jun czy Ziętę Zającównę), która przyznaje nagrody tylko „według własnego uznania”. Otwarta formuła konkursu zapewnia mu nieszablonowe realizacje i niekonwencjonalne rozwiązania interpretacyjne<sup>100</sup>. Te z reguły jednorazowe, okazjonalne działania teatralne pozostają trudne do opisanego również dlatego, że najczęściej nie dysponujemy końcowym scenariuszem prezentacji. Spotkania często przybierają postać pracy nad konkretnym tekstem lub układem wybranych tekstów Witkacego, których typowym elementem staje się teatralna improwizacja i zbiorowa reżyseria. Różnorodność gatunkowa, rodzaj artystycznego niedopowiedzenia, a zarazem wielopłaszczyznowość działań scenicznych są typowymi cechami poszczególnych realizacji Witkacego w Rondzie.

### 3.3. Kłopoty z Witkacym?

Wybór patrona słupskiego teatru zawodowego wydaje się decyzją zarazem przypadkową i nieprzypadkową. Nieprzypadkową zapewne dlatego, że miasto jest kojarzone z unikalną kolekcją dzieł plastycznych Stanisława Ignacego Witkiewicza, a także – choć w mniejszym stopniu – z dokonaniem Teatru Rondo w popularyzowaniu twórczości dramaturgicznej zakopiańskiego pisarza. Przypadkową zaś dlatego, że w swojej sześćdziesięcioletniej historii (2004-2010) Nowy Teatr zaledwie raz – do czasu nadania mu imienia Witkacego i prapremiery autorskiego spektaklu Andrzeja Marii Marczewskiego *Witkacy: jest 20 do Xtej* – wprowadził na afisz nazwisko Witkiewicza. Przedstawieniem inaugurującym działalność Nowego Teatru w Słupsku była *Szalona lokomotywa* zrealizowana przez Jana Peszka, przy współpracy reżyserkiej Michała Zadary (2004). Później jednak żaden twórca nie odwoływał się do jakichkolwiek związków z Witkacym. Można zatem zgodzić się na wyłącznie instrumentalne potraktowanie jego osoby jako typowego chwytu promocyjnego, przyciągającego do Słupska zainteresowanych Witkacym, jednakże pod pewnymi tylko warunkami. Nowy Teatr im. Witkacego w Słupsku musi rzeczywiście stać się – drugim po Muzeum Pomorza Środkowego – domem Witkacego. By mogło się to dokonać, nie wystarczy dobre chęci

---

<sup>100</sup> W roku 2010 I Honorowe Grand Prix wrześniowych konfrontacji otrzymał samozwańczy Jan Karol Jakub Wścieklica za odsłonięcie tablicy „ku czci wszelkiej pamięci” oraz za performatywne, intuicyjno-metafizyczne zjednoczenie się z duchem patrona przeglądu.

oraz uchwała Rady Miejskiej w Słupsku. Nowy Teatr musi konsekwentnie budować swój repertuar wokół osoby Witkacego i jego sztuk, a także intensywniej promować swojego patrona, m.in. przez organizowanie spotkań, wykładów, seminariów, pokazów filmowych, wystaw, konfrontacji czy warsztatów teatralnych. Wymierne efekty przynieść mogą tylko systematyczne i długoterminowe działania. A to wcale nie wydaje się łatwym zadaniem.

W swojej najnowszej historii Nowy Teatr im. Witkacego w Słupsku może poszczycić się dopiero trzema inscenizacjami dzieł autora *Szewców*. Wszystkie zasługują na przypomnienie z kilku względów. Działalność sceny zainaugurowano premierą *Szalonej lokomotywy*, która – wedle deklaracji dyrektora Bogusława Semotiuka – miała stać się przyczynkiem do „rozpędzenia kulturowej lokomotywy w mieście”<sup>101</sup>. Przedstawienie przygotowywał nietypowy duet reżyserski, Jan Peszek i Michał Zadara, z pomocą Katarzyny Paciurek – autorki opracowania scenograficznego oraz Thomasa Harzemy – autora projekcji wideo. Nietypowe, jakby z absurdałnej opowieści inspirowanej twórczością Witkacego, były także okoliczności związane z reaktywowaniem w Słupsku teatru dramatycznego. Bogusław Semotiuk, do niedawna (wiosna 2004 roku) dyrektor artystyczny Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. J. Słowackiego w Koszalinie, tuż przed wakacyjną przerwą został mianowany dyrektorem „nowego” teatru<sup>102</sup>, pociągając za sobą do Słupska część zespołu z Koszalina (m.in. Marceliego Wiercichowskiego, Agnieszka Ćwik, Agnieszka Grzybowska, Alberta Osika i byłego dyrektora naczelnego sceny koszalińskiej Zbigniewa Kułagowskiego) oraz przygotowany już wcześniej dla teatru koszalińskiego program artystyczny<sup>103</sup>. W programie do *Szalonej lokomotywy* swoje artystyczne zamierzenia określał następująco: „Pragnę, by teatr spełniał wiele funkcji – od najprostszej edukacyjnej, po budzenie dyskusji o problemach społecznych. Aby jak najlepiej wypełniać tę misję, będę zapraszał do współpracy najlepszych interpretatorów i wyrazi-cieli rzeczywistości”<sup>104</sup>. Do realizacji tekstu Witkiewicza dyrektor „nowego” teatru zaprosił doświadczonego reżysera i aktora Jana Peszka oraz „młodego-zdolnego” Michała Zadare, wtedy jeszcze studenta ostatniego roku Wydziału Reżyserii Dramatu krakowskiej PWST.

<sup>101</sup> Por. B. Semotiuk, *Program teatralny* [do] *Szalonej lokomotywy*, premiera 13 września 2004 roku.

<sup>102</sup> Decyzja Rady Miejskiej z 26 maja 2004 roku.

<sup>103</sup> Por. (mag) [M. Olechnowicz], *Ruszyła Szalona lokomotywa*, „Głos Koszaliński” 2004, nr 150.

<sup>104</sup> B. Semotiuk, *Program teatralny* [do] *Szalonej lokomotywy...*, s. 2.

Wybór *Szalonej lokomotywy* Witkiewicza na inaugurację działalności Nowego Teatru miał odzwierciedlać aktualną sytuację zespołu. Połączenie doświadczenia i młodości zaproszonych reżyserów, entuzjazm zespołu oraz nowego dyrektora miały zagwarantować sukces, ale również ułatwić sprostanie trudnemu wyzwaniu odbudowania w mieście zawodowego teatru. *Szalona lokomotywa* sposobem inscenizacji nawiązywała do musicalowej wersji, którą w 1977 roku zaproponował Teatr STU z Krakowa. Słupska realizacja starała się uwspółcześić tekst Witkiewicza, eksponując problemy młodego pokolenia. Nie była to co prawda śpiewana wersja dramatu Witkiewicza, ale swoim rozmachem inscenizacyjnym mogła nasuwać analogie do musicalu Teatru STU<sup>105</sup>. W słupskiej *Szalonej lokomotywie* zaproponowano niezwykle ciekawe rozwiązania wizualne<sup>106</sup>. Scenografię spektaklu stanowiła metalowa konstrukcja rusztowania przedstawiającego tytułową lokomotywę oraz projekcje wideo złożone z obrazów, które można obserwować z pędzącego pociągu. Wrażenie ruchu potęgowało przemieszczanie się aktorów po rusztowaniach, umieszczonych na pewnej wysokości, na tle obrazów jadącego pociągu. Rozpędzona lokomotywa w sensie dosłownym wpisywała się w uaktualnioną wersję *Szalonej lokomotywy*, zaś w sensie przenośnym miała symbolizować wyzwanie podjęte przez Bogusława Semotiuka i chęć zaspokojenia oczekiwań lokalnej społeczności. Dyrektor Nowego Teatru pisał w programie do przedstawienia: „Podejmując wyzwanie «rozpędzenia» kulturowej lokomotywy, liczę, że uda się zaspokoić oczekiwania słupskiej społeczności, rozbudzać wrażliwość i pragnienie obcowania ze sztuką teatru na co dzień. Pragnę, aby mój teatr poruszał w widzu to, co w nim najlepsze i najpiękniejsze i kształtował jego osobowość wedle najszlachetniejszych wartości człowieczeństwa”<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> Przedstawienie Teatru STU utrzymane było w wersji musicalowej, śpiewano fragmenty najróżniejszych tekstów Witkacego: *Sonaty Belzebuba*, *Matki*, *Wścieklicy*, *Szewców*, *622 upadków Bunga* i *Szalonej lokomotywy*. Przedstawienie pokazywano w Warszawie (w namiocie cyrkowym) oraz w Operze Leśnej w Sopocie. *Szalona lokomotywa* była bardzo różnie oceniana przez krytykę, choć większość recenzentów zgadzała się, że była to próba poszukiwania nowego sposobu na inscenizowanie tekstów Witkiewicza. Por. m.in.: P. Konic, *Lokomotywa. Na arenie czyli baśniowa opowieść na motywach Witkacego*, „Teatr” 1978, nr 1 i T. Nyczek, *Stoi na stacji lokomotywa*, „Dialog” 1978, nr 4. O *Szalonej lokomotywie* oraz kolejowych pasjach Witkacego pisał także W. Tomasik, *Szalona lokomotywa, albo: Witkacy kontra Zola*, „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 4.

<sup>106</sup> Krakowska realizacja *Szalonej lokomotywy* miała także wyjątkowo oryginalną scenografię, z zabudowaną w centralnej części sceny niemal prawdziwą lokomotywą, torami kolejowymi oraz usypanym piaskiem.

<sup>107</sup> B. Semotiuk, *Program teatralny [do] Szalonej lokomotywy...*, s. 2.

Premiera *Szalonej lokomotywy* odbyła się w nietypowych okolicznościach. Zadziałała tu zapewne magia liczby (podobnie jak w wypadku Witkacego) i równie „szalony” pomysł dyrektora: poniedziałek 13 września, 13 minut po godzinie 19, pierwsza premiera po 13 latach nieobecności teatru dramatycznego w Słupsku<sup>108</sup>. Dyrektorowi wtórował Michał Zadara, który tak uzasadniał wybór dramatu Witkiewicza: „Sztuka daje szansę naprawdę mocnego uderzenia. Jest to krótka sztuka mówiąca o tym jak to lokomotywa się rozpędza, a zaraz potem jest katastrofa. To jest dobre na początek”<sup>109</sup>. Śmiały artystycznie pomysł, odbiegający od stereotypowego postrzegania prowincjonalnego minimalizmu, został jednak przyjęty z dużą rezerwą. Przedstawienie podobało się bardziej recenzentom prasy ogólnopolskiej niż słupskiej publiczności i dziennikarzom. Artur Liskowacki pisał – niemal entuzjastycznie – na łamach „Teatru”: „Kluczem powodzenia był tu rytm: słów, muzyki, wideo, ruchu. Rytm, który – dosłownie, bo od słowa «start!» wypowiedzianego przez obecną jawnie na scenie Annę Dec, inspicjentkę – zarazem organizuje spektakl (większość scen toczy się w tym właśnie, podawanym aktorom otwarcie – «10, 9, 8...» – tempie) i otwiera mu przestrzeń, w której metalowa, stojąca ukośnie w poprzek sceny konstrukcja, będąca imitacją lokomotywy z wagonami, i wyświetlane za nią – nie widoczki zaokienne, ale abstrakcyjne, dynamiczne projekcje wideo dają właśnie wrażenie ostrej jazdy (także w tym nowo-młodym, a bliskim Witkacowskiemu słyszeniu języka sensie). Nie dzięki jakiejś tam imitacji stukotu kół (tego nie ma!), a przez stworzenie teatralnego ekwiwalentu szybkości. To szaleństwo, wpisane w poetykę widowiska (aktorzy, którzy z cyrkową zręcznością poruszają się po rurach i pokładach widmowej lokomotywy, ekstatyczny kontrabas, na którym gra od czasu do czasu Tengier – Marcel Wiercichowski, ekspresja – bo to w końcu ekspres – scen zbiorowych), wzięte jest jednak w nawias – czy raczej cudzysłów”<sup>110</sup>. Szczególne wrażenie robiła i szybkość grania kolejnych scen, prowadzących do nieuniknionej katastrofy w finale przedstawienia, i umiejętnie budowane tempo akcji. Słupszczy komentatorzy premiery zauważali przede wszystkim fakt reaktywacji teatru<sup>111</sup>. Ocena war-

---

<sup>108</sup> Por. M. Olechnowicz, *Nowe wyzwanie. Rozmawiamy z Bogusławem Semotiukiem, dyrektorem Nowego Teatru w Słupsku*, „Głos Słupski” 2004, nr 215.

<sup>109</sup> (mag) [M. Olechnowicz], *Dziś premiera!*, „Głos Słupski” 2004, nr 215, s. 5.

<sup>110</sup> A.D. Liskowacki, *Pociąg do teatru*, „Teatr” 2004, nr 10, s. 58. Por. także tenże, *Szczęśliwa trzynastka*, „Kurier Szczeciński” 2004, nr 219.

<sup>111</sup> Por. m.in.: (lir), *Owacja na stojąco*, „Głos Pomorza” 2004, nr 217, (mag) [M. Olechnowicz], *Ruszyła Szalona lokomotywa...*, też, *Witkacy według Peszka*, „Głos Słupski” 2004, nr 146. Pozostałe recenzje *Szalonej lokomotywy* odnotowuje aneks 3.

stwy artystycznej *Szalonej lokomotywy* nie była już tak entuzjastyczna. Pisano wręcz o swoistym „rozminięciu się” przedstawienia z oczekiwaniami słupskiej publiczności. Słowa Jana Peszka wypowiedziane ze sceny tuż po premierze, iż „Teatr jest potrzebny, bowiem jest jak lustro, w którym można najdokładniej się przejrzeć”, okazały się bardzo trafne<sup>112</sup>. Początkowy zachwyty i premierowe owacje nie trwały długo. Z perspektywy mijającego czasu oraz kolejnych wznowień *Szalonej lokomotywy* widać, niestety, że jest to przedstawienie zbyt trudne dla przeciętnego odbiorcy. Sala teatru po pewnym czasie zaczęła świecić pustkami, a ambitny tytuł Witkiewicza po prostu spadł z afisza<sup>113</sup>. Dla dyrektora Nowego Teatru rozpoczął się trudny okres sondowania publiczności. Różnorodne propozycje repertuarowe miały doprowadzić do sprecyzowania zarówno profilu Nowego Teatru, jak i oczekiwań słupskiej publiczności. Owo „testowanie” przerwało odejście Bogusława Semotiuka. Wraz z początkiem sezonu 2007/08 funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego teatru przejął Zbigniew Kułagowski.

Między rokiem 2004 a 2009 zawodowy teatr w Słupsku nie zdecydował się na ponowne wprowadzenie na afisz sztuki Witkacego. Sytuacja zmieniła się dopiero w połowie roku 2009, kiedy na mocy uchwały Rady Miejskiej w Słupsku z dnia 24 czerwca Nowy Teatr otrzymał „nowego” patrona, co wiązało się także ze zmianą nazwy placówki na Nowy Teatr im. Witkacego w Słupsku<sup>114</sup>. W świetle przedstawionych powyżej faktów dokonana zmiana może być rozpatrywana jako swoiste „ukoronowanie” długoletnich związków miasta z Witkacym. Z tej okazji – a także na rozpoczęcie nowego sezonu artystycznego 2009/10 – przygotowano polską prapremierę *Witkacy: jest 20 do Xtej* Andrzeja Marii Marczewskiego, próbującego zmierzyć się na nowo z fenomenem osobowości i twórczości zakopiańskiego dramaturga<sup>115</sup>. Przedstawienie pokazano po raz pierwszy 18 września 2009 roku w budynku starego spichlerza przy ul. Szarych Szeregów 12 o godzinie 21.40. Auto-

---

<sup>112</sup> Por. B. Hornowski, *Udało się!* oraz *Ujarmione szaleństwo*, „Dziennik Bałtycki” 2004, nr 217, s. 13.

<sup>113</sup> Por. R. Linke, *Zniechęcanie widzów*, „Głos Pomorza” 2004, nr 29, s. 5.

<sup>114</sup> Uroczysty „chrzest” teatru odbył się w czasie obchodów 70. rocznicy śmierci Witkacego 18 września 2009 roku. „Rodzicami chrzestnymi” teatru byli prezydent Słupska Maciej Kobyliński oraz ówczesna dyrektor Ośrodka Teatralnego Rondo Jolanta Krawczykiewicz.

<sup>115</sup> W dorobku reżyserskim Marczewskiego znajdują się także inne tytuły Witkacego, m.in.: *Oni* (Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego w Płocku 1983), *Jan Maciej Karol Wścieklica* (Teatr Rozmaitości w Warszawie 1985) i *Nienasycenie* (prapremiera, Teatr Polski w Bydgoszczy 1990).

rem scenografii przedstawienia był scenograf i architekt Tadeusz Smolicki. W multimedialnym projekcie teatralnym wykorzystano fragmenty tekstów dramatycznych, powieści i listów Witkacego, jego prace plastyczne oraz muzykę korespondującą z literaturą (kompozycje Marka Dyjaka). Tytuł autorskiego scenariusza i przedstawienia Marczewskiego nawiązywał do symbolicznej godziny „za 20 dziesiąta”, traktowanej przez Witkiewicza niemal jak życiowe fatum.

Słupska prapremiera stała się ciekawą opowieścią o życiu i śmierci niezwykłego artysty. Jej scenariusz powstawał w niecodziennych okolicznościach, o czym informował Marczewski na łamach prasy i w programie teatralnym<sup>116</sup>. Po napisaniu tekstu reżyser przekazał go słupskim aktorom. W trakcie pracy nad przedstawieniem dokonali oni zmian, wybierając tylko te fragmenty, które najbardziej im odpowiadały. W efekcie powstało przedstawienie trwające dwie i pół godziny (bez przerwy), podzielone na dwie części. Pierwsza obejmowała historię życia i śmierci Witkacego. Na scenie pojawiały się wszystkie ważne w jego życiu osoby: ojciec Stanisław Witkiewicz (Ireneusz Kaskiewicz), przyjaciele – Bronisław Malinowski (Albert Osik) i Tadeusz Miciński (Waldemar Czyszak) oraz kobiety – Jadwiga Janczewska (Anna Rusiecka), Helena Czerwijowska (Aleksandra Gronowska), Irena Solska (Agnieszka Brzeskot), Czesława Oknińska (Irena Sierakowska) i żona Jadwiga Witkiewiczowa (Marta Turkowska). Część druga zbudowana była z powieściowych fragmentów *622 upadków Bunga*, *Nienasycenia* i *Pożegnania jesieni*, a także zachowanego we fragmentach dramatu *Normalny człowiek*. Klimat przedstawienia budowany był na kilka sposobów. Przede wszystkim przez umieszczenie działań scenicznych w niecodziennej przestrzeni starego spichlerza. Główne działania rozgrywały się w centralnie położonym czworoboku, dookoła zgromadzonej publiczności, przed jej oczami, ale również za jej plecami i z boku. Wydarzeniom towarzyszyła nastrojowa, niemal medytacyjna muzyka gongów i tybetańskich mis, grana częściowo na żywo, a także projekcje wideo przedstawiające obrazy Tatr (miejsca samobójczej śmierci Jadwigi Janczewskiej) i Polesia (miejsca samobójczej próby Czesławy Oknińskiej i śmierci Witkacego). Kontrast obu części przedstawienia, pierwszej – spokojnej, niemal statycznej i zarazem biograficznej opowieści o Witkacym jako człowieku, oraz drugiej – dynamicznej, niezwykle barwnej, potęgował wrażenie niesamowitości scenicznej prezentacji.

---

<sup>116</sup> Por. D. Klusek, *Sezon zaczyna Witkacy z godziną fatum*, „Głos Pomorza” 2009, nr 216, s. 7, tenże, *To spektakl o polskim da Vinci. Rozmowa z A.M. Marczewskim*, „Teraz Słupsk” 2009, nr 37, s. 11.

Z tego obrazu, a właściwie z jego dwu równoważnych części wyłaniał się dramat człowieka i artysty. Wewnętrzne rozdarcie Witkiewicza zostało dopełnione jego podwojonym portretem. Młodego, 20-letniego Stasia grał Sebastian Ryś, w dojrzałego Stanisława Ignacego wcielał się Krzysztof Kluzik<sup>117</sup>.

Pomysł Marczewskiego połączenia wątków biograficznych, skupionych wokół tematu samobójczej śmierci dramaturga, jej okoliczności i prawdopodobnych przyczyn, z wybranymi obrazami literackimi odsyłał zarówno do twórczości Witkacego, jak i pewnego wyobrażenia o nim jako niespełnionym człowieku i artyście. Zaprezentowane na scenie obrazy z życia i fragmenty twórczości, które Ryszard Hetnarowicz bardzo trafnie nazwał opozycją „Teatru Świadectwa” i „Ja-Teatru”<sup>118</sup>, nie tylko wzajemnie się dopełniały, lecz tworzyły wyjątkowo przekonujący portret artysty i człowieka ogarniętego (jeśli nawet nie opętanego) tajemnicą i „dziwnością istnienia”.

Przedstawienie Andrzeja Marii Marczewskiego było zarazem trzecią prapremierą Witkacego – po *Wykładzie o Witkacym* Jowity Pieńkiewicz (1982) i *Bestii teatru S.I. Witkiewicza* Waldemara Modestowicza (1988) – przygotowaną według scenariusza napisanego specjalnie dla słupskiej sceny. Po prapremierze *Witkacego* Zbigniew Kułagowski wielokrotnie podkreślał chęć budowania ścisłych, a nie tylko imiennych związków Nowego Teatru z osobą i twórczością Stanisława Ignacego Witkiewicza. W planach artystycznych na sezon teatralny 2010/11 dyrektor wymieniał premierę *Wariata i zakonnicy* w reżyserii Jacka Bunscha oraz otwarcie sceny alternatywnej, przeznaczonej na realizację o charakterze eksperymentalnym, gdzie teatr mógłby prezentować sztuki niekomercyjne, nastawione na bardziej wymagającego widza<sup>119</sup>. Premierę *Wariata i zakonnicy* zaplanowano w budynku opuszczonej słupskiej kotłowni, której surowość wnętrza miała przypominać zamkniętą

---

<sup>117</sup> Por. wybrane recenzje: J.R. Kowalczyk, *O Witkacym bez udziwnień*, „Rzeczpospolita” 2009, nr 221 i mb [M. Baran], *Nowy imienia Witkacego*, „Gazeta Wyborcza” Trójmiasto 2009, nr 151. Wcześniej o słupskiej modzie na Witkacego oraz możliwościach promocyjnych miasta pisał Rafał Pawłowski. Proponował m.in. słupski interdyscyplinarny festiwal Witkacego, który mógłby łączyć działania Nowego Teatru, Teatru Rondo i Muzeum Pomorza Środkowego. Por. R. Pawłowski, *Moda na Witkacego*, „Kurier Obywatelski” 2007, nr 1, s. 16.

<sup>118</sup> Por. R.K. Hetnarowicz, *Witkacego godzina magiczna*, „Zbliżenia” 2009, nr 19, tenże, *Witkacego odłona teatralna w Słupsku*, [www.wiadomości24pl/2009-09-22/data\\_pobrania\\_22.10.2009](http://www.wiadomości24pl/2009-09-22/data_pobrania_22.10.2009).

<sup>119</sup> Por. J. Jusaniec, *Teatr na 50 procent. Rozmowa ze Zbigniewem Kułagowskim*, „Kurier Słupski” 2010, nr 4, s. 11.

przestrzeń szpitala psychiatrycznego<sup>120</sup>. Plany udało się zrealizować i sezon 2010/11 otworzyło podwójne przypomnienie sztuk Witkacego. 19 sierpnia 2010 roku odbyła się premiera plenerowej wersji spektaklu *Witkacy: jest 20 do Xtej* w reżyserii Marczewskiego<sup>121</sup>, która była prezentowana na tylnym dziedzińcu Ratusza Miejskiego w Słupsku, zaś 10 września odbyła się premiera *Wariata i zakonnicy* w reżyserii Jacka Bunscha na nowej scenie Nowego Teatru, nazwanej Sceną Sydkraft<sup>122</sup>. Słupska wersja *Wariata i zakonnicy* okazała się nie tyle nowatorskim odczytaniem sztuki Witkiewicza, ile raczej reżyserskim powrotem Jacka Bunscha – twórcy szczególnie doświadczonego w inscenizowaniu dramatów Witkacego – do koncepcji zaproponowanej na scenie Teatru Miejskiego im. W. Gombrowicza w Gdyni w 2006 roku. Powtórzony został sposób zabudowy przestrzeni scenicznej, otoczonej przeszklonymi ścianami sali szpitala psychiatrycznego, z dominującym łóżkiem chorego Walpurga (projekt Tadeusza Smolickiego), udiwnione kostiumy obu zakonnic, warstwa muzyczna autorstwa Janusza Grzywacza, jak również efektowny wyskok (samobójstwo) Walpurga (wyróżniającego się w przedstawieniu Alberta Osika)<sup>123</sup>. Inscenizacja *Wariata i zakonnicy* nie była zbyt oryginalnym sposobem na poszukiwanie własnego stylu realizacji dramatów Witkiewicza. Wśród propozycji „na przyszłość” Nowego Teatru im. Witkacego znalazła się możliwość objęcia opieką izby pamięci Witkacego w Jeziorach na Ukrainie, gdzie przebywał zespół, przygotowując się do premiery *Witkacego: jest 20 do Xtej*, i gdzie powstawał reportaż dla TVP Kultura<sup>124</sup>. Realizacja Andrzeja Marii Marczewskiego oraz Nowego Teatru była także pokazywana na Międzynarodowym Teatralnym Festiwalu „Złoty Lew” we Lwowie (październik 2010 roku).

<sup>120</sup> Por. też, *Witkacego chcemy wystawić w... kotłowni*, „Kurier Słupski” 2010, nr 5.

<sup>121</sup> Sezon rozpoczął się tak wcześnie ze względu na sierpniowo-wrzesniowe wyjazdy zespołu z gościnnymi pokazami *Witkacego: jest 20 do Xtej* w Kazimierzu Dolnym podczas Festiwalu „Kazimierskie Inspiracje” i w łódzkim Pasażu Teatralnym. Por. (hrk) [R. Hetnarowicz], *Z Witkacym w sezon*, „Zbliżenia” 2010, nr 16.

<sup>122</sup> Nazwa sceny wywodzi się od nazwy pomieszczeń słupskiego przedsiębiorstwa energetyki ciepłej Sydkraft, które udostępniło je Nowemu Teatrowi. Scena Sydkraft ma odtąd pełnić funkcję sceny alternatywnej Nowego Teatru im. Witkacego w Słupsku.

<sup>123</sup> Por. wybrane recenzje *Wariata i zakonnicy*: J. Jusaniec, *Witkacy – tym razem w kotłowni*, „Kurier Słupski” 2010, nr 36 [tu: także rozmowa z reżyserem spektaklu *Witkacowska sinusoida* J. Bunschem], też, *Wariaci otaczają mnie...*, „Kurier Słupski” 2010, nr 37, R. Hetnarowicz, *Witkacy w ciepłowni*, [www.wiadomości24.pl/artykuly/data\\_pobrania\\_22.09.2010](http://www.wiadomości24.pl/artykuly/data_pobrania_22.09.2010), M. Zacharzewska, *Witkacubusem na wariata i zakonnice*, „Głos Pomorza” 2010, nr 210 i M. Olechnowicz, *Uwodził widzów i zakonnice*, „Głos Pomorza” 2010, nr 214.

<sup>124</sup> Por. R. Hetnarowicz, *Teatr na scenie i ... peronie*, „Zbliżenia” 2009, nr 20, s. 13.





Zapewne złudna – przynajmniej po części – wydaje się potrzeba poszukiwania jednolitego stylu inscenizowania dramatów Stanisława Ignacego Witkiewicza. Ciekawsze pozostaje badanie związków jego twórczości ze współczesnością oraz poszukiwanie takiego modelu inscenizacyjnego, który pomógłby współczesnemu człowiekowi odpowiedzieć na nurtujące go pytania. Ewa Wąchocka zauważa, iż: „Szansą Witkacego wydaje się bowiem nie tylko autentyczne przemyślenie jego twórczości i idąca z tym w parze dobrze pojęta lojalność. Nie mniej ważny jest również rodzaj osobistego przeżycia czy zaangażowanie, które pozwala istotnie uczynić z przedstawianego utworu także wypowiedź interpretatora. Tylko wejście w świat twórcy otwiera możliwość dotarcia do głębokich sprzeczności będących źródłem i osnową tragicznej wizji kultury i obrazu człowieka; sprzeczności ukrytych w ironii i grotesce”<sup>125</sup> i dodaje w innym miejscu: „Twórczość Witkacego może już dziś nie prowokuje, wyraźnie jednak wciąż uprawomocnia skrajne sądy i niewiele ma chyba pod tym względem sobie równych”<sup>126</sup>. Współczesne czytanie Witkacego oznacza nie tylko powracanie do popularnych i mniej znanych tekstów w nowy sposób, ale również poszukiwanie nowego modelu łączenia tekstów ze sobą czy też szerzej – modelu łączenia różnych dziedzin i wariantów uprawianej przez Witkiewicza sztuki. Najnowsze słupskie inscenizacje mają swój wkład w dzieje recepcji dramatów Witkacego w Polsce, gdyż – jak zauważa Janusz Degler – „Witkacy ciągle jest obecny w repertuarze naszych teatrów, mimo iż można odnieść wrażenie, że pojawia się rzadko”<sup>127</sup>, zwłaszcza w perspektywie przedstawień określanych mianem wydarzeń artystycznych<sup>128</sup>.

Prawdziwie nowatorską i zarazem odkrywczą realizacją Witkacego w Słupsku, także w ocenie krytyki teatralnej, okazał się jedynie *Wścieklica*, przygotowany przez Macieja Prusa (1969)<sup>129</sup>. Przedstawienie wpisywało się w po-

<sup>125</sup> E. Wąchocka, *Teatr «form różnych»...*, s. 268.

<sup>126</sup> Tamże, *Witkacy na przełomie stuleci...*, s. 258.

<sup>127</sup> J. Degler, *Męczył go ból istnienia*, „Teatr” 2010, nr 4, s. 5.

<sup>128</sup> Degler podaje, iż w latach 1990-2005 w polskich teatrach odbyło się około 120 premier sztuk Witkacego, z czego 81 na scenach zawodowych. Por. tamże, s. 5.

<sup>129</sup> Nowatorstwo *Wścieklicy* Prusa podkreśla także Degler. Pośród najnowszych inscenizacji sztuk Witkiewicza za ważne uznaje: jeleniogórski tryptyk Krystiana Lupy obejmujący *Nadobnisie i koczkodony* (1978), *Pragmatystów* (1981) i *Macieja Korbowę i Bellatrix* (1986), a także *Bzika tropikalnego* Grzegorza Jarzyny w warszawskim Teatrze Rozmaitości (1997) oraz *...córkę Fizdejki* Jana Klaty w Teatrze Dramatycznym im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu (2004). Por. tamże, s. 6.

stulaty badaczy i komentatorów twórczości Witkiewicza, uznających konieczność zerwania ze stylem „udziwniania” inscenizacyjnego dzieł zakopiańskiego dramaturga<sup>130</sup>. Kolejne słupskie realizacje odzwierciedlały ogólnopolskie tendencje w dziejach recepcji tego twórcy, a zwłaszcza rocznicowy charakter roku 1985. Typowe stało się odejście od stylu „udziwniania” na rzecz klasycznego grania Witkacego (np. *Wariat i zakonnica* w reżyserii Stanisława Miedziewskiego z 1985 roku i *W małym dworku* w reżyserii Ryszarda Jaśniewicza z 1988 roku). Co warto jest szczególnie podkreślić: trzy realizacje powstały na podstawie scenariuszy teatralnych przygotowanych specjalnie dla słupskiego teatru i były tym samym pretekstem do prapremier *Wykładu o Witkacym* według scenariusza i w reżyserii Jowity Pieńkiewicz (1982), *Bestii teatru S.I. Witkiewicza* w układzie tekstu autorstwa Waldemara Modestowicza, w reżyserii i ze scenografią Andrzeja Nowickiego (1988), oraz *Witkacego: jest 20 do Xtej* na podstawie scenariusza i w reżyserii Andrzeja Marii Marczewskiego (2009).

Po etapie odkrywania twórczości Witkacego (1963-1989) przyszedł czas asymilacji jego dokonań teatralnych. W Słupsku nastąpiło to z niewielkim opóźnieniem, ze względu na trzynastoletnią nieobecność zawodowego teatru dramatycznego. W tym czasie ciężar pamięci o Witkacym przejęły na siebie inne instytucje kulturalne miasta – Muzeum Pomorza Środkowego oraz Teatr Rondo. Dokonania obu placówek cechuje swoista systematyczność i cykliczność. Muzeum, w miarę możliwości finansowych, poszerza zbiory Witkacego o nowe nabytki i co pięć lat organizuje ogólnopolskie lub międzynarodowe spotkania witkacologów. Teatr Rondo staje się słupskim domem Witkacego w lutym, przy okazji ekscentrycznych wieczorów pamięci kolejnych rocznic jego urodzin, oraz we wrześniu, kiedy odbywają się finały Ogólnopolskiego Konkursu Interpretacji Dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza „Witkacy pod strzechy”. Po roku 2004 w słupskie popularyzowanie dokonań Witkacego włączył się również Nowy Teatr, od roku 2009 Nowy Teatr im. Witkacego. Wszystkie realizacje zawodowej sceny dramatycznej, czyli: *Szalona lokomotywa*, *Witkacy: jest 20 do Xtej* oraz ostatnia premiera *Wariata i zakonnicy*, wpisują się w najnowsze, „uwspółcześniające” tendencje inscenizacyjne dramaturgii Witkiewicza. Co prawda nie odniosły one tak spektakularnego sukcesu, jak *Wścieklica* Macieja Prusa, ale stały się lokalnymi wydarzeniami teatralnymi. Wszystkie usiłowały też zerwać z postzeganiem teatru lokalnego<sup>131</sup> jako instytucji z reguły ostrożnej i nastawio-

---

<sup>130</sup> Por. K. Puzyna, *Na przełęczach bezsensu... i tenże, Wreszcie z sensem...*

<sup>131</sup> Do omówienia kategorii teatru lokalnego powrócimy w rozważaniach końcowych.

nej na sprawdzone pomysły i metody inscenizacyjne. Podjęto także próby ich promowania poza Słupskiem<sup>132</sup>.

Z dokonanego powyżej przeglądu słupskich inscenizacji dzieł Witkacego w teatrze zawodowym i amatorskim można wysnuć kilka wniosków. Scena zawodowa sięgała najchętniej po sprawdzone tytuły (łącznie dziesięć prezentacji). Dwukrotnie inscenizowano *W małym dworku* (1963 i 1988) oraz *Wariata i zakonnicę* (1985 i 2010). Pozostałe sztuki i oryginalne autorskie scenariusze prezentowano po razie: *Oni* (1967), *Jan Maciej Karol Wścieklica* (1969), *Wykład o Witkacym* (1982), *Bestia teatru S.I. Witkiewicza* (1988), *Szalona lokomotywa* (2004) i *Witkacy: jest 20 do Xtej* (2009). Spośród wymienionych tytułów trzy realizacje miały swoje premiery w salach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, pięć na scenie teatru miejskiego, dwie na scenach alternatywnych (w zabytkowym spichlerzu i w postindustrialnych wnętrzach zakładu ciepłowniczego Sydkraft). Publiczność mogła też dwukrotnie oglądać gościnne występy uznanych w Polsce i na świecie teatrów zawodowych, kojarzonych z nazwiskiem i twórczością Witkacego. Teatr jego imienia z Zakopanego gościł w Słupsku z przedstawieniem *Witkacy – Autoparodia* w ramach VII Słupskiego Tygodnia Teatralnego (1987). Teatr Studio im. S.I. Witkiewicza z Warszawy na scenie Teatru Rondo pokazywał spektakl zatytułowany *Obrok* (2009). Tak więc łącznie teatr zawodowy zaprezentował w Słupsku dwanaście realizacji dramatów Witkacego, w tym dziesięć w opracowaniu słupskiej sceny oraz dwie gościnne.

Do ogólnego wykazu inscenizacji teatru zawodowego należy dołączyć sztuki przygotowane przez zespół Teatru Rondo. Liczba i wybór tytułów teatru osobnego stanowi z pewnością odrębny i niezwykle ważny wkład w dzieje słupskiej recepcji dramaturgii Witkacego. Aneks dokumentacyjny 3 wymienia czternaście przedstawień zespołowych oraz trzy prezentacje przygotowane dla Sceny Monodramu Teatru Rondo<sup>133</sup>. Wydaje się, że wymienione tytuły są najbardziej reprezentatywne dla dość wyrazistego stylu inscenizacji dzieł Witkacego w Rondzie. W większości są to przypomnienia mniej znanych i rzadziej wystawianych tekstów zakopiańskiego twórcy (*Juwenilia*, *Kolacja u Belzebuba*, *Kurka Wodna*) bądź niekonwencjonalne realizacje popularnych dramatów (*Szewcy*, *Matka*, *Nowe Wyzwolenie*, *Szalona lokomotywa*

<sup>132</sup> Udział *Witkacego: jest 20 do Xtej* w Festiwalu „Kazimierskie Inspiracje”, Pasażu Teatralnym w Łodzi i Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Złoty Lew” we Lwowie.

<sup>133</sup> Prezentowany wykaz może być niekompletny z powodu braku pełnej dokumentacji teatru, gromadzonej i przechowywanej w archiwum Słupskiego Ośrodka Kultury (dotyczy to zwłaszcza lat dziewięćdziesiątych i wcześniejszych).

czy *Wariat i zakonnica*). Co znamienne, niekiedy są to słupskie prapremiery mniej popularnych utworów, do których nigdy nie sięgał teatr zawodowy, jak również realizacje pozycji cenionych, a nieobecnych w repertuarze słupskiej sceny zawodowej. Przy tak panoramicznym oglądzie poszczególnych wystawień dramatów Witkiewicza pamiętać jednakże trzeba o specyfice Teatru Rondo, który tworzą w głównej mierze amatorzy współpracujący ze Stanisławem Miedziewskim i Marcinem Bortkiewiczem. Wiele wymienionych spektakli nie ma typowego scenariusza, a same działania teatralne przybierają formę kontrolowanej co prawda, ale jednak improwizacji, żartu teatralnego, ekscentrycznego wieczoru czy niedokończonej próby. Najczęściej są to pojedyncze realizacje, które nie mają swojej kontynuacji w postaci kolejnych wznowień. Wyjątkiem w tej grupie pozostaje monodram wykonywany przez Caryl Swift, zatytułowany *Kalamarapaksa, czyli rzecz o Witkacym*, powstały według scenariusza i w reżyserii Stanisława Miedziewskiego, na podstawie fragmentów wspomnień Witkacego, jego dramatów oraz opowieści-reportażu Joanny Siedleckiej *Mahatma Witkac*<sup>134</sup>. Skończony i powtarzalny charakter inscenizacji – typowy dla teatru zawodowego – nie jest mocną stroną realizacji Witkacego w Teatrze Rondo, choć wydaje się, że owa „skończoność” czy powtarzalność nigdy nie była docelowym zamiarem artystycznym „Wieczorów Ekscentrycznych” oraz cyklu „Witkacy pod strzechy”. Rozpoznawalność stylu Ronda mieści się raczej w twórczym sposobie potraktowania struktury samego tekstu dramatycznego, będącego najczęściej swobodną adaptacją, kolażem kilku tytułów lub reinterpretacją literackiego pierwowzoru, a także w innowacyjnym podejściu do płaszczyzny aktorskiej i scenograficznej. W zamiarach twórców związanych z Rondem Witkacy ma być raczej pretekstem i punktem wyjścia aniżeli punktem dojścia kolejnych premier. Nie zmienia to jednak faktu, iż teatr ten wyznaczał i nadal wyznacza rozpoznawalny styl słupskich inscenizacji dzieł Witkiewicza.

Dokonania słupskiego teatru zawodowego należy odnieść do stylu Teatru Rondo. Wybór małej i kameralnej sceny Sali Rycerskiej Zamku Książąt Pomorskich na realizację *Onych, Wykładu o Witkacym, Bestii teatru S.I. Witkie-*

---

<sup>134</sup> *Kalamarapaksa, czyli rzecz o Witkacym* według fragmentów wspomnień i dramatów Witkacego oraz na podstawie reportażu Joanny Siedleckiej *Mahatma Witkac*, scenariusz i reżyseria Stanisław Miedziewski, scenografia Andrzej Szczepłocki, wykonanie Caryl Swift, premiera 7.05.1993 roku. Do 2010 roku przedstawienie grane było ponad 360 razy. Szerzej o monodramie i jego kolejnych przemianach pisze W. Komar, *23 przypadki sceniczne. Teatr jednego aktora w dorobku Teatru „Rondo” w Słupsku, w latach 1972-2000*, Słupsk 2009, s. 145-155.

wicza<sup>135</sup>, Małej Sceny STD – na przedstawienie *Wariata i zakonnicy* w reżyserii Stanisława Miedziewskiego, a także eksperymentalnej sceny słupskiego spichlerza na prapremierę *Witkacego: jest 20 do Xtej* czy Sceny Sydkraft – w *Wariacie i zakonnicy*, w kontekście realizacji teatru osobnego nie powinien dziwić. Wydaje się bowiem, że najbardziej udane i zarazem ciekawe artystycznie propozycje teatralne, wyznaczające słupski styl inscenizowania Witkacego, będą nierozzerwalnie wiązały się ze sceną kameralną i osobną, jej możliwościami i naturalnymi atutami. Niemal wszystkie te przedstawienia słupskiego teatru małego starały się eksponować nie tyle inwencję formalną wpisana w strukturę dramatów Witkiewicza (choć jest to niekiedy dominujący typ inscenizowania tekstów w Rondzie), ile sposób wyrażania pewnych idei oraz tematów jego dramaturgii, przełożonych na język teatru. Widoczne było to zwłaszcza w tych przedstawieniach, w których podstawą realizacji był pisany specjalnie dla słupskiego teatru scenariusz. Dopełnieniem witkacowskiego stylu kameralnych prezentacji była też bliskość kolekcji jego prac plastycznych, eksponowanych w salach Muzeum Pomorza Środkowego (najczęściej Sala Rycerska). Na scenie zawodowej w Słupsku zabrakło z pewnością najważniejszych tytułów, jak chociażby *Szewców*, a wraz z nimi spektakli zdominowanych przez polityczno-społeczne czytanie twórczości Witkiewicza. Lukę tę usiłowały wypełniać „małe” realizacje, eksponujące treści artystyczno-estetyczne<sup>136</sup>.

Większość słupskich przedstawień powstałych między rokiem 1963 a 2010 wpisywała się w ogólnopolski kalendarz powrotów do Witkacego. Lata 1963-1988 były typowym okresem rozpoznawania. Wtedy też powstały wszystkie realizacje Słupskiego Teatru Dramatycznego. Lata dziewięćdziesiąte przyniosły proces asymilacji twórczości Witkiewicza, który – ze względu na brak teatru zawodowego – został podjęty i kontynuowany przez

---

<sup>135</sup> Nieprzypadkowo prapremiera *Bestii teatru S.I. Witkiewicza* prezentowana była w ramach Sceny Osobnej Słupskiego Teatru Dramatycznego w salach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.

<sup>136</sup> Ten sposób odczytywania twórczości Witkacego Anna Krajewska nazywa „inscenizowaniem tekstualnym”. Jest on o tyle ciekawy, że dramaturgia Witkiewicza, jak zauważa Krajewska, wyraźnie wpisuje się w nurt literatury podejmującej wewnątrz niej samej dyskusję na temat własnych reguł tworzenia, poprzez obecność autokomentarzy, autorefleksji, autotematyzmu, autointerpretacji, dialogowości czy wreszcie intertekstualności. Por. A. Krajewska, *Witkacego inscenizacje tekstualne*, „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 4. Wydaje się, że właśnie taki sposób inscenizowania Witkacego „przeżuwały” słupskie realizacje *Onych* Tadeusza Jurasza (1967), *Wykładu o Witkacym* Jowity Pięńkiewicz (1982) czy też *Bestii teatru S.I. Witkiewicza* Waldemara Modestowicza (1988).

Teatr Rondo. Rok 2004, a wraz z nim powstanie Nowego Teatru, ułatwił powrót Witkacego na słupską scenę zawodową. Przełomem stały się wydarzenia z września 2009 roku i nadanie Nowemu Teatrowi imienia Witkacego, choć zapewne dopiero upływający czas pokaże, na ile data ta będzie przełomowa.

W Polsce, wraz ze zmieniającym się sposobem postrzegania dramaturgii Witkacego, zmieniał się także sposób inscenizowania jego sztuk i to zarówno w teatrach zawodowych, jak i amatorskich oraz eksperymentalnych<sup>137</sup>. Procesy te możliwe są do udokumentowania także na przykładzie lokalnej sceny w Słupsku, gdzie Witkacy-awangardysta bliższy był i jest teatrowi osobnemu i scenie Teatru Rondo, zaś Witkacy-klasyk – teatrowi profesjonalnemu. Wydaje się jednak, że realizacje powstałe w słupskim teatrze zawodowym po roku 2004 stopniowo podział ten próbują zacierać. Pamiętać jednak trzeba, iż próba poszukiwania słupskiego stylu inscenizowania Witkacego opatrzona jest, tak jak wszędzie, swoistymi niebezpieczeństwami. Jak zauważa Ewa Wąchocka: „Zrozumiała, na pozór, wydaje się także idea stworzenia odrębnego stylu inscenizacyjnego. Zrozumiała i niezrozumiała zarazem, bo pielęgnowana w złudnym trochę przekonaniu, iż styl taki będzie panaceum na wszystkie kłopoty. Tak, jak gdyby jakiś jeden styl był możliwy! Nie jest to tylko kwestia inscenizatorskiej indywidualności – Jarocki, Prus, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa, Andrzej Dziuk, twórcy z niezaprzeczalnym wyczuciem towarzyszący Witkacemu, ujawniają przecież wobec niego bardzo różne postawy artystyczne (i intelektualne)”<sup>138</sup>. Reżyserzy związani ze słupskim ośrodkiem teatralnym nie próbują na siłę stwarzać odrębnego stylu inscenizacji, a jedynie poszukują własnej – niekiedy oryginalnej, a niekiedy bardzo typowej – przygody z Witkacym. Zarówno Stanisław Miedziewski w *Rondzie*, wcześniej także kolejni twórcy związani ze Słupskim Teatrem Dramatycznym, jak i Nowy Teatr im. Witkacego przez swoje realizacje poszukują nie tyle odrębnego stylu, ile raczej sposobności do ciekawego zaprezentowania sztuk Witkacego słupskiej publiczności. W wypadku prowincjonalnego miasta branie pod uwagę gustu i stopnia wyrobienia teatralnego widza może wszak okazać się miarą sukcesu każdej realizacji. Najlepszym przykładem pozostaje sławny *Wścieklica* Macieja Prusa, doceniony znacznie bardziej poza Słupskiem niż w mieście jego premiery, czy też stosunkowo krótki żywot sceniczny *Witkacego: jest 20 do Xtej*. Wydaje się bowiem, że Witkacy, odkrywany przez słupski teatr

---

<sup>137</sup> O zmianach tych pisze m.in. E. Wąchocka, *Teatr «form różnych»...*

<sup>138</sup> Tamże, s. 263.

zawodowy oraz osobny, ciągle jeszcze czeka na odkrycie przez słupską publiczność.

Niezwykle cieszą zapowiedzi dyrektora naczelnego i artystycznego Nowego Teatru im. Witkacego, Zbigniewa Kułagowskiego, który plany artystyczne na najbliższą przyszłość widzi następująco: „Poza tym chcemy, aby Słupsk kojarzył się z postacią Witkacego nie tylko przez wystawę jego prac w Muzeum Pomorza Środkowego, ale również przez realizowane u nas przedstawienia. Przypominam, że od jakiegoś czasu nasz teatr nosi już imię tego artysty. Poprzedni i najbliższy sezon zaczynamy od przedstawień Witkacego. Planujemy również stworzyć u nas festiwal sztuk witkacowskich, być drugim biegunem dla tego, co robi teatr imienia Witkacego w Zakopanem. Na początku października jedziemy z teatrem do miejscowości Jezioro na Ukrainie. Tam, w miejscu, gdzie samobójstwo popełnił Witkacy, zagramy fragment przedstawienia, zawieziemy też tablicę upamiętniającą tego artystę, jako dar od Słupska. Tablica, która już tam wisi, zawiera błąd w roku urodzin Witkacego. Chcemy przywieźć ją do miasta i znaleźć dla niej godne miejsce u nas”<sup>139</sup>.

Obecność Witkacego na słupskiej scenie trafnie diagnozuje także Jacek Bunsch, reżyser znany z wystawienia wielu dramatów zakopiańskiego twórcy. Przy okazji ostatniej premiery *Wariata i zakonnicy* stwierdził: „Już dawno zauważono, iż dzieje Witkacego w naszej kulturze układają się w zadziwiająco sinusoidę – nadchodzi czas, gdy jego duch powraca, a potem znika znowu. Wielokrotnie sięgając po jego sztuki, przekonałem się, że gra to niebezpieczna – jeśli nie trafi się na falę zainteresowania Witkacym, duch jego ulatnia się natychmiast. Dlaczego więc dziś Witkacy? Co powie nowym, młodym widzom, którzy najczęściej zapełniają teatralną salę? Czy mając na myśli współczesność, można w nim widzieć artystę totalnego, nowoczesnego performerą, który z malarstwa, teatru, własnego życia i wizerunku tworzył dzieło sztuki? Właśnie: życie jako dzieło sztuki – czyż nie jest nam to bliskie? Czy odrzucony, uwięziony w szpitalu wariatów «Pod zdechłym zajączkim» artysta ogarnięty głodem poznania Tajemnicy Istnienia, nie jest bratem wszystkich, którzy nie potrafią pomieścić się w sztywnych ramach dobrze zorganizowanego społeczeństwa? Którzy nie ustają w pogoni za czymś więcej, niż to, co oferuje w nadmiarze dzisiejszy, skomercjalizowany świat. A może duch Witkacego chce nam podpowiedzieć, że polska rzeczywistość osiągnęła taki poziom absurdu, że trzeba być tegim wariatem, aby to wszystko wytrzymać? W każdym razie dobrze się stało, że duch Witkacego

---

<sup>139</sup> D. Klusek, *Zapowiada się niezły Cabaret*, „Głos Pomorza” 2010, nr 199, s. 7.

znalazł w słupskim teatrze miejsce, gdzie może się (czasem) ukazywać”<sup>140</sup>. Oby tylko wszystkie zamierzenia artystyczne Nowego Teatru im. Witkacego w Słupsku udało się zrealizować<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup> Komentarz reżysera *Duch Witkacego, czyli rozstania i powroty*, zamieszczony z racji premiery *Wariata i zakonnicy* (2010) na stronie internetowej Nowego Teatru im. Witkacego w Słupsku, [www.nowyteatr.pl/ostatnio w Nowym Teatrze/](http://www.nowyteatr.pl/ostatnio-w-Nowym-Teatrze/)data pobrania 22.09.2010.

<sup>141</sup> Wraz z początkiem sezonu 2011/2012 pojawił się wspólny pomysł Nowego Teatru im. Witkacego i Ośrodka Teatralnego Rondo. Zorganizowano I Festiwal Twórczości S.I. Witkiewicza pod nazwą Witkacomania. Prezentacjom konkursowym w ramach XIV Ogólnopolskiego Konkursu Interpretacji Dzieł S.I. Witkiewicza towarzyszyły przedstawienia teatru zawodowego. Nowy Teatr przypomniał *Wariata i zakonnicę* w reżyserii Jacka Bunscha (premiera 2010), gościnnie występował Teatr Polski z Warszawy z *Szewcami* w reżyserii Macieja Prusa (premiera 2009).





*W małym dworku* (1963), reż. Hieronim Konieczka, fot. Grażyna Wyszomirska (zbiory Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie)



*Wariat i zakonnica* (1985), reż. Stanisław Miedziewski, fot. Jerzy Czerwiński (zbiory Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie)



*W małym dworku* (1988), reż. Ryszard Jaśniewicz, fot. Roman Lis (zbiory Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie)





*Bestia teatru S.I. Witkiewicza Waldemara Modestowicza (1988), reż. Andrzej Nowicki, prapremiera w Sali Rycerskiej Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, fot. Zbigniew Suliga (zbiory Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie)*

**NOWY  
TEATR**  
W SŁUPSKU

DYREKTOR  
NACZELNY I ARTYSTYCZNY  
BOGUSŁAW SEMOTIUK

Premiera  
13 WRZEŚNIA 2004

STANISŁAW  
IGNACY  
WITKIEWICZ

# Szalona LOKOMOTYWA

reżyseria **JAN PESZEK, MICHAŁ ZADARA**

scenografia **KATARZYNA PACIOREK**

projekcja wideo **THOMAS HARZEM**

ruch **TOMASZ WYGODA**

obsada

Ewa Andruszkiewicz, Bożena Borek, Agnieszka Ćwik, Agnieszka Grzybowska,  
Marta Kumik, Maria Mielnikow, Hanna Piotrowska, Marta Turkowska,  
Łukasz Bielski, Wiesław Dawidczyk, Ireneusz Kaskiewicz, Krzysztof Kluzik,  
Miroslaw Krawczyk, Saniwoj Król, Zbigniew Kułagowski,  
Albert Osik, Bogusław Semotiuk, Jan Stryjniak,  
Tadeusz Wasiał, Marcel Wierichowski.

SCENA przy ul. JANA PAWŁA II 3

BILETY DO NABYCIA W KASIE TEATRU

REZERWACJA TEL. +59 846 70 00

Plakat *Szalonej lokomotywy* (2004), zarazem premierowego przedstawienia Nowego Teatru w Słupsku, reż. Jan Peszek, Michał Zadara (ze zbiorów archiwum Nowego Teatru im. Witkacego w Słupsku)



## **XIII Ogólnopolski Konkurs Interpretacji Dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza**

**16-18 września 2010  
Teatr RONDO w Słupsku**

Plakat XIII edycji Ogólnopolskiego Konkursu Interpretacji Dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza „Witkacy pod strzeczy” (archiwum Ośrodka Teatralnego Rondo)

## Motywy pomorskie w repertuarze „Tęczy”

### 4.1. „Tęcza” w Słupsku

**P**aństwowy Teatr Lalki „Tęcza” funkcjonuje w Słupsku nieprzerwanie od roku 1956, czyli od chwili, gdy objazdowy zespół kierowany przez Elżbietę i Tadeusza Czaplińskich<sup>1</sup> przeniósł się – na zaproszenie wiceprzewodniczącego Prezydium Miejskiej Rady Narodowej Ludwika Zapolskiego – tutaj z Brus (powiat chojnicki). Dzieje słupskiego teatru lalkowego zdają się przeczyć stereotypowemu traktowaniu scen położonych w mniejszych ośrodkach jako teatralnej prowincji. Dowodzi tego liczba osiągnięć „Tęczy”, która przez wiele lat usiłowała być teatrem aktywnym na arenie krajowej i międzynarodowej, zwłaszcza w okresie dyrekcji artystycznej Zofii Miklińskiej (lata 1970-1990) oraz Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk (od roku 1990)<sup>2</sup>. Miarą sukcesów pozostają zarówno festiwale i przeglądy teatralne z udziałem „Tęczy”, jak i ogólna liczba wyróżnień i nagród otrzymanych za poszczególne realizacje<sup>3</sup>.

Ważnym okresem w historii funkcjonowania teatru była dyrekcja Zofii Miklińskiej, której udało się nie tylko zmiana stylu przygotowywanych realizacji, ale również wypromowanie teatru na arenie krajowej (konkursy i festiwale lalkowe w Opolu, Toruniu, Poznaniu czy Białymstoku) oraz między-

<sup>1</sup> Por. *Elżbieta i Tadeusz Czaplińscy. Dokumentacja działalności*, opracowała M. Siemaszko, Łódź 2001, [seria] *Lalkarze – materiały do biografii*, red. M. Waszkiel, t. 27.

<sup>2</sup> Dzieje oraz najważniejsze dokonania artystyczne słupskiej „Tęczy” zostały szerzej scharakteryzowane w: A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 32-46 i 47-73 [pełen repertuar, występy, festiwale krajowe i międzynarodowe, sesje naukowe, seminaria pedagogiczne, wystawy lalkowe, nagrody i wyróżnienia, przedstawienia telewizyjne].

<sup>3</sup> Por. także „Teatr Lalek” 2011, nr 1-2 [tu: m.in. zestawienia statystyczne *Polski teatr instytucjonalny 2007-2010 w liczbach* oraz artykuły L. Kozień, *Teatr dziś. Uwagi o współczesnym teatrze lalek w Polsce* i H. Waszkiel, *Dramaturgia – repertuar*].

narodowej. Największy sukces przyniósł rok 1974, kiedy zespół zdobył Grand Prix na VII Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Zagrzebiu za spektakl *Od Polski śpiewanie* Marii Kossakowskiej i Janusza Galewicza, w reżyserii Zofii Miklińskiej. W 1977 roku „Tęcza” zdobyła w Opolu III nagrodę za reżyserię (Zofia Miklińska) *Panienki z okienka*, zaś w 1981 roku w Poznaniu na Biennale Sztuki dla Dzieci i Młodzieży – Srebrne Koziołki za spektakl *Przed zaśnięciem* w reżyserii Jana Dormana (nagroda za reżyserię i scenografię). Sukcesy „Tęczy” przyczyniły się do podjęcia współpracy z telewizją. W latach 1972-1991 przygotowano i wyemitowano szesnaście przedstawień, których rejestracja odbywała się w Słupsku, w siedzibie teatru (m.in.: *Kaszubki pod Wiedniem*, *Panienka z okienka*, *Guli-Gutka*, *Damrocka i Gryf*, *Latająca wyspa*, *Czerwona sukienka* i *Za siedmioma górami*). Na początku lat dziewięćdziesiątych słupska „Tęcza” była sceną rozpoznawaną zarówno w kraju, jak i poza jego granicami. Te sukcesy stara się kontynuować Małgorzata Kamińska-Sobczyk, obecny dyrektor naczelny i artystyczny teatru. W czerwcu 2001 roku „Tęcza” zorganizowała X Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek Krajów Nadbałtyckich, zaś we wrześniu 2003 roku w niewielkim Słupsku udało się gościć uczestników Międzynarodowego Festiwalu Teatrów dla Dzieci i Młodzieży Krajów Kandydujących do Unii Europejskiej EUROFEST 2003<sup>4</sup>. Trzy lata później festiwal przekształcił się w Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek Krajów Unii Europejskiej EUROFEST 2006, który na stałe wpisał się w mapę festiwalową teatrów lalkowych<sup>5</sup>.

Sukcesy dyrekcji Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk<sup>6</sup> nie zmieniły zasadniczego podejścia „Tęczy” do sztuki lalkowej przeznaczonej przede wszystkim dla dziecięcego odbiorcy. Wydaje się, że program artystyczny wpisany w motto teatru, podarowane mu we fraszce Jana Izydora Sztudyngera z okazji 10-lecia teatru, a zamykające się w słowach: „Nikt «Tęczy» / Nie wyreczy... / W terenie – / Przynosi dzieciom zachwyt i olśnienie / W najodleglej-

<sup>4</sup> Por. H. Baltyn, *Ciekawostki ze Słupska*, „Teatr” 2003, nr 10/11, s. 31-33.

<sup>5</sup> Por. *O ożywianiu marionetek, misji teatru lalkowego i wrażliwości współczesnego dziecka*, z Małgorzatą Kamińską-Sobczyk rozmawia Ryszard Ulicki, „Miesięcznik” 2006, nr 3. W roku 2009 odbyła się druga edycja Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek Krajów Unii Europejskiej im. Roberta Schumana EUROFEST 2009.

<sup>6</sup> Wśród najważniejszych osiągnięć wymienić trzeba: I nagrodę za sztukę *Podwórko marzeń*, przyznaną na Ogólnopolskim Konkursie na Sztukę dla Dzieci (1997), główną nagrodę krytyków na Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów dla Dzieci i Młodzieży w Kłodzku (1999) za spektakl *Baśń o...* w reżyserii Kamińskiej-Sobczyk, nagrodę za animację za spektakl *Złote serce* w reżyserii Kamińskiej-Sobczyk, przyznaną na I Festiwalu Teatrów Lalek „Katowice – Dzieciom” (2002) oraz Grand Prix na VI Festiwalu Dziecięcym „Lato Teatralne” (2006) za *Metamorfozy* w reżyserii Krzysztofa Rau.



sze dziury – / Nie konserwy kultury / Niosąc za radiem, telewizją, kinem, / Lecz sztukę żywą, sztukę – witaminę”, pozostaje w „Tęczy” nie tylko aktualny, ale jest także konsekwentnie realizowany. Teatr lalkowy ze Słupska nadal prowadzi aktywną działalność objazdową zarówno na terenie dawnego województwa słupskiego, jak i daleko poza jego granicami, pozostając w ten sposób wierny programowi rodzinnego i zarazem objazdowego teatru ludowego, założonego przez Tadeusza i Elżbietę Czaplińskich w roku 1946<sup>7</sup>. Jednocześnie „Tęcza” przygotowuje ciekawe przedstawienia, posługując się środkami wyrazu typowymi dla współczesnego teatru lalkowego<sup>8</sup>.

Motywy pomorskie pojawiły się w spektaklach „Tęczy” wraz z nastaniem dyrekcji Zofii Miklińskiej, choć trzeba zauważyć, iż początkowa lokalizacja prywatnego teatru Czaplińskich, związanego najpierw ze wsią Tuchomie w powiecie bytowskim, a następnie z Brusami w powiecie chojnickim, predysponowała zespół do podejmowania tematyki kaszubskiej czy szerzej – pomorskiej. Czaplińscy wprowadzili na afisz wiele spektakli ludowo-folklorystycznych. W lipcu 1970 roku dyrekcję administracyjną „Tęczy” objął Jerzy Miszczyszyn, zaś w styczniu roku 1973 na stanowisko dyrektora naczelnego powołano Stanisława Mireckiego. W tym czasie – od 1 stycznia 1970 roku – kierownictwo artystyczne teatru sprawowała Zofia Miklińska, wcześniej aktorka i reżyser Państwowego Teatru Lalki i Aktora „Miniatura” w Gdańsku<sup>9</sup>. Ze sceną w Słupsku Zofia Miklińska związana była do przejścia na emeryturę z końcem sezonu 1990/1991<sup>10</sup>. Pełniąc obowiązki kierownika artystycznego „Tęczy”, wywarła istotny wpływ na ukształtowanie się nowego wizerunku słupskiej sceny lalkowej. „Tęcza” zaczęła preferować teatr metafory, zrywając stopniowo z realistycznym teatrem lalkowym. Pojawił się etat kierownika muzycznego, którym początkowo został Zygmunt Andrzej Januszkiewicz, a od lutego 1973 roku Marian Radzikowski. Na stanowisko scenografa powołano znanego twórcę teatru lalek Alego Bunscha. Zofia Miklińska współpracowała też gościnnie – jako reżyser – z Teatrem

---

<sup>7</sup> W sezonie teatralnym 2009/2010 „Tęcza” gościła z przedstawieniami m.in. w Kołobrzegu, Gniewinie, Dobrznie, Człuchowie, Koszalinie, Ustce, Lęborku, Starogardzie Gdańskim, Tczewie i Miastku.

<sup>8</sup> Por. program artystyczny M. Kamińskiej-Sobczyk zaprezentowany w: *O ożywianiu marionetek...*, s. 4-12.

<sup>9</sup> Por. *Zofia Miklińska. Dokumentacja działalności*, opracował A. Bocian, Łódź 2001, [seria] *Lalkarze – materiały do biografii*, red. M. Waszkiel, t. 26.

<sup>10</sup> W latach 1970-1994 dla słupskiej „Tęczy” Miklińska zrealizowała 36 samodzielnych prac reżyserskich. Por. tamże, s. 13-18. Po odejściu na emeryturę w roku 1991 współpracowała jeszcze z „Tęczą”, reżyserując np. w roku 1994 *Guli-Gutkę* Natalii Gołębskiej.

Lalki i Aktora „Miniatura” w Gdańsku, Teatrem Lalki i Aktora „Baj Pomorski” w Toruniu oraz innymi scenami lalkowymi w kraju, m.in. z „Guliwerem” w Warszawie, „Banialuką” w Bielsku-Białej, „Kubusiem” w Kielcach i „Pleciugą” w Szczecinie<sup>11</sup>.

W okresie blisko dwudziestoletniej współpracy dyrektorskiej Stanisława Mireckiego i Zofii Miklińskiej w „Tęczy”, obok ciekawych nowości repertuarowych, zorganizowano także kilka ważnych sesji naukowych, poświęconych zagadnieniom tradycji i ludowości polskiego teatru lalkowego, oraz wystawy promujące współczesną sztukę scenograficzną przedstawień lalkowych. W 1972 roku otwarto Ogólnopolską Wystawę Sztuki Lalkarskiej, połączoną z jubileuszem 25-lecia teatru<sup>12</sup>. W salach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku zaprezentowano aktualny dorobek 24 zawodowych teatrów lalkowych w Polsce. Pokazano ponad dwieście eksponatów, w tym lalki, rekwizyty, kostiumy, projekty scenograficzne, programy teatralne, afisze, zdjęcia, plakaty wykonane dla „Tęczy” przez Adama Kiliana, Alego Bunscha i Leokadię Serafinowicz, a także sztukę lalkarską innych teatrów lalkowych w kraju, m.in.: prace scenograficzne powstałe dla katowickiego „Ateneum”, łódzkiego „Arlekina” i „Pinokia”, rzeszowskiego „Kacperka”, warszawskiego „Guliwera” i poznańskiego „Marcinka”<sup>13</sup>. Ekspozycja w Muzeum Pomorza Środkowego ukazywała powiązania współczesnego teatru lalkowego z tradycją ludową – zaprezentowano wybrane motywy folklorystyczne w realizacjach teatrów z Warszawy, Rzeszowa, Szczecina, Rabki i Wałbrzycha (np. różne typy szopek z przedstawień o charakterze lalkowych misteriiów szopkowych)<sup>14</sup>. W 1974 roku w Słupsku odbyło się ogólnopolskie seminarium folklorystyczne zatytułowane *Tradycje ludowe w polskim teatrze lalkowym*, zorganizowane przy współudziale Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, pod opieką naukową profesora Czesława

---

<sup>11</sup> Wszystkie prace reżyserskie Miklińskiej powstałe w latach 1960-1994 wymienione są w: tamże, s. 13, 18-19.

<sup>12</sup> Por.teczka dokumentacyjna *Seminarium* w archiwum Państwowego Teatru Lalki (PTL) „Tęcza” w Słupsku [tu: m.in. program wystawy ze słowem wstępnym Henryka Jurkowskiego oraz założenia programowe wystawy przygotowane przez Miklińską].

<sup>13</sup> Por. B. Frankowska, *Ogólnopolska wystawa sztuki lalkarskiej w „Tęczy”, „Teatr”* 1972, nr 19, E. Mazurkiewicz, *Kaszubi pod Wiedniem*, „Litera” 1972, nr 7 i Z. Miklińska, *Teatr swój widzę... dla wszystkich*, „Głos Koszaliński” 1975, nr 78. Wystawa pokazywała prace teatrów lalkowych z Olsztyna, Torunia, Wrocławia, Łodzi, Katowic, Czeskiego Cieszyna, Bielska-Białej, Zielonej Góry, Warszawy, Poznania, Krakowa, Opola, Kielc, Szczecina, Wałbrzycha, Rabki, Rzeszowa i Lublina.

<sup>14</sup> Por. założenia programowe Ogólnopolskiej Wystawy Sztuki Lalkarskiej, opracowane przez Z. Miklińską, w:teczka dokumentacyjna *Seminarium* w archiwum PTL „Tęcza”.

Hernasa<sup>15</sup>. Konferencja odbyła się z udziałem Natalii Gołębskiej, Ernesta Brylla, Adama Kiliana, Wandy Dubanowicz i Henryka Jurkowskiego, zaś referaty wygłosili: Janusz Degler, Hanna Walińska, Jerzy Cieślowski, Sławomir Winkowski, Zdzisław Dąbrowski, Wiesława Domańska, Elżbieta Piotrowska. W czasie trwania seminarium zaprezentowano spektakle teatrów lalkowych z Poznania (*O Kasi, co gąski zgubiła* Marii Kownackiej), Rabki (*O Zwyrtałe Muzykancie* Jana Wilkowskiego) i Słupska (*Od Polski śpiewanie* w reżyserii Zofii Miklińskiej)<sup>16</sup>. W 1988 roku Państwowy Teatr Lalki „Tęcza” ponownie gościł uczestników ogólnopolskiego seminarium naukowego, zatytułowanego *Folklor i historia w repertuarze współczesnego teatru lalek*<sup>17</sup>. Jego uczestnikami byli: Marek Waszkiel, Bożena Frankowska, Teresa Ogrodzińska, Jacek Jankowski, Jan Leonczuk, Edmund Wojnarowski, Joanna Piekarska i Henryk Jurkowski. Obradom towarzyszyły spektakle w wykonaniu Teatru Lalki i Aktora „Baj” z Warszawy (*Leć głosie po rosie* Natalii Gołębskiej), Białostockiego Teatru Lalek (*Turlajgrosek* Piotra Tomaszuka), słupskiej „Tęczy” (*Biwak z przyśpiewkami* Hanny Januszewskiej), a także wystawa tematyczna *Wątki ludowe w scenografii* (ze zbiorów PTL „Tęcza”), przygotowana przez słupskie Biuro Wystaw Artystycznych, mieszcząca się w galerii BWA „Baszta Czarownic”<sup>18</sup>.

Zainteresowania Zofii Miklińskiej, skupione wokół teatru folklorystycznego, których przejawem stały się kolejne seminaria naukowe i tematyczne wystawy scenograficzne, spowodowały, że w „Tęczy” zaczęto realizować przedstawienia nawiązujące do tradycji i kultury regionu pomorskiego, w tym kaszubskiego, reżyserowane w większości przez samą dyrektor, jak na przykład *Od Polski śpiewanie* Janusza Galewicza i Marii Kossakowskiej z 1970 roku, *Kaszubi pod Wiedniem* Jana Karnowskiego z roku 1972 czy *Licho*

---

<sup>15</sup> Por. I. Kellner, „Teatr” 1974, nr 11 [nota o konferencji], A. Turczyński, *Rzecz o sytuacji aktora w teatrze lalkowym*, „Pobrzeże” 1974, nr 68 i Z. Miklińska, *Teatr swój widzę...*

<sup>16</sup> Por.teczka dokumentacyjna *Seminarium*, archiwum PTL „Tęcza” [tu: m.in. program seminarium folklorystycznego oraz stenogramy wybranych referatów].

<sup>17</sup> Por.teczka dokumentacyjna *Seminarium II*, archiwum PTL „Tęcza” [tu: m.in. program sesji z 28-29 listopada 1988 roku oraz informacje dotyczące wystawy *Wątki ludowe w scenografii* (ze zbiorów PTL „Tęcza”)].

<sup>18</sup> Por. (mim) [M. Mirecka], *W „Tęczy” polski sezon*, „Głos Pomorza” 1988, nr 253, *Folklor i historia w teatrze lalek*, „Głos Pomorza” 1988, nr 276, s. 1-2 i M. Mirecka, *By folklor nie trafił do lamusa*, „Głos Pomorza” 1988, nr 293, s. 8 [rozmowa Mireckiej z uczestnikami słupskiego seminarium: Markiem Waszkiem oraz Henrykiem Jurkowskim]. W roku 1989 część z referatów wygłoszonych na sesji opublikowano w „Teatrze Lalek” pod wspólnym tytułem *Czym jest dla mnie folklor*. Por. „Teatr Lalek” 1989, nr 2 [wypowiedzi np. Zofii Miklińskiej, Rimasa Dreżisa i Joanny Piekarskiej].

z *Gardna* Tadeusza Petrykowskiego w reżyserii Elżbiety Czaplińskiej z 1974 roku. Później powstały jeszcze dwie inscenizacje sztuk Natalii Gołębskiej: *Guli-Gutka, śpiewogra na kaszubską nutę* (1977), *Damroka i Gryf* (1984), a także *Remus – rycerz kaszubski* Edwarda Mazurkiewicza (1986). Z czasem nurt tradycyjnych podań, legend i sztuk opartych na pomorsko-kaszubskich obyczajach i obrzędach zaczął wyróżniać „Tęczę” wśród pozostałych teatrów lalkowych w kraju<sup>19</sup>. Popularyzowanie pomorskiego nurtu w twórczości artystycznej Państwowego Teatru Lalki „Tęcza” – jedyne teatru lalkowego na Pomorzu Środkowym – stało się naturalnym dopełnieniem jego linii repertuarowej także w okresie dyrekcji Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk, absolwentki Wydziału Aktorskiego i reżyserii PWST w Warszawie, wcześniej dyrektora Sceny Lalkowej przy Teatrze im. L. Solskiego w Tarnowie. W roku 2002 przygotowano dwa autorskie prapremierowe przedstawienia oparte na pomorskich podaniach i legendach, tj. *O słupskich krasnalach* i *Pomorskie czarownice*. Obie realizacje – powstałe w reżyserii Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk – powracały do wciąż żywej w słupskim teatrze lalkowym tradycji przedstawień o tematyce pomorskiej, zainicjowanej w latach siedemdziesiątych przez Zofię Miklińską<sup>20</sup>.

## 4.2. Przedstawienia

### *Od Polski śpiewanie*

Przedstawienie *Od Polski śpiewanie* z 1970 roku powstało według scenariusza Marii Kossakowskiej i Janusza Galewicza. Autorzy oparli się na tekstach XIX-wiecznego etnografa, folklorysty i kompozytora Oskara Kolberga<sup>21</sup>. Ten znamienity badacz polskiej kultury ludowej jako jeden z pierwszych zebrał i usystematyzował według regionów rodzime odmiany ludowej kultury, które opisał następnie w wielotomowym dziele *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*. Słupskie przedstawienie nawiązywało bezpośrednio do innej

---

<sup>19</sup> Por. J. Lissowski, *Zasłużony laur dla Tęczy*, Biuletyn Metodyczny „Ziemia Gdańska” 1978, nr 124, J. Dąbrowa, *Jubileusz Pomorskiej „Tęczy”*, „Pomerania” 1986, nr 10 i tenże, *Pani Zofii kraina legend*, „Pomerania” 1988, nr 5.

<sup>20</sup> W aneksie 4 zaprezentowano noty dokumentacyjne oraz recenzje teatralne wszystkich przedstawień „Tęczy” poświęconych tematyce pomorsko-kaszubskiej.

<sup>21</sup> Por. M. Kossakowska, J. Galewicz, *Od Polski śpiewanie* [egzemplarz teatralny], teczka dokumentacyjna nr 61 oraz program teatralny, archiwum PTL „Tęcza”.

pracy Kolberga – *O czym mówią pory roku* – i pod takim właśnie tytułem miało swoją teatralną prapremierę na scenie Teatru „Pinokio” w Łodzi z okazji 25-lecia PRL-u. Widowisko rozwijało się według chronologii kalendarza i związanego z nim następstwa pór roku – od wiosny do zimy, przy czym wydarzenia związane z każdą z pór roku prezentowano na innym geograficznie i zarazem folklorystycznie terenie Polski. Wiosnę obchodzono na Kurpiach, lato na podkrakowskiej wsi, jesień w Łowiczu, zaś zimę na Kujawach. W ten sposób dziecięcy odbiorca był zapoznawany z charakterystycznymi zwyczajami, obrzędami, tańcami i pieśniami (muzyka Wandy Dubanowicz) poszczególnych regionów Polski w układzie chronologii kalendarza. Przedstawienie inscenizowane przez Zofię Miklińską w „Tęczy” – obok ludowych zwyczajów – eksponowało także wybrane elementy treściowe związane z historią Polski. Na scenie pojawiali się na przykład kosynierzy, którzy bronili niepodległości kraju, defilujące oddziały polskiej konnicy króla Jana III Sobieskiego, Tadeusza Kościuszki, a także jeźdźcy Księstwa Warszawskiego i żołnierze polskiego września 1939 roku. Przedstawienie inicjowało połączenie planu żywego aktora oraz planu lalkowego. Przemarsz przez widownię kołędników z lalkami kończył się na scenie, gdzie rozgrywane były kolejne części widowiska, już za parawanem, w większości w planie lalki. Dynamicznie zmieniające się kolejno luźne sceny odpustowego jarmarku, wesela, dożynek oraz zimowych zabaw z bałwanami i chochołami eksponowały typowe dla danego regionu zwyczaje i obrzędy kurpiowskie, krakowskie, łowickie, kujawskie. Sceniczna prezentacja poszczególnych pór roku skupiała się na danym regionie geograficznym oraz najbardziej charakterystycznych dla niego ludowych obrzędach. W ten sposób dzieci poznawały zwyczaje wiejskiego wesela, Wielkanocy, sianokosów, kupały, żniw i dożynek, odpustu, kopania ziemniaków, gwiazdkowe. Wszystko przeplatane było przysłowiami i ludowymi tekstami, z zachowaniem cech gwarowych. Konsekwentne utrzymanie dwóch planów akcji, aktorского oraz lalkowego, powodowało zarazem obnażenie mechanizmów teatru lalkowego.

Uwagę zwracały zwłaszcza dwie sceny przedstawienia – na targu, gdzie aktorzy kupowali od lalek warzywa i owoce, oraz zakończenie. *Od Polski śpiewanie* kończyło się scenką „teatru w teatrze”, wykorzystującą elementy typowe dla polskich jasełek. Aktorzy, po odegraniu scen w żywym planie, powracali do małej, przenośnej szopki, gdzie rozgrywali krótką, jasełkową scenkę z królem Herodem, Śmiercią i Diabłem, śpiewając stare, zapomniane kolędy. Dopiero wtedy zamykały się wiklinowe wrota, kończąc prezentację poszczególnych regionów Polski. Słupskie przedstawienie wyróżniało się

nie tylko pomysłową inscenizacją Zofii Miklińskiej i piękną muzyką Wandy Dubanowicz, lecz także niezwykle kolorową i zarazem funkcjonalną oprawą plastyczną Alego Bunscha. Korowód barwnych postaci i lalek towarzyszył realizacji od pierwszej do ostatniej sceny. Niezwykłe wrażenie robił typowy dla teatru lalkowego parawan w postaci wiklinowego ogrodzenia, otwierającego się pośrodku niczym wrota i zapraszającego do udziału we wspólnej zabawie. Środek sceny zajmował duży obracający się posąg Światowida. Wszystkie ludowe obrzędy rozgrywały się nie tylko wokół niego, ale też za jego przyzwoleniem. Obrót Światowida powodował zmianę pory roku, którą sugerowała zmiana kolorystyki figury. Kiedy wymagała tego sytuacja sceniczna, dumny Światowid stawał się elementem barwnej karuzeli, zapraszając wszystkich do zabawy. Większość elementów scenograficznych zbudowano z wykorzystaniem prostych materiałów – drewna, słomy i wikliny<sup>22</sup>. Przedstawienie, reżyserowane przez Zofię Miklińską, rozpoczęło w Słupsku nie tylko nowy sezon teatralny 1970/71 „Tęczy”, było też pierwszą realizacją otwartego przez nią przewodu reżyserskiego. W 1971 roku *Od Polski śpiewanie* grano na festiwalu w Opolu, gdzie uzyskało przychylne recenzje, również za wszechstronność przygotowania zespołu aktorskiego. Spektakl pokazywano gościnnie w Jugosławii (1974), Rumunii (1975, 1979) oraz w dawnych niemieckich państwach NRD i RFN (1975, 1977). W 1974 roku zdobył on Grand Prix na VII Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalkowych w Zagrzebiu, w kategorii prezentacji sztuk w języku ojczystym<sup>23</sup>. Inscenizacja *Od Polski śpiewanie* rozpoczynała dobrą passę krajową i międzynarodową „Tęczy” pod kierownictwem artystycznym Zofii Miklińskiej, a zarazem rozpoznawalny cykl spektakli folklorystycznych, który z biegiem lat będzie ewoluował w kierunku przedstawień pomorsko-kaszubskich.

### ***Kaszubi pod Wiedniem***

Pierwszą realizacją „Tęczy” wpisującą się bezpośrednio w tematykę pomorską było przedstawienie *Kaszubi pod Wiedniem* (*Kaszubi pod Widnem*) Jana Karnowskiego<sup>24</sup>. Prapremiera dramatu, napisanego przez Karnowskiego po kaszubsku i zaadaptowanego na potrzeby sceny lalkowej przez Zofię Mi-

<sup>22</sup> Por. wybrane recenzje: J. Ślipińska, *Od Polski śpiewanie w „Tęczy”, „Głos Koszaliński”* 1970, nr 315, *Od Polski śpiewanie*, „Głos Koszaliński” 1971, nr 2 i E. Mazurkiewicz, *Tęczowe akordy*, „Litera” 1971, nr 2.

<sup>23</sup> Por. „Pobrzeże” 1974, nr 70.

<sup>24</sup> Por. J. Karnowski, *Kaszubi pod Wiedniem*, [w:] tegoż, *Utwory sceniczne*. Słowo wstępne K. Ostrowski. Utwory opracował i słowniczkiem opatrzył L. Roppel, Gdańsk 1970.

klińską, odbyła się w styczniu 1972 roku<sup>25</sup>. Napis widniejący w centralnej części podestu: „Nie ma Kaszub bez Polonii, a bez Kaszub Polski” nie pozostawiał wątpliwości co do sposobu odczytania przez twórców kwestii przynależności Kaszub do Polski. Spektakl zrealizowany został przez sprawdzony zespół artystyczny. Za inscenizację sztuki odpowiadała Zofia Miklińska, muzykę skomponowała Wanda Dubanowicz, zaś scenografię i lalki przygotował Ali Bunsch. Opracowanie plastyczne lalek przywoływało obraz polskiej husarii na koniach, z anielskimi piórami. Przedstawienie zaczynało się w planie żywego aktora od scen ilustrujących współczesne wesele na Kaszubach, z tradycyjnymi obrzędami, tańcem i kaszubskimi zwyczajami weselnymi. W czasie uroczystości trzech ludowych grajków wspominało dawne wesela Kaszubów, którzy zawsze deklarowali wierność Polakom i Polsce. Od tego momentu, w formie retrospekcji, na scenie planu lalkowego budowano obraz innego kaszubskiego wesela, odbywającego się w domu Wiki Górnowskiego za czasów panowania króla Jana III Sobieskiego. W tym czasie wydarzenia sceniczne przenosiły się na pola walki pod Wiedniem, gdzie król Polski wyruszał przeciw potęgze Turków, oblegających miasto. Na wezwanie władcy odpowiedzieli rycerze ze wszystkich stron Rzeczypospolitej, a także chorągiew pomorska pod wodzą generała Denhofa. Do chorągwi tej, obok szlachty, zaciągnęli się – pod sztandarem Pomorskiego Gryfa – także kaszubszy chłopcy, na czele z Wiką Górnowskim. Ze zwycięskiej wyprawy króla Jana III Sobieskiego wielu z nich nie wróciło, ale ci, którzy powracali do swoich domów, okryli się wojenną sławą oraz otrzymali szlachectwo od polskiego króla.

W prapremierowej inscenizacji *Kaszubów pod Wiedniem* Zofia Miklińska zastosowała niezwykle trafne połączenie teraźniejszości z przeszłością, które możliwe było dzięki wprowadzeniu scen z przeszłości tylko w planie lalkowym. Oprócz dawnego kaszubskiego wesela (fragmenty innego tekstu Karnowskiego pt. *Kaszubskie wesele*) pokazano także sceny walki pod Wiedniem, efektowny wjazd polskiej husarii, bitwę z Turkami oraz scenę nadania przez Sobieskiego tytułu szlacheckiego kaszubskiemu bohaterowi – Frankowi Kulczykowi. Obok planu żywego aktora i planu lalek w inscenizacji wykorzystano także teatr cieni (w postaci tureckiego obozu z namiotem i półksiężycem)<sup>26</sup>. Przedstawienie charakteryzowało się szybkim

<sup>25</sup> Por. *Kaszubi pod Wiedniem* Jana Karnowskiego w adaptacji tekstu Zofii Miklińskiej [egzemplarz teatralny],teczka dokumentacyjna nr 65, archiwum PTL „Tęcza”.

<sup>26</sup> Por. wybrane recenzje: *Z Kaszubami pod Wiedniem* [Z. Miklińska, kierownik artystyczny PTLT w rozmowie z J. Ślipińską], „Głos Koszaliński” 1972, nr 22, E. Mazurkiewicz, *Kaszubi pod Wiedniem*, „Literary” 1972, nr 7, „Głos Pomorza” 1983, nr 205 [artykuł przed-

tempem, doskonałym opanowaniem przez słupski zespół scen śpiewu i tańca oraz ciekawymi lalkami, wykonanymi według projektu Alego Bunscha<sup>27</sup>. Zofia Miklińska, która samodzielnie przetłumaczyła kaszubski tekst dramatu Jana Karnowskiego, dokonała zarazem scenicznej adaptacji niełatwego materiału historycznego. Do tekstu *Kaszubów pod Wiedniem* dodała fragmenty *Kaszubskiego wesela*, umiejętnie łącząc plan akcji prowadzonej w teraźniejszości z wydarzeniami z przeszłości<sup>28</sup>. W efekcie prac adaptacyjnych przedstawienie zatytułowane *Kaszubi pod Wiedniem* – przygotowane z okazji 25-lecia teatru „Tęcza” (rok 1972) – było propozycją dla nieco starszych dzieci. Pokazywano je także podczas Ogólnopolskiej Wystawy Sztuki Lalkarskiej, zorganizowanej pod kierunkiem Alego Bunscha w salach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. Udana nawiązanie do kaszubskiej tradycji i kultury było nie tylko teatralną promocją zapomnianego regionu Polski<sup>29</sup>, lecz także elementem zabawy połączonej z nauką historii. Niespełna dziesięć lat później w „Tęczy” powrócono do inscenizacji *Kaszubów pod Wiedniem*. W 1983 roku odbyło się premierowe wznowienie sztuki Karnowskiego – także w reżyserii Zofii Miklińskiej – z okazji przypadającej wówczas trzechsetnej rocznicy odsieczy Wiednia. W tym samym roku przedstawienie brało udział w Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu, choć bez większych sukcesów.

---

premierowy], J. Dąbrowa, *Pani Zofii kraina...* i J. Rogacka, *Sobieski swatem*, „Biuletyn Informacyjny Ośrodka Lalkarskiego” 1984, nr 5.

<sup>27</sup> Przedstawienie *Kaszubów pod Wiedniem* Marek Waszkiel umieszcza w grupie wyróżniających się inscenizacji polskiego teatru lalek pięciolecia 1980-1985. Por. *Pięć sezonów. Polski teatr lalek 1980-1985*, opracował M. Waszkiel, Łódź 1986, s. 36 [publikacja prezentuje jedynie materiał fotograficzny].

<sup>28</sup> Związek obu utworów podkreślał także komentator twórczości dramaturgicznej Jana Karnowskiego – Kazimierz Ostrowski, pisząc, iż *Kaszubów pod Wiedniem* oraz *Kaszubskie wesele* powinno traktować się łącznie. Pierwotnie Karnowski zamierzał traktować *Wesele* jako ostatni akt sztuki, dopiero później nadał mu osobny tytuł. Por. K. Ostrowski, *Wstęp* [do] J. Karnowski, *Utwory sceniczne...*, s. 6.

<sup>29</sup> Temat udziału Kaszubów w walkach pod Wiedniem jest popularny w nurcie literatury kaszubskiej. Stał się on pretekstem nie tylko dla dramatu Jana Karnowskiego (1933), lecz także znacznie wcześniejszego tekstu Hieronima Derdowskiego *Kaszube pod Wiedniem* (1883) czy późniejszych utworów Jana Kantego Pomierskiego i Władysława Pniewskiego. Motyw odsieczy wiedeńskiej w literaturze kaszubskiej i pomorskiej rozpatruje znacznie szerzej A. Bukowski, *Sobieski i Odsiecz wiedeńska w literaturze Pomorza Gdańskiego XIX i XX wieku*, „Komunikaty Instytutu Bałtyckiego” 1983, z. 35, s. 51-67.



## *Guli-Gutka*

Premierę *Guli-Gutki, śpiewogry na kaszubską nutę* Natalii Gołębskiej z 1977 roku poprzedziło prapremierowe wykonanie utworu Tadeusza Petrykowskiego *Licho z Gardna* z lutego 1974 roku, w inscenizacji i reżyserii Elżbiety Czaplińskiej, która realizacją sztuki żegnała się ze słupską „Tęczą”, odchodząc na emeryturę. Tekst Petrykowskiego, ówczesnego kierownika artystycznego toruńskiego teatru lalkowego „Baj Pomorski”<sup>30</sup>, został wcześniej uhonorowany II nagrodą na ogólnopolskim konkursie na sztukę lalkową z okazji 25-lecia „Tęczy” (1971). *Licho z Gardna* nie prezentowało w sposób bezpośredni obyczajów czy też kultury określonej grupy regionalnej, choć akcja rozgrywała się nad brzegami jeziora Gardno, położonego w centralnej części Pomorza Środkowego, na Wybrzeżu Słowińskim, nieopodal góry Rowokół. Osobliwością przyrodniczą tego jeziora jest leżąca w jego środkowej części Kamienna Wyspa, będąca miejscem lęgowym rzadkich gatunków ptaków, objęta obecnie ścisłą ochroną. Z wyspą wiąże się znana pomorska legenda *O Kamiennej Wyspie*<sup>31</sup>. W utworze Petrykowskiego owa wyspa, zwana też diabelską, była miejscem zamieszkiwania Czarnoty – leśnego licha z Gardna, które wystawiało na próbę mieszkającego nad brzegami jeziora rybaka Jaśka. Czarnota to postać typowa dla kaszubskich wyobrażeń ludowych, będąca ucieleśnieniem złych mocy, ingerujących w życie człowieka<sup>32</sup>.

Premierą nawiązującą bezpośrednio do pomorskich motywów – tym razem do kaszubskiej kultury ludowej – była *Guli-Gutka, śpiewogry na kaszubską nutę* Natalii Gołębskiej, przedstawienie zrealizowane w „Tęczy” w reżyserii Zofii Miklińskiej, ze scenografią Adama Kiliana i muzyką Mariana Radzikowskiego. Słupską inscenizację *Guli-Gutki* wyróżniała warstwa taneczno-muzyczna – lalka Guli-Gutka była symbolem radości, uśmiechu, tańca i piosenki. Melodyjne kaszubskie pieśni ludowe i wesołe przyśpiewki wypełniały całą warstwę muzyczną inscenizacji, której akcja rozgrywała się na ka-

---

<sup>30</sup> Tadeusz Petrykowski pełnił funkcję kierownika literackiego toruńskiego „Baja Pomorskiego” w latach 1959-1968 i kierownika artystycznego teatru w latach 1972-1979. Por. Tadeusz Petrykowski [hasło osobowe], [w:] *Toruński słownik biograficzny*, red. K. Mikulski, Toruń 2000, t. 2, s. 196-197.

<sup>31</sup> Por. np. J. Nitkowska-Węglarz, *Kamienna wyspa*, [w:] *tejże, Baśnie regionu słupskiego*, Słupsk 2002 i T. Petrykowski, *Licho z Gardna* [egzemplarz teatralny], archiwum PTL „Tęcza”, nr 606.

<sup>32</sup> O literackiej roli bóstw i demonów w literaturze kaszubskiej pisał szerzej T. Linkner, *Literatura kaszubska w perspektywie historyka literatury, czyli teraz o literackiej roli bóstw i demonów u Derdowskiego, Majkowskiego, Heykego i Drzeżdżona*, [w:] *Badania kaszuboznawcze w XX wieku*, red. J. Borzyszkowski, C. Obracht-Prondzyński, Gdańsk 2001.

szubskiej wsi, pośród członków ludowej kapeli: Guli-Gutki, Śpiewograjka (wnuka Guli-Gutki) i skrzypka Baju-Baj, a także zapomnianych kaszubskich instrumentów ludowych, jak Diabelskie Skrzypce, Burczybas czy Pobrzękacz, które przemawiały ludzkim głosem. Akcja sztuki zamykała się w pomysle uczestniczenia w ludowej kaszubskiej zabawie. Pewnego dnia skrzypek Baju-Baj, twórca teatru kukielkowego w Kukielkowie Polnym oraz aktor teatru w Lalkowie Wspaniałym, ogłaszał początek wakacji, które oznaczały zaproszenie do wspólnej zabawy lalkowych postaci i dziecięcej publiczności. Jej pomoc oraz żywy udział w przedstawieniu były podstawą, a zarazem gwarancją powodzenia spektaklu. Na przygodę po Kaszubach zapraszali dzieci członkowie ludowego zespołu, a także inne postaci kojarzone z kaszubską kulturą ludową, np. Kluka, typowa kaszubska postać znana z podań i legend, roznosząca po wsi ważne informacje, osiołek Patataj i jarzynowe lalki – Dynia i Ogórek. Punktem kulminacyjnym inscenizacji było ludowe święto plonów, którego przebieg usiłowały zakłócić psotne i złośliwe półdiabły kaszubskie, czyli Diabełek Rokitnik, oraz czarny, kosmaty Koziół Rogatek.

W pomysle inscenizacyjnym *Guli-Gutki* wykorzystano obrazy podkreślające piękno i bogactwo kaszubskiej kultury, jak również elementy ludowej prawdy moralnej, opierającej się na przeświadczeniu, że dobro zawsze zwycięża i zostaje nagrodzone. Barwny obraz realizacji uwydatniały dekoracje i lalki zaprojektowane przez Adama Kiliana, w których scenograf posłużył się rozpoznawalnymi motywami kaszubskiego stroju, naczyń i ludowych sprzętów domowych, a także kaszubskimi elementami muzycznymi, jak na przykład dźwięk zapomnianych instrumentów<sup>33</sup>. Warstwa muzyczna przedstawienia realizowana była przy współudziale ludowego zespołu kaszubskiego „Śpiewozdrój”, co doskonale podkreślało jej ludowy, kaszubski charakter.

### ***Damroka i Gryf***

Kolejną premierą „Tęczy” zrealizowaną na podstawie pomorskich legend i podań był dramat Natalii Gołębskiej *Damroka i Gryf*, którego prapremiera odbyła się w Słupsku 24 października 1984 roku. Była to sztuka napisana specjalnie dla „Tęczy”, dla uczczenia 40. rocznicy powrotu ziem zachodnich i północnych do Polski<sup>34</sup>. Niełatwy w odbiorze tekst dramatu, eksponujący

---

<sup>33</sup> Por. wybrane recenzje: J. Dąbrowa, *Pani Zofii kraina...* i Z. Flis, *Z Guli-Gutką po Kaszubach*, „Głos Pomorza” 1977, nr 151.

<sup>34</sup> Por. N. Gołębska, *Damroka i Gryf*, [egzemplarz teatralny], teczka dokumentacyjna nr 106, archiwum PTL „Tęcza”.

motywy zarówno legendarne, jak i historyczne, związane z dziejami Pomorza, przeznaczony był dla nieco starszego odbiorcy dziecięcego. Akcja sztuki, reżyserowanej przez Zofię Miklińską, ze scenografią i projektami lalek Alego Bunscha i muzyką Jerzego Partyki, rozgrywała się w XIII wieku na Pomorzu Gdańskim, za czasów panowania księcia Świętopelka Wielkiego. Zamierzchłe czasy z historii Pomorza ukazywały okoliczności najazdu Krzyżaków na tutejsze ziemie oraz walkę Pomorzan o wolność i przynależność do państwa polskiego. Historyczne wydarzenia mieszały się z pomorską legendą, według której do pokonania Krzyżaków przyczyniła się mądra i piękna córka księcia Świętopelka – księżniczka Damroka<sup>35</sup>. To właśnie ona, dzięki swojej odwadze i umiłowaniu ojczyzny, odnalazła gniazdo legendarnego Pomorskiego Gryfa i przekazując mu znak dawnych władców Pomorza – miecz, wyzwoliła jego bojową moc. Z jego pomocą pokonała groźnych Krzyżaków, a tym samym ocaliła ziemię pomorską. Już wkrótce Pomorze, decyzją księcia Mściwoja II, zostało zapisane księciu wielkopolskiemu Przemysławowi II. Na pamiątkę tamtych wydarzeń herbem Pomorza stał się Gryf – mityczny ptak z orlą głową, skrzydłami i szponami oraz lwim tułowiem i ogonem. Niezwykłe zwierzę – pół orzeł i pół lew – widniało od tej pory na wszystkich tarczach, herbach i sztandarach pomorskich wojów, będąc symbolem męstwa. Obok motywu pomorskiego Gryfa w sztuce Natalii Gołębskiej pojawiał się także samotny grajek – Smętek, duch pomorskiej ziemi, ukazujący się zawsze w chwilach szczególnego niebezpieczeństwa<sup>36</sup>. Złowieszcza pieśń Smętka ostrzegała także Damrokę przed groźącym jej niebezpieczeństwem.

Trudności inscenizacyjne *Damroki i Gryfa* wynikały z nagromadzenia w dramacie oraz przedstawienia wielu motywów historycznych i legendarnych<sup>37</sup>. Na scenie pojawiały się postaci księcia Świętopelka, księżniczki Damroki, jej piastunki Dargi, Mściwoja II i Krzyżaków, ale również pomorskie bóstwa zaklęte w dzwony – Świętobor, Wartysław i Bronimir, złowieszczy grajek

---

<sup>35</sup> Egzemplarz teatralny tekstu Gołębskiej prezentował wszystkie postaci historyczne i legendarne sztuki, tj. Damrokę, Gryfa, Świętopelka Wielkiego, Mściwoja II i Smętka. W charakterystyce postaci historycznych odnotowane były także źródła historyczne, potwierdzające prawdziwość istnienia tych postaci. Por. tamże, s. 1-3 i R. Ostrowska, *Bedecker Kaszubski*, Gdańsk 1974.

<sup>36</sup> Motyw kaszubskiego Smętka oraz jego literackie kreacje stały się przedmiotem rozpraw Jerzego Sampa. Por. np. J. Samp, *Smętek. Studium kreacji literackich*, Gdańsk 1984 i tenże, *Kaszubski Smętek na scenie*, „Pomerania” 1983, nr 4.

<sup>37</sup> Pisała o tym Z. Watrak, *Damroka i Gryf w teatrze Tęcza*, „Biuletyn Informacyjny Ośrodka Lalkarskiego” 1985, nr 9/10, s. 5-6.

Smętek czy wreszcie legendarne Gryfy – Gryf Pomorski (Gryf Gryfów), Gryf Złoty i Gryf Srebrny. Przemieszanie materiału historycznego i legendarnego stanowiło – zdaniem Zofii Watrak – ciekawe rozwiązanie strukturalne dramatu, który swoją formą nawiązywał do dramatu romantycznego, łączącego pierwiastki fantastyczne z historycznymi<sup>38</sup>. Zofia Miklińska, jak sama potwierdzała to w popremierowych wypowiedziach, zdawała sobie sprawę z problemów inscenizacyjnych sztuk Natalii Gołębskiej i trudu odbioru przedstawienia<sup>39</sup>. Jego realizatorom nie chodziło o to, by dziecięcy odbiorca zapamiętał szczegóły opowiadanej na scenie historii, lecz by wyniósł pewne przemyślenia związane z przeszłością i historią Pomorza oraz by uchwycił drobne elementy realizacji: poszczególne postaci (zarówno historyczne, jak i legendarne), dokonywane przez nie wybory, motywacje działań. Przedstawienie miało być zarazem punktem wyjścia do rozmów dzieci z nauczycielami i wychowawcami na temat historii Pomorza, jego legend, wierzeń czy podań.

W projekcie scenograficznym autorstwa Alego Bunscha pojawiły się niezwykle rozwiązania, jak na przykład, zachowujący wierność realiom historycznym, architektoniczny styl zabudowy scenicznej, słowiańskie cmentarzysko pokazane jako zbiorowisko szarych obelisków czy technika lalek-jawajek, sprzyjająca niezwykle wyrazistemu ruchowi lalek. W 1984 roku przedstawienie *Damroki i Gryfa* brało udział w Ogólnopolskich Spotkaniach Teatrów Lalkowych w Białymstoku. Rok później pokazywano je podczas Telewizyjnego Festiwalu Widowisk Lalkowych (nagroda za reżyserię dla Zofii Miklińskiej i za grę aktorską dla całego zespołu) i na Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu.

### *Remus – rycerz kaszubski*

W 1986 roku słupska „Tęcza” obchodziła jubileusz 40-lecia swojej działalności. Z tej okazji przygotowała kolejną realizację nawiązującą do kaszubskich motywów ludowych. Tym razem głównym bohaterem lalkowego przedstawienia stał się Remus – znany kaszubski wędrowiec-bohater<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Por. tamże, s. 5.

<sup>39</sup> Por. (jn) [J. Nitkowska], *Bajka to li tylko? „Zbliżenia”* 1984, nr 47 i M. Mirecka, „Tęcza” *dzieciom*, „Głos Pomorza” 1984, nr 250.

<sup>40</sup> Powieść Aleksandra Majkowskiego *Życie i przygody Remusa* doczekała się licznych omówień, zwłaszcza w kontekście najważniejszych dokonań literatury kaszubskiej. Por. np. T. Linkner, *Heroiczna biografia Remusa. W zwierciadle mitu i kaszubskich wierzeń*, Gdańsk 1996, J. Samp, *Literatura kaszubska*, [w:] *Pomorze – Mała ojczyzna Kaszubów (histo-*

Premiera sztuki zatytułowanej *Remus – rycerz kaszubski* odbyła się 15 listopada 1986 roku<sup>41</sup>. Podstawą scenariusza autorstwa Edwarda Mazurkiewicza były fragmenty powieści Aleksandra Majkowskiego *Życie i przygody Remusa* w tłumaczeniu Lecha Bądkowskiego oraz wybrane motywy ludowe, zaczerpnięte z utworów kaszubskich twórców, m.in.: Floriana Ceynowy, Hieronima Derdowskiego i Bolesława Faca<sup>42</sup>. Przedstawienie *Remusa* reżyserowała Zofia Miklińska, autorem opracowania scenograficznego był Rajmund Strzelecki, muzykę skomponowała Wanda Dubanowicz.

Egzemplarz teatralny *Remusa* zawierał szczegółowe uwagi inscenizacyjne autora tekstu, wśród których czytamy: „Naczelną zasadą pusta scena. Pozwala ona na wprowadzenie w każdej chwili potrzebnych elementów z przenikających się dwóch światów – realistycznego i fantastycznego. Światy te nie tylko następują po sobie, ale przenikają się wzajemnie, a nawet ingerują w toczącą się akcję”<sup>43</sup>. Motywem przewodnim adaptacji Edwarda Mazurkiewicza była wędrówka Remusa. Bohater był postacią dwóch planów toczącej się akcji. W ciągu całego przedstawienia na proscenium obecny był Remus (żywy aktor), z nieodłączną teczką pełną książek, który – w zależności od okoliczności akcji – pełnił funkcję narratora, bohatera, komentatora lub jednej z postaci prezentowanych wydarzeń. Drugi plan akcji wypełniały lalki (m.in. lalkowy Remus, Królewianka, Strach, Trud, Śmierć, Czarny, Czernik czy Świętopełk) oraz wybrane elementy powieści Aleksandra Majkowskiego, prezentujące dzieje Remusa na tle kaszubskiej rzeczywistości<sup>44</sup>. Przedstawienie spinała klamra kompozycyjna. Zaczynało się ono i kończyło wizytą kolędników z Gwiazdorem, którzy składali noworoczne życzenia.

---

*ria i współczesność*), red. J. Borzyszkowski, D. Albrecht, Gdańsk-Lubeka 2000, D. Kalinowski, *Remus w romantycznym płaszczu*, [w:] A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, *Od Smętka do Stolema. Wokół literatury Kaszub*, Gdańsk-Słupsk 2009. Powieści Majkowskiego poświęcona jest również odrębna monografia zatytułowana „*Życie i przygody Remusa*” Aleksandra Majkowskiego. *Powieść regionalna czy arcydzieło europejskie*, red. T. Linkner, Słupsk 1999.

<sup>41</sup> O popularności kaszubskiego bohatera Remusa świadczy również realizacja przedstawienia opartego na motywach powieści Aleksandra Majkowskiego dla Teatru Telewizyjnego, przygotowana przez Krzysztofa Gordona w roku 1987.

<sup>42</sup> Por. *Remus – rycerz kaszubski* [egzemplarz teatralny], teuszka dokumentacyjna nr 113, archiwum PTL „Tęcza”.

<sup>43</sup> Tamże, s. 2.

<sup>44</sup> O obrazie wsi kaszubskiej w utworze Majkowskiego pisał wcześniej T. Linkner, *Wieś kaszubska w poemacie Derdowskiego i epepei Majkowskiego*, [w:] *Dzieje wsi pomorskiej*. II Międzynarodowa konferencja naukowa, red. R. Gaziński i A. Chłudziński, Dygowo-Szczecin 2003.

W planie działań scenicznych aktorzy kołędowali pośród dziecięcej publiczności, a zaraz potem rozpoczynała się opowieść o kaszubskim bohaterze, której zdarzenia opowiadane były w planie lalkowym, w formie typowych intermediiów (np. przywołanie obrazu legendarnego zamku Królewianki, walka Świętopęłka o zachowanie odrębności Pomorza czy uwolnienie więzionej Królewianki). Dla odróżnienia akcji w planie żywego aktora oraz w planie lalkowym zastosowano technikę zmiany kierunku wędrowki głównego bohatera. Remus-aktor wędrował zawsze ze strony lewej na prawą, Remus-lalka w kierunku przeciwnym<sup>45</sup>.

Premiera *Remusa – rycerza kaszubskiego* wyraźnie wpisywała się w kontynuację nurtu „Tęczy”, prezentującego tematy związane z kulturą Kaszub (ludowe obyczaje i obrzędy, pieśni, język i humor, moralność ludu, jego historia), a także związki z najbliższym regionem. Wybór sztuki Edwarda Mażurkiewicza był tym ważniejszy, że Zofia Miklińska przygotowała inscenizację *Remusa* z okazji 40-lecia działalności Państwowego Teatru Lalki „Tęcza”, który był już sceną kojarzoną z nurtem realizacji pomorsko-kaszubskich. Przedstawienie pokazywano podczas Ogólnopolskich Spotkań Teatrów Lalkowych w Białymstoku w 1987 roku, choć bez większych sukcesów. Z końcem sezonu 1990/91 Zofia Miklińska odeszła na emeryturę, przekazując dyрекcję słupskiej „Tęczy” aktorce i debiutującej wówczas reżyserce teatru lalkowego Małgorzacie Kamińskiej-Sobczyk, która od 1992 roku (do dnia dzisiejszego) sprawuje funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego. Ważnym elementem swojego programu artystycznego Małgorzata Kamińska-Sobczyk<sup>46</sup> uczyniła także przedstawienia nawiązujące do tradycyjnych podań regionu słupskiego. Dawny nurt legend pomorsko-kaszubskich zyskał w tym wypadku szczególne zawężenie terytorialno-tematyczne, a mianowicie – odniesienie do podań, baśni i legend słupskich<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Por. wybrane recenzje: (mp), *Premiera w „Tęczy”, „Głos Pomorza”* 1986, nr 265 i J. Ślipińska, *Opowieść o kaszubskim bohaterze*, „Głos Pomorza” 1986, nr 297.

<sup>46</sup> Szerzej został on scharakteryzowany w: A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 44-46. Por. także M. Kamińska-Sobczyk, *O ożywianiu marionetek...*

<sup>47</sup> Słupskie baśnie, legendy i podania zbiera i systematycznie wydaje Jolanta Nitkowska-Węglarz. Wiele opowieści ma niemieckie źródła. Por. m.in.: J. Nitkowska-Węglarz, *Baśnie regionu słupskiego...* [tu: m.in. *Tajemnica piwnicy szewca*], *O słupskich wiedźmach i dzielnym szewczyku*, Słupsk 2002, *Legenda o słupskim zegarmistrzu i Północnym Wietrze*, Słupsk 2003, *Niedźwiadek szczęścia: legenda słupska*, Słupsk 2003, *Jak Słupski Chłopczyk dzieci zaczarował*, Słupsk 2004 oraz *Bursztynowa Wróżka. Moje ulubione baśnie morskie i pomorskie dla dzieci i dla dorosłych*, Słupsk 2010.

## *O słupskich krasnalach*

Przedstawienie *O słupskich krasnalach* miało swoją prapremierę 1 czerwca 2002 roku. Scenariusz inscenizacji Małgorzata Kamińska-Sobczyk oparła na znanej słupskiej legendzie Franciszka Fenikowskiego<sup>48</sup> *O słupskich kraśniętach i rowokolskiej księżniczce*<sup>49</sup>. Scenografię przygotował Jarosław Polanek, a muzykę skomponował Bogdan Szczepański. Legenda opowiadała historię szewca spod Młyńskiej Bramy, Dyzmy Gnypa, Kaszuba z krwi i kości, który znęcał się nad swoją rodziną – żoną Małgorzatą i trzynastoma synami. Z powodu bicia, głodzenia i złego traktowania przez ojca chłopcy nie urosli – stali się karłętami, czyli kraśniętami. Gdy zmarła ich matka, uciekli z domu do lasu i zaczęli prowadzić życie leśnych skrzatów<sup>50</sup>. Owych trzynastu mieszkających w lesie braci wiodło beztroskie życie do czasu, gdy w ich chacie pojawili się Nietoperz i Żmija, wysłannicy odwiecznego wroga krasnoludków – Paskudy. Pewnego dnia Nietoperz i Żmija ukradli chłopcom cały dobytek. Sprzymierzeńcem skrzatów okazała się wówczas Leśna Wiedźma (można ją nadal zobaczyć w Słupsku na wieży Baszty Czarownic), która podarowała im worek z nadmorskim piaskiem z łebskiej wydmy oraz wodę z rzeki Słupi. Te dary pomogły krasnalom zwyciężyć zło i uwolnić Rowokolską Królową, więzioną przez Paskudę. Od tej pory krasnale związały swój los na stałe ze Słupskiem.

Historia szewca Dyzmy Gnypa i jego trzynastu synów-kraśnięt posłużyła Małgorzacie Kamińskiej-Sobczyk do przygotowania inscenizacji wyrastającej ze znanej słupskiej legendy. Podobnie jak w wypadku inscenizacji *Remusa*, reżyserka zastosowała typową klamrę kompozycyjną, otwierającą i zamykającą przedstawienie, która rozgrywana była w planie żywego aktora. Konwencja teatru w teatrze stanowiła zarazem początek i zakończenie *Słupskich kraśnięt*. Aktorzy w obecności dzieci zastanawiali się nad możliwością wyboru sztuki do realizacji i już nawet proponowali zwrot biletów, gdy nie-

---

<sup>48</sup> Franciszek Fenikowski (1922-1982), polski poeta, prozaik, reportażysta, a także autor popularnych powieści historycznych i legend pomorskich. Związany był przez wiele lat z Wybrzeżem Gdańskim, gdzie mieszkał od 1948 do 1980 roku. Wiele miejsca w swojej twórczości poświęcił Kaszubom. Por. F. Fenikowski, *Noc nie trwa wiecznie*, Gdańsk 1990.

<sup>49</sup> Por. tenże, *O słupskich kraśniętach i rowokolskiej księżniczce*, Gdańsk 1990 oraz M. Kamińska-Sobczyk, *O słupskich kraśniętach* [egzemplarz teatralny],teczka dokumentacyjna nr 166, archiwum PTL „Tęcza”.

<sup>50</sup> W legendzie Fenikowskiego chłopcy zostali marynarzami i piratami, a ich przezwisko – Kraśniaki wywodzi się od czerwonych czapeczek, które nosili, by zakryć swoje czerwone nosy.

spodziewanie pojawiał się pomysł przedstawienia historii bliskiej dzieciom oraz ich miastu. Sceny ilustrujące legendę rozgrywały się w planie lalkowym za parawanem i były zarazem sposobem udowodnienia istnienia słupskich krasnali. Kraśnięta (z pomocą nadmorskich skarbów) oraz dzieci pokonywały groźnego Paskudę i jego pomocników. Przedstawienie kończyło się połączeniem planu lalek i żywego aktora, a także wspólnym odśpiewaniem piosenki o słupskich legendach: „Wiele jest legend o grodzie nad Słupią, / lecz znaleźć je musicie sami. / A kryją się wszędzie, na każdym kroku: / i nad głowami, i pod stopami. [...] Bo legendy to są skarby nad skarbami, / lecz znaleźć je musicie sami. / A kryją się wszędzie, na każdym kroku: / i nad głowami, i pod stopami”<sup>51</sup>.

Dydaktyczny charakter przedstawienia łączył się z przesłaniem inscenizacji, która usiłowała przekazać dziecięcemu odbiorcy treści słupskiej legendy. Żywy współudział dzieci w pokonaniu Paskudy i jego pomocników ułatwiał przyswojenie przez młodych odbiorców informacji o kraśniętach, Rowokolskiej Księżniczce, Leśnej Wiedźmie, kojarzonej ze słupską czarownicą, czy cudownej mocy pomorskich skarbów – nadmorskiego piasku i wody ze Słupi. Ciekawy pomysł inscenizacyjny Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk opierał się na połączeniu elementów legendarnej opowieści o Słupsku z założeniami teatru lalkowego. Możliwość tę zapewniała zarówno konwencja teatru w teatrze, jak i połączenie planu żywego aktora z planem lalkowym. Tym samym spektakl *O słupskich krasnalach* miał nie tylko dydaktyczny charakter typowej inscenizacji dla dzieci, lecz także zaznajamiał je ze słupską legendą Franciszka Fenikowskiego i aktualizował ją.

### *O pomorskich czarownicach*

Drugą realizacją Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk, związaną z przywróceniem pamięci o pomorskich wydarzeniach i motywach, było widowisko plenerowe zatytułowane *O pomorskich czarownicach*, pokazane w noc świętojańską 23 czerwca 2002 roku w centrum Słupska<sup>52</sup>. Widowisko rozpoczynało się przejściem aktorów oraz widzów od budynku Państwowego Teatru Lalki „Tęcza”, ulicą Filmową i Mostnika, na dawny Rynek Rybacki, nieopodal Baszty Czarownic, przed dziedziniec Muzeum Pomorza Środkowego. Pochodowi towarzyszył przejazd drabiniastego wozu wypełnionego sianem,

<sup>51</sup> M. Kamińska-Sobczyk, *O słupskich kraśniętach* [egzemplarz teatralny]..., s. 29.

<sup>52</sup> Por. też, *Słupskie czarownice* [egzemplarz teatralny],teczka dokumentacyjna nr 167, archiwum PTL „Tęcza”.



na którym umieszczone były cztery kukły kobiet, bohaterek plenerowego widowiska. Pochód docierał do oświetlonego pochodniami zamkowego dziedzińca, który stawał się przestrzenią opowieści o kobietach posądzonych o czary i spalonych na stosie: Scholastyki i Rungi – dwórek z orszaku księżnej Anny de Croy, Anny Kosbad z Rowów i znanej słupskiej mieszczyki, żony majstra Andreasa Zimmermana – Triny Papisten, która – według lokalnej legendy – była ostatnią słupską czarownicą spaloną na stosie. Postaciami widowiska byli również: Mistrz Ceremonii, Wagowy, Wróżbitka, trzy słupskie Mieszczyki i dwaj Sędziowie. Plenerowe przedstawienie o pomorskich czarownicach utrzymane było w konwencji widowiska światła i dźwięku (muzyka Bogdana Szczepańskiego). Do wyobraźni jego uczestników-widzów przemawiała zarówno naturalna przestrzeń miasta, jego uliczek, placu zamkowego, jak i zaprojektowana scenografia, kostiumy oraz olbrzymie, trzymetrowe kukły bohaterek prezentowanych wydarzeń. Pochodowi towarzyszyła muzyka, inicjowana przez odgłosy prostych, ludowych instrumentów: kołatek, puszek, gwizdków i dzwonek. Przedstawienie rozpoczęło się o godzinie 22, co gwarantowało naturalną ciemność, którą rozświetlały jedynie uliczne lampy i płonące pochodnie. Na placu zamkowym ustawiona była duża szubienica, stos z drewnianych pali, dyby oraz inne narzędzia tortur inkwizycyjnego sądu. Przed samym procesem widzowie mogli też uczestniczyć w dawnym jarmarku. Nieopodal zamkowego placu znajdowały się drewniane kramiki, gdzie miejskie przekupki proponowały zakup ziół i innych specyfików odczyniających złe uroki<sup>53</sup>.

W założeniach inscenizacyjnych widowiska *O pomorskich czarownicach* zwrócono szczególną uwagę na lokalizację przestrzeni działań teatralnych (ulice położone w centrum miasta oraz Rynek Rybacki przed Zamkiem Książąt Pomorskich w Słupsku), które miały być widoczne ze wszystkich stron, a także znosić tradycyjny podział na scenę i widownię. Działania teatralne sześciu aktorów „Tęczy” miały wkomponować się w przestrzeń miasta, a tym samym uwiarygadniać opowiadane zdarzenia i wywoływać u publiczności uczucie współuczestnictwa<sup>54</sup>. Zamierzeniem inscenizacji było

---

<sup>53</sup> Por. szczegółowe uwagi inscenizacyjne wpisane w treść egzemplarza teatralnego widowiska o *Słupskich czarownicach* oraz ogólne założenia inscenizacyjne dołączone do scenariusza, w:teczka dokumentacyjna nr 167, archiwum PTL „Tęcza”.

<sup>54</sup> Różnice między formą plenerową „Tęczy” a innymi przedstawieniami plenerowymi realizowanymi przez zespół słupskiego Ronda zostaną omówione w kolejnym rozdziale. *Pomorskie czarownice* mogą być bowiem rozpatrywane w kontekście kategorii teatru environmentalnego. Na marginesie warto zauważyć różnice formalne w budowie samego scenariusza. O ile w scenariuszu spektaklu *O pomorskich czarownicach* dominuje

nadanie plenerowemu widowisku cech ludowego teatru obrzędowego, opartego na potrzebie autentycznego kontaktu sceny oraz widowni-publiczności<sup>55</sup>. Aktorzy animowali ogromne, dochodzące do trzech metrów wysokości kukły. Obok słowa, ważnym elementem przedstawienia były działania muzyczne, budujące atmosferę grozy, tajemniczości i niesamowitości. Widowisko zostało podzielone na sześć odrębnych części, prowadzonych przez Mistrza Ceremonii<sup>56</sup>. Kolejne sceny przynosiły prezentację historii kobiet posądzonych o czary. Każda z części kończyła się wypowiedzeniem wyroku oraz spaleniem kukły czarownicy. W tym czasie publiczność była zachęcana do aktywnego udziału w inscenizacji. Można było popробować różnorodnych maści, mikstur i magicznych środków na wszelkie dolegliwości, można było poddać się ceremonii „ważenia grzechów” i otrzymać „certyfikat o niewinności”, jak również przyłączyć się do wydania wyroku na czarownicę.

Widowisko kończyło się podpaleniem ogromnego stosu, ułożonego na dziedzińcu zamkowym. Towarzyszyły temu odgłosy przerażającej muzyki. Mistrz Ceremonii, komentując opowiadane wydarzenia, zezwalał na oddanie hołdu niesłusznie oskarżonym o czary kobietom i wypuszczenie dziewiętnastu białych gołębi, symbolizujących niewinność tych kobiet<sup>57</sup>. Spektakl *O pomorskich czarownicach* był ciekawym przykładem połączenia ele-

---

zdarzeniowości teatralnej prezentacji i dialog (jako główna forma podawcza przedstawienia), o tyle scenariusze Ronda stanowią jedynie formę zapisu poszczególnych sekwencji widowiska czy raczej typowe ramy scenariusza. Por. scenariusz *O pomorskich czarownicach*, w: teczka dokumentacyjna nr 167 oraz fragmenty scenariusza (scena piąta) zamieszczone w aneksie 5.

<sup>55</sup> Por. ogólne założenia inscenizacyjne..., s. 2.

<sup>56</sup> Scena I – przemarsz uczestników widowiska na Rynek Rybacki, scena II – słujskie mieszcżki prezentują swoje magiczne mikstury na wszelkie dolegliwości, scena III – historia życia i sąd nad dwórkami księżnej Anny de Croy, Scholastyką i Rungą (odniesienia do historycznych wydarzeń z roku 1601 w Słupsku), scena IV – historia Anny Kosbad z Rowów, scena V – prezentacja losów Triny Papisten (odniesienia do wydarzeń historycznych z roku 1701), scena VI – komentarz Mistrza Ceremonii do zaprezentowanych wydarzeń oraz podpalenie ogromnego stosu na dziedzińcu zamkowym przy odgłosach przerażającej muzyki. Por. uwagi inscenizacyjne... oraz ogólne założenia inscenizacyjne...

<sup>57</sup> Źródła historyczne podają, iż na terenie Pomorza w okresie inkwizycji spłonęło łącznie dziewiętnaście kobiet posądzonych o czary. W Słupsku o tych tragicznych wydarzeniach przypomina Baszta Czarownic, gdzie kobiety miały być więzione i torturowane, a także znajdujący się na jej szczycie wizerunek czarownicy na miotle. Por. także A. Szczepanek-Kroll, *Wizerunek czarownicy w prasie pomorskiej przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Dzieje wsi pomorskiej...*

mentów plenerowego teatru obrzędowego i spektaklu posługującego się ogromnymi lalkami-kukłami, animowanymi przez aktorów<sup>58</sup>. Wywarł on niesamowite wrażenie na słupskich widzach, będących świadkami, a zarazem uczestnikami wydarzeń na Rynku Rybackim, co potwierdzają recenzje spektaklu<sup>59</sup>. W kolejnych latach „Tęcza” nie powróciła do realizacji widowisk plenerowych ani do przedstawień związanych tematycznie z kulturą pomorsko-kaszubską czy słupskimi legendami. Ostatnie lata w repertuarze „Tęczy” zdominowała literatura dydaktyczno-edukacyjna przeznaczona przede wszystkim dla dzieci, rzadziej dla młodzieży.

### 4.3. Motywy pomorsko-kaszubskie

Przedstawienia lalkowe odwołujące się do szeroko definiowanej tematyki ludowej, folklorystycznej i regionalnej stanowią jeden z istotnych nurtów współczesnego teatru lalkowego<sup>60</sup>. Są one atrakcyjne przede wszystkim ze względu na możliwości łączenia walorów edukacyjno-dydaktycznych inscenizacji z elementami umożliwiającymi prezentowanie dziecięcemu odbiorcy postaci, historii i kultury regionów geograficznie czy kulturowo mu najbliższych<sup>61</sup>. „Folklor stanowi źródło istotnych motywów dla inicjacji kulturalnej dziecka, dla identyfikacji narodowej. Więc nie jest dziełem przypad-

---

<sup>58</sup> Szerzej o formie teatru lalkowego łączącego cechy widowiska plenerowego oraz spektaklu posługującego się różnorodnymi formami lalek pisał Henryk Jurkowski (głównie w kontekście recepcji przedstawień amerykańskiego zespołu Petera Schumanna The Bread and Puppet Theatre). Por. H. Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*, Warszawa 2002, s. 151-156.

<sup>59</sup> Por. wybrane recenzje: *Sabat przed zamkiem*, „Dziennik Bałtycki” 2002, nr 142, (LAW), *Kwiaty i wiedźmy*, „Głos Pomorza” 2002, nr 146 i *Splonęły czarownice*, „Głos Wybrzeża” 2002, nr 146.

<sup>60</sup> Problem obecności sztuk oraz tematów ludowych, folklorystycznych i regionalnych w teatrze lalkowym jest od dawna szeroko dyskutowany, choć w literaturze przedmiotu nie ma zgodności co do stosowanej terminologii. Por. np. H. Jurkowski, *Najwybitniejsze dzieła repertuaru teatru lalek. Szopka – Faust – Don Juan*, Wrocław 1969, tenże, *Dziecko – folklor – teatr poetycki*, Poznań 1975, tenże, *Metamorfozy teatru lalek... oraz Od szopki do teatru lalek*, red. J. Sztaudynger, H. Jurkowski, H. Ryl, Łódź 1961.

<sup>61</sup> Kondycja współczesnego teatru lalkowego w Polsce, uwzględniająca aspekt repertuarowy, została opisana przez Marka Waszkiela. Na potrzeby Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu przygotowano: M. Waszkiel, *Teatr lalek*, [w:] *Raport o stanie polskiego teatru dla dzieci i młodzieży w latach 1989-2003*, red. Z. Rudziński, J. Tyszką, Poznań 2005, s. 23-37. W roku 2005 odbył się także ogólnopolski Kongres Polskiego Teatru dla Dzieci i Młodzieży.

ku, że środowisko teatru lalek jest specjalnie zainteresowane tym tematem” – stwierdzał Henryk Jurkowski w referacie wygłoszonym podczas naukowego seminarium w 1988 roku. Co ważne, nurtowi przedstawień ludowo-folklorystycznych słupskiej „Tęczy” towarzyszył od początku namysł teoretyczny związany z inicjatywą Zofii Miklińskiej organizowania w Słupsku ogólnopolskich wystaw scenograficznych i seminariów poświęconych tematyce teatru ludowego i folklorowi w realizacjach współczesnego teatru lalkowego<sup>62</sup>. Obok wystaw, prelekcji i dyskusji, odbywających się z udziałem historyków, teoretyków i praktyków polskiego teatru lalkowego, na scenie „Tęczy” pokazywano także ciekawe przedstawienia nurtu folklorystycznego i to zarówno w odmianie bardziej tradycyjnej (np. *Leć głosie po głosie* Natalii Gołębskiej w wykonaniu Teatru Lalki i Aktora „Baj” z Warszawy), jak i nowocześniejszej (np. *Turlajgroszek* Piotra Tomaszuka w wykonaniu Białostockiego Teatru Lalek z roku 1988).

W „Tęczy” przedstawienia ludowo-folklorystyczne, takie jak *Od Polski śpiewanie* z 1970 roku, dość szybko zaczęły ewoluować w kierunku tematów regionalnych, w tym wypadku pomorsko-kaszubskich, co z pewnością wiązało się z zainteresowaniami Zofii Miklińskiej. Nie można jednak zapominać o żywej w „Tęczy” tradycji teatru ludowego, zainicjowanego przez małżeńską parę aktorów-lalkarzy i założycieli słupskiego teatru – Elżbietę i Tadeusza Czaplińskich. Jeszcze w przedwojennych pracach Tadeusza Czaplińskiego dla Pomorskiego Teatru Lalek „Bumcyk” w Kościerzynie oraz poznańskiego Teatru Marionetek „Błękitny Pajac” znalazły się takie tytuły, jak: *Szopka kaszubska* Leona Heykego ze scenografią Tadeusza Czaplińskiego (1934) i *Jasętka staropolskie* (1938)<sup>63</sup>. W „Tęczy” Czaplińscy przygotowali premiery *Szopki polskiej* Ludwika Szczepańskiego (1946), *Jak dwa Michały kolędownały* na podstawie szopkowych tekstów i ludowych piosenek Oskara Kolberga (1966)<sup>64</sup> oraz *Licha z Gardna* Tadeusza Petrykowskiego w inscenizacji

---

<sup>62</sup> Część referatów opublikowano w „Teatrze Lalek” 1989, nr 2.

<sup>63</sup> Por. *Elżbieta i Tadeusz Czaplińscy... W odniesieniu do „Tęczy”*, kierowanej przez Czaplińskich (do roku 1966), Siemaszko używa określenia teatr ludowy, choć ma tu na myśli nie tylko preferowany przez placówkę repertuar, ale także zasady pracy w zespole (wszystkie możliwe czynności, w tym prace scenograficzne i lalkarskie, wykonywane były samodzielnie, wyłącznie z wykorzystaniem możliwości zespołu) oraz posługiwanie się tradycyjnymi technikami lalkowymi i scenograficznymi. Por. tamże, s. 36-38. Określenia teatr ludowy używa także H. Jurkowski, *O ostatnim teatrze ludowym*, [w:] *25 lat „Tęczy” 1946-1971*, Słupsk 1971.

<sup>64</sup> Przedstawienie to reżyserowała Julianna Całkowa. Tadeusz Czapliński odpowiadał jedynie za projekt i wykonanie tradycyjnej szopki polskiej wykorzystanej w realizacji.

i reżyserii Elżbiety Czaplińskiej (1974). Zainteresowania związane z ludowo-folklorystycznym kręgiem tematycznym podzielała także Zofia Miklińska. W latach 1955-1969 była ona adeptką, a następnie aktorką Państwowego Teatru Lalki i Aktora „Miniatura” w Gdańsku, gdzie blisko współpracowała z Natalią Gołębską<sup>65</sup>, uznaną reżyserką teatrów lalkowych i autorką tekstów dla teatru lalek<sup>66</sup>, w tym licznych sztuk o tematyce kaszubskiej, np. *Guli-Gutka, śpiewogra na kaszubską nutę, Damroka i Gryf* czy *Diabelskie skrzypce*<sup>67</sup>. Dwa z nich miały teatralne prapremiery na scenie Państwowego Teatru Lalki „Tęcza”. W 1974 roku Natalia Gołębska gościła w Słupsku podczas seminarium folklorystycznego *Tradycje ludowe w polskim teatrze lalek*<sup>68</sup>.

Zofia Miklińska, poza realizacjami tematycznie związanymi z nurtem pomorsko-kaszubskim, była też autorką adaptacji i inscenizacji ludowych przedstawień o charakterze szopkowym, tj. *Po górach, po chmurach* Ernesta Brylla (1974) i *Po kołędzie (Szopka krakowska)* – na podstawie utworów ludowych Jędrzeja Cierniaka i Oskara Kolberga (1981). Mieszkając przez większość życia w Sopocie i prowadząc jedyny teatr lalkowy na terenie Pomorza Środkowego – słupską „Tęczę”, Miklińska w naturalny sposób dokonała wyboru nurtu ludowo-folklorystycznego, w szczególnej odmianie pomorsko-kaszubskiej<sup>69</sup>. W 1989 roku na łamach „Teatru Lalek” w następujący sposób podsumowywała swoje osiągnięcia: „Więc czym jest dla mnie folklor? Oczywiście, wspo-

---

<sup>65</sup> Natalia Gołębska (1911-2001) była absolwentką Studia Teatralnego Iwo Galla w Krakowie (1947). W latach 1952-71 pracowała jako reżyser, a od roku 1962 również jako kierownik literacki Teatru Lalki i Aktora „Miniatura” w Gdańsku. Między rokiem 1957 a 1973 była zatrudniona jako starszy wykładowca na Uniwersytecie Gdańskim, prowadząc wykłady i ćwiczenia z kultury żywego słowa. Por. *Natalia Gołębska. Dokumentacja działalności*, opracowała J.E. Wiśniewska, Łódź 1996.

<sup>66</sup> M.in.: *Bo w Mazurze taka dusza, Legendy Zodiaku, Tur złotorogi, Kramik Mikołaja Gwiazdora* czy *Leć głosie po rosie*. Ta ostatnia sztuka grana była na scenie teatru „Tęcza” w 1988 roku w wykonaniu Teatru Lalki i Aktora „Baj” z Warszawy.

<sup>67</sup> Por. także N. Gołębska, *Fantazje kaszubskie*, Gdańsk 2003. *Diabelskie skrzypce* Gołębskiej zrealizowała z powodzeniem Joanna Piekarska na scenie „Baja Pomorskiego” w Toruniu (1977) oraz w Teatrze Lalki i Aktora „Miniatura” w Gdańsku (1978). Por. także wypowiedź J. Piekarskiej na temat *Czym jest dla mnie folklor...*, s. 10-11. „Pograniczność” kaszubskich dramatów Gołębskiej, pisanych w języku polskim, rozpatrywał także D. Kalinowski, *Dramaturgia kaszubska. Pytania o kondycję i perspektywy*, [w:] *Literatura kaszubska w nauce – edukacji – życiu publicznym*, red. Z. Zielonka, Gdańsk 2007, s. 131-132.

<sup>68</sup> O szczególnej roli Natalii Gołębskiej w życiu zawodowym, aktorskim i reżyserskim Zofii Miklińskiej pisał Andrzej Bocian. Por. *Zofia Miklińska...*

<sup>69</sup> Nurt regionalny jest współcześnie ważnym elementem repertuarowym teatrów lalkowych. Przykładem może być premiera *Toruńskiej legendy*, prezentowanej przez Teatr

mnieniem dzieciństwa – zdarzeń, słów, emocji, pejzażu. Jest też obrazem ziemi rodzinnej, małej i dużej Ojczyzny, ziemi, do której jestem przyrośnięta i do której raz po raz odchodząc, powracam. Jest symbolem swojskości. Znanego, które żywi moje poczucie bezpieczeństwa i świadomość przynależności. [...] Folklor to również ogromna część narodowej kultury”<sup>70</sup>.

Pisząc o realizacjach pomorsko-kaszubskich „Tęczy”, nie sposób pominąć szeroko dyskutowanego współcześnie zagadnienia literatury kaszubskiej czy też kaszubsko-pomorskiej<sup>71</sup> oraz samego teatru kaszubskiego, zwłaszcza w kontekście tekstów dramatycznych pisanych i wystawianych przez teatr – w tym również teatr lalkowy – w języku polskim, a odnoszących się do kaszubskiej tradycji i kultury<sup>72</sup>. O ile sama literatura kaszubska stanowi jedynie kontekst prezentowanych rozważań, o tyle uwagi związane z teatrem kaszubskim warte są odnotowania<sup>73</sup>. W artykule zatytułowanym *Ku antropologii teatru kaszubskiego* Daniel Kalinowski zwraca uwagę na niedostatki badań teatrologicznych i kaszuboznawczych, skupionych wokół teatru kaszubskiego<sup>74</sup>. Wyróżnia też kilka typów tego zjawiska, tj. nurt folklorystyczno-

---

„Baj Pomorski” z Torunia (na Scenie Teatru Dziecięcego) w reżyserii Jacka Pietruskiego (2009).

<sup>70</sup> Z. Miklińska, *Czym jest dla mnie folklor...*, s. 9.

<sup>71</sup> Por. m.in.: L. Bądkowski, *Zarys historii literatury kaszubskiej*, Gdańsk 2006 (wyd. I: Gdańsk 1959), s. 5-8, J. Drzeżdżon, *Współczesna literatura kaszubska: 1945–1980*, Warszawa 1986, J. Samp, *Literatura kaszubska...*, tenże, *Zasadnicze dokonania i postulaty badawcze w literaturoznawstwie kaszubskim*, [w:] *Literatura kaszubska w nauce...* Samp wyróżnia literaturę kaszubską w znaczeniu węższym (teksty pisane po kaszubsku) i szerszym (teksty związane tematycznie, historycznie lub kulturowo z kaszubszczyzną) oraz literaturę kaszubsko-pomorską. Ten ostatni termin stosuje w celu poszerzenia zakresu znaczeniowego nurtu twórczości kaszubskiej. W niniejszych rozważaniach realizacje pomorsko-kaszubskie rozpatrywane są w tym kontekście.

<sup>72</sup> Kaszubów postrzega się współcześnie jako grupę etniczną o charakterze regionalnym, wchodzącą – jako społeczność zachowująca świadomość odrębności swojej kultury, języka i systemu wartości – w większą grupę narodo-państwową. Por. B. Synak, *Kaszubi dzisiaj. Rys socjologiczny*, [w:] *Pomorze – Mała ojczyzna Kaszubów...*, s. 505-547 i C. Obracht-Prondzyński, *W kręgu problematyki kaszubsko-pomorskiej. Studia i szkice*, Gdańsk-Wejherowo 2003.

<sup>73</sup> Por. A. Bukowski, *Regionalizm kaszubski. Ruch naukowy, literacki i kulturalny. Zarys monografii historycznej*, Poznań 1950, D. Kalinowski, *Obrzęd, obyczaj, historia. Ku antropologii teatru kaszubskiego*, [w:] A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, *Od Smetka do Stolema...* i C. Obracht-Prondzyński, *Teatr kaszubski*, [w:] *Kaszubi dzisiaj. Kultura – język – tożsamość*, Gdańsk 2007, s. 26-27.

<sup>74</sup> D. Kalinowski, *Obrzęd, obyczaj, historia...*, s. 197 [tu: literatura przedmiotu dotycząca zjawiska teatru kaszubskiego, m.in.: D. Kalinowski, *Teatr kaszubski...* i tenże, *Dramaturgia kaszubska...*].

-obrzędowy, społeczno-obyczajowy i historyczno-mitologiczny<sup>75</sup>. Zaproponowana przez niego typologia potwierdza sposób prezentowania tekstów pomorsko-kaszubskich przez „Tęczę”. W grupie realizacji słupskiego teatru lalkowego można zatem wyróżnić przedstawienia folklorystyczne, nawiązujące bezpośrednio do kaszubskich zwyczajów, obrzędów czy też szeroko rozumianej kultury (*Guli-Gutka, śpiewogra na kaszubską nutę* Natalii Gołębskiej), oraz nurt historyczny, skupiony wokół celebrowania wydarzeń z przeszłości i budowania heroicznego obrazu Kaszubów – narodu wiernego i wspomagającego Polskę w trudnych momentach dziejowych (*Kaszubi pod Wiedniem* czy *Remus – rycerz kaszubski*). Podobną typologię można przenieść na większość przedstawień wpisujących się w nurt pomorsko-kaszubski. W tym wypadku – obok inscenizacji typowo folklorystycznych (*Guli-Gutka*), historycznych (*Damroka i Gryf* oraz *O pomorskich czarownicach*) – można także wyodrębnić grupę przedstawień społeczno-obyczajowych, jak na przykład *Licho z Gardna* i *O słupskich krasnalach*. W każdym z omawianych nurtów można wydzielić rodzaj podgrupy, związanej ze specyfiką teatru lalkowego dla dziecięcego odbiorcy, a mianowicie odmianę fantastyczno-baśniową.

Wszystkie wymienione wcześniej realizacje „Tęczy” posługują się specyficznym światem przedstawionym, komponowanym na zasadzie współlistnienia świata realnego, budowanego na planie żywego aktora, oraz świata fantastyczno-baśniowego – ludowego, historycznego bądź obyczajowego, budowanego na planie lalkowym. Współlistnienie obu rzeczywistości wynika z podstawowych założeń XX-wiecznego teatru lalek, posługującego się umowną granicą między planem żywego aktora i planem lalek. Nawiązując do postulatów badawczych Daniela Kalinowskiego, rozważania związane z nurtem pomorsko-kaszubskim obecnym w przedstawieniach słupskiej „Tęczy” można uznać za próbę opisu zaledwie wąskiego wycinka tego zjawiska, choć w tym wypadku forma proponowana przez teatr lalkowy, przeznaczony głównie dla odbiorcy dziecięcego, stanowi szczególnie ciekawy przykład działań edukacyjno-promocyjnych, będących zarazem elementem budowania swoistej tożsamości regionalnej<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Kalinowski pisze też o niebezpieczeństwach zaszufładowania działań teatru kaszubskiego jedynie w obrębie folklorystycznego świata, dziecięcego teatrzyku szkolnego, czy kulturalno-regionalnego produktu eksportowego. Błędnie przypisuje jednak przedstawienia kaszubsko-pomorskie „Tęczy” jedynie Elżbiecie i Tadeuszowi Czaplińskim. Z wymienionych przez niego tytułów Czaplińskiej jest jedynie *Licho z Gardna* Tadeusza Petrykowskiego. Wszystkie pozostałe tytuły są realizacjami Zofii Miklińskiej. Por. D. Kalinowski, *Obrzęd, obyczaj, historia...*, s. 209-210.

<sup>76</sup> O wkładzie pomorskiego regionalizmu w proces budowania regionalnej tożsamości pi-

Wydaje się, iż nurt folklorystyczny i historyczny przedstawień pomorsko-kaszubskich „Tęczy” interesował przede wszystkim Zofię Miklińską, zaś nurt fantastyczno-baśniowy – Małgorzatę Kamińską-Sobczyk. Dlatego warto przytoczyć kilka uwag i spostrzeżeń obu reżyserek. Fascynację ulubionymi tematami Miklińska usiłowała uczynić jednym z dominujących typów repertuarowych „Tęczy”. Miał on zarazem wyróżniać słupski teatr spośród pozostałych teatrów lalkowych. Przy pracach nad poszczególnymi realizacjami Miklińska blisko współpracowała w autorami tekstów, przede wszystkim z Natalią Gołębską (*Guli-Gutka* oraz *Damroka i Gryf*) i Edwardem Mazurkiewiczem (scenariusz i adaptacja *Remusa – rycerza kaszubskiego*)<sup>77</sup>. *Kaszubów pod Wiedniem* Jana Karnowskiego zdecydowała się samodzielnie przełożyć z gwary kaszubskiej, a następnie dokonać adaptacji tekstu<sup>78</sup>. W poczynaniach artystycznych Zofię Miklińską – kierownika artystycznego teatru – wspierał jego dyrektor naczelny Stanisław Mirecki<sup>79</sup>. Uznawał on, iż czynnikiem wyróżniającym program i repertuar słupskiego teatru „jest preferowanie, w każdym razie szerokie uwzględnianie, literatury nawiązującej do ludowych tradycji kultury wielu regionów, z pierwszorzędym uwzględnieniem tradycji Pomorza, także folkloru kaszubskiego”<sup>80</sup>. Podobnie uważała Zofia Miklińska, czemu dawała niejednokrotnie wyraz w wypowiedziach dla lokalnej prasy<sup>81</sup>. Jej zdaniem funkcje teatru lalkowego nie zamykały się w aspekcie poznawczym, terapeutycznym czy kompensacyjnym, ale przede wszystkim

---

sze szerzej C. Obracht-Prondzyński, *Pomorski ruch regionalny. (Szkic do portretu)*, Gdańsk 1999, tenże, *Ruch kaszubsko-pomorski w XIX-XXI wieku. W pięćdziesięciolecie upowszechniania kultury Kaszub i Pomorza przez Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie. Wystawa*, Wejherowo 2006.

<sup>77</sup> Miklińska współpracowała z Marią Kossakowską i Januszem Galewiczem przy wszystkich realizacjach tego duetu dla „Tęczy” (premiera *Od Polski śpiewanie* z 1970 roku, prapremiera *Latającej wyspy* z 1977 roku, premiery *Dziecka gwiazdy* z 1983 roku i *Czerwonej sukienki* z roku 1990). Dwa ostatnie teksty Janusz Galewicz także reżyserował. Por. Z. Miklińska, *Teatr swój widzę...*

<sup>78</sup> Por. E. Mazurkiewicz, *Kaszubi pod Wiedniem...*, s. 33 i J. Dąbrowa, *Jubileusz pomorskiej „Tęczy”...*, s. 14.

<sup>79</sup> Obowiązki dyrektora naczelnego „Tęczy” Mirecki sprawował w latach 1973-1991. Dyрекcję Mireckiego i Miklińskiej nazwano „złotym okresem” w historii teatru. Por. *60 lat Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku*, opracowała R. Sztabnik, Słupsk 2006, s. 19.

<sup>80</sup> *Upowszechniać sztukę, dostarczać wzruszeń* [rozmowa ze Stanisławem Mireckim dyrektorem naczelnym „Tęczy”], „Głos Pomorza” 1986, nr 284, s. 4.

<sup>81</sup> Por. np. *Z Kaszubami pod Wiedniem* [Z. Miklińska, kierownik artystyczny PTLT w rozmowie z J. Ślipińską], „Głos Koszaliński” 1972, nr 22, J. Dąbrowa, *Pani Zofii kraina...*, *Z Guli-Gutką po Kaszubach*, „Głos Pomorza” 1977, nr 151 i A. Rogowska, *Legenda w historię wpisana*, „Głos Pomorza” 1984, nr 284.



– wychowawczo-edukacyjnym, uwzględniającym także tradycje najbliższego geograficznie czy kulturowo Pomorza Środkowego. Pisała: „Niezależnie od poczucia więzi bohatera z całym światem, a także i na tle tej wspólnoty, wyodrębnia się specyficzna więź narodowa – świadomość przynależności do grupy mówiącej tym samym językiem, złączonej wspólną przeszłością historyczną i określonym dziedzictwem kulturowym (*Od Polski śpiewanie, Kaszubi pod Wiedniem*)”<sup>82</sup>.

Zofia Miklińska dbała także o namysł badawczo-naukowy, towarzyszący rozwojowi współczesnego teatru lalkowego, zwłaszcza w jego odmianie ludowo-folklorystycznej, czemu służyły organizowane w Słupsku ogólnopolskie seminaria. Tradycje teatru związanego z nurtem pomorsko-kaszubskim usiłowała także, przynajmniej po części, realizować Małgorzata Kamińska-Sobczyk, czego dowodem pozostaje przedstawienie *O słupskich krasnalach* oraz plenerowe widowisko *O pomorskich czarownicach*. Ten krąg tematyczny i kulturowy otwiera także możliwość dyskusji o potrzebie budowania przez lokalną społeczność swoistej tożsamości regionalnej, z którą będzie wiązała się kategoria regionalizmu słupskiego według Zbigniewa Zielonki<sup>83</sup>.

#### 4.4. Ku regionalizmowi słupskiemu

Przywoływane w rozważaniach wstępnych i końcowych *Dziejów teatru w Słupsku 1945-2008* kategorie kultury prowincjonalnej oraz „małej ojczyzny”, definiowane jako miejsce budowania i formowania się indywidualnych osobowości i biografii, a także płaszczyzny tworzenia się więzi lokalnego środowiska i zakorzenienia w lokalnej tradycji i historii<sup>84</sup>, mogą posłużyć jako próba ujęcia tych kategorii w perspektywie szczególnej przestrzeni geograficzno-psychofizycznej, powstałej w wyniku różnorodnych związków intelektualnych i emocjonalnych jednostki z jej najbliższym otoczeniem<sup>85</sup>. Kategorie te będą tym samym korespondowały z koncepcją regionalizmu

---

<sup>82</sup> Z. Miklińska, *O teatrze potrzebnym*, [w:] *Państwowy Teatr Lalki „Tęcza” w Słupsku 1946-1976*, Słupsk 1976, s. 39. Por. także też, *Teatr mój widzę potrzebny*, [w:] *25 lat „Tęczy” 1946-1971*, Słupsk 1971.

<sup>83</sup> Por. Z. Zielonka, *Utopia czy wyzwanie*, „Regiony” 1994, nr 1 i tegoż, *Region i regionalizm słupski*, [w:] *Materiały do poznania regionalizmu słupskiego*, t. III, *Opracowania dotyczące problemów środowiskowych, kulturowych i sozologicznych Ziemi Słupskiej*, Słupsk 2000.

<sup>84</sup> Por. A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 5-6, 220-221.

<sup>85</sup> Por. W. Theiss, *Mała ojczyzna: perspektywa edukacyjno-utilitytarne*, [w:] *Mała ojczyzna. Kultura – Edukacja – Rozwój lokalny*, red. W. Theiss, Warszawa 2001, s. 11 i nn.

słupskiego, zaproponowaną przez Zbigniewa Zielonkę<sup>86</sup>. Jego zdaniem regionalizm „to nie hobby ani choćby nawet pasja indywidualnie realizowana. To żaden przypadek czy uzupełnienie do kultury «ogólnonarodowej». Więcej – to nawet nie propaganda folkloru. To nie tylko nasze korzenie – kultura ludowa, z której my wszyscy, ani powrót do źródeł, do pierwszego języka, do pierwszej ojczyzny. Owszem, to wszystko mieści się w tym pojęciu, ale jest ono o wiele głębsze i szersze. To po prostu filozofia bycia międzykulturowego, ontologii kultury, życia twórczego w kulturze”<sup>87</sup>. Zielonka nie porzeka na sformułowaniu kategorii regionalizmu jako wspólnoty języka, pamięci, historii miejsca, lokalnego obyczaju oraz swoistego „świato-oglądu”<sup>88</sup>. Najbliższą człowiekowi przestrzeń kulturową łączy z kategorią regionalizmu słupskiego<sup>89</sup>. Zdaniem Zbigniewa Zielonki: „Region(alizm) – to korzenie i źródła. Bez korzeni nic nie wyrasta, bez źródeł nic, co wyrosło, nie rozwija się. [...] Region(alizm) to tradycja”<sup>90</sup>.

Regionalizm słupski i wszelkie jego przejawy<sup>91</sup> – w tym badanie i poznanie tradycji teatralnych miasta – będą wpływały pośrednio na rozwój lokalnej tożsamości społeczno-kulturowej<sup>92</sup>. Potrzeba identyfikowania się mieszkańców Słupska ze świadomością regionalną, a tym samym z tradycją kultu-

---

<sup>86</sup> Pisali o niej m.in.: J. Kęcińska, *Zbigniew Zielonka a regionalizm*, [w:] *Materiały do poznania regionalizmu słupskiego*, t. IV, *Cykl opracowań w zakresie poznania krajobrazu naturalnego i kulturowego Pomorza Środkowego oraz przyczynków do historii miejscowych społeczeństw i współczesnych zagadnień społeczno-regionalistycznych*, aut. J. Dąbrowa-Januszewski i in., Słupsk 2001, A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, *Idea „małych ojczyzn” w ujęciu Zbigniewa Zielonki*, „Acta Cassubiana”, red. J.J. Borzyszkowski, Gdańsk 2001, tychże, *Od regionalizmu do „małej ojczyzny. O literaturze kaszubskiej w ujęciu Andrzeja Bukowskiego i Zbigniewa Zielonki*, [w:] tychże, *Od Smętka do Stolema...*

<sup>87</sup> Z. Zielonka, *Utopia czy wyzwanie...*, s. 115.

<sup>88</sup> Por. tamże.

<sup>89</sup> Por. tenże, *Region i regionalizm słupski...*, s. 14-20.

<sup>90</sup> Tamże, s. 16.

<sup>91</sup> Przykładem takich działań będą kolejne tomy serii wydawniczej, zatytułowanej *Materiały do poznania regionalizmu słupskiego* (t. I-IX) oraz *Materiały i studia do regionalizmu słupskiego* (t. X-XI), działania Miejskiej Biblioteki Publicznej im. M. Dąbrowskiej w Słupsku, współtworzącej serwis biblioteczno-informacyjny, tj. Bałtycką Bibliotekę Cyfrową, która gromadzi wszystkie dokumenty z dziedziny regionalizmu pomorskiego i słupskiego, jak również kolejne tomy lokalnej serii wydawniczej „Nasza Pomorska Mała Ojczyzna”, publikowane przez wydawnictwo ARW LenART Słupsk.

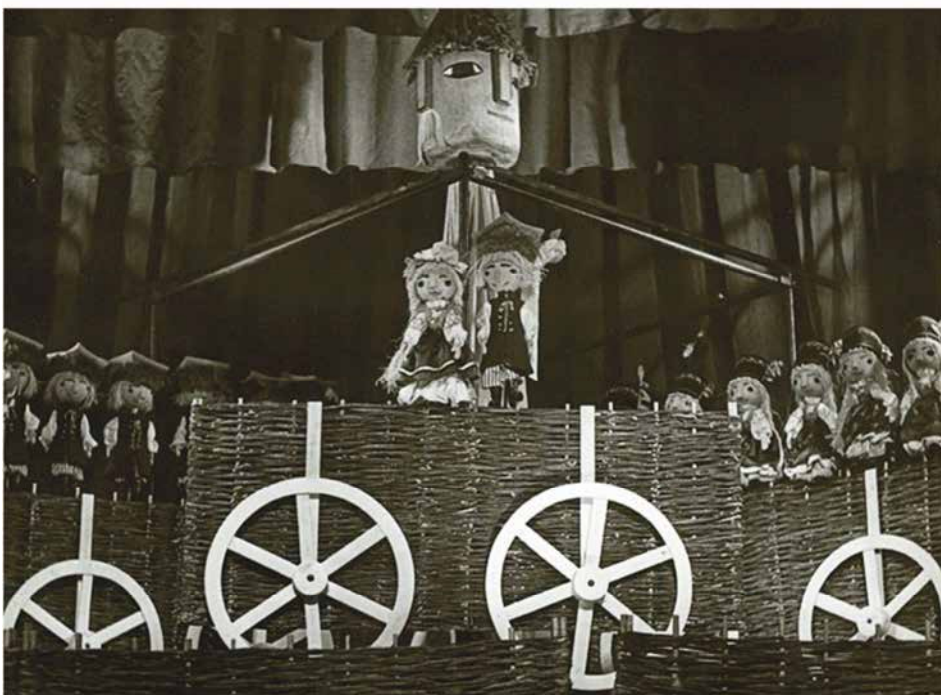
<sup>92</sup> O procesie budowania tożsamości regionalnej oraz tożsamości kulturowej pisali np. J. Sługocki, *Zagadnienia regionalizmu i tożsamości regionalnej*, Bydgoszcz 1990 i L. Kozohub, *Kultura regionalna a tożsamość kulturowa*, [w:] *Regionalizm, kultura i oświata regionalna*, red. B. Cimała, J. Kwiatek, Opole 2010. Por. także K. Kwaśniewski, *Tożsamość kultu-*

rową tego konkretnego miejsca, będzie dokonywała się nie tylko przez działania teatralne – choć te będą miały swój wymierny wkład w ten proces<sup>93</sup>. Dzieje się tak w wypadku przedstawień pomorsko-kaszubskich Państwowego Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku, przeznaczonych w głównej mierze dla odbiorcy dziecięcego. Odbiorca dorosły będzie miał natomiast okazję zetknięcia się z widowiskami plenerowymi Teatru Rondo.

---

rowa, [w:] *Słownik etnologiczny – terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, Warszawa-Poznań 1987, s. 351-352.

<sup>93</sup> Pisałam o tym szerzej: A. Sobiecka, *Na marginesie koncepcji regionalizmu słupskiego Zbigniewa Zielonki*, [w:] Zbigniew Zielonka. *Pisarz, naukowiec i przyjaciel*, red. D. Kalinowski, Słupsk-Gdańsk 2011.



*Od Polski* śpiewanie Marii Kossakowskiej i Janusza Galewicza (1970), reż. Zofia Miklińska (zbiory archiwum Państwowego Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku)

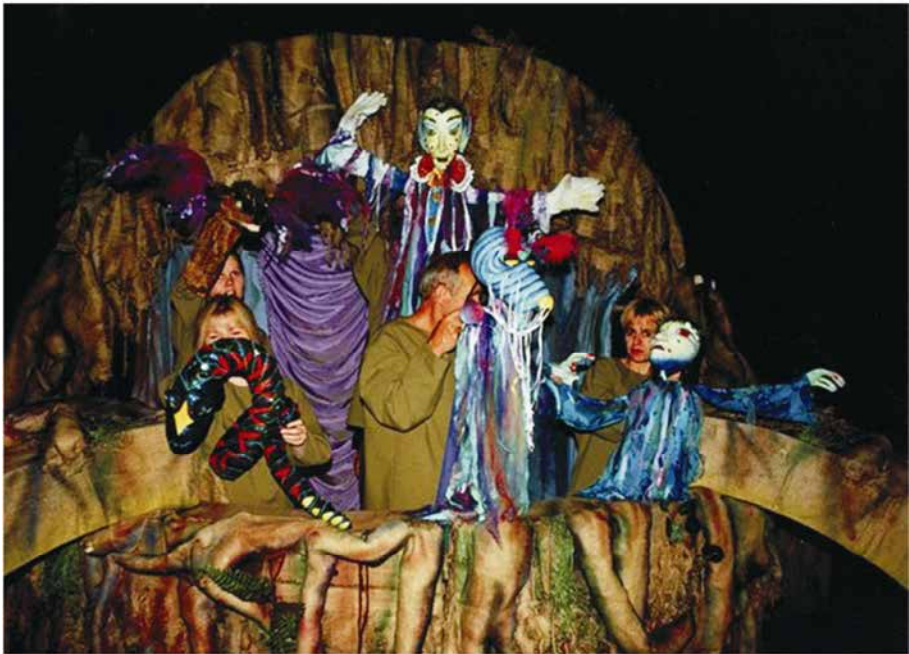


*Kaszubi pod Wiedniem* Jana Karnowskiego (1971), reż. Zofia Miklińska (zbiory archiwum Państwowego Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku)





*Guli-Gutka* Natalii Gołębskiej (1977), reż. Zofia Miklińska (zbiory archiwum Państwowego Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku), *Damroka i Gryf* Natalii Gołębskiej (1984), reż. Zofia Miklińska (zbiory archiwum Państwowego Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku)



*Remus – rycerz kaszubski* Edwarda Mazurkiewicza (1986), reż. Zofia Miklińska (zbiory archiwum Państwowego Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku), *O słupskich krasnalach* Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk (2002), reż. Małgorzata Kamińska-Sobczyk (zbiory archiwum Państwowego Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku)

## Widowiska plenerowe Teatru Rondo\*

### 5.1. Teatr plenerowy – próba definicji

**T**eatr plenerowy pozostaje zjawiskiem trudnym do zdefiniowania. Z pewnością należy do zjawisk typu environmentalnego, skupiających praktyki teatralne dążące do zniesienia tradycyjnego podziału na scenę i widownię<sup>1</sup>. Nadrzędną cechą teatru environmentalnego pozostaje kategoria przestrzeni teatralnej, która staje się głównym przedmiotem zabiegów procesu tworzenia widowiska, oraz próba zatarcia granicy między sztuką i życiem. Dlatego też widowiska tego typu teatru chętnie wykorzystują różne miejsca nieteatralne<sup>2</sup> jako główną prze-

---

\* Fragmenty rozdziału zostały opublikowane w „Świecie Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, nr 9.

<sup>1</sup> Por. hasło „teatr environmentalny”, [w:] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przełożył, opracował i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek, Wrocław 1998, s. 519 oraz M. Semil, E. Wysińska, *Słownik współczesnego teatru. Twórcy. Teatry. Teorie*, Warszawa 1980, s. 344. Sam termin „teatr environmentalny” (teatr otoczenia) wprowadzony został przez Richarda Schechnera, który definiuje go jako typ teatru zrywającego z konwencjonalnym podziałem na scenę i widownię, zaś miejsce, w którym odbywa się spektakl – jako całość integrującą aktorów i widzów. W teatrze environmentalnym wyróżnia „przestrzeń znalezioną” (naturalną lub plenerową) oraz „odpowiednio skomponowaną”, przewidującą określone miejsca dla publiczności. Widz w takim teatrze staje się nie tylko obserwatorem, lecz także aktywnym uczestnikiem spektaklu. Por. R. Schechner, *Environmental Theatre*, New York 1973.

<sup>2</sup> O teatrze w miejscach nieteatralnych traktuje praca *Teatr w miejscach nieteatralnych...* Do problemu „teatru w miejscach nieteatralnych” oraz „teatru w miejscach odnalezionych” Tyszka powraca w tekście *Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna – palimpsest problemów i terminów*, [w:] *Miasto w sztuce – Sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 193-206. W artykule badacz dokonuje rewizji używanych dawnej terminów i stwierdza, że pojęcie „miejsce nieteatralne” straciło współcześnie rację bytu, ponieważ nie stanowi już



strzeń swoich działań scenicznych. Akcja widowisk rozgrywana jest wśród publiczności, którą zachęca się do współuczestnictwa w działaniach teatralnych. Tradycja teatru environmentalnego bierze swój początek w widowiskach powstających poza tradycyjnymi budynkami teatralnymi (np. Wielkie Dionizje grane u stóp ateńskiego Akropolu, średniowieczny teatr uliczno-jarmarczny czy włoska komedia *dell'arte*), a także w widowiskach, które nastawione były w sposób szczególny na żywy kontakt i interakcję z odbiorcą-uczestnikiem oraz powstała w wyniku tego spotkania niepowtarzalną sytuację teatralną<sup>3</sup>.

Współczesny teatr environmentalny jest zjawiskiem mocno zróżnicowanym. Należą do niego zarówno formy happeningowe, *performance art*, jak i widowiska teatru ulicznego czy plenerowego, grane w naturalnej, otwartej przestrzeni, pod gołym niebem, poza tradycyjnym budynkiem teatralnym<sup>4</sup>. Sam teatr plenerowy definiowany bywa jako forma widowiska odgrywanego w miejscach nieteatralnych, wkraczająca w życie codzienne miasta i jego najbliższych okolic, chętnie wykorzystująca naturalne, otwarte przestrzenie, np. uliczne skwery, miejskie parki, wyspy czy place<sup>5</sup>. W historii teatru europejskiego formy teatru ulicznego i plenerowego stały się szczególnie popularne w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku<sup>6</sup>. Ich popular-

---

zbyt precyzyjnego wyróżnika aktualnych działań artystów. Tyszka odwołuje się też do anglosaskiego terminu *site-specific theatre*, który wydaje się niezwykle trudny do przetłumaczenia na język polski. Chodzi bowiem o takie specyficzne miejsca teatralne, w których kategoria przestrzeni pozostaje nie tylko miejscem (przestrzenią) działań artystycznych, ale pełni także funkcję współtwórczą. Por. tamże, s. 195.

<sup>3</sup> Klasyfikacja zaproponowana przez Zbigniewa Raszewskiego umieszcza przedstawienia plenerowe w grupie prezentacji bliższych tradycji widowiska teatralnego (*spectaculum*) aniżeli inscenizacji teatralnej (*representatio*). Stąd trafne wydaje się używanie także wyrażen „widowisko plenerowe”/„widowisko teatru plenerowego”. Por. Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa 1991, s. 38-39 i 43-49.

<sup>4</sup> Źródła teatru plenerowego oraz polskie realizacje przedstawień w plenerze charakteryzuje B. Frankowska, *Teatr w plenerze*, [w:] *Teatr. Widowisko. Encyklopedia kultury polskiej*, red. M. Fik, Warszawa 2000, s. 115-136.

<sup>5</sup> Różnica w znaczeniu pojęć „teatr uliczny” i „teatr plenerowy” widoczna jest na przykład w języku angielskim, gdzie funkcjonuje zarówno sformułowanie „teatr plenerowy” (*open-air theatre*), jak i „teatr uliczny” (*a street theatre*), rozumiany najczęściej jako występy ulicznych akrobatów i żonglerów. Por. także: K. Braun, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982, s. 156-164, J. Ciechowicz, *Pod gołym niebem*, [w:] tegoż, *Myślenie teatrem...*, s. 285-302, tegoż, *Na wolnym powietrzu. O różnorodności form w teatrze plenerowym dziś*, [w:] *Teatr masowy – teatr dla mas*, red. M. Leyko, Łódź 2011.

<sup>6</sup> Badacze i historycy teatru wskazują dużą różnorodność form i poetyk teatru ulicznego,

ność wiązała się w pewnym stopniu z nurtem amerykańskiego i europejskiego teatru alternatywnego oraz kontestacyjnego, dążącego z jednej strony do przekazania określonych treści społeczno-politycznych, z drugiej – do bliskiego kontaktu z szerokim kręgiem publiczności<sup>7</sup>. Dobrze rozpoznawanym przykładem pozostaje amerykański zespół Petera Schumanna The Bread and Puppet Theatre (Bread & Puppet), wielokrotnie występujący w Polsce<sup>8</sup>. Zespół ten wpisywał swoje spektakle w uniwersalny typ widowiska ludowo-plebejskiego oraz współczesnego moralitetu. Istotą przedstawień była wieloznaczność, a zarazem uniwersalność przywoływanych symboli i odniesień, które tworzyły fabularną osnowę widowisk, takich jak: *Fire* (Ogień) czy *The Cry of the People for Meat* (Wołanie ludu o mięso). Pierwsze przedstawienie było poetycką reakcją na okrucieństwa stosowania napalmu w wojnie wietnamskiej, drugie – moralitetem, odwołującym się do biblijnej opowieści o stworzeniu Ziemi, obrazów Adama i Ewy, Józefa z Dzieciątkiem i Ostatniej Wieczerzy<sup>9</sup>.

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku w typie

---

w którym mieszczą się m.in.: uliczne występy solowe, łączące elementy pantomimy, koncertu muzycznego czy zręcznościowego popisu, plenerowe widowiska plastyczno-poetyckie, spektakle dramatyczne nawiązujące do tradycji teatru jarmarcznego czy wreszcie popisy quasi-cyrkowe, np. plenerowy teatr na szczudłach. Por. np. D. Kosiński, *Słownik teatru*, Kraków 2006, s. 198 [hasło – teatr uliczny] czy D. Kosiński, M. Sugiera, *Performance art i teatr plastyków*, [w:] *Słownik wiedzy o teatrze*, red. D. Kosiński, Bielsko-Biała 2005, s. 436-442.

<sup>7</sup> John Russel Brown w nurcie współczesnego teatru ulicznego wymienia m.in. popularne teatry uliczne z Kolumbii (np. Teatro Taller specjalizujący się w występach na szczudłach) oraz amerykański zespół Petera Schumanna The Bread and Puppet Theatre, organizujący nawet karnawał-festiwal teatru plenerowego, skupiający setki amatorów i tysiące widzów. Por. J.R. Brown, *Teatr po roku 1970*, [w:] *Historia teatru*, red. J.R. Brown, Warszawa 2007, s. 524-527 oraz K. Braun, *Nowy teatr na świecie, 1960-1970*, Warszawa 1975.

<sup>8</sup> Do fascynacji grupą Petera Schumanna, której przedstawienia oglądał na Wrocławskich Spotkaniach Teatralnych, otwarcie przyznaje się także reżyser Ronda Stanisław Miedziewski. Na marginesie rozważań warto zauważyć, iż początkowe formy działań teatralnych amerykańskiej grupy ewoluowały z czasem z nurtu teatru politycznego w kierunku wiejskiego teatru plenerowego. Po roku 1974 grupa osiadła na farmie Glover Farm, gdzie prowadziła rodzinny teatr plenerowy. Do roku 1998 Bread and Puppet organizował doroczne widowiska plenerowo-cyrkowe pod nazwą *Our Domestic Resurrection Circus*, wykorzystując w przedstawieniach olbrzymie lalki-kukły animowane przez aktorów. Zespół wielokrotnie występował w Polsce, m.in. w latach 1969, 1972, 1976, 1984, 1987 i 1992. Więcej o przedstawieniach grupy Schumanna pisze J. Ostrowska, *Bread and Puppet Theatre – teatralne świętowanie*, [w:] *Teatr w miejscach nieteatralnych...*, s. 152-164.

<sup>9</sup> Por. K. Braun, *Nowy teatr na świecie...*, s. 123-124 oraz H. Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek...*, s. 151-156.

widowisk plenerowych dostrzeżono niezwykłą potęgę, jaką okazała się możliwość oddziaływania na publiczność za pomocą uniwersalnych obrazów oraz mitu, będącego narracją o konkretnych wydarzeniach, ale narracją tak pomyślaną, by odnosiła odbiorcę do prawideł współczesnego świata. Posługiwanie się konkretnym mitem czy odwoływanie do mitycznych wątków (np. stworzenia świata, stworzenia człowieka, odwiecznej walki dobra ze złem) w teatrze plenerowym zostało wzmocnione przez odniesienia do praktyk wywiezionych z rytuału (jak korowód, procesja, przemarsz, wspólnota z odbiorcą), a także dzięki przywoływaniu w prezentowanych obrazach mitu już utrwalonego, a więc w postaci uniwersalnego archetypu czy toposu. Posługiwanie się znakami teatralnymi opartymi na symbolu, micie i archetypie wzmagало jednocześnie uniwersalność przekazu znaczeniowego widowisk teatru plenerowego. Coraz chętniej powstawały też międzynarodowe grupy teatralne, posługujące się formami ponadkulturowymi, ponadreligijnymi czy ponadhistorycznymi, np. Wooster Group, Międzynarodowy Ośrodek Badań Teatralnych Petera Brooka czy Théâtre du Soleil (Teatr Słońca) Ariane Mnouchkine<sup>10</sup>. Z biegiem lat niezwykła popularność różnorodnych form teatru plenerowego oraz ulicznego zaowocowała sporą liczbą międzynarodowych i krajowych festiwali teatrów tworzących takie widowiska<sup>11</sup>.

W Polsce popularność tego typu teatru przypadła na schyłek lat siedemdziesiątych oraz na lata osiemdziesiąte XX wieku, w które wpisują się także najciekawsze dokonania słupskiego Teatru Rondo. Niezwykłe powodzenie widowisk odgrywanych w miejscach nieteatralnych zapoczątkowało w Polsce działania takich grup, jak: Teatr Ósmego Dnia, Teatr Biuro Podróży, krakowski Teatr KTO, Teatr Strefa Cizy z Poznania, gdański Teatr Snów czy Teatr Performer z Zamościa. Przyniosło także rozwój festiwali teatralnych, prezentujących widowiska typu plenerowego<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Por. J.R. Brown, *Teatr po roku 1970...*, s. 498-545.

<sup>11</sup> Liczba festiwali teatrów plenerowych i ulicznych w Polsce świadczy też pośrednio o kondycji tych form teatralnych. Do ważniejszych wydarzeń zaliczyć trzeba: wrocławski Międzynarodowy Festiwal Teatru Otwartego (do roku 1967, od roku 1975 funkcjonujący jako Festiwal Teatrów Studenckich), Międzynarodowy Festiwal Teatrów Ulicznych w Jeleniej Górze (od roku 1982), Międzynarodowy Festiwal Teatrów Ulicznych w Krakowie (od roku 1987), Międzynarodowy Festiwal Teatralny MALTA w Poznaniu (od roku 1991), Międzynarodowy Festiwal Teatrów Plenerowych i Ulicznych FETA w Gdańsku (od roku 1997) czy Międzynarodowy Festiwal Teatrów Ulicznych w Łodzi (od roku 2006).

<sup>12</sup> Por. J. Tyszka, *Szkoła bycia razem. Polskie festiwale teatru plenerowego w latach 90.*, [w:] *Teatr w miejscach nieteatralnych...*, s. 275-283. Tyszka wskazuje też na znacznie bogatszą tradycję polskiego teatru plenerowego, którego początki sięgają przedstawień objazdowo-

Próbie odpowiedzi na pytania związane z wyznacznikami teatru ulicznego i plenerowego zawiera m.in. tekst Krzysztofa Wolickiego, zamieszczony w 1973 roku w „Dialogu”<sup>13</sup>. „Ten oto teatr – czy spektakl – nie gra na scenie włoskiej; nie potrzebuje zamkniętego gmachu; nie wychodzi od tekstu dramatycznego; nie jest przeznaczony dla socjologicznie zamkniętej widowni; nie narzuca widzowi postawy kontemplacyjnej; nie rozdziela sceny od widowni; nie przeciwstawia swojego, teatralnego sposobu istnienia rzeczywistości potocznej...”<sup>14</sup> – stwierdza Wolicki, upatrując istotnych cech teatru ulicznego w opozycji do wyznaczników tradycyjnego teatru repertuarowo-instytucjonalnego. Równie ważnymi właściwościami teatru ulicznego stały się, jego zdaniem: bezpośrednie wychodzenie do ludzi, szczególnie w miejsca chętnie przez nich wybierane, występowanie przeciw określonemu porządkowi społecznemu i zastanej kulturze czy też zniesienie tradycyjnego podziału na scenę i widownię. Teatr uliczny postrzegany jest przez Krzysztofa Wolickiego jako zjawisko awangardowe, silnie związane z emocjami i nastrojami ulicy, od której przejmuje „maksimum dynamicznej chaotyczności” oraz swoistą „samoświadomość tłumu”<sup>15</sup>.

Do podobnych wniosków doszedł Lech Raczak, kierownik poznańskiego Teatru Ósmego Dnia z lat 1968-1993<sup>16</sup>. W swoim wystąpieniu podczas V Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego MALTA’95 wskazał trzy zasady teatru uliczno-plenerowego: większą szerokość gestu, pewność i swobodę ekspresji przedstawień w otwartej przestrzeni, inny sposób używania głosu przez aktora oraz wykorzystywanie kostiumu w innej funkcji niż w przedstawieniach w przestrzeni zamkniętej<sup>17</sup>. Prezentacje uliczno-plenerowe Teatru Ósmego Dnia z lat osiemdziesiątych, jak *Raport z obłożonego miasta* (1983), *Cuda i mięso* (1984) oraz *Jeśli pewnego dnia w mieście szczęśliwym* (1986), zapewniły teatrowi environmentalnemu trwałe miejsce na teatralnej mapie Polski. Pod koniec lat osiemdziesiątych jednym z lepiej rozpoznawalnych te-

---

-plenerowych Teatru Reduta Juliusza Osterwy – do tego zagadnienia powrócę w dalszej części rozdziału.

<sup>13</sup> K. Wolicki, *Teatr uliczny*, „Dialog” 1973, nr 12, s. 102-111.

<sup>14</sup> Tamże, s. 102.

<sup>15</sup> Por. tamże, s. 104. Do zagadnień związanych ze współczesnym teatrem ulicznym powraca Joanna Ostrowska. Por. J. Ostrowska, *Czy możliwy jest uliczny teatr alternatywny?*, [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. V. Sajkiewicz, E. Wąchocka, Katowice 2009.

<sup>16</sup> Sam teatr funkcjonuje od roku 1964.

<sup>17</sup> Por. L. Raczak, *Teatr Ósmego Dnia w miejscach nieteatralnych*, [w:] *Teatr w miejscach nieteatralnych...*, s. 238.

atrów plenerowych staje się poznański Teatr Biuro Podróży, założony i kierowany przez Pawła Szkotaka, dyrektora naczelnego i artystycznego Teatru Polskiego w Poznaniu (od roku 2003)<sup>18</sup>. Charakteryzuje on teatr plenerowy jako formę nieprzewidywalną, zaskakującą swoją niedookreśloną „rzeczywistością plenerową”, która w specyficzny sposób posługuje się obrazem, dużymi konstrukcjami scenograficznymi, światłem, szcudłami, a także szczególnym rodzajem aktorstwa, opartego na pracy z ciałem<sup>19</sup>. Tworzone przez zespół Teatru Biuro Podróży formy plenerowe Paweł Szkotak nazywa „malowaniem szerszym pędzlem w przestrzeni”<sup>20</sup>.

Poszukiwanie najbardziej trafnych form wyrazu zespołu Teatru Rondo ze Słupska wiązało się od początku jego funkcjonowania (rok 1972)<sup>21</sup> z dwoma dominującymi typami przedstawień: sztuką jednego aktora, czyli monodramem<sup>22</sup>, oraz teatrem plenerowym. W obu przypadkach poszukiwaniom artystycznym towarzyszył namysł teoretyczny twórców teatru – Antoniego Franczaka oraz Stanisława Miedziewskiego<sup>23</sup>. Obaj są autorami kilku wypowiedzi teoretycznych określających formalne założenia teatru plenerowego. Doświadczenia zdobyte w ciągu trzech pierwszych lat jego tworzenia (1976-1978) zaowocowały organizacją I Ogólnopolskich Warsztatów Plenerowych, które odbyły się w lipcu 1978 roku. Przygotowane wówczas przed-

---

<sup>18</sup> Teatr Biuro Podróży powstał w roku 1988. Spektakle zespołu (m.in.: *Giordano*, *Makbet: kim jest ten człowiek we krwi?*, *Świniopolis*, *Carmen funebre*, *Rękopis Alfonsa van Wordena*, *Selenuci* czy *Nie wszyscy są z nas*) są autorskimi projektami, które powstają według pomysłów Pawła Szkotaka oraz członków zespołu. Wspólna jest również praca nad scenografią, kostiumami i rekwizytami. Teatr Biuro Podróży dysponuje stroną internetową: [www.teatrbiuropodrozy.ipoznan.pl](http://www.teatrbiuropodrozy.ipoznan.pl).

<sup>19</sup> Innym znanym teatrem odwołującym się chętnie do nurtu teatru ulicznego (ale również teatru ruchu) jest założona w roku 1995 warszawska grupa Teatr Emocji i Wyobraźni. Jej spektakle można było oglądać m.in. na Międzynarodowym Festiwalu SZTUKA ULICY (Warszawa) czy Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Ulicznych w Archangielsku. Formy teatru plenerowego ma w swoim dorobku także krakowski Teatr KTO, np. widowiska *Zapach czasu*, *Quixotage* czy *Ślepcy*. Teatr KTO jest współorganizatorem krakowskiego Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Ulicznych.

<sup>20</sup> Por. [www.scenapolska.pl/articleView/](http://www.scenapolska.pl/articleView/) [rozmowa z Pawłem Szkotakiem, dyrektorem Teatru Polskiego w Poznaniu i założycielem Teatru Biuro Podróży]/data pobrania 11.06.2010.

<sup>21</sup> Zarys dziejów Ośrodka Teatralnego Rondo i Teatru Rondo oraz najważniejszych dokonań tej sceny został omówiony w pracy A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*

<sup>22</sup> Nurt teatru jednego aktora w dorobku Ronda scharakteryzowała W. Komar, *23 przypadki sceniczne...*

<sup>23</sup> Biogramy, sylwetki oraz programy artystyczne obu twórców przybliżają też prace: tamże oraz A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*

stawienie *Sztandary i znaki* stało się okazją do sformułowania koncepcji teoretycznej<sup>24</sup>. Scenariusz widowiska wraz z założeniami programowymi został opublikowany w Biuletynie Metodycznym „Ziemia Gdańska” jeszcze w tym samym roku<sup>25</sup>. Teatr plenerowy – według Stanisława Miedziewskiego – nie ma nic z zabawiania tłumu gapiów, przeciwnie, skierowany jest do odbiorcy, któremu stawia się wysokie wymagania. Dlatego jest formą wymagającą precyzyjnego dookreślenia poetyki teatru w plenerze. „W teatrze plenerowym wszechpanującą siłą jest pejzaż z całą wielkością i grozą swej agresywności, zarazem walor teatru kameralnego w takich warunkach traci swą wartość. [...] Stąd wniosek: środki wyrazu artystycznego takiego spektaklu zawsze dyktuje nam przestrzeń – typ pejzażu, w którym nasza wypowiedź może skutecznie zaistnieć”<sup>26</sup> – pisze Miedziewski, przekonując zarazem, iż tworzenie każdego przedstawienia plenerowego to swoiste „ujarzmianie” zastanego pejzażu, co będzie wyraźnie wiązało się z kategorią „przestrzeni znalezionej” teatru environmentalnego, wyróżnionej przez Richarda Schechnera. Pokonanie naturalnych cech pejzażu, a zarazem zjednoczenie wielotyśięcznej widowni staje się możliwe dzięki znalezieniu koniecznych i odpowiednich środków teatralnego wyrazu.

Działania teatralne związane z tworzeniem teatru plenerowego można, zdaniem Miedziewskiego, podzielić na trzy grupy problemowe: prace nad scenariuszem (zwłaszcza od strony współtworzącego go układu materiału anegdotyczno-ikonograficznego), nad warstwą wizualną oraz stroną dźwiękową przedstawienia. Kolejnym wyznacznikiem formalnym pozostaje relacja przedstawienie – odbiorca: „Próby nasze nazywamy teatrem plenerowym, nie widowiskiem plenerowym, chociaż widowiskowość jest zawsze ich walorem pierwszoplanowym. Rzeczą najważniejszą stała się dla nas sprawa możliwości wywoływania tymi działaniami określonych emocji, które z kolei pozwoliłyby tak wielkiej widowni (8 tysięcy) włączyć się w rytm «rytuału» dla niej przygotowanego”<sup>27</sup>. Rodzaj porozumienia między twórcami i odbiorcami teatru plenerowego nie jest z kolei możliwy bez znajomo-

---

<sup>24</sup> Por. scenariusz przedstawienia *Sztandary i znaki* zamieszczony w końcowej części aneksu 5. Scenariusz drukowany był w Biuletynie Metodycznym „Ziemia Gdańska” Gdańsk, Elbląg, Słupsk 1978, nr 124, s. 12-14.

<sup>25</sup> S. Miedziewski, *Ujarzmianie pejzażu czyli możliwości teatru plenerowego*, tamże. Założenia programowe teatru plenerowego zostały następnie powtórzone w jubileuszowym wydawnictwie przygotowanym z okazji 10-lecia Teatru Rondo. Por. *Teatr Rondo 1972-1982*, Słupsk 1982, archiwum SOK.

<sup>26</sup> S. Miedziewski, *Ujarzmianie pejzażu...*, s. 10.

<sup>27</sup> Tamże, s. 11.

ści uniwersalnych znaków teatralnych, które budują i składają się na poetykę wizualną przedstawienia. Uniwersalność znaków, najlepiej znaków-symboli, kojarzonych z określonymi treściami narodowymi, patriotycznymi czy religijnymi, staje się podstawową płaszczyzną komunikacji. Tylko wtedy otwarta forma teatru plenerowego może angażować odbiorcę-uczestnika. „Teatr w plenerze – zaznacza Miedziewski – winien dysponować siłą przebiecia i angażowania widowni w «uczestniczenie». Spełniając wymogi zabawy, przede wszystkim daje widowni możliwość partycypowania w czymś, co ma także wymiar «czynu magicznego»”<sup>28</sup>, czego także domagał się od teatru environmentalnego Richard Schechner. Owo współuczestniczenie nie jest możliwe bez wzajemnego zrozumienia, które dokonuje się przez czytelność, a zarazem uniwersalność scenariusza. Afabularność warstwy zdarzeniowej opowiedanej historii podyktowana jest przede wszystkim czytelnością czy raczej „przezroczystością” znaków teatralnych, które Miedziewski definiuje następująco: „To pierwsze doświadczenie [mowa o przedstawieniu *Ciemność i światło* z roku 1976 – A.S.] upewniło nas, że materiału scenariuszowego do tego rodzaju spektakli szukać należy w tym, co w naszym rozumieniu jest powszechnym doświadczeniem, wyrażającym się w nieuświadomionej tęsknocie do utraconego na drodze cywilizacji rytmu, który kiedyś wyznaczał jedność życia. [...] Przyjęliśmy wtedy, że teatr w plenerze winien mieć wszelkie cechy działania świętego”<sup>29</sup>.

W ocenie Antoniego Franczaka „widowisko plenerowe” – bo tak najczęściej definiuje realizowane przez Rondo formy – zawdzięcza swoją atrakcyjność nawiązaniom do dawnego teatru jarmarcznego, plebejskiego, typowego teatru ulicy, otwierającego drogę do szerokiego kręgu odbiorców-widzów, bez żadnych właściwie ograniczeń wiekowych i środowiskowych<sup>30</sup>. W ocenie Antoniego Franczaka zainteresowanie formą teatru plenerowego w Słupsku wynikało w głównej mierze z niedostatków lokalnego życia teatralnego i braku zawodowego teatru dramatycznego. Lukę w funkcjonowaniu słupskiej sceny Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. J. Słowackiego

---

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Tamże. Miedziewski pośrednio odwołuje się do propozycji Mircei Eliadego, który definiuje mit jako formę opowieści (narracji) o tym, co było na początku, a zarazem opowieści o cechach uniwersalnej „historii świętej”. W tym sensie widowiska plenerowe stają się uniwersalnymi opowieściami obrazowymi, wykorzystującymi „przezroczystość” znaku teatralnego. Por. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Czerwiński, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993 i tenże, *Aspekty mitu*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1998.

<sup>30</sup> Por. Z. Wiśniewska, *Kuferek na stanie teatru „Rondo 2”, „Płomienie” 1977, nr 4.*

w Koszalinie, a dopiero od sezonu 1977/78 Słupskiego Teatru Dramatycznego, kojarzonego w tym czasie głównie z przedstawieniami muzycznymi i dramatyczno-muzycznymi, próbowało wypełniać Rondo propozycją teatru plenerowego – otwartego na „inność” i zarazem żywo angażującego słupszczan. Jak pisał Jerzy Lissowski: „Pozwoliły [przedstawienia teatru plenerowego – A. S.] przemawiać doń językiem bardzo sugestywnego, komunikatywnego obrazu. Angażować go emocjonalnie, bezpośrednio, osobiście w toczącą się akcję. Kształtować w nim niejako na naszych oczach pożądane przekonania i postawy. Wypełnić tę poważną lukę, której nie wypełnia teatr profesjonalny”<sup>31</sup>.

Jako najważniejsze wyznaczniki teatru plenerowego Antoni Franczak wymienia: spójny z dźwiękiem lub przeciwstawny mu obraz w ruchu, budowany najczęściej z wysokich elementów plastycznych (5-6-metrowe marionety/kukły/pałuby), dźwięk, stanowiący naturalne dopełnienie obrazu plastycznego, zaadaptowanie spektaklu do danej przestrzeni, do naturalnego środowiska, dyktującego niejednokrotnie określone rozwiązania scenograficzne spektaklu<sup>32</sup>, wreszcie grę świateł prowadzoną umiejętnie przez odpowiednie reflektory<sup>33</sup>. Synteza obrazu, dźwięku i przestrzeni widowiska plenerowego każdorazowo dopełniana jest „wchodzeniem” w przeżycia publiczności. Jej angażowanie w działania teatralne oraz żywe reakcje na prezentowane wydarzenia są, zdaniem Franczaka, koniecznym dopełnieniem widowiska plenerowego, definiowanego jako forma szczególnie otwarta na publiczność, wiążąca go z teatrem environmentalnym. Komunikowanie się z odbiorcą dokonuje się dzięki symbolowi – i tu Franczak pozostaje w zgodzie z Miedziewskim – który ma zasadnicze znaczenie, gdyż „jest skrótem poetyckim pozwalającym zawrzeć wiele warstw znaczeniowych. Tak w obrazie, jak i w dźwięku”<sup>34</sup>. W ocenie Franczaka praca nad przedstawieniem plenerowym stwarza swoiste porozumienie między jego twórcami – aktorami-animatorami kukieł, reżyserem, scenografem i muzykiem-kompozytorem. W ten sposób kształtuje się swoisty „język” czy też poetyka te-

---

<sup>31</sup> J. Lissowski, *Teatr spontaniczny*, „Gryf” 1983, nr 4, s. 23.

<sup>32</sup> Co będzie niezwykle zbieżne z pomysłami oraz rozwiązaniami „teatru napowietrznego” Edmunda Wiercińskiego. Do koncepcji tej powrócimy szerzej w rozważaniach zamykających rozdział.

<sup>33</sup> Por. Rozmowa z Antonim Franczakiem przeprowadzona przez Halinę Święch w: H. Święch, *Teatralne widowiska plenerowe jako zjawisko kulturowe na przykładzie Ośrodka Teatralnego „Rondo” w Słupsku (1976-1988)*, Warszawa 1988 [maszynopis pracy dyplomowej], s. 12.

<sup>34</sup> Tamże, s. 14.



atru plenerowego, czytelna zarówno dla twórców, jak i odbiorców. Ścisła współpraca wszystkich osób zaangażowanych w powstanie plenerowego widowiska porównana zostaje do „bitwy teatralnej”, toczącej się pomiędzy organizatorami/twórcami oraz publicznością<sup>35</sup>.

Zdaniem Franczaka szczególnie ważnym elementem przygotowań do widowiska plenerowego są prace związane z powstaniem scenariusza i uzgodnienie go z koncepcją scenograficzno-muzyczną przedstawienia<sup>36</sup>. Punktem wyjścia staje się napisanie lapidarnego scenariusza<sup>37</sup>, który następnie „obudowany” zostaje równie ważnymi projektami scenograficznymi i muzycznymi. Lapidarność formalna kryje w sobie bogactwo znaczeniowo-semantyczne, gdyż każdy symbol i znak teatralny wnoszą z jednej strony wieloznaczność, z drugiej – uniwersalność znaczeniową przekazu. W procesie powstawania scenariusza wybór uniwersalnych, a tym samym czytelnych dla potencjalnego odbiorcy symboli, tematów czy postaci, poddawany jest mechanizmowi syntetycznego zespolenia. Na tak przygotowany „zarys” scenariusza nakładane są następnie działania scenografa i kompozytora. Kolejnym elementem prac staje się budowanie elementów scenograficznych oraz zespalanie ich z muzyką i działaniami scenicznymi aktorów odpowiedzialnych za animowanie kukieł. Następnym krokiem jest wejście animatorów w przestrzeń działań teatralnych i budowanie określonych obrazów poprzez ruch sceniczny. Połączenie obrazu z ruchem uzupełniane jest na końcu warstwą muzyczną realizacji oraz rozplanowaniem efektów świetlnych i pirotechnicznych. Zatem w procesie powstawania widowiska plenerowego Antoni Franczak, podobnie jak Stanisław Miedziewski, wyróżnia prace nad scenariuszem, prace nad kształtem wizualnym przedstawienia oraz jego stroną dźwiękową.

Sformułowane przez obu twórców Teatru Rondo koncepcje teoretyczne stwarzają podstawy do tego, by definiować teatr/widowisko plenerowe jako formę teatralną, łączącą dźwięk, obraz i ruch sceniczny z naturalną przestrzenią miejską, co Miedziewski nazywa – niezwykle trafnie – teatralnym „ujarzmianiem pejzażu”. Ulubionym miejscem premier staje się tak zwana wyspa, położona między dwoma odnogami Słupi, w Parku Kultury i Wypoczynku. Naturalne rozgałęzienie rzeki stwarza równie naturalną, choć

---

<sup>35</sup> Tamże, s. 15.

<sup>36</sup> Por. Rozmowa z A. Franczakiem przeprowadzona przez J. Krawczykiewicz w latach 2008 i 2009, w: J. Krawczykiewicz, *Teatr Rondo 1972-2007 (zarys monograficzny)*, Słupsk 2009 [maszynopis pracy magisterskiej], s. 102-108.

<sup>37</sup> Por. mniej lub bardziej punktowo rozpisane scenariusze wybranych przedstawień plenerowych Ronda, dołączone do aneksu 5.

„ujarzmioną” przestrzeń teatralną. Drugim miejscem-przestrzenią działań teatralnych pozostaje położony w centralnej części miasta plac przed ratuszem, a także drogi prowadzące z placu do parku. Wymienione cechy umożliwiają umieszczenie słupskich widowisk plenerowych w nurcie teatru environmentalnego, chętnie wykorzystującego przestrzenie nieteatralne.

## 5.2. Poszukiwanie formy

Realizację widowisk plenerowych słupski Teatr Rondo rozpoczął w 1976 roku<sup>38</sup>. W tym samym czasie zainicjowana została nowa cykliczna impreza, Słupski Tydzień Teatralny, pomyślany jako próba wypełnienia luki związanej z brakiem dramatycznej sceny zawodowej<sup>39</sup>. Wówczas też w Słupsku pojawił się Stanisław Miedziewski, zafascynowany amerykańskim zespołem Petera Schumanna The Bread and Puppet Theatre (Bread & Puppet), którego przedstawienia oglądał na Wrocławskich Spotkaniach Teatralnych. Wrażenia z ulicznych występów pozostały w jego pamięci na długie lata: „Niezwyczajnie było wdzieranie się rzeczywistości ulicy. Z jednej strony burzenie jej rytmu, a z drugiej korzystanie z niej w przebiegu i dynamice spektaklu. Przedstawienie, które widziałem we Wrocławiu, opowiadało o powrocie syna z wojny wietnamskiej. Ogromne wrażenie robiło zestawienie wielkich masek z minimum tekstu – efekt był poruszający. Do dziś pamiętam maskę matki przez 10 minut płaczącą łzami z pereł”<sup>40</sup>.

Pomysłem plenerowego przedstawienia Miedziewski podzielił się z Franczakiem i powstało pierwsze widowisko w formie kilkunastominutowego happeningu, zatytułowane *Ciemność i światło*. Była to ich wspólna praca reżyserska, premiera odbyła się 23 czerwca 1976 roku w Parku Kultury i Wypoczynku, nieopodal Słupi. Olbrzymie, siedmiometrowe kukły animowane przez aktorów Ronda – *Ciemność i Światło* – prowadzone były ulicami miasta z ówczesnego placu Armii Czerwonej nad rzekę, by właśnie tu stoczyć symboliczny pojedynek między dobrem i złem. Pochód odbywał się z udziałem słupszczyzan, zmierzających z dwóch przeciwległych stron miasta. Dwóm korowodom – Boga Ciemności i Boga Światła – towarzyszyła muzyka wy-

---

<sup>38</sup> Por. aneks.

<sup>39</sup> Słupskie Tygodnie Teatralne (STT) odbywały się od roku 1976 do 1989. Por. A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 117-118.

<sup>40</sup> Rozmowa z S. Miedziewskim przeprowadzona przez J. Krawczykiewicz w roku 2008, w: J. Krawczykiewicz, *Teatr Rondo...*, s. 93.

konywana przez dwie orkiestry dęte: OSP w Sławnie i PZPS „Alka” w Słupsku<sup>41</sup>. Pojedynek kończył się zwycięstwem Światłości, którą ratował Rycerz na białym koniu, symbolizujący mityczną postać świętego Jerzego, legendarnego bohatera walczącego ze smokiem. Podpalając czarną pałubę symbolizującą Ciemność, Rycerz unicestwiał zgromadzone na świecie zło. W kierunku płonącej kukły podbiegali następnie uczestnicy przedstawienia i w zabawowym tańcu dokonywali reszty zniszczenia zła. Dopiero wtedy na Słupię spuszczano kilkaset wianków dla zachowania tradycji nocy świętojańskiej<sup>42</sup>.

Scenariusz pierwszego widowiska plenerowego Ronda pomijał fabularne elementy opowieści o zmaganiach dobra i zła, eksponując choreograficzny układ rytualnego widowiska opartego na tańcu. We wspomnieniach Franczaka przedstawienie zapisało się następująco: „Pomysłodawcą pierwszego widowiska plenerowego był Stanisław Miedziewski. Był to raczej happening. Dwie marionety wędrowały brzegami Słupi na Wyspę w wieczór Nocy Świętojańskiej, gdzie Jasna Postać stoczyła walkę z Ciemną Postacią. Spektakl-happening trwał około 15 minut i zakończył się spalaniem Ciemnej Postaci. I tak zwyciężyło światło nad mrokiem... Nie użyliśmy w tym wydarzeniu muzyki. Zabawne były próby animacji marionetkami. Dał się we znaki brak doświadczenia zarówno scenografa, jak i bezpośrednich konstruktorów. Ciężkie głowy wypchane trocinami koncentrowały uwagę animatorów na utrzymaniu figur w pionie. To było bardzo pouczające doświadczenie. Zdumiała mnie ilość widzów, jak na tak skromną etiudę. I to zachęciło nas do budowania w następnym roku widowiska z rozmachem”<sup>43</sup>. Miedziewski z kolei wspominał *Ciemność i światło* jako historię o symbolicznym charakterze, w wymiarze walki dobra (Światłość) i zła (Ciemność): „Scenariusz tego przedstawienia był pomyślany nie jako fabularna opowieść, lecz był raczej formą quasi-choreograficznego układu rytualnego tańca. Odzywały się w nim echa dalekich magicznych doświadczeń obrzędowych zabaw ludu, których atawistyczne relikty są udziałem mentalności dzisiejszej”<sup>44</sup>.

Widowisko otwierało niezwykle popularny wśród słupszczyzan cykl przedstawień plenerowych Ronda, związanych ze słowiańskim obrzędem nocy świętojańskiej. Lokalna prasa odnotowała: „W środę, gdy słońce chyliło

<sup>41</sup> Por. (wir), *Sobótka nad Słupią*, „Głos Pomorza” 1976, nr 147, s. 7.

<sup>42</sup> Por. scenariusz przedstawienia, archiwum Słupskiego Ośrodka Kultury (SOK) oraz wspomnienia Franczaka zamieszczone w wywiadzie udzielonym H. Święch.

<sup>43</sup> Rozmowa z A. Franczakiem, w: J. Krawczykiewicz, *Teatr Rondo...*, s. 104.

<sup>44</sup> S. Miedziewski, *Ujarzmianie pejzażu...*, s. 11.

się ku zachodowi, mieszkańcy Słupska gremialnie podążyli na brzeg Słupi. Tu właśnie zorganizowano imprezę nawiązującą do słowiańskich obrzędów, albo – jak mawiali Słowianie – z okazji letniego przesilenia słonecznego – kupalnocki”<sup>45</sup>. Kolejnymi widowiskami plenerowymi nawiązującymi do święta sobótki były: *Sobótka nad Słupią* (1977), *Ogniste kręgi* (1978), *Noc Kupały* (1987) oraz *Moce świętojańskie* (2003). W następnych latach powstawały także widowiska plenerowe historyczne i historiozoficzne, jak: *Sztandary i znaki* (1978), *Kalendarz polski* (1979), *Don Kichot polski* (1980), *Historia Słupska* (1985), *Circle* (1988) i *Najemnicy świata* (2005), do których omówienia jeszcze powrócę.

Ważnym momentem w krystalizowaniu się formuły teatru plenerowego oraz zdobywaniu doświadczeń związanych z tworzeniem nowej formy teatralnej stało się zorganizowanie przez Teatr Rondo krajowych, a następnie międzynarodowych warsztatów. Widowiska plenerowe przyniosły zespołowi ze Słupska rozgłos krajowy i międzynarodowy. W 1978 roku Rondo, we współpracy z Zarządem Głównym Towarzystwa Kultury Teatralnej oraz Centralnym Ośrodkiem Metodyki Upowszechniania Kultury w Warszawie, zorganizowało I Ogólnopolskie Warsztaty Widowisk Plenerowych. Efektem dwutygodniowych zajęć było przedstawienie *Sztandary i znaki*. Po trzech realizacjach plenerowych, nawiązujących do tradycji nocy świętojańskiej – *Ciemność i światło*, *Sobótka nad Słupią* i *Ogniste kręgi*, które można właściwie uznać za corocznie modyfikowane warianty jednego scenariusza<sup>46</sup> – powstało pierwsze widowisko plenerowe tematycznie nawiązujące do wydarzeń historycznych zaczerpniętych z dziejów Polski. Same warsztaty, odbywające się pod kierunkiem Antoniego Franczaka, Stanisława Miedziewskiego i Stefana Morawskiego, zgromadziły w Słupsku instruktorów teatralnych i plastyków z wielu domów kultury w Polsce<sup>47</sup>. Prace warsztatowe podzielono pomiędzy cztery sekcje. Pierwsza zajmowała się opracowaniem scenariusza, druga pracowała nad koncepcją plastyczną widowiska, trzecia nad jego partyturą muzyczną, czwarta przygotowywała „zwiastuny” realizacji, które by-

---

<sup>45</sup> (wir), *Sobótka nad Słupią...*, s. 7.

<sup>46</sup> Widowiska sobótkowe opierały się na schemacie pochodzącego nad Słupię, symbolicznej walki dobra ze złem oraz tradycyjnego puszczania wianków na rzekę. Pewne nowości wprowadzało widowisko *Ogniste kręgi*, w którym walkę dobra i zła symbolizowały zmagania Śmierci, Czarownicy i Smoka z chłopcem i Bogiem Światła. Por. (wir), *Ogniste kręgi nad Słupią*, „Głos Pomorza” 1978, nr 148 oraz scenariusz widowiska wraz z komentarzem zamieszczony w aneksie 5.

<sup>47</sup> Por. ramowy program warsztatów widowisk plenerowych (Słupsk 10-15.07.1978 r.), archiwum SOK,teczka dokumentacyjna 32, nr 14-15 i 32, nr 20-21.

ły następnie prezentowane na ulicach miasta. Konsultantami byli: Jacek Zbrożek – reżyser, dyrektor Teatru im. S. Żeromskiego w Kielcach, Marek Okopiński – reżyser, dyrektor Teatru im. W. Horzycy w Toruniu oraz Józef Szajna – dyrektor Teatru Studio w Warszawie<sup>48</sup>. Jak uzasadniał Stanisław Miedziewski w założeniach programowych widowiska plenerowego, scenariusz *Sztandarów i znaków* oparty został na materiale historycznym odnoszącym się do dziejów Polski<sup>49</sup>. Swobodne podejście do chronologii prezentowanych wydarzeń i sposobu ich interpretacji związane było z wyborem najbardziej symbolicznych i uniwersalnych momentów dziejowych „mitologii polskiego narodu”, czytelnych dla odbiorców: wojowie Bolesława Chrobrego, zmagania na polach Grunwaldu, rozbiory, mitologiczne postaci oraz obrazy z dziejów Polski, np. kosynierzy, rycerze, polskie chorągwie z orłem, kiry czy symboliczna postać Matki-Ojczyzny, pokazana jako dwudziestometrowa, błękitna marioneta. W działaniach teatralnych realizatorzy *Sztandarów i znaków* świadomie zrezygnowali z fabuły w tradycyjnym rozumieniu, posługując się konstrukcją opowiadania obrazów, określoną mianem semantyki fabularyzowanej<sup>50</sup>. Budowanie warstwy znaczeniowej widowiska odbywało się przez skonstruowanie opowiadanej historii z prezentowanym obrazem plastyczno-ruchowo-muzycznym (ilustracyjność tekstu).

Rok później Rondo przygotowało premierę kolejnego historycznego widowiska plenerowego *Kalendarz polski*. Powtórzyły się w nim obrazy związane z narodzinami państwa polskiego (Orzeł Biały, Chrzest), z wojną z Krzyżakami, Grunwaldem, inkwizycją, drugą wojną światową. Powróciła także postać Matki-Polki Skowanej jako olbrzymiej marionety w pasiaku<sup>51</sup>. W roku 1980 zrealizowano *Don Kichota polskiego*, który był pokazywany na Festiwalu Teatrów Amatorskich „Fokus’80” w Schwanebergu w Austrii, gdzie zdobył nagrodę publiczności. Symboliczne przedstawienie, ilustrujące problem wolności i zniewolenia jednostki i narodu, obrazowało postać Don Kichota nadaremnie walczącego z wiatrakami. Wkrótce na zlecenie Międzynarodowego Stowarzyszenia Teatrów Amatorskich z Kopenhagi (International Amateur Theatre Association – IATA) Teatr Rondo dwukrotnie zorganizował Międzynarodowe Warsztaty Widowisk Plenerowych (In-

---

<sup>48</sup> W tym samym roku Józef Szajna gościł w Słupsku także podczas III Słupskiego Tygodnia Teatralnego, gdy Teatr Studio prezentował *Replikę*.

<sup>49</sup> Por. S. Miedziewski, *Ujarzmianie pejzażu...* [scenariusz widowiska oraz założenia programowe]. Por. także scenariusz zamieszczony w aneksie 5.

<sup>50</sup> Tamże, s. 14.

<sup>51</sup> Por. scenariusz *Kalendarza polskiego* w aneksie 5.

ternational Open-air Theatre Workshop)<sup>52</sup>. Sekretarz generalny stowarzyszenia John Yttenborg, zafascynowany koncepcją teatru plenerowego Ronda, z którą miał okazję zapoznać się w czasie swojego pobytu w Polsce w roku 1986 na pierwszej edycji Bałtyckiego Forum Teatrów Niesformnych „Totus Mundus”, poświęcił specjalną sesję stowarzyszenia dorobkowi warsztatowemu słupskiego zespołu. Naukowe spotkanie odbyło się w 1987 roku w Madrycie<sup>53</sup>. W efekcie odbytych rozmów organizację warsztatów plenerowych powierzono teatrowi ze Słupska. „Będzie tak – komentował Yttenborg – 40 koleżanek i kolegów wykona (reżyserując i grając!) po jednej sekwencji widowiska pt. *Circle (Koło)* w opracowaniu autorskim i pod fachowym okiem Antonia. Powstanie w ten sposób pierwszy teatr europejski, ba! światowy”<sup>54</sup>.

Koncepcja zjednoczonych działań teatralnych zaowocowała dwoma edycjami Międzynarodowych Warsztatów Widowisk Plenerowych. Na marginesie trzeba też przypomnieć o innej, wcześniejszej, międzynarodowej propozycji spotkań teatralnych rodem ze Słupska. Z inicjatywy Teatru Rondo i przy współudziale studenckich grup teatralnych, tj. Studenckiego Teatru Ruchu „Blik” z Koszalina i Studenckiego Teatru Okolicznościowej Potrzeby „STOP” ze Słupska, trzykrotnie odbywało się w Słupsku biennale „teatrów niesformnych”, czyli wspomniane już wcześniej Międzynarodowe Bałtyckie Forum Teatrów Niesformnych „Totus Mundus” (kolejne edycje w latach 1986, 1988 i 1991). Pomysł spotkania miał jednoczyć zespoły teatralne gotowe do dialogu międzykulturowego. Komisarzami dwóch pierwszych edycji forum byli Stanisław Miedziewski i Mirosław Gliniecki, trzeciej przewodził już samodzielnie drugi z nich. Organizatorzy festiwalu definiowali programową „niesformność” jako „nieograniczone nastawienie na wnikliwe poznawanie rzeczywistości, oparte na przeżyciu artystycznym”<sup>55</sup>. „Niesformność” festiwalu oraz jego prezentacji oznaczała także sprzeciw wobec tradycyjnych pro-

---

<sup>52</sup> Por. *Którędy do świata?*, „Zbliżenia” 1988, nr 29 [rozmowa J. Nitkowskiej z J. Yttenborgiem, sekretarzem generalnym IATA] oraz *O teatrze amatorskim bez kompleksów*, „Głos Pomorza” 1988, nr 60 [rozmowa M. Mireckiej z J. Yttenborgiem, sekretarzem generalnym IATA].

<sup>53</sup> Por. (lej), *Międzynarodowy teatr... reżyserski*, „Sztandar Młodych” 1988, nr 75.

<sup>54</sup> Tamże, s. 2.

<sup>55</sup> Por. cele i założenia programowe Biennale Teatrów Niesformnych „Totus Mundus”, archiwum SOK,teczka dokumentacyjna 411:5/29. W roku 1986 w ramach spotkań „Totus Mundus” w Słupsku wystąpiły m.in.: Teatr im. J. Słowackiego z Krakowa, Teatr Buffo z Warszawy, Teatr Kompaniet ze Szwecji, Commedia School z Danii, Teatr Gelati z Wielkiej Brytanii oraz Scena Plastyczna KUL Leszka Mądzika z *Wilgocią i Zielnikiem*.

pozycji teatru repertuarowego, cechujących się stagnacją zarówno ideową, jak i artystyczną<sup>56</sup>. Elementem słupskich „Totusów”, jak nazwała spotkania lokalna prasa i słupszczenie, były tak zwane „teatralizacje” – uliczne występy i parateatralne akcje, rozgrywające się w przestrzeni miasta. Teatralne instalacje, animacje pomników, ofensywne akcje parateatralne, a także uliczne happeningi nawiązywały do tradycji teatru environmentalnego, żywo angażującego widzów-uczestników spotkań, odbywających się w nieteatralnej przestrzeni miasta<sup>57</sup>.

Z formuły międzynarodowego festiwalu „Totus Mundus” wyrastał po części program i założenia Międzynarodowych Warsztatów Widowisk Plenerowych<sup>58</sup>, których uczestnikami byli reprezentanci i zespoły z całego świata (Indii, Izraela, Austrii, Danii, Islandii, Szwecji, Norwegii, Finlandii, Wielkiej Brytanii, Holandii, NRD, ZSRR i Czechosłowacji). Program kolejnych spotkań zawsze był podobny. Najpierw, przez trzy tygodnie, odbywały się wykłady, ćwiczenia i inne zajęcia praktyczne poświęcone zasadom konstruowania głównego scenariusza realizacji, a także jego poszczególnych etud. Wspólnie wymyślano założenia scenograficzne, muzyczne i oświetleniowe widowiska, jak również zasady animacji kukieł. Następnie przystępowano do prac praktycznych i samodzielnie wykonywano wszystkie elementy niezbędne do premiery. Na koniec powstawało podsumowujące warsztaty przedstawienie plenerowe<sup>59</sup>. W roku 1988 było to przedstawienie *Circle*, reżyserowane samodzielnie przez Antoniego Franczaka, w roku 1990 – *Memento*, także w jego reżyserii.

Zachowane programy oraz założenia międzynarodowych warsztatów wskazują na proces ewolucji, któremu podlegało definiowanie teatru plene-

---

<sup>56</sup> Por. J. Nitkowska, *Wejście menadżerów*, „Zbliżenia” 1986, nr 6 [rozmowa z komisarzami festiwalu].

<sup>57</sup> Por. program III edycji „Totus Mundus” (Słupsk 28.04-3.05.1991 r.), archiwum SOK,teczka dokumentacyjna 411:5/29.

<sup>58</sup> Idea międzynarodowego festiwalu spodobała się na tyle, że wpisano go w porządek imprez teatralnych odbywających się w Słupsku. Alternatywny festiwal „Totus Mundus” gościł w mieście co dwa lata, na przemian ze Słupskim Tygodniem Teatralnym, do roku 1991. Kolejna edycja festiwalu odbyła się także w Archangielsku, na zaproszenie Wiktora Panowa, dyrektora Teatru Panowa, który od roku 1994 stał się też organizatorem i gospodarzem Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Ulicznych. W roku 2007 Rondo pokazało na festiwalu w Archangielsku spektakl uliczny *Studnia*, według pomysłu i w reżyserii Ludomira Franczaka, z muzyką Marcina Dymitra. Por. „Moje Miasto” 2007, nr 13.

<sup>59</sup> Por. program i założenia Międzynarodowych Warsztatów Widowisk Plenerowych, archiwum SOK,teczka dokumentacyjna 32, nr 14, 15 i 32, nr 20, 21.

rowego przez twórców Ronda. Podtrzymano wcześniejszy sposób dookreślenia istotnych znaków teatralnych widowiska plenerowego, do których zaliczano muzykę, scenografię, światło i aktora animującego marionety czy postaci symboliczne. Coraz większą wagę przywiązywano natomiast do otwartej przestrzeni działań teatralnych. W roku 1988 Antoni Franczak pisał: „W zastany pejzaż teatr plenerowy wprowadza elementy z nim będące w kontrastowej niespójności, ingerujące w jego naturalną fakturę, wydobywające specyficzny nastrój. [...] Wszystkie te elementy w teatrze plenerowym organizowane są w swoisty następujący po sobie lub istniejący symultanicznie przebieg czasowy zdarzenia artystycznego”<sup>60</sup>. Kategoria przestrzeni była także podstawowym czynnikiem decydującym o formalnej różnicy między teatrem ulicznym a widowiskiem plenerowym, co jeszcze mocniej wiązało realizacje Ronda z nurtem teatru environmentalnego. Jak podkreślał Franczak: „Widowisko typu «teatr plenerowy» inaczej traktuje przestrzeń niż teatr uliczny. Nie jest działaniem artystycznym ingerującym w rytm życia ulicy i burzącym ten rytm. Teatr plenerowy to próby ujarzmania pejzażu. Realizuje się z wnikliwego badania i adaptacji walorów teatralnych przestrzeni otwartej”<sup>61</sup>.

Do tradycji widowisk plenerowych Rondo powróciło w roku 2003, przygotowując premierę *Mocy świętojańskich*, która stała się jednym z elementów przywracania miastu zawodowego teatru dramatycznego<sup>62</sup>. Rondo zaprezentowało także na scenie Teatru Impresaryjnego premierę dramatyczną *Cyrk Oklahoma*, opartą na motywach powieści Franza Kafki *Ameryka*<sup>63</sup>. Dwa lata później powstało kolejne przedstawienie plenerowe *Najemnicy świata*, wpisujące się w nurt uniwersalnych widowisk historiozoficznych. W obu przypadkach autorem scenariusza był Antoni Franczak. Fascynacja formą teatru plenerowego, połączona z zainteresowaniem przeszłością regionu i lokalną tradycją, zaowocowała powstaniem historycznych inscenizacji plenerowych, przygotowywanych z inicjatywy instruktora teatralnego Ronda – Katarzyny Sygitowicz-Sierosławskiej. Powstały dwa cykle widowisk environmentalnych, które można porównać do wcześniejszych „teatralizacji” ze słupskich „Totusów”, tj. *Panie na Zamku Księżąt Pomorskich* oraz *Kartka z historii miasta* – organizowane tradycyjnie w okresie wakacyjnym podczas słupskiego Jarmarku Gryfitów. Do roku 2007 odbyło się siedem edycji histo-

<sup>60</sup> Tamże, teczka 32, nr 20, s. 1-2.

<sup>61</sup> Tamże, s. 1.

<sup>62</sup> Por. S. Miedziewski, *Rondo widzę ogromne*, „Głos Pomorza” 2003, nr 103.

<sup>63</sup> Okoliczności te zostały szerzej przybliżone w: A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 147.



rycznych widowisk plenerowych. Powstałe obrazy to: *Anna de Croy* (2000), *Księżna Erdmuta* (2001), *Opowieść o księżnej Zofii* (2003), *Mściwoj i Sulistawa* (2004), *Sceny z historii dziejów Bogusława X, księcia pomorskiego* (2005), *Opowieść o księciu Kazimierzu IV z rodu Gryfitów, zwanym także Każkiem słupskim* (2006) i *500-lecie Zamku Książąt Pomorskich w Słupsku* (2007)<sup>64</sup>. W roku 2010 Rondo przygotowało kolejne historyczne widowisko plenerowe, zatytułowane *Legenda o Gryfie* (2010), które towarzyszyło uroczystym obchodom podwójnego jubileuszu 700- i 745-lecia miasta<sup>65</sup>.

### 5.3. Formy odzyskane

Prezentację najciekawszych widowisk plenerowych słupskiego Teatru Rondo warto poprzedzić próbą typologii zaproponowaną przez Antoniego Franczaka, który wyróżnił trzy dominujące odmiany widowisk plenerowych: spektakle baśniowo-ludowe, realizowane najczęściej w noc kupały, a odwołujące się do wciąż żywej tradycji i ludowej obrzędowości związanej z nocą świętojańską (np. *Ciemność i światło*, *Sobótka nad Słupią*, *Ogniste kręgi* czy *Świętojańskie moce*), spektakle historyczne, nawiązujące do przełomowych momentów z dziejów Polski i Słupska (np. *Kalendarz polski*, *Historia Słupska*, *Legenda o Gryfie*), a także najbardziej uniwersalne widowiska plenerowe o ambicjach historiozoficznych (np. *Sztandary i znaki*, *Circle*, *Memento*, *Najemnicy świata*)<sup>66</sup>. W żadnym z wymienionych wariantów, zdaniem ich au-

---

<sup>64</sup> Historyczne inscenizacje plenerowe odbywają się w ramach wakacyjnego programu promującego miasto pod nazwą Jarmark Gryfitów, najczęściej na ulicach miasta, na Rynku Rybackim oraz na dziedzińcu i w salach Zamku Książąt Pomorskich w Słupsku.

<sup>65</sup> Tak zwany podwójny jubileusz miasta (700- i 745-lecia lokacji Słupska) związany jest z odkryciem dokonanym przez profesor Barbarę Popielas-Szultkę z Akademii Pomorskiej w Słupsku. Według jej badań Słupsk uzyskał prawa miejskie w roku 1265, a tym, który mu te prawa nadał, był słowiański książę pomorski Świętopełk II. Odkrycie to stawia Słupsk w gronie najstarszych miast w Polsce. Druga data – rok 1310 – związana jest z nadaniem Słupskowi praw miejskich przez margrabiów brandenburskich. Por. B. Popielas-Szultka, *Dzieje Pomorza Słupskiego do połowy XIV wieku*, [w:] *Źródła do historii Słupska do połowy XIV wieku*, red. B. Popielas-Szultka, Słupsk 2000, s. 9-34. Por. także B. Nowak, *Podwójny jubileusz miasta, czyli garść rozważań o tym, jak i kiedy obchodzono rocznice lokacji Słupska*, [w:] *Materiały i studia do regionalizmu słupskiego*, t. XI: *Opracowania w zakresie historii i współczesnego życia kulturowego oraz zapiski kronikarskie dotyczące społeczeństwa Pomorza Środkowego*, Słupsk 2010, s. 9–19.

<sup>66</sup> Typologia widowisk plenerowych autorstwa Franczaka pochodzi z roku 1988 i jest jed-

tora, nie mieścił się jedynie rozrachunkowo-rozliczeniowy spektakl *Don Kichot polski* z 1980 roku, przedstawienie grane także pod tytułem *Don Kichot – sen o wolnościach*, które stanowiło swoisty rozrachunek Ronda z przeszłością. Powstanie *Don Kichota* Stanisław Miedziewski łączył z wydarzeniami politycznymi: „Opowiadaliśmy historię romansu hiszpańskiego, ale poprzez detale, aluzje mogliśmy komentować rzeczywistość, np. świnie, tratujące głównego bohatera. Historia uniwersalna, ale znaczenie było czytelnym komentarzem do wydarzeń w kraju. Nie siedzieliśmy w więzieniach, jak «Ósemki», ale nie siedzieliśmy też z założonymi rękami”<sup>67</sup>.

Wszystkie warianty przedstawień plenerowych realizowały w jednako-  
wy sposób wyznaczniki teatru plenerowego: syntetyczny sposób budowania obrazu, łączenie muzyki, światła i ruchu scenicznego widowiska plenerowego granego w otwartej przestrzeni, wkomponowanie afabularnej akcji w naturalne walory otoczenia (owo „ujarzmianie” pejzażu), czy wreszcie możliwość jednoczesnego zgromadzenia i aktywnego współuczestniczenia w widowisku kilkutysięcznej widowni.

### 5.3.1. Wokół sobótki

Święto Sobótki, zwane też nocą kupały, nocą kupalną, kupałą, to prastare słowiańskie święto związane z letnim przesileniem Słońca, obchodzone w najkrótszą noc w roku, najczęściej z 21 na 22 czerwca<sup>68</sup>. Poczynając od plenerowego przedstawienia *Ciemności i światła* (1976), przez *Sobótkę nad Słupią* (1977), *Ogniste kręgi* (1978), *Noc Kupały* (1987), aż po *Świętojańskie moce* (2003), twórcy związani z Rondem dążyli do ukazania różnorodnych zwyczajów i wierzeń kojarzonych z sobótką<sup>69</sup>, choć przede wszystkim ilustrowali teatralnymi środkami wyrazu symboliczną walkę dobra ze złem. Ponieważ nie sposób omówić szczegółowo wszystkich realizacji tematycznie

---

nym z elementów składających się na założenia programowe I edycji Międzynarodowych Warsztatów Widowisk Plenerowych.

<sup>67</sup> Rozmowa z S. Miedziewskim w: J. Krawczykiewicz, *Teatr Rondo...*, s. 94.

<sup>68</sup> Późniejsza wigilia św. Jana, potocznie zwana też nocą świętojańską, obchodzona jest z 23 na 24 czerwca.

<sup>69</sup> Opis sobótkowych wierzeń i zwyczajów zawierają m.in.: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003 [hasła: Sobótko, Ślęza, kwiat paproci], K. Wołos, *Ob-rzędy i zwyczaje ludowe w warunkach przemian kulturowych wsi na Pomorzu Środkowym*, [w:] *Etnologia i folklorystyka wobec problemu tworzenia się nowego społeczeństwa na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, red. D. Simonides, Opole 1987, s. 99-115 i *Obyczaje w Polsce od średniowiecza do czasów współczesnych*, red. A. Chwalba, Warszawa 2006, s. 69, 179.

związanych z nocą kupały, warto na przykładzie choćby dwóch widowisk – pierwszego i ostatniego – wskazać najbardziej reprezentatywne cechy tej odmiany teatru plenerowego.

*Sobótka nad Słupią*, która została zrealizowana w 1977 roku, była właściwie pierwszym pełnym przedstawieniem plenerowym Ronda, jeśli nie liczyć wcześniejszej, zaledwie piętnastominutowej happeningowej formy *Ciemność i światło* z 1976 roku<sup>70</sup>. Autorami scenariusza i reżyseriami widowiska byli Antoni Franczak i Stanisław Miedziewski, scenografię zaprojektował Andrzej Szulc. Widowisko składało się z kilkunastu sekwencji połączonych tradycyjnymi obrzędami nocy świętojańskiej. Rozpoczęło się pochodem dwóch barwnych korowodów ulicami miasta, kończącym się na wyspie w centrum Parku Kultury i Wypoczynku. Właściwą akcję przedstawienia inicjowało pojawienie się marionet Boga Światła oraz płynącego łodzią Chłopca. W tym samym czasie w tle słychać było *Pieśń świętojańską o sobótce* Jana Kochanowskiego. Kolejne sekwencje prezentacji wypełniały obrazy tańczących kapłanek ognia, zapalających ogniste kręgi, oraz pojawienie się marionet Śmierci i Czarownic, tańczących wokół kwiatu paproci (ciekawie zaprezentowane sekwencje ze spowolnionym ruchem postaci). Walkę dobra ze złem symbolizował pojedynek Chłopca ze Śmiercią i Smokiem oraz powolne chowanie się Słońca za pałubę Śmierci. Pomoc przychodziła ze strony Boga Światła, który podawał Chłopcowi zapaloną złotą dzidę (powtórzenie sekwencji ze zwolnionym ruchem). Pokonanie Czarownic i Śmierci dokonywało się na tle płonących pochodni oraz innych elementów scenograficznych. Sekwencją końzącą widowisko było ukazanie się postaci błękitnej marionety i wspólne przejście z Chłopcem i Bogiem Światła w kierunku kwiatu paproci. Dopiero po wycofaniu się korowodu wszystkich postaci widowiska na rzece pojawiały się zapalone wianki<sup>71</sup>.

Ostatnie widowisko „świętojańskie” – zatytułowane *Moce świętojańskie* – powstało w 2003 roku<sup>72</sup>. Jego scenariusz napisał Antoni Franczak, a reżyserowali wspólnie Jerzy Karnicki i Katarzyna Sygitowicz-Sierosławska. Scenografię zaprojektował i wykonał Andrzej Szczepłocki, a muzykę skomponował Tadeusz Woźniak. Premiera świętojańskiego widowiska odbyła się

---

<sup>70</sup> Warto nadmienić, że późniejsze o rok przedstawienie, grane pod tytułem *Noc Kupały*, było niezwykle zbliżoną formą *Sobótki nad Słupią*. Ta zaś czerpała pewne pomysły z wcześniejszego przedstawienia *Ciemność i światło*. Por. scenariusz widowiska *Noc Kupały* w aneksie 5.

<sup>71</sup> Por. scenariusz widowiska *Sobótka nad Słupią, Ogniste kręgi* (aneks 5) oraz recenzje: (wir), *Ogniste kręgi nad Słupią...*

<sup>72</sup> Por. zapis VHS, w: archiwum Ośrodka Teatralnego Rondo.

28 czerwca 2003 roku, tradycyjnie w Parku Kultury i Wypoczynku<sup>73</sup>. W programie teatralnym przedstawienia wykonawcy zapowiadali, iż: „Widowisko plenerowe *Moce świętojańskie* odwołuje się do tradycji i wierzeń słowiańskich. W Noc Świętego Jana, w noc przesilenia wiosny i lata zakwita kwiat jednej nocy – rodzi się miłość, ale także uwalniają się złe moce. To prosta historia: Chłopiec kocha Pannę, ale żeby ich miłość mogła się wypełnić, musi pokonać zło. Pannę porwały Fauny. Chłopiec, szukając jej, walczy ze smokiem, potem z wysłannikami śmierci, a nawet z samą Śmiercią. W walce sił dobra i zła na szczęście dobro zwycięża”<sup>74</sup>. Widowisko rozpoczynała sekwencja ukazująca parterową postać<sup>75</sup> Pastuszka siedzącego nad brzegiem rzeki i grającego na flecie. Po jego odejściu pojawiała się kolejna parterowa postać – ni to ptaka, ni tancerza. Jego taniec zwoływał inne ptaki – jaskółki, ubrane w czarne, błyszczące smokingo-skrzydła i białe koszule. W tle wyłaniał się drugi obraz, którego negatywne wrażenie potęgowała niepokojąca muzyka. Scenie z jaskółkami przyglądało się z daleka, z wysokiego czerwonego słupa, płonące oko wielkiej trupiej czaszki, symbolizujące Oko Imperium Zła (symultaniczny ruch sceniczny). W tym czasie jaskółki rozpoczynały swój lot-taniec, próbując na przemian wzbijać się i powracać do określonego porządku. Warstwa muzyczna podkreślała napięcie tej sceny. Jej tempo naśladowało bicie serc ptaków. Jaskółki, nieustannie tańcząc, przemieniały się w sztuczne ptaki, które symbolizowały Urzędników. Wówczas na horyzoncie pojawiały się kukły drugiej sceny widowiska – ogromne Słońce i Księżyc. Pałuby spotykały się w połowie drogi i mijały, jakby chciały wskazać na moment zrównania się dnia z nocą. W tym samym czasie rozpoczął się taniec parterowych postaci Panien z wiankami na głowach. W drugim planie widowiska wokół pałuby Dziewicy trwał równoległy, choć całkowicie odmienny falliczny taniec Faunów, postaci o półwierzęcym wyglądzie. Wkroczenie Faunów w świat Panien ilustrowała także muzyka przypominająca odgłosy zgrzytania. Wszystko to współtworzyło obraz tańca-walki, rozgrywający się między Pannami i Faunami. Po pewnym czasie Panny zostawały otoczone i zdominowane przez Faunów (usunięcie wszystkich postaci w mrok). Wówczas następowało przejście do kolejnego obrazu wi-

<sup>73</sup> Widowisko grane było na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym dla Dzieci i Młodzieży w Beja w Portugalii we wrześniu 2003 roku. Wznawiano je także w roku 2007 z okazji Światowych Igrzysk Polonijnych, które odbywały się wtedy w Słupsku.

<sup>74</sup> Por. program widowiska, archiwum SOK [teczka z wycinkami prasowymi z roku 2003].

<sup>75</sup> Postać parterowa to w widowisku plenerowym postać-osoba, która nie jest animowana jak marioneta.

dowiska. Na rzece pojawiała się duża tratwa z marionetą Chłopca szukającego Panny (delikatna, liryczna muzyka). Z oddali na scenę wkraczała (pośród dymów) groźna paszcza z wielkimi zębiskami. Do Chłopca zbliżał się Smok – sześciometrowa kukła ze skrzydłami, łuskami, ostrym grzbietem i kłami, animowana przez dwunastu ludzi. Walkę ze Smokiem wygrywał Chłopiec, a zaraz potem na scenę wkraczały wojska ze sztandarami oraz kukła Śmierci (sceny rozgrywane w czerwonych światłach i wśród snującego się dymu, w tle muzyka sygnalizująca zbliżające się zagrożenie). Wszystkim scenom walk towarzyszył równoległy obraz palącego się oka czerwonej Śmierci, stojącej nieruchomo z prawej strony planu. Ostatecznie Chłopiec przeganiał Śmierć. Wówczas na scenę wkraczały dwa Anioły – czarny (zły) oraz złoty (dobry), które prezentowały się jako trzymetrowe postaci na szczudłach, z olbrzymimi animowanymi skrzydłami. Za Aniołami na pole walki wkraczały ponownie sztandary: złoty, biały z zieloną gałązką oraz czarny z wizerunkiem Śmierci (w tym czasie w warstwie muzycznej realizacji powtarzano motyw zapowiadający walkę). Pojedynek kończył się zwycięstwem białych sztandarów. Pokonane chorągwie schodziły z pola bitwy, ciągnięte po ziemi przez animujących je aktorów (towarzyszyła temu coraz łagodniejsza muzyka). Złoty Anioł ogłaszał ostateczny triumf dobra. W tym samym czasie w głębi sceny ukazywały się Panny z Chłopcem. Postaci stopniowo zbliżały się do publiczności i tańczyły pod skrzydłami dobrego Anioła. Pałuby Słońca i Księżycy ponownie zbliżały się do siebie. W drugim planie wydarzeń Panny (z kwiatami i wiankami w rękach) podchodziły do rzeki i rzucały wianki (z zapaloną świeczką) na wodę.

*Moce świętojańskie* kończyła scena, w której jedna z Panien płonącym mieczem-pochodnią podpałała pałuby Słońca i Księżycy<sup>76</sup>. Widowisko cechowała niezwykła plastyczność i poetyckość. Ruch sceniczny prowadzony był symultanicznie, co powodowało wrażenie nadmiaru działań, rozgrywających się w różnych punktach przestrzeni wyspy. Wszystkim działaniom, podzielonym na równoległe akcje, odbywające się w porządku postaci parterowych, marionet i kukieł, towarzyszyła sugestywna warstwa muzyczna i świetlna. Trzeba bowiem pamiętać, iż przedstawienie, które rozpoczynało się o godzinie 22, musiało mieć swój własny plan oświetlenia, nie tylko z powodu symboliki używanych kolorów, przypisanych poszczególnym po-

---

<sup>76</sup> Por. wybrane recenzje: (ket), *Teatr w plenerze. Moc wrażeń*, „Dziennik Bałtycki” 2003, nr 150 [dodatek „Ziemia Słupska” nr 99], M. Gryko, *Moce nocy Kupały*, „Głos Pomorza” 2003, nr 150 oraz scenariusz widowiska – archiwum Ośrodka Teatralnego Rondo [scenariusz *Mocy świętojańskich* dołączono do aneksu 5].

stacjom czy też elementom scenograficznym, lecz także ze względu na brak oświetlenia parku. Liczba osób zaangażowanych w powstanie widowiska wskazywała na jego znaczne skomplikowanie wykonawcze. Od wykonawców wymagano nie tylko umiejętności animowania pałub (Chłopiec, Śmierć, Dziewica, Smok czy Słońce i Księżyc), ale również sprawnego, niezwykle plastycznego poruszania się w przestrzeni parku (taniec postaci-ptaków, Pannien i Faunów).

Scenariusze wszystkich „świętojańskich” widowisk plenerowych opierały się na podobnym schemacie, w którym akcentowano powtarzalne momenty tradycyjnego kultu nocy świętojańskiej: palenie stosów i ziół, taniec dziewcząt z wiankami na głowach, puszczanie na rzekę wianków, a przede wszystkim walkę postaci symbolizujących dobro (Bóg Światła, Chłopiec, Dziewica czy Błękitna Pani) oraz zło (Czarownice, Śmierć, Smok, Fauny). Zmieniała się oprawa plastyczno-muzyczna realizacji, a także liczebność sekwencji i postaci kolejnych obrazów, ale nie zmieniała się wymowa przedstawień, w których Chłopiec zawsze poszukiwał swojej Panny i musiał stoczyć walkę ze złem. Zawsze też ostatecznie zwyciężało dobro. Sobótkowe widowiska Ronda gromadziły nad brzegami Słupi kilkutyśięczną widownię. Mimo stosunkowo późnej pory, słupszczenie przyzwyczaili się do takiego sposobu świętowania nocy kupały. W latach, kiedy widowiska sobótkowe nie odbywały się, wspomniano wcześniejsze plenerowe prezentacje, tym bardziej że niektóre przedstawienia kończyły się pokazami sztucznych ogni i innych efektów pirotechnicznych. Niekiedy w pokazach występowały na żywo ludowe zespoły muzyczne, a premiery poprzedzał całodzienny festyn.

### 5.3.2. Z historią w tle

Drugą odmianę plenerowych widowisk Teatru Rondo stanowią przedstawienia historyczne. Wśród nich można wyróżnić dwie zasadnicze odmiany. Grupą pierwszą są obrazy *sensu stricto* historyczne, jak na przykład *Kalendarz polski* (1979) i *Historia Słupska* (1985), grupą drugą – o bardziej uniwersalnym charakterze, ukazujące zmagania człowieka uwikłanego w historię, które można nazwać plenerowymi widowiskami historiozoficznymi (*Sztandary i znaki* z roku 1978, *Don Kichot polski* czyli *Don Kichot – sen o wolnościach* z roku 1980 oraz *Najemnicy świata* z roku 2005). Do tej ostatniej grupy możemy też zaliczyć oba przedstawienia powstałe w ramach Międzynarodowych Warsztatów Widowisk Plenerowych, tj. *Circle* (1988) i *Memento* (1990), charakteryzujące się jeszcze większą uniwersalnością i ponadkulturowością wykorzystywanych znaków teatralnych.

Wspominane już *Sztandary i znaki* otwierały cykl przedstawień historycznych i zarazem historiozoficznych Ronda. Za scenariusz i reżyserię widowiska odpowiadali wspólnie Antoni Franczak i Stanisław Miedziewski. Scenografię zaprojektował Andrzej Szulc, zaś muzykę skomponował Aleksander Glinkowski. Premiera warsztatowego przedstawienia w wykonaniu uczestników Ogólnopolskich Warsztatów Widowisk Plenerowych odbyła się 21 lipca 1978 roku w Parku Kultury i Wypoczynku<sup>77</sup>. Pierwsze sekwencje (I-V) prezentacji ukazywały obrazy z dziejów Polski: początki naszej państwowości, rycerzy Bolesława Chrobrego (w historycznym kostiumie), zmagania polskich wojsk na polach Grunwaldu, symboliczne rozbiory (trzy sześciometrowe pałuby czarnych kruków-orłów jako symbole państw rozbiorowych), mitologiczne postaci (płaczki z antycznego chóru) oraz obrazy z dziejów Polski (biały orzeł pokonany przez czarne kruki, rozdierające pomiędzy sobą polskie sztandary). Wymowne obrazy walk uzupełniał pochód postaci rozpoznawalnych z patriotycznej ikonografii polskiego romantyzmu (sekwencja VII): kosynierów, zbrojnych rycerzy, przepasanych kirami polskich chorągwi z orłem, symbolicznej postaci Matki-Ojczyzny, ukazanej jako dwudziestometrowa, błękitna marioneta. Istotnym dopełnieniem plastyczno-ruchowych obrazów przetransponowanych w działania teatralne była warstwa muzyczna i oświetleniowa realizacji.

Obrazy wyłaniające się z ciemności, dzięki różnokolorowym dymom, płonącym pochodniom oraz ogniskom, były dopełnione muzyką, imitującą odgłosy walk, szczęk broni, rzenie koni, czy dodatkowe efekty wiatru i burzy. Wyraźną cezurą widowiska była sekwencja VI, nazwana w scenariuszu „sekwencją ciszy i ciemności”, kiedy na nieoświetlonej początkowo wyspie pojawiła się smuga światła, przecinająca płaszczyznę działań teatralnych. Jasny promień jakby się starał uchwycić „ulatującą” postać dziewczyny w czerwonym peplosie – Nike z Samotraki, symbol zwycięstwa. Obraz ten dopełniono sekwencją VII – pochodem symbolicznych postaci, które przechodziły przez ustawione na skraju wyspy trzy wysokie bramy weselne owinięte słomą. W końcowym obrazie ostatni uczestnicy pochodu podpalali bramy, które płonęły przy dźwiękach marsza żałobnego Fryderyka Chopina<sup>78</sup>. Syn-

<sup>77</sup> Por. scenariusz *Sztandarów i znaków* w aneksie 5. W przeciwieństwie do pozostałych, bardzo skrótowych scenariuszy (szkice czy raczej ramy scenariuszy) widowisk plenerowych Ronda, cechuje go wyjątkowa opisowość. Poszczególne sekwencje widowiska opisane są ze szczegółami dotyczącymi nie tylko poszczególnych działań teatralnych, ale również muzyki i oświetlenia.

<sup>78</sup> Por. wybrane recenzje: S. Miedziewski, *Ujarzmienie pejzażu...*, (grl), *Sztandary i znaki*, „Trybuna Ludu” 1978, nr 177, J. Lissowski, *Teatr spontaniczny*, „Gryf” 1983, nr 4, s. 23,

teza symbolicznych obrazów, muzyki i światła, współgrającego z prezentowanymi obrazami, stanowiła istotę widowiska *Sztandary i znaki*. Widzom zgromadzonym w Parku Kultury i Wypoczynku ukazywały się ikonograficzne obrazy, ilustrujące dzieje polskiego narodu. Posługując się prostymi, ale niezwykle czytelnymi symbolami, twórcy przedstawienia przywoływali określone treści historyczne i historiozoficzne – narodziny i rozwój polskiej państwowości, walkę o wolność i niepodległość, okres zniewolenia i możliwość ponownego zwycięstwa idei wolności. Trzeba pamiętać, że prezentowane obrazy świadomie kontrastowały z polską rzeczywistością końca lat siedemdziesiątych.

Rok później Rondo zrealizowało kolejny obraz plenerowy, wpisujący się w nurt historiozoficznego czytania dziejów Polski oraz jej współczesnych losów. Scenariusz do widowiska zatytułowanego *Kalendarz polski* przygotował Stanisław Miedziewski, scenografię zaprojektował Andrzej Szulc, opracowanie muzyczne było dziełem Ryszarda Skóry<sup>79</sup>. Przedstawienie reżyserował Antoni Franczak. Latem roku 1979 Rondo występowało z tym widowiskiem w Portugalii, m.in. w małej miejscowości Cartaxo, na zaproszenie tamtejszego Teatru Ruchu Combate, oraz w Lizbonie. Publiczność Słupska mogła obejrzeć *Kalendarz polski* dopiero pod koniec sierpnia, tradycyjnie w Parku Kultury i Wypoczynku. Powstała kolejna, symboliczna i zarazem czytelna „lekcja historii w obrazach”<sup>80</sup>, streszczająca tysiąclecie dzieje Polski: początki państwowości (biało-czerwone słupy graniczne czy symboliczne narodziny orła białego), chrzest i koronacje królów, wojny z Krzyżakami, utratę niepodległości (symbole wrogich orłów-kruków), wojny kosynierów zaprzęzonych w rydwany, ostateczne zwycięstwo kraju (płonące skrzydła orła białego). Symbolem powracającym niemal w każdej sekwencji widowiska była marioneta Matki-Polki, pokazywanej raz jako postać w błękitnych szatach, towarzysząca marionecie Siewcy, raz jako Matki-Polki Skowanej, czy też Matki-Polki w Pasiaku<sup>81</sup>. Na symultanicznie nakładające się na siebie obrazy walk i odradzania się kraju z wojennej pożogi nakładła się warstwa muzyczna. Słyszeć było *Bogurodzicę*, *Bema pamięci żałobny rapsod* Cypriana Nor-

---

tenże, *Rondo*, czyli *krąg serdeczny*, „Czas” 1979, nr 1, W. Mystkowski, *Kalendarz Polski*, „Pobrzeże” 1979, nr 4.

<sup>79</sup> Przedstawienie wznawiano wielokrotnie w różnych składach osobowych i z nielicznymi zmianami strukturalnymi, np. w roku 1989 w nowym opracowaniu scenograficznym Ryszarda Zająca.

<sup>80</sup> Por. W. Mystkowski, *Kalendarz Polski...*, s. 25.

<sup>81</sup> Por. ramy scenariusza *Kalendarza polskiego* w aneksie 5 oraz nagranie VHS widowiska, w: archiwum Ośrodka Teatralnego Rondo.



wida w wykonaniu Czesława Niemena, fragmenty utworów Fryderyka Chopina i Stanisława Moniuszki. Połączone z muzyką obrazy oczarowały słupską publiczność, która: „okazała się barometrem wskazań tego, co inscenizowano, i niejednokrotnie nagradzała oklaskami najbardziej udane sceny. Ale też zachowywała milczenie przy obrazach, gdy potrzebne było skupienie”<sup>82</sup>.

Trzecim historiozoficznym widowiskiem plenerowym był powstały w roku 1980 *Don Kichot polski* (*Don Kichot – sen o wolnościach*), którego scenariusz napisali wspólnie Antoni Franczak i Stanisław Miedziewski. Wspólnie też spektakl reżyserowali. Scenografię do widowiska zaprojektował Andrzej Szulc, muzykę skomponował Tadeusz Woźniak<sup>83</sup>. Jak wyjaśniał Miedziewski, *Don Kichot* miał być „synkretyczną wypowiedzią teatralną, będącą żywym nawiązaniem do elementów tradycji kultury europejskiego karnawału, która czyni publiczność zarówno świadkiem, jak i uczestnikiem dysputy o naturze świata”<sup>84</sup>. Historiozoficzny charakter widowiska wynikał ze sposobu prowadzenia fabularno-obrazowej narracji przedstawienia, które odwoływało się do szeroko pojmowanych symboli i archetypów zarówno kulturowych (postać Don Kichota i jego symboliczna wędrówka w poszukiwaniu prawdy oraz walka z wiatrem jako symbol pielgrzymstwa polskiego czy intermedium o życiu i śmierci w wykonaniu aktorów włoskiej trupy, ilustrujące koncepcję świata na opak), jak i historycznych (nakładanie się obrazów historii polskiego narodu na życie Don Kichota jako symbol wolności oraz zniewolenia jednostki i narodu).

Różnice między tradycyjnym widowiskiem plenerowym a widowiskiem o charakterze historiozoficznym Stanisław Miedziewski komentował następująco: „«Rondo» za każdym razem używa swoicie zgromadzonych rekwizytów. Zawsze obrzędowych. Narzuca to zespołowi sposób realizacji przedstawienia. Celebracja, odwołująca się do emocjonalnych skojarzeń obrzędowości religijnej, zabawowej, ludowej, synkretyzm struktury znaczeniowej, komiksowość konstrukcji widowiska, to cechy sposobu przedstawiania świata przez teatr «Rondo»”<sup>85</sup>. W warstwie skojarzeń seman-

---

<sup>82</sup> W. Mystkowski, *Kalendarz Polski...*, s. 25.

<sup>83</sup> Widowisko zdobyło nagrodę publiczności na Festiwalu Teatrów Amatorskich „Fokus’80” w Schwanebergu w Austrii, grane też było z powodzeniem w Portugalii (m.in. ponownie w Cartaxo), Holandii, Francji, Szwajcarii i Czechosłowacji. Por. L. Głusik, *Combate – teatr zapaleńców*, „Zbliżenia” 1983, nr 23.

<sup>84</sup> S. Miedziewski, *Poetyka skojarzeń*, „Pobrzeże” 1980, nr 10, s. 18.

<sup>85</sup> Tamże, s. 19. Komentarze Miedziewskiego do przedstawień *Don Kichota* można umieścić wśród jego sformułowań teoretycznych związanych z poetyką i estetyką przedstawień plenerowych Ronda.

tycznych poszczególne obrazy prezentacji przybliżały dzieje Don Kichota z La Manczy, głównego bohatera powieści Miguela de Cervantesa: jego narodziny i wędrówkę, walkę z przeciwnościami losu, uwolnienie galerników, przedziwny ślub ze świnią czy wreszcie kończący widowisko obraz rozbijania przez Don Kichota własnego odbicia w lustrze jako uniwersalny symbol próby zniszczenia zła w samym sobie<sup>86</sup>. Zamykająca prezentację sekwencja rezygnowała z kolejnego obrazu Don Kichota, ukazując marionetę Anioła ze złamanym skrzydłem – symbol przegranej Idei, zarówno w odniesieniu do planu działań głównego bohatera opowieści, jak i przywołanego planu symbolicznych odniesień (wolność–zniewolenie, jednostka–społeczeństwo). Dla Miedziewskiego oznaczało to, iż: „Główny bohater *Don Kichota*, będąc w spektaklu przedstawieniem pielgrzymstwa polskiego, tej nigdy niekończącej się wędrówki w poszukiwaniu prawdy, poprzez bolesne doświadczanie świata – ulega w końcu, pokonany przez siły najbardziej niskie i nikczemne – stratosowany przez stado galopujących świń”<sup>87</sup>.

Zrealizowane w trzech kolejnych latach (1978-1980) plenerowe widowiska historyczne i historiozoficzne Teatru Rondo umożliwiły słupskiemu zespołowi poprowadzenie Międzynarodowych Warsztatów Widowisk Plenerowych (1988, 1990). Ich idea będzie za każdym razem przekraczała ramy obrazu kojarzonego wyłącznie z materiałem historycznym odnoszącym się do dziejów Polski<sup>88</sup>.

W roku 1985 powstało plenerowe widowisko historyczne zatytułowane *Historia Słupska*. Obrazy inspirowane historią miasta położonego w centralnej części Pomorza Środkowego Rondo przygotowało wspólnie z zespołem Słupskiego Teatru Dramatycznego. Wydarzenia skupione wokół wybranych elementów historii Słupska prezentowane były w naturalnej scenerii miasta – na placu Zwycięstwa, na tle pięknego miejskiego ratusza. Scenariusz powstał z inicjatywy ówczesnego kierownika artystycznego STD Ryszarda Jaśniewicza, który reżyserował spektakl wspólnie z Antonim Franczakiem. W widowisku, powstałym dla uczczenia 40-lecia wolnego miasta Słupska, obok połączonych sił zespołu Ronda, Teatru STOP oraz zawodowego teatru dramatycznego, brali także udział słupszczanie, w tym młodzież z Zespołu Szkół Mechanicznych i junacy z Ochotniczych Hufców Pracy<sup>89</sup>. Z zachowa-

<sup>86</sup> Por. ramy scenariusza *Don Kichota polskiego* dołączone do aneksu 5.

<sup>87</sup> S. Miedziewski, *Poetyka skojarzeń...*, s. 19.

<sup>88</sup> Zapewne będzie to miało również związek z doświadczeniami zdobytymi podczas wyjazdów zagranicznych i w kontaktach z publicznością, dla której polskie symbole i archetypy kulturowe były niekoniecznie czytelne.

<sup>89</sup> Por. wybrane recenzje: M. Mirecka, *Widowisko plenerowe w 40-lecie wolnego Słupska*, „Głos

nego materiału ikonograficznego<sup>90</sup> wynika, iż plenerowa prezentacja wpiisywała się w symbolikę obchodów 40-lecia wyzwolenia Słupska. Widowisko nie miało ambicji szczegółowego ilustrowania dziejów miasta. Chodziło raczej o ukazanie kilku najbardziej rozpoznawalnych obrazów-symboli z jego historii, np. wydarzeń roku 1310, związanych z otrzymaniem praw miejskich, czy wyzwolenia w 1945 roku. Wydarzeniom towarzyszyły melodie wygrywane przez ratuszowy zegar. Ponieważ inscenizacja przygotowana była w godzinach porannych, bez udziału specjalnego oświetlenia, całość sprawiała bardziej wrażenie plenerowej inscenizacji historycznej niż typowego widowiska plenerowego<sup>91</sup>.

Powrót do realizacji plenerowych historiozoficznych nastąpił w latach 1988 i 1990, kiedy Teatr Rondo dwukrotnie gościł uczestników Międzynarodowych Warsztatów Widowisk Plenerowych. Dwa obrazy przygotowane wówczas jako efekt prac warsztatowych, tj. *Circle* i *Memento*, łączyło uniwersalne wykorzystanie symbolu oraz archetypu kulturowego. Widowisko *Circle (Koło)* było opowieścią o ludzkim losie i kondycji człowieka, od momentu stworzenia świata poczynając, przez obrazy kolejnych rewolucji, aż po świat oparty na idei demokracji. Premiera przedstawienia odbyła się 21 lipca 1988 roku na wyspie w Parku Kultury i Wypoczynku. Spektakl rozpoczynała sekwencja ilustrująca obraz stworzenia czy raczej wyłaniania się Człowieka (Mężczyzna z przepaską na biodrach) z kokonu (w tle muzyka połączona z elementem tykania zegara i zarazem odmierzania czasu). Stopniowe dojrzewanie Człowieka symbolizował obraz kuszenia go przez Anioła Dobrego i Złego oraz spotkanie z cywilizacją, ukazaną symbolicznie jako pięciometrowa marioneta Szczura, z wielką głową i aminowanym ogonem (w tle bardzo nieprzyjemna muzyka, pełna syków i zgrzytów). Niebezpieczeństwa świata symbolizowała konstrukcja układana z drabin i wozów, niczym biblijna wieża Babel, która ostatecznie rozpadała się na skutek pojawienia się groźnego Szczura. Kiedy Człowiek pozostawał samotny, na scenę wkraczała pałuba w czerwonym kostiumie, na szczudłach – Śmierć. Rozpoczynała wirujący, porywający taniec, który powoli wciągał wszystkich znajdujących się w jej pobliżu. Po sekwencji ze Śmiercią następowała sekwencja

---

Pomorza” 1985, nr 107 oraz „Zbliżenia” 1985, nr 20 [informacja o plenerze i wybór zdjęć z przedstawienia].

<sup>90</sup> Niestety, nie udało się dotrzeć do scenariusza tego widowiska.

<sup>91</sup> Warto wspomnieć o innym historycznym „żywym obrazie”, który powstał w Słupsku w jubileuszowym roku 2010 na placu przez Ratuszem. Młodzież szkolna przygotowała wówczas „teatralizację” obrazu przedstawiającego symboliczną scenę nadania Słupskowi przywilejów miejskich w roku 1310.

walki (w czerwonych światłach, dymach i ogólnym krzyku). Samotny Człowiek, który początkowo usiłował godzić grupy walczących ze sobą ludzi, umierał, niesiony na jednej z drabin jak do ukrzyżowania. Wówczas pojawiała się sześciometrowa marioneta w czerwonym płaszczu, która gromadziła wokół siebie przywódców, sędziów, dawnych przeciwników. Przy dźwiękach tam-tamów i głośnych bębnow ludzие jednoczyli się, budując ogromne ognisko (wspólne śpiewy i tańce przy ognisku). Wtedy w przestrzeń gry scenicznej wnoszona była na platformie postać Pszenicznej Panny ze snopem zboża. To ona niosła nadzieję i światło (małe światełka przekazywane sobie wzajemnie od wykonawców do publiczności). Część płomyków płynęła też od strony rzeki, symbolizując dobroć obecną w ludziach<sup>92</sup>. Ponadkulturowe symbole Aniołów, Ukrzyżowanego, Wieży Babel, Pszenicznej Panny, Ikara i ulatującego na koniec ostatniej sekwencji Gołębia Pokoju były wymowne zarówno dla uczestników warsztatów (czyli wykonawców), jak i odbiorców plenerowego przedstawienia. Uniwersalny charakter wykorzystanych w widowisku *Circle* symboli – zasługa scenariusza i reżyserii Antoniego Franczaka – podkreślała także piękna muzyka skomponowana przez Tadeusza Woźniaka oraz scenografia autorstwa Andrzeja Szulca i Ryszarda Zająca.

Twórcy, co podkreślają założenia programowe Międzynarodowych Warsztatów Widowisk Plenerowych, mieli świadomość odrębności tworzonej formy widowiska plenerowego, które pozostawało w opozycji do form teatru ulicznego. Niezbędnym elementem strukturalnym teatru/widowiska plenerowego było łączenie w synkretyczną całość różnorodnych konwencji i koncepcji: wielości żywiołów (ognia, wody, wiatru, ziemi), planu żywego aktora oraz struktur obcych (marionet i postaci symbolicznych), nakładanie na warstwę fabularno-obrazową realizacji symbolicznego światła, dźwięku i muzyki jako odrębnych, ale zarazem dopełniających się i równoważnych znaków teatralnych, czy wreszcie wkraczanie widowiska w zastany krajobraz i swoiste „ujarzmianie” tego pejzażu. Autorzy inscenizacji zdawali sobie sprawę z ograniczeń przedstawienia, wynikających przede wszystkim z historycznej i religijnej wielokulturowości jego uczestników. Poszukiwanie form możliwie uniwersalnych do wyrażenia określonych treści czy idei miało być zarazem próbą urzeczywistnienia marzeń Johna Ytteborga, sekretarza generalnego Międzynarodowego Stowarzyszenia Teatrów Amator-

---

<sup>92</sup> Por. nagranie VHS, w: archiwum Ośrodka Teatralnego Rondo oraz wybrane recenzje: J. Nitkowska, *Zdarzenia teatralne*, „Zbliżenia” 1988, nr 31, P. Szymański, *Wieża Babel na słupskiej wyspie*, „Fakty” 1988, nr 33.

skich, o stworzeniu europejskiego lub nawet światowego przedstawienia teatru plenerowego<sup>93</sup>.

Do realizacji plenerowych widowisk historiozoficznych Rondo powróciło, po pewnej przerwie, w 2005 roku, przygotowując *Najemników świata*, uniwersalną opowieść o kondycji człowieka we współczesnym świecie i nurtujących go problemach (np. polityka, pieniądz, tolerancja, terroryzm, religia). Autorem scenariusza był Antoni Franczak, scenografię zaprojektowali Magdalena Surzyn i Ludomir Franczak, muzykę skomponował Tadeusz Woźniak. *Najemników świata* reżyserowali wspólnie Jerzy Karnicki i Katarzyna Sygitowicz-Sierosławska (asystent reżysera). Widowisko opierało się na kontraście dwóch zasadniczych obrazów symbolicznego miasta-świata: starożytnego i nowoczesnego, a tym samym na kontraście dwóch wizji człowieczeństwa – dawnego i nowoczesnego. Prezentację rozpoczynała sekwencja nawiązująca do mitu o stworzeniu świata zamkniętego w ramach miasta (podobieństwo do biblijnej wieży Babel, skupiającej przedstawicieli różnych narodowości i religii). Plemiennie-koczownicza społeczność budowała swój własny model miasta-świata, w którym ważne miejsce zajmowała religia czy raczej różne religie (Złoty Cielec i inne symbole bożków). W świecie tym pojawiał się Abraham – symbol ojca narodów i człowieka umiającego zawierzyć Bogu, oraz marionety, symbolizujące narodziny trzech wielkich religii dawnego i współczesnego świata – judaizmu, chrześcijaństwa i islamu. Kolejno prezentowane były symbole tych religii, a także „najemnicy świata” (aktorzy w kombinezonach i na szrudłach), którzy musieli dokonać wyboru i opowiedzieć się po stronie którejś z religii. Następna sekwencja ilustrowała toczące się od dawna wojny, w których ludzie tracili orientację, o co tak naprawdę walczą, a stworzony świat i cywilizację ogarniał wszechobecny chaos. Na tak zbudowanym obrazie dawnego świata ukazywano obraz świata nowoczesnego. Jego symbolem było gwarne, tętniące życiem miasto, w którym dominowały polityka i pieniądze (taniec marionet Polityki, Pieniądza i Broni).

Uniwersalnym symbolem cywilizacyjnej nowoczesności i zniewolenia człowieka w *Najemnikach świata* stawały się fabryka broni i supermarket. W pewnym momencie w supermarkecie zjawiali się terroryści (postaci na motocyklach) – nowocześni najemnicy trzech znaków-symboli: pieniądza, broni i polityki. Powoli wszyscy ludzie zmieniali się w najemników (warstwie obrazowej tej sekwencji widowiska towarzyszyły dymy i płonące ognie). Finał widowiska wyznaczało pojawienie się postaci w bieli – brze-

---

<sup>93</sup> Por. (lej), *Międzynarodowy teatr... reżyserski*, „Sztandar Młodych” 1988, nr 75, s. 2.

miennej kobiety, zatroskanej o swoje dziecko<sup>94</sup>. Równolegle do warstwy obrazowej przedstawienia budowana była jego warstwa muzyczna, która dopełniała prezentowane symbole, a zarazem wzmacniała siłę wyrazu poszczególnych sekwencji i teatralnych znaków (np. ostra, nieprzyjemna muzyka towarzyszyła budowaniu wieży Babel, zmaganiom najemników i atakowi terrorystów, odmienny charakter muzyki wybrzmiewał w scenach ilustrujących codzienne życie nowoczesnego miasta i w końcowej sekwencji obrazu). Dzięki uniwersalnym symbolom i znakom teatralnym *Najemnicy* ilustrowali wizję współczesnego świata i człowieczeństwa „zniewolonego” przez pieniądze, politykę czy religię. Paralelność obrazów świata starożytnego i nowoczesnego tworzyła uniwersalną parabolę, której celem było ukazanie problemu wolności i zniewolenia współczesnego człowieka – „najemnika świata”. Optymistyczny obraz końcowej sekwencji mógł sugerować, że człowiek w końcu się opamięta i powróci (albo przynajmniej spróbuje powrócić) do dawno utraconej wolności<sup>95</sup>.

#### 5.4. Ujarmianie krajobrazu i teatr napowietrzny

Wszystkie przywołane nurty przedstawień plenerowych słupskiego Teatru Rondo, tj. widowiska sobótkowe, historyczne i historiozoficzne, łączy kilka cech istotnych dla teatru environmentalnego. Realizowane były zawsze w otwartej przestrzeni miasta, a na ich potrzeby wykorzystano wyspę położoną w centralnej części Parku Kultury i Wypoczynku lub plac Zwycięstwa przed ratuszem i miejskie uliczki. Świadoma rezygnacja z modelu zamkniętej sceny pudełkowej dawała możliwość wchodzenia z widowiska-

---

<sup>94</sup> Por. nagranie DVD widowiska oraz wybrane recenzje: *Najemnicy w plenerze*, „Dziennik Bałtycki” 2005, nr 146, (maz), *Kukły w świetle reflektorów*, „Głos Pomorza” 2005, nr 147, K. Kwiatek, *Głos o tolerancji*, „Dziennik Bałtycki” 2005, nr 145 [dodatek do magazynu „Lato z Dziennikiem”].

<sup>95</sup> Plenerowe widowiska historyczne i historiozoficzne mogą być rozpatrywane także w kontekście performatywnych działań teatralnych związanych z bardzo dziś popularnymi rekonstrukcjami historycznymi, które Dariusz Kosiński klasyfikuje w typie „teatru swojego czasu”. Por. D. Kosiński, *Teatra polskie...*, s. 390 i nn. Rekonstrukcja historyczna rozpatrywana w kategoriach performance’u narodowego trafia także na sceny teatralne, czego przykładem pozostaje *Słowacki. 5 dramatów. Rekonstrukcja historyczna* w reżyserii Pawła Wodzińskiego (Teatr Polski im. H. Konieczki w Bydgoszczy, 2010). Por. A. Duda, *Performatywna struktura inscenizacji Pawła Wodzińskiego Słowacki. 5 dramatów. Rekonstrukcja historyczna*, [w:] *Słowacki postkolonialny*, red. M. Kuziak, Bydgoszcz 2010.

mi nie tyle w przestrzeń samego miasta, co byłoby typowe dla teatru ulicznego, ile adaptowania naturalnego krajobrazu miejskiego parku (dawniej łąki nad brzegami Słupi). Element „ujarzmiania” krajobrazu, pojawiający się także w ustaleniach teoretycznych twórców Ronda, był więc nie tylko cechą wyróżniającą, lecz także warunkiem koniecznym powstania przedstawień. W widowiskach bardzo chętnie posługiwano się planem żywego aktora (tzw. postaci parterowe) oraz marionetami, symbolizującymi uniwersalne obrazy i treści niemożliwe, a przynajmniej trudne do zilustrowania jedynie przez żywego aktora. Ze względu na rozmiary i walory widowiskowe (kolorystykę, sposób animowania przez aktorów, ruch sceniczny) pałuby stawały się także sposobem na przechodzenie od języka opisu i narracji dramatycznej do języka poetyckiego, a także narracji obrazowo-plastycznej. Tym samym teatralne marionety umożliwiały wykorzystanie uniwersalnego symbolu jako obrazowego ekwiwalentu określonych sensów. Rezygnacja z wypowiedzianego przez aktorów tekstu dramatycznego na rzecz obrazu, łączącego ruch sceniczny i świadomie dobierane znaki teatralne, umożliwiała tworzenie teatru plenerowego opartego na syntezie ruchu, obrazu, muzyki i bezsłownej narracji. Ważna stawała się także aktualizacja dawnych mitów, uniwersalnych symboli czy wydarzeń historycznych, która dotyczyła przede wszystkim przedstawień plenerowych typu historiozoficznego.

Widowiska przygotowywane w Słupsku w latach 1976-2010 spełniały podstawowe wyznaczniki teatru environmentalnego w odmianie plenerowej, dookreślone w koncepcjach teoretycznych Antoniego Franczaka i Stanisława Miedziewskiego. Widowiska sobótkowe, będące elementem ludyczno-obrzędowej zabawy, niezwykle popularnej wśród mieszkańców Słupska – w przeciwieństwie do przedstawień historycznych i historiozoficznych – gromadziły w Parku Kultury i Wypoczynku pokaźną liczbę publiczności, a zarazem taki typ odbiorcy teatralnego, który z reguły rzadko gości w tradycyjnym teatrze. Spełniały w ten sposób funkcję nurtu alternatywnego dla tradycyjnego modelu teatru pudełkowego czy repertuarowego. W przedstawieniach historycznych i historiozoficznych forma prezentacji schodziła na drugi plan, uwypuklając przede wszystkim warstwę znaczeniową widowisk oraz ich uniwersalny przekaz, czy to *sensu stricto* historyczny (dzieje ojczyzny lub miasta), czy historiozoficzny (prawda o człowieku i stworzonym przez niego świecie, dawnym i współczesnym).

Koncepcja teatru plenerowego zaproponowana przez Antoniego Franczaka i Stanisława Miedziewskiego nie byłaby zapewne tak atrakcyjna, gdyby nie jej niezwykle pokrewieństwo z koncepcją teatru plenerowego zrealizowaną w okresie dwudziestolecia międzywojennego przez zespół wileń-

skiej Reduty Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego (m.in. przedstawienia plenerowe misterium *Męki Najświętszej i Chwalebego Zmartwychwstania Pańskiego* z roku 1924 oraz *Księcia Niezłomnego* z lat 1926 i 1927<sup>96</sup>), a zwłaszcza z propozycją teatru „napowietrznego” jednego z członków Reduty – Edmunda Wiercińskiego<sup>97</sup>.

Edmund Wierciński jest autorem *Pamiętnika z pierwszego objazdu Reduty*, w którym pojawia się idea bardzo zbieżna z propozycją „ujarzmiania zastanego krajobrazu” autorstwa Franczaka i Miedziewskiego. W grupie przedstawień nowoczesnego teatru Wierciński wymienia trzy ich typy: kameralne, zwane też studyjnymi, realizowane intymnie, zespołowo, w zamkniętej przestrzeni teatralnej, „napowietrzne” – realizowane zespołowo, pod gołym niebem, w szerokich przestrzeniach przyrody lub architektury, oparte na żywiołowej sile zbiorowych wzruszeń, oraz architektoniczne, przygotowywane we wnętrzach kościołów, pałaców bądź zamków. W swoim *Pamiętniku* Wierciński wielokrotnie podkreśla, iż w teatrze plenerowym powinno się pracować tylko zgodnie z warunkami natury lub architektury, po uprzednim „wyzyskaniu terenu”, co przypomina późniejszą propozycję „ujarzmiania krajobrazu” twórców związanych z Rondem. Pod słowami Wiercińskiego: „Przy architektoniczno-inscenizacyjnym komponowaniu tego widowiska [aktor opisuje plenerową realizację *Pastorałki* – A.S.] uwzględniono następujące momenty: przede wszystkim obranie terenu, a dalej odpowiednie przystosowanie go, zbadanie warunków akustycznych, oświetlenie, rozwiązanie ciągłości akcji w danych warunkach obranego terenu, odpowiednie do warunków optycznych i akustycznych rozplanowanie przytomni”<sup>98</sup> oraz: „Przeniesienie widowiska z zamkniętych ram sceny na wolną przestrzeń wymagało przede wszystkim określenia granic terenu akcji, co odpowiadać musiało dwóm warunkom: możliwości rozwinięcia

---

<sup>96</sup> Występy objazdowo-plenerowe Reduty były wielokrotnie opisywane, np. Z. Osiński, *O przestrzeniach poza budynkiem teatralnym w Reducie 1919-1939*, [w:] *Teatr w miejscach nieteatralnych...*, tenże, *Jeszcze raz o Księciu Niezłomnym w Reducie i Teatrze Laboratorium* oraz *O przestrzeniach poza budynkiem teatralnym w Reducie*, [w:] *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski*, Gdańsk 2003, B. Frankowska, „Teatr na-powietrzny” Juliusza Osterwy, „Pamiętnik Teatralny” 1970, z. 4, M. Kozłowska, *Książę Niezłomny Calderona-Słowackiego w wileńskich przestrzeniach. O inscenizacjach Reduty na dziedzińcu Uniwersytetu Stefana Batorego i przed Pałacem Rzeczypospolitej w Wilnie*, [w:] *Teatr Calderona: tradycja i współczesność*, red. U. Aszyk, Katowice 2002 oraz J. Ciechowicz, *Pod gołym niebem...*

<sup>97</sup> E. Wierciński, *Pamiętnik z pierwszego objazdu Reduty*. Wstęp i opracowanie A. Chojnacka, „Pamiętnik Teatralny” 1986, z. 1 oraz tenże, *Notatki i teksty z lat 1921-1955*, wybór i red. A. Chojnacka, Wrocław 1991.

<sup>98</sup> Tenże, [cytat za] tamże, s. 41.



akcji oraz jak najpełniejszego wyzyskania terenu w całości kształcie jego składników architektonicznych i naturalnych. Wpływa stąd konieczność bezpośredniej współpracy malarza i inscenizatora, co też było przeprowadzone<sup>99</sup> – z pewnością podpisałiby się także reżyserzy Ronda. Tym bardziej że Wierciński w kolejnych partiach opisu plenerowej wersji *Pastorałki* szczegółowo analizuje zagadnienia związane z dostosowaniem poszczególnych warstw realizacji do możliwości zastanego terenu<sup>100</sup>. Pisze m.in. o początkowym i końcowym pochodzie postaci jako najbardziej ekspresywnej formie rozpoczęcia i zakończenia działań scenicznych, o oświetleniu, w którym wykorzystano żywe światła pochodni, o naturalnym ruchu postaci dostosowanym do terenu akcji, o elementach architektonicznych, które stały się czynnym elementem dekoracyjnym konstrukcji tła widowiska, oraz o wykonywanej na żywo przez wojskową orkiestrę muzyce. Ważnym aspektem teatru napowietrznego pozostają także, zdaniem Wiercińskiego, działania aktorskie, dalekie od schematycznych, z góry ustalonych reguł, oparte na gestach i ruchach naturalnych, wpływające z bezpośredniej reakcji człowieka-aktora na naturę i architekturę. Działania te kierowane są w sposób szczególny do widza-uczestnika plenerowego widowiska. W teatrze napowietrznym dochodzi także do usunięcia rampy, kurtyny i antraktów, co jeszcze silniej podkreśla charakter widza-uczestnika jako rzeczywistego współtwórcy realizacji.

Na przykładzie inscenizacji *Księcia Niezłomnego* Calderona-Słowackiego można prześledzić proces przemian, któremu podlegały widowiska plenerowe Reduty, zwłaszcza w aspekcie wykorzystania przestrzeni teatralnej. Początkowo *Księcia Niezłomnego* grano w przestrzeniach wileńskich, wykorzystując elementy architektoniczne arkadowego dziedzińca Uniwersytetu Stefana Batorego i późnobarokowej fasady kościoła św. Jana (1926) oraz Pałacu Rzeczypospolitej (1927)<sup>101</sup>. Stopniowo rezygnowano z elementów architektonicznych, wykorzystując w kolejnych wersjach przedstawi-

---

<sup>99</sup> Tamże, s. 45.

<sup>100</sup> Innym twórcą teatru plenerowego w latach trzydziestych XX wieku, związanym przez krótki czas z Redutą, był Eugeniusz Poreda, pomysłodawca robotniczego „teatru ruchomego” oraz „ruchomego teatru przedmieść”. W jego reżyserii zrealizowano w wersji plenerowej m.in.: *Daniela S. Wyspiańskiego* (Teatr im. S. Żeromskiego na warszawskim Żoliborzu), *Dziady A. Mickiewicza* (Brześć nad Bugiem), widowiska *Gody weselne* (Wejherowo) i *Pieśń o życiu i chlebie* (Kralowa Wola i warszawska Pomarańczarnia). Por. Z. Osiński, *O przestrzeniach poza budynkiem teatralnym w Reducie 1919-1939...*, s. 144.

<sup>101</sup> Szczegółowo opisują je B. Frankowska, „Teatr na-powietrzny”... i M. Kozłowska, *Książę Niezłomny Calderona-Słowackiego...*

nia warunki topograficzne zastanego terenu (rynek miejski, boisko sportowe, stadion, place i dziedzińce zamkowe, szkolne i uniwersyteckie, koszary, twierdze obronne, ogrody czy podnóża wzgórz)<sup>102</sup>. Teatrowi plenerowemu istotne znaczenie przypisywał też Osterwa, pisząc: „Widowiska tego typu mają ogromną przyszłość przed sobą, gdy jeszcze podadzą nam pomocne dłonie inne gatunki sztuki: jak malarstwo i muzyka. Schodzimy z ciasnych murów teatru na niezmiarzone przestrzenie i łatwiej nam przemawiać do mas. A że masy te spragnione są żywego, pięknego słowa – mieliśmy na naszej włości dużo, dużo dowodów napęniających nas ogromnym zadowoleniem”<sup>103</sup>. Postulat syntezy scenicznego ruchu, obrazu, muzyki oraz bezsłownej, plastyczno-obrazowej narracji widowiska plenerowego został spełniony kilkadziesiąt lat później przez twórców słupskiego Teatru Rondo.

Przywołane słowa Juliusza Osterwy zwracają uwagę na inny ważny aspekt teatru plenerowego, a mianowicie na jego funkcję społeczną, którą Juliusz Tyszką bardzo trafnie nazwał „szkołą bycia razem”<sup>104</sup>. Zaangażowanie społeczno-polityczne pewnego nurtu polskiego teatru environmentalnego, jak chociażby realizacje Teatru Ósmego Dnia, np. *Raport z oblężonego miasta* (1983), *Cuda i mięso* (1984) czy *Jeśli pewnego dnia w mieście szczęśliwym* (1986)<sup>105</sup>, wytworzyło potrzebę wspólnotowego przeżywania emocji, a zarazem napotkało na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku na radykalne przemiany ustrojowe i społeczne, które dokonywały się wtedy w Polsce. Rok 1989 wymusił zmiany związane z potrzebą rewizji zbiorowej tożsamości, o których Tyszką pisał: „Teatr zawsze dążył do tego, by jednoczyć emocje tłumów w integrującym poczuciu zbiorowej tożsamości przeżyciu prawdy o sobie samych poprzez piękno. Nie zawsze, powiedzmy nawet – bardzo rzadko to osiągał”<sup>106</sup>. Teatr environmentalny, zarówno w odmianie teatru ulicznego, jak i plenerowego, wydawał się formą szcze-

<sup>102</sup> Przestrzenie objazdu Reduty z roku 1927 charakteryzuje Z. Osipiński, *O przestrzeniach poza budynkiem teatralnym w Reducie...*

<sup>103</sup> J. Osterwa, *Księżę Niezłomny wśród żołnierzy. Wczorajsze przedstawienie Reduty w obozie wojskowym w Biedrusku*, „Dziennik Poznański” 1927, nr 176, [cytat za] B. Frankowska, „Teatr na-powietrzny”..., s. 438.

<sup>104</sup> Por. J. Tyszką, *Szkoła bycia razem...*

<sup>105</sup> Twórcy Teatru Ósmego Dnia stosują własną systematykę prezentacji environmentalnych, np. przedstawienie uliczne (*street performance*) – *Raport z oblężonego miasta*, *Jeśli pewnego dnia w mieście szczęśliwym*, *Mięso*, *Sabat*, *Szczyt* czy *Arka*, akcja uliczna (*street action*) – *Cuda i mięso* oraz multimedialne widowisko plenerowe (*multimedia open-air performance*) – *Czas matek*. Por. *Teatr Ósmego Dnia 1964-2009*, Warszawa 2009.

<sup>106</sup> J. Tyszką, *Szkoła bycia razem...*, s. 283.

gólnie pojemną dla tych przemian. Widać to wyraźnie na przykładzie niezwykłej popularności festiwalu teatru ulicznego, plenerowego czy po prostu otwartego, przypadającej na lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte XX stulecia. W tym czasie w Słupsku odbywały się nie tylko Słupskie Tygodnie Teatralne (lata 1976-1989), ale i międzynarodowe Bałtyckie Forum Teatrów Niesfornych „Totus Mundus” (edycje z lat 1986, 1988 i 1991).

Potrzeba rewizji kulturowej tożsamości człowieka widoczna jest także w najnowszej plenerowej realizacji Teatru Rondo, czyli w widowisku zatytułowanym *Legenda o Gryfie* z 2010 roku. Przekaz semantyczny *Legendy* nawiązywał do ludowego podania związanego z pradziejami miasta, położonego nad trzema odnogami Słupi. Integralną część tego podania stanowiła legendarna postać Gryfa Pomorskiego, syna lwa i orlicy. Działania teatralne widowiska mogły być rozpatrywane jako próba zbudowania na nowo legendy tego konkretnego miejsca. Kolejne obrazy przywoływały nie tylko postać dobrego Rybaka i Panien rzecznych, zamieszkujących brzegi Słupi, ale również zbiorową pamięć o trudnych dziejach miasta, o które przez lata toczyły się zbrojne walki. Syntetyczny, plastyczno-wizualny obraz dziejów Słupska miał być zarazem próbą metaforycznego ukazania procesu zakorzenienia lokalnych wierzeń i podań w tożsamość kulturową tego miejsca. Tożsamość kulturowa definiowana jest przez socjologów kultury jako jedna z odmian zbiorowej tożsamości społecznej. Oznacza względnie trwałą identyfikację danej grupy ludzi oraz jej pojedynczych członków z określonym układem kulturowym, tworzonym przez zespół idei, przekonań, poglądów, z konkretnymi zwyczajami, obyczajami i danym systemem aksjologiczno-normatywnym<sup>107</sup>. Zakorzenienie w lokalnej kulturze, które można było w Słupsku rozpocząć po roku 1945, wykorzystując „wielokulturowość” ludności napływowej, przyniosło u progu XXI wieku przynajmniej częściowe zakończenie procesu budowania lokalnej tożsamości. Dowodzi tego, przywoływana wcześniej, koncepcja regionalizmu słupskiego Zbigniewa Zielenki. Z koncepcją tą związana będzie także kategoria teatru lokalnego<sup>108</sup>, pełniącego ważne funkcje kulturotwórcze i miastotwórcze.

---

<sup>107</sup> Por. M.S. Szczepański, *Społeczności lokalne i regionalne a ład kontynentalny i globalny*, Kraków 2003. Por. także S. Hall, *Tożsamość kulturowa a diaspora*, tłum. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1-2.

<sup>108</sup> E.M. Nieduziak w: *Poszukiwanie tożsamości kulturowej...* zaproponowała kategorię teatru lokalnego w odniesieniu do działań artystycznych takich grup teatralnych, jak: Teatr im. S.I. Witkiewicza w Zakopanem, Towarzystwo „Wierszalin”, Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, Teatr Węgajty czy Teatr Sejneński. Do omówienia tej koncepcji powrócimy w rozważaniach końcowych pracy.

W procesie tworzenia widowisk plenerowych w polskim teatrze zasługi słupskiego Teatru Rondo pozostają słabo rozpoznane, choć okres związany z organizacją Międzynarodowych Warsztatów Widowisk Plenerowych i zagraniczna popularność takich tytułów, jak *Kalendarz polski* i *Don Kichot polski* (*Don Kichot – sen o wolnościach*), przeczą jedynie lokalnej sławie zespołu ze Słupska. Gdy uwzględnimy kategorię teatru lokalnego, okaże się, że w nurcie polskiego teatru osobnego Teatr Rondo zajmuje miejsce szczególne.



*Ogniste kręgi* – widowisko plenerowe z 1978 roku (zbiory archiwum Słupskiego Ośrodka Kultury)



*Sztandary i znaki* – widowisko plenerowe z 1978 roku (zbiory archiwum SOK)





*Kalendarz polski* – widowisko plenerowe z 1979 roku (zbiory archiwum SOK) oraz *Don Kichot polski* – widowisko plenerowe z 1980 roku (zbiory archiwum SOK)



*Świętojańskie moce* – widowisko plenerowe z 2003 roku (zbiory archiwum SOK)





*Najemnicy świata – widowisko plenerowe z 2005 roku (zbiory archiwum SOK)*

# LEGENDA O GRYFIE

SŁUPSKI OŚRODEK KULTURY

WIDOWISKO PLENEROWE TEATRU RONDO

PARK KULTURY I WYPOCZYNKU-WYSPA

12 września 2010

godz. 20.00



scenariusz, scenografia  
**ANDRZEJ SZCZEPŁOCKI**  
muzyka  
**MAREK CZERNIEWICZ**

inscenizacja  
**KATARZYNA SYGITOWICZ**  
ruch sceniczny  
**MACIEJ SIEROSŁAWSKI**  
oprac. muzyczne

**PIOTR MERECKI**  
konsultacje militarne  
**TADEUSZ BALIK**  
**JACEK LANCKOWSKI**

rozwiązania techniczne  
światło, dźwięk  
współpraca  
**Witold Wojciechowski**  
**Jarosław Balik**

- występują:

Weronika Bowzyk, Marzena Budrewicz,  
Aleksandra Ciecholewska, Małgorzata Dwulit,  
Amadeusz Gendig, Hubert Gendig, Karolina Golec,  
Joanna Gutral, Martyna Gierszewska,  
Hanna Jastrzębska, Kamil Michaluk,  
Sebastian Jasnoch, Kacper Mirecki, Piotr Merecki,  
Rafał Kłudkowski, Piotr Knut, Barbara Kobiąłka,  
Krzysztof Madejski, Paulina Miecznikowska,  
Agnieszka Pienkos, Mikołaj Pryniewicz,  
Dorota Radwańska, Michał Sierosławski,  
Maciej Sierosławski, Urszula Siewierska,  
Michał Studziński, Katarzyna Sygitowicz,  
Piotr Stępień, Weronika Wysocka.  
- łącznicy z Bractwem Rycerskiego  
księcia Bogusława V



Plakat widowiska plenerowego *Legenda o Gryfie* (2010) Teatru Rondo (zbiory archiwum SOK)

## Tytułem zakończenia

**P**odsumowując działalność słupskich teatrów, warto przypomnieć słowa Dobrochny Ratajczakowej, która zauważa, że: „każdej koncepcji miasta odpowiada jakaś dominująca funkcja istniejącego w nim teatru. Miasto nie jest tylko skupiskiem domów na znacznym obszarze, nie jest także jedynie koncentracją życia zbiorowego w ograniczonej przestrzeni ani nie jest wyłącznie złożonym, wielowarstwowym i wielofunkcyjnym organizmem, w przeciwieństwie do bardziej jednorodnej wsi spojonym znaczną różnorodnością działań o charakterze zawodowym i społecznym. Jest, oczywiście, tym wszystkim, lecz i czymś więcej zarazem – czynnikiem ruchu, środowiskiem przychylnym zmianom i przeobrażeniom, przyjaznym (znów w przeciwieństwie do wsi) dla indywidualnych sposobów bycia, gdzie jednostka (raz jeszcze w przeciwieństwie do wsi) może roztopić się w anonimowym tłumie, ale może też się wyróżniać, realizując swoją własną wolność”<sup>1</sup>. Do podobnych wniosków dochodzi Krzysztof Kurek, stwierdzając, że to „miasto «tworzy» model teatru należącego do jego przestrzeni”<sup>2</sup>.

Oba przytoczone sądy – z czym należy się zgodzić – wyznaczają dwa wzajemnie dopełniające się sposoby definiowania relacji teatru oraz miejsca, w którym on funkcjonuje. Miasto, a także jego najbliższy region „współtworzą” określony i zarazem dominujący profil teatru działającego w danej przestrzeni geograficzno-środowiskowej. W tym sensie paradygmat miejsca będzie – w odniesieniu do teatru lokalnego – czynnikiem porządkującym, a także wyznaczającym jego możliwości i warunki rozwoju. Miasto „współ-

---

<sup>1</sup> D. Ratajczakowa, *Twierdza i teatr*, [w:] *Twierdza i teatr: 125 lat Teatru Polskiego w Poznaniu. Księga jubileuszowa (1875-2000)*, red. K. Kurek, Poznań 2000, s. 11.

<sup>2</sup> K. Kurek, *Teatr i miasto. Historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782-1849*, Poznań 2008, s. 7.

tworzy” też określony model teatru wpisany w swoją przestrzeń, wyznacza jego zadania i model repertuarowy. Oznacza to jednocześnie zgodę na definiowanie teatru – lokalnego ośrodka kultury prowincjonalnej – jako istotnego aspektu rzeczywistości kulturowej danego miejsca i przestrzeni<sup>3</sup>. O kulturze prowincjonalnej Czesław Robotycki pisze: „Współcześnie lepiej mówić o «kulturze prowincjonalnej» jako o rzeczywistości innej jakościowo, powstałej z różnych elementów rozmaitych dawnych całości kulturowych (w tym ludowych), ale inaczej skomponowanych. [...] Kultura prowincjonalna jest wariantem wielopostaciowej kultury współczesnej. Ta ostatnia ma wymiar powszechny i stechnicyzowany, jest rozmaicie zideologizowana, zmienna i wielowartościowa. Toczy się w niej gra i wymiana wartości, powstają liczne przetworzenia i nawroty. Taka natura kultury współczesnej powoduje, że każdy jej element lub wariant łatwo może stać się marginalną, czytaj: prowincjonalną wersją (choćby na skutek mody), ale też zdarzają się powroty do centrum życia w postaci zrekonstruowanej lub częściowej”<sup>4</sup>.

Stąd próba zwrócenia uwagi, ale i w wielu wypadkach przywrócenia pamięci o ciekawych inicjatywach teatralnych, zaproponowanych przez słupskie sceny zawodowe i niezawodowe, dramatyczne, lalkowe, osobne. Te najistotniejsze aspekty lokalnego życia teatralnego to, w mojej ocenie, model teatru dramatyczno-muzycznego, funkcjonującego z dala od uznanych ośrodków teatralnych, słupski model inscenizacji dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza, motywy pomorsko-kaszubskie obecne w realizacjach Państwowego Teatru Lalki „Tęcza”, a także widowiska plenerowe Teatru Rondo. Nie można również zapominać o słupskiej tradycji monodramu czy niezwykle żywej obecności amatorskiego nurtu teatralnego jako odpowiedzi na lokalny i wieloletni brak zawodowej sceny dramatycznej w Słupsku.

## 1. Słupsk stolicą monodramu?

Myślenie o słupskim monodramie wiąże się z potrzebą docenienia poszczególnych dokonań Sceny Monodramu Teatru Rondo<sup>5</sup>, twórcy jej succe-

<sup>3</sup> O znaczeniu teatru jako czynnika rzeczywistości kulturowej pisał także D. Kosiński, *Teatra polskie...*, s. 20.

<sup>4</sup> C. Robotycki, „Prowincja” z antropologicznego punktu widzenia. Refleksja z perspektywy dylematów komunikacji kulturowej, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2008, nr 2, s. 7. Na marginesie warto zauważyć, iż cały przywoływany numer „Kontekstów” zatytułowany jest „Pochwała prowincji”.

<sup>5</sup> W tym przypadku funkcję monografii dokonań Sceny Monodramu Teatru Rondo pełni

sów i zarazem reżysera – Stanisława Miedziewskiego, ale także z przywołaniem pozostałych tytułów zrealizowanych w konwencji teatru jednego aktora, które prezentowano na scenie Słupskiego Teatru Dramatycznego<sup>6</sup> i – raczej marginalnie – w Nowym Teatrze im. Witkacego w Słupsku<sup>7</sup>. Wszystko zaczęło się bez wątpienia w 1973 roku, kiedy III Ogólnopolskie Spotkania Teatrów Jednego Aktora w Zgorzelcu zakończyły się niekwestionowanym zwycięstwem debiutantów ze Słupska. Dwie równorzędne nagrody za najlepsze debiuty otrzymali wówczas: Ryszard Hetnarowicz za monodram *Na ten film ocalało 2 mln ludzi* według poezji Bogdana Chorażuka i Jerzy Karnicki, wykonawca *Satyra* według tekstu Jana Kochanowskiego. Główną nagrodą przeglądu za reżyserię wyróżniony został Antoni Franczak – reżyser i instruktor teatralny Teatru Jednego Aktora ze Słupska, działającego przy ówczesnym Powiatowym Domu Kultury (dzisiejszy Słupski Ośrodek Kultury). Nagroda zespołowa konfrontacji (Hetnarowicz, Karnicki i Franczak) trafiła również do wykonawców Teatru Jednego Aktora ze Słupska, co dla Tadeusza Burzyńskiego stało się podstawą do nazwania Słupska stolicą amatorskiego teatru jednego aktora w Polsce<sup>8</sup>. Sukces młodych aktorów Burzyński podsumował na łamach „Sceny”: „O Ryszardzie Hetnarowiczu i Jerzym Karnickim trzeba napisać razem i jeszcze dodać nazwisko tego trzeciego – Antoniego Franczaka. Pracują we trzech, we trzech przyjechali i wywieźli ze Zgorzelca nagrody indywidualne i jedną zespołową. Byli szlagierem imprezy i poza tym, że tytułu jednego z ich dwu spektakli *Na ten film ocalało 2 mln ludzi* nikt nie umiał sobie skojarzyć z samym przedstawieniem, nic krytycznego o zespole ze Słupska powiedzieć się nie da. [...] Ich teatrzyk ma ambicje być sceną współczesną i w formie, i w treści, choć jedna z dwu propozycji może dziwić. Bo proponować współczesnemu widzowi *Satyra* Kochanowskiego – to na pierwszy rzut oka szaleństwo. Chłopcy ze Słupska dowiedli jednak, że renesansowa literatura nie całkiem się zdezaktualizowała, co raz

---

praca Wiolety Komar, choć jej obserwacja zamyka się na roku 2000. Por. W. Komar, *23 przypadki sceniczne...* Pełny wykaz realizacji Sceny Monodramu Teatru Rondo (do roku 2010 włącznie) zawierają także aneksy dokumentacyjne w: A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 140-145.

<sup>6</sup> Por. tamże, s. 97-108 [aneks dokumentacyjny STD].

<sup>7</sup> Mam na myśli monodram przygotowany przez Alberta Osika i Stanisława Miedziewskiego *Traumnovelle* Artura Schnitzlera, o którym była już mowa.

<sup>8</sup> Burzyński użył sformułowania: „Ogłaszam Koszalin stolicą amatorskiego teatru jednego aktora w Polsce 1973 roku!” ze względu na ówczesną administracyjno-terytorialną przynależność Słupska do województwa koszalińskiego. Por. T. Burzyński, *Debiutanci ścigają weteranów*, „Scena” 1974, nr 1, s. 12.

nas szalenie bawiło, raz znowu skłaniało do refleksji całkiem poważnych. Zmiany nastrojów i pretekstów do zadumy dostarczył nam drugi ich spektakl oparty o tekst Chorażuka. Słowem: zdrowo nas zbulwersowali koszalinianie. Galik, Hetnarowicz, Karnicki, Żelazny, Franczak to w sumie potęga”<sup>9</sup>.

Drugą odsłoną sukcesów słupskiego monodramu było nawiązanie współpracy ze Stanisławem Miedziewskim (obecnym w Rondzie i w Słupsku od roku 1976) oraz jego indywidualna metoda artystyczna oparta na eksponowaniu z jednej strony – aktora, jego osobowości, talentu i warsztatu, z drugiej – tekstu dramatycznego<sup>10</sup>. Następne monodramy reżyserowane przez Miedziewskiego i kolejne sukcesy jego aktorów, m.in. Caryl Swift, Marcina Bortkiewicza i Wiolety Komar, utwierdzają w przekonaniu, że Słupsk pozostaje stolicą monodramu do dnia dzisiejszego. Ponad dwadzieścia tytułów, z których warto przypomnieć zwłaszcza powstałe po 2000 roku i wielokrotnie nagradzane, jak: *Satana* na motywach *Doktora Faustusa* Tomasa Manna (2000)<sup>11</sup> i *Błogosławiony. Recytacja mitu* według powieści Manna *Józef i jego bracia* (2002)<sup>12</sup>, oba w wykonaniu Marcina Bortkiewicza, *Kroki* na motywach *Losu utraconego* Imre Kertesza w wykonaniu Juliana Swift-Speeda (2005)<sup>13</sup>, czy monodramy realizowane w duecie Miedziewski-Komar, tj. *Biały na białym* na motywach powieści Joségo Saramago *Miasto ślepców* (2004)<sup>14</sup>, *Grzech* na motywach powieści *Teresa Desqueyroux* Francoisa Mauriaca (2005)<sup>15</sup> i *Przyj, dziewczyno, przyj* według tekstu Tadeusza Różewicza (2007)<sup>16</sup>.

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 12.

<sup>10</sup> Metoda ta nazywana bywa „minimalizmem realizacyjnym” i „szlachetnym ascetyzmem”. Por. A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 129-131.

<sup>11</sup> Ważniejsze nagrody: Grand Prix XXIX OSATJA w Zgorzelcu (2000), Grand Prix, nagroda im. Jana Pawła II, nagroda publiczności i nagroda „Bilet do Edynburga” na III Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów i Kabaretów Studenckich „Wyjście z cienia” Gdańsk (2000) czy I nagroda na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Jednego Aktora w Hanowerze w Niemczech (2004).

<sup>12</sup> Grand Prix IV Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Niezależnych w Ostrowie Wielkopolskim (2002).

<sup>13</sup> M.in. Grand Prix na Ogólnopolskich Spotkaniach Amatorskich Teatrów Jednego Aktora w Zgorzelcu (2005) oraz I nagroda na XXXIV Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Jednego Aktora we Wrocławiu (2005).

<sup>14</sup> I nagroda na XXXIII Ogólnopolskich Spotkaniach Amatorskich Teatrów Jednego Aktora OSATJA Zgorzelec (2004) oraz zaproszenie do udziału w XXXIII Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Jednego Aktora we Wrocławiu (2004).

<sup>15</sup> M.in.: II nagroda XXXIV OSATJA w Zgorzelcu (2006) oraz nagroda „Szczebel do kariery” za szczególnie wartościowy debiut młodego aktora na 35. Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Jednego Aktora we Wrocławiu (2006).

<sup>16</sup> Nagroda aktorska VII Festiwalu Sztuk Autorskich i Adaptacji „WINDOWISKO 2007”

Sukcesy kolejnych monodramów doprowadziły do opracowania formuły własnego, lokalnego festiwalu teatralnego. W roku 2004 na scenie Ośrodka Teatralnego Rondo zaczęto organizować Słupski Festiwal Monodramów „Sam na Scenie”. Pierwsze festiwalowe edycje miały charakter przeglądów połączonych z wykładami, promocjami książek o teatrze oraz prezentacjami uznanych monodramistów, m.in.: Ireny Jun, Janusza Stolarskiego, Marcina Bortkiewicza, Wiesława Komasy, Bronisława Wrocławskiego, Mieczysława Giedrojcia czy Krzysztofa Gordona. W roku 2008 festiwalowa formuła zmieniła się. Zarząd Główny Towarzystwa Kultury Teatralnej w Warszawie zdecydował, że słupski Ośrodek Teatralny Rondo stanie się organizatorem, a zarazem gospodarzem Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego – Finału Turnieju Teatrów Jednego Aktora. Wcześniej turniej ten przez 36 lat odbywał się tradycyjnie w Zgorzelcu. Turniej Teatrów Jednego Aktora połączono z finałem centralnego przeglądu Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego, imprezy odbywającej się już wcześniej w Rondzie<sup>17</sup>. Dawny festiwal monodramów stał się ogólnopolskim konkursem, którego laureat, wzorem OSATJA, otrzymuje zaproszenie do udziału we Wrocławskich Spotkaniach Teatrów Jednego Aktora.

Obok sukcesów amatorskiego nurtu monodramu w ciągu wielu lat funkcjonowania w Słupsku kolejnych instytucji teatralnych rozwijał się także jego nurt zawodowy. Chronologicznie pierwszym monodramem na słupskiej scenie zawodowej był *Pamiętnik szaleńca* Mikołaja Gogola z 1979 roku, w reżyserii i ze scenografią Ryszarda Majora, w wykonaniu Józefa Onyszkiewicza, aktora Teatru „Wybrzeże” z Gdańska. Był to okres dyrekcji Marka Grzebińskiego i zarazem czas formowania się profilu programowego Państwowego Teatru Muzycznego w Słupsku, w repertuarze którego dominowały sztuki muzyczno-dramatyczne. Na początku sezonu teatralnego 1981/82 w Słupskim Teatrze Dramatycznym pojawił się nowy kierownik artystyczny – Paweł Nowicki. Jego dwa słupskie sezony (1981/82 i 1982/83) przyniosły realizację „ambitnego programu popularnego”<sup>18</sup>. Nowością dyrekcji Nowickiego stała się zasada teatru aktorskiego, która doprowadziła do powstania Słupskiej Sceny Monodramu. W pierwszym sezonie jej funkcjonowania zrealizowano *Pamiętnik z powstania warszawskiego* według utworu Mirona Biało-

---

w Gdańsku czy nagroda indywidualna przyznana przez jurora Jarosława Gajewskiego na 36. OFTJA we Wrocławiu (2007).

<sup>17</sup> W roku 2010 odbył się w Słupsku 55. Ogólnopolski Konkurs Recytatorski – Finał Turnieju Teatrów Jednego Aktora „Sam na Scenie” (trzecia edycja słupska).

<sup>18</sup> Por. *Razem z publicznością*. Rozmowa z P. Nowickim, kierownikiem artystycznym STD, „Głos Pomorza” 1981, nr 237 oraz S. Miedziewski, *W stronę teatru popularnego...*

szewskiego, w wykonaniu debiutantki Jolanty Banak, absolwentki Wydziału Aktorskiego PWSFTviT w Łodzi<sup>19</sup>, Marię Ireneusza Ireduńskiego z gościnną rolą Teresy Szmigielówny, aktorki Teatru Rozmaitości w Warszawie<sup>20</sup>, oraz *Zabicie ciotki* według powieści Andrzeja Bursy w wykonaniu Cezarego Nowaka<sup>21</sup>. W drugim i zarazem ostatnim sezonie funkcjonowania Słupskiej Sceny Monodramu zaprezentowano *Postrzyżyny* według powieści Bohumila Hrabala w wykonaniu Elżbiety Woronin<sup>22</sup> oraz prapremierowe wykonanie monodramu *Zaklinanie Jowity Pieńkiewicz* w jej reżyserii, z udziałem Ewy Białej<sup>23</sup>.

Z powodu braku odrębnej sceny kameralnej premiery monodramów odbywały się najczęściej w Sali Rycerskiej Muzeum Pomorza Środkowego bądź w Nowej Bramie w Słupsku, gdzie mieści się Galeria Sztuk Plastycznych Nowa Brama<sup>24</sup>. Największym sukcesem okazał się monodram w wykonaniu Cezarego Nowaka – cenionego wówczas aktora STD – prezentowany z powodzeniem na XVI Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Jednego Aktora w Toruniu (1982), gdzie Nowak otrzymał nagrodę główną i nagrodę dziennikarzy. Oprawa scenograficzna *Zabicia ciotki* cechowała się swoistym minimalizmem (goła żarówka nad stołem, kubek, krzesło i stary aparat radiowy), który pogłębiał wymowę makabrycznego monologu bohatera-narratora monodramu, drobiazgowo relacjonującego moment zabicia własnej ciotki. Kolejne propozycje Słupskiej Sceny Monodramu utwierdzały w przekonaniu, że Paweł Nowicki znalazł nową, ciekawą formę realizacji koncepcji ambitnego teatru popularnego. Monodramy prezentowano w innych przestrzeniach niż sala teatralna, blisko publiczności, zawsze z jej żywym zaangażowaniem. Potrafił to docenić twórca sukcesów monodramów Teatru Rondo Stanisław Miedziewski, który w tym czasie pisywał recenzje teatralne w słupskiej prasie<sup>25</sup>. Przy okazji recenzowania *Postrzyżyn* Hrabala, w doskonałym, jego zdaniem, wykonaniu Elżbiety Woronin, Miedziewski sformu-

---

<sup>19</sup> Por. rec. J. Ślipińska, *Słupski Teatr Dramatyczny przedstawia*, „Głos Pomorza” 1981, nr 235 oraz S. Miedziewski, *W stronę teatru popularnego...*

<sup>20</sup> Por. rec. J. Ślipińska, *Głos sumienia*, „Głos Pomorza” 1981, nr 66 i M. Mirecka, *Nie grać, ale być*, „Głos Pomorza” 1982, nr 80.

<sup>21</sup> Por. rec. J. Ślipińska, *Słupski Teatr Dramatyczny przedstawia...* i S. Miedziewski, *W stronę teatru popularnego...*

<sup>22</sup> Por. rec. tenże, *Na pielgrzymki teatru*, „Zbliżenia” 1982, nr 42.

<sup>23</sup> Por. rec. *Zaklinanie w wykonaniu Ewy Białej*, „Życie Literackie” 1983, nr 38.

<sup>24</sup> Prezentowano tam monodram *Zaklinanie Jowity Pieńkiewicz* w wykonaniu Ewy Białej.

<sup>25</sup> Wiele z nich odnotowują przypisy zamieszczone w poszczególnych rozdziałach, jak również aneks 2. Por. m.in.: S. Miedziewski, *W stronę teatru popularnego...* i tenże, *Na pielgrzymki teatru...*



łował także uwagi dotyczące trafności wyboru sztuki monodramu dla słupskich scen osobnych oraz własnej koncepcji pracy z aktorem<sup>26</sup>. Istotne zadania programowe dla słupskiego teatru reżyser widział w nieustannym poszukiwaniu nowych wyzwań i nowych form artystycznej wypowiedzi. Takim sposobem miała się stać Słupska Scena Monodramu, będąca „pretekstem dla pełnego objawienia aktorskich możliwości [...] w kształcie często odkrywczym i nieoczekiwanym”<sup>27</sup>. Doskonałe „przepisanie” powieści Hrabala w formę monologicznej, nastrojowej opowieści głównej bohaterki było także okazją do zaprezentowania słupskiej publiczności najciekawszych cech monodramu: jego żywiołowości, opartej na nieustannej zmianie nastroju, intensywności szczegółów aktorskiej ekspresji czy bliskości publiczności. Największym atutem sztuki jednego aktora pozostawał jednakże aktor wypełniający przestrzeń niemal pustej sceny. Reżyser konstatował: „«Wszystko od aktora, poprzez aktora, dla aktora» – objawienie tej dewizy to proponowane przez słupski teatr formy najprostsze (najprostsze w sensie organizacyjnym) – monodramy, inaczej «teatry jednego aktora»”<sup>28</sup>. Niestety, odejście Pawła Nowickiego ze słupskiego teatru zakończyło krótki żywot sztuki monodramu na scenie zawodowej.

Kolejny dyrektor artystyczny STD Ryszard Jaśniewicz (sezony 1983/84-1987/88) powrócił do pomysłu aktorskich realizacji w ramach Sceny Propozycji Aktorskich, a także uruchomił oddzielną Małą Scenę. Prezentowano na niej głównie sztuki małoobsadowe i tylko jeden monodram, *Ljubice – pierwszą osobę liczby mnogiej*, sztukę Milenko Vučetića w reżyserii i wykonaniu aktorki SDT Magdaleny Szkopówny-Bartoszek (1984). W sezonie 1988/89 funkcję dyrektora artystycznego objął aktor i reżyser Marek Gliński, który dla eksperymentalnych zamierzeń artystycznych zaproponował koncepcję Sceny Osobnej<sup>29</sup>. W Ośrodku Teatralnym Rondo zrealizowano *Noc Dziadów* Wojciecha Jesionki, a dwie kolejne premiery Sceny Osobnej przygotowano w salach Muzeum Pomorza Środkowego, tj. *Bestię teatru S.I. Witkiewicza* w reżyserii Andrzeja Nowickiego oraz *Wyklętych, czyli koncert dla trzech solistów przy wtórze opinii publicznej* Stanisława Nosowicza w jego reżyserii. Koncepcja Sceny Osobnej odwoływała się po części do tradycji Słupskiej Sceny Monodramu. W eksperymentalnych formach teatru osobnego Gliński

---

<sup>26</sup> Por. tamże, s. 6.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Por. „Słupski afisz teatralny”, nr 2 oraz (mim) [M. Mirecka], *Scena Osobna STD*, „Głos Pomorza” 1988, nr 253, s. 2 [rozmowa z R. Pawłowskim, sekretarzem literackim STD].

nie znalazł jednak miejsca na monodram, choć trzeba pamiętać, iż jego obecność w STD zakończyła się po zaledwie jednym sezonie.

Teatr zawodowy powrócił do sztuki jednego aktora dopiero po reaktywowaniu Nowego Teatru w Słupsku (2004), gdzie zrealizowano *Dziwictwo* Witolda Gombrowicza w reżyserii Przemysława Wiśniewskiego w wykonaniu Aliny Czyżewskiej (2005)<sup>30</sup> oraz *Pokój do zabawy* Bartosza Brzeskota w jego reżyserii i w wykonaniu Agnieszki Ćwik (2006). Największym sukcesem zawodowej sceny okazał się dopiero monodram *Traumnovelle* według Artura Schnitzlera w wykonaniu Alberta Osika (2008). Sztuka inicjowała funkcjonowanie Sceny Studyjnej Nowego Teatru, choć do dzisiaj okazała się pojedynczą realizacją tego zamierzenia. Monodram zdobył dwie ważne nagrody na festiwalach i konkursach. W listopadzie 2008 roku Alberta Osika wyróżniono I nagrodą na Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Jednego Aktora we Wrocławiu, zaś w maju 2009 roku – nagrodą Grand Prix na Ogólnopolskim Przeglądzie Monodramu Współczesnego w Warszawie<sup>31</sup>. Na sukces *Traumnovelle* złożyła się współpraca Osika ze Stanisławem Miedziewskim, który był nie tylko reżyserem przedstawienia, ale także autorem opracowania muzycznego<sup>32</sup>.

Odrębną grupę monodramów prezentowanych na słupskich scenach zawodowych stanowią przedstawienia zapraszane przez dawny Teatr Impresaryjny na lokalne konfrontacje teatralne, tj. kolejne edycje Schaefferiady i Konfrontacji Sztuki Kobięcej<sup>33</sup>. W tej grupie na wyróżnienie zasługuje monodram Barbary Nativi *Nie tylko dla siebie* w reżyserii i wykonaniu Urszuli Szydlik-Zielonki, aktorki Państwowego Teatru Lalki „Tęcza” i Teatru Władca Lalek, prezentowany na Małej Scenie Nowego Teatru. Największe sukcesy słupskiego monodramu należą jednak z pewnością do twórców związanych z Teatrem Rondo i jego reżyserem Stanisławem Miedziewskim. Teatr zawodowy sięgał do monodramów sporadycznie i z różnymi efektami.

---

<sup>30</sup> Monodram w wykonaniu Czyżewskiej miał swoją wcześniejszą premierę w Teatrze Kreatury w Gorzowie Wielkopolskim (2002), także w reżyserii Przemysława Wiśniewskiego.

<sup>31</sup> Por. M. Baran, *Monodram ze Słupska ponownie nagrodzony*, „Gazeta Wyborcza” Trójmiasto 2009, nr 123 i A. Rataj, *Rozbić starą formułę*, „Życie Warszawy” 2009, nr 122.

<sup>32</sup> Na marginesie warto wspomnieć, że z początkiem sezonu teatralnego 2010/2011 Albert Osik zakończył etatową współpracę ze słupskim teatrem, przenosząc się do Warszawy do Teatru Syrena. Por. J. Jusaniec, *Nienawidzę oszustwa, uwielbiam kraść*, „Kurier Słupski” 2010, nr 37, s. 16-17 [rozmowa z Albertem Osikiem, aktorem Nowego Teatru w Słupsku].

<sup>33</sup> Szczegółowy wykaz repertuaru kolejnych konfrontacji w: A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, s. 195-201.

## 2. Teatr lokalny i tożsamość kulturowa

Procesy związane z budowaniem i kształtowaniem tożsamości kulturowej człowieka przez działania teatralne stają się współcześnie przedmiotem dociekań zarówno teatrologów, jak i socjologów<sup>34</sup>. Uprawnia do tego definiowanie teatru jako zjawiska nie tylko artystycznego, lecz także społeczno-kulturowego. Jak stwierdza Dariusz Kosiński: „Teatr [...] stanowi swoiste jądro, paradygmatyczny model świata przedstawień, a kryteria i metody wypracowane dzięki badaniom nad nim mogą być – po odpowiedniej modyfikacji – zastosowane do badania wszystkich zjawisk, w których mamy do czynienia z podstawowymi aktami dramatyзации i przedstawienia”<sup>35</sup>. Teatr rozumiany jako zmienna historycznie i kulturowo praktyka artystyczna<sup>36</sup>, to zdaniem Kosińskiego właściwy punkt wyjścia do badań zastanej rzeczywistości kulturowej, zwłaszcza w odniesieniu do teatru pojmowanego jako instytucja społeczna<sup>37</sup>. Definiowany w ten sposób teatr będzie obejmował możliwie szeroki wachlarz zjawisk: zespoły zawodowe, amatorsko-zawodowe, amatorskie, teatry instytucje, teatry prywatne oraz zwykłe ośrodki kultury ze swoimi działami teatralnymi, wreszcie różnorodne formy teatru repertuarowego, cykliczne festiwale teatralne, lokalne przeglądy i konfrontacje, a także okazjonalne jarmarki czy święta połączone z realizacjami przedstawień teatralnych. Wszystkie te zjawiska obecne są także w życiu teatralnym Słupska, gdzie znajduje się nie tylko zawodowy Nowy Teatr im. Witkacego oraz Państwowy Teatr Lalki „Tęcza”, lecz także Ośrodek Teatralny Rondo z jego Sceną Monodramu, Młodzieżowe Centrum Kultury i jego Dział Teatralny, prywatny Teatr Władca Lalek oraz studencki Teatr KontemPlujący.

W Słupsku odbywają się festiwale i przeglądy teatralne, w tym: Schaefferiada i Konfrontacje Sztuki Kobiecej (naprzemiennie, co dwa lata), Ogólnopolski Konkurs Recytatorski – Finał Turnieju Teatrów Jednego Aktora (rocznie), Ogólnopolski Konkurs Interpretacji Dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza „Witkacy pod strzechy” (rocznie) oraz EUROFEST, czyli Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek Krajów Unii Europejskiej im. Roberta Schumanna (co dwa lata). Co ważne, wiele słupskich inicjatyw teatral-

---

<sup>34</sup> Por. np. E.M. Nieduziak, *Teatr lokalny... i teje, Poszukiwanie tożsamości kulturowej...*

<sup>35</sup> D. Kosiński, *Teatra polskie...*, s. 17.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Por. także S. Świontek, *Wykład pierwszy. Polisemantyczność pojęcia „teatr”*, [w:] Sławomira Świontka *dwanaście wykładów z wprowadzenia do wiedzy o teatrze*, oprac. i red. L. Karczewski, I. Lewkowicz, M. Wójcik, Łódź 2003, s. 29-30.

nych wyrasta po części z lokalnych tradycji kulturowych<sup>38</sup>. „Tęcza”, która jest w Słupsku najstarszą, nieprzerwanie działającą placówką teatralną (od roku 1956), promuje nie tylko nurt realizacji o tematyce pomorsko-kaszubskiej, ale także bywa kojarzona z dobrym poziomem przedstawień teatru lalkowego dla dziecięcego odbiorcy. Związki miasta z Witkacym i największą na świecie kolekcją dzieł plastycznych tego artysty, zgromadzoną w Muzeum Pomorza Środkowego, starają się promować i Teatr Rondo, ze swoim ogólnopolskim konkursem „Witkacy pod strzechy”, i Nowy Teatr im. Witkacego, imiennie związany z zakopiańskim twórcą. Lokalne wierzenia i tradycje kultury słowiańskiej, a także historię Słupska promują na swój sposób przedstawienia plenerowe – historyczne i historiozoficzne – Teatru Rondo. Związki teatrów z tradycją danego regionu są z jednej strony cechą charakterystyczną działań słupskich instytucji teatralnych, z drugiej – trafnym sposobem na pogłębianie więzi łączącej te instytucje z lokalną kulturą i mieszkańcami Słupska. Podobnie pisze o tym Edyta M. Nieduziak, stwierdzając, że: „Akcentowanie wartości kulturowego dziedzictwa regionów, w których pracują teatry lokalne, jest charakterystyczne dla ich działań. Skoro funkcjonują one jako centra kultury, wartości pozostają elementem identyfikacji danej grupy i są podstawą do kształtowania poczucia tożsamości kulturowej [...]”<sup>39</sup>.

W kontekście rozważań socjologów, poszukujących w działaniach miejskich teatrów sposobów na budowanie tożsamości kulturowej danego miejsca czy regionu, pojawia się także kategoria teatru lokalnego, związanego ściśle i wieloaspektowo z określonym miejscem oraz przestrzenią geograficzno-społeczną, najczęściej związanego też z danym miastem jako miejscem jego powstania. Działania słupskich instytucji teatralnych można więc rozpatrywać w kontekście kategorii teatru lokalnego, któremu przypisuje się niezwykle ważne funkcje społeczne i kulturotwórcze. Edyta M. Nieduziak podkreśla: „Tymczasem teatr lokalny pragnie być odkrywczy i dynamiczny, wykazuje też otwartą postawę wobec odmienności. Nie rezygnuje jednak ze stawiania podstawowych pytań dla kształtującej się tożsamości. Różnorodność doświadczeń, jakie proponuje w odmiennych formach artystycznych i paraartystycznych, wynika ze wspomnianego już bogactwa kultur pogranicza i powoduje, że uruchamiana jest funkcja selektywna tożsamości. [...] Możliwość uczestniczenia w przedsięwzięciach opartych na tradycji danego

---

<sup>38</sup> Związki te zostały już po części scharakteryzowane w części zamykającej: A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku...*, zatytułowanej *Teatralna prowincja czynnikiem kulturotwórczym?*

<sup>39</sup> E.M. Nieduziak, *Teatr lokalny...*, s. 187.

regionu, a także szansa odkrywania dziedzictwa kulturowego sprawia, że tożsamość kulturowa lepiej jest uświadamiana, a przez to we właściwy sposób wypełnia funkcję selektywną. [...] Świadomość własnych kulturowych korzeni i wartości utrwala ich zrozumienie i egzystencję w społeczeństwie i życiu jednostek”<sup>40</sup>. Dzięki temu lokalne instytucje teatralne mają swój wkład w budowanie tożsamości kulturowej danego miejsca i regionu, a tym samym przyczyniają się do rozwoju lokalnego regionalizmu, w tym konkretnym przypadku – regionalizmu słupskiego. Słupskie instytucje teatralne coraz chętniej wychodzą ze swymi działaniami poza tradycyjny budynek teatralny, otwierając się czy to na widowiska plenerowe, czy na praktyki performatywne bliskie rekonstrukcji historycznej. Wykazują ścisły związek z tradycją i kulturą konkretnego miejsca, podkreślając wspólnotowy charakter prezentacji.

Wydaje się, że teatr lokalny to przede wszystkim teatr instytucji realizujących określony program artystyczny oraz teatr ludzi z pasją, a więc silnych osobowości twórczych. W przypadku teatralnego Słupska instytucją wyróżniającą się na tle pozostałych jest z pewnością Ośrodek Teatralny Rondo ze swoimi widowiskami plenerowymi i Antonim Franczakiem oraz Sceną Monodramu, jej przedstawieniami, aktorami, reżyserem Stanisławem Miedziewskim, a także licznymi przeglądami i teatralnymi konkursami. Zarazem jednak coraz ważniejsze stają się pozostałe instytucje teatralne, realizujące w miarę możliwości swoje zamierzenia artystyczne w różnych dziedzinach sztuki teatru, np. promowanie nazwiska Witkacego przez Nowy Teatr jego imienia, wypracowanie przez jego twórców popularnej koncepcji teatru dramatyczno-muzycznego, sprawdzającej się szczególnie na scenie lokalnego ośrodka teatralnego, czy propagowanie tradycji pomorsko-kaszubskich przez Państwowy Teatr Lalki „Tęcza”.

Wszystkie istotne – choć lokalne – wydarzenia teatralne, fakty z przeszłości i teraźniejszości miejskiego teatru, a także osobowości twórcze scharakteryzowane w niniejszej pracy pozwalają na dookreślenie swoistego *genius loci* teatru w Słupsku, zarówno w wymiarze społeczno-geograficznym (paradygmat lokalnego miejsca), jak i kulturowym (tożsamość kulturowa związana pośrednio ze słupskim regionalizmem). Najistotniejszymi cechami decydującymi o odrębności słupskiego teatru będą: położenie w centralnej części Pomorza Środkowego i pełnienie funkcji stolicy teatralnej prowincji oraz uzależnienie pozycji teatru od kondycji samego miasta i jego możliwości finansowo-ekonomicznych. Uwzględniając aspekt dokonań artystycznych lo-

---

<sup>40</sup> Taż, *Poszukiwanie tożsamości kulturowej...*, s. 151-152.

kalnego teatru, pamiętać trzeba przede wszystkim o braku utrwalonych wzorców artystycznych i repertuarowych, wynikających po części z uwarunkowań historycznych. Drugim czynnikiem będzie nieustanne poszukiwanie i próby dookreślenia dominującego typu repertuarowego przez lokalne instytucje teatralne. Kolejnym – brak szczęścia (poza kilkoma wyjątkami) do ciekawych osobowości artystycznych, które zdecydowałyby się na dłuższy związek ze Słupskiem i jego teatrem. Stąd nieprzypadkowo pięciolecie funkcjonowania Nowego Teatru w Słupsku zostało podsumowane przez Jacka Kopcińskiego następująco: „Niestety, ale słupski Nowy Teatr jeszcze nie zwrócił niczym pozytywnym naszej uwagi. Obserwujemy jego repertuar, bywamy na premierach, jednak takie teatry miejskie powinny reprezentować wyższy poziom. Teatry w miastach stutysięcznych często poszukują swojej formuły. Ten w Słupsku jej jeszcze nie ma. Nie jest łatwo ją znaleźć. Najlepszym przykładem w Polsce jest Legnica, gdzie powstała scena o bardzo wysokim poziomie, która znalazła swój dialog z widzem i ma swoją formułę. Wiele teatrów w Polsce stawia jednak na najłatwiejszy pomysł czy import gotowych przedstawień. Do takich właśnie należy teatr w Słupsku”<sup>41</sup>.

Na koniec warto życzyć wszystkim słupskim instytucjom teatralnym wytrwałości w realizowaniu własnych zamierzeń artystycznych. Trzeba też wspomnieć o propozycji Zbigniewa Kułagowskiego, dyrektora naczelnego i artystycznego Nowego Teatru im. Witkacego w Słupsku. Kiedy latem 2009 roku odbyło się w Zielonej Górze spotkanie dyrektorów instytucji teatralnych zlokalizowanych w małych i średnich ośrodkach miejskich, zaproponował on serię cyklicznych spotkań i prezentacji/konfrontacji artystycznych teatrów lokalnych, które mogłyby odbywać się pod nazwą „Teatr Pro Vinci”<sup>42</sup>. W czerwcu 2011 roku w Lubuskim Teatrze im. L. Kruczkowskiego w Zielonej Górze odbył się I Międzynarodowy Festiwal Teatralny Pro Vinci, na który zaproszono mniejsze teatry lokalne z Polski oraz Niemiec<sup>43</sup>. Już sa-

---

<sup>41</sup> Por. M. Kowalski, *Urodziny Nowego Teatru w Słupsku*, „Głos Pomorza” online (z dnia 18.05.2009), [cytat za] [www.e-teatr.pl/archiwum/wirtualne/baza/artykulow/data/pobrania/03.02.2011](http://www.e-teatr.pl/archiwum/wirtualne/baza/artykulow/data/pobrania/03.02.2011) [opinia Jacka Kopcińskiego dołączona do recenzji Michała Kowalskiego].

<sup>42</sup> Por. R. Hetnarowicz, *Teatr na scenie i... peronie*, „Zbliżenia” 2009, nr 20, s. 13.

<sup>43</sup> W ramach festiwalowych pokazów można było obejrzeć m.in.: *Pierwszą komunię* oraz *III Furie* Teatru im. H. Modrzejewskiej z Legnicy, *Kolację na cztery ręce* Teatru im. C. Norwida z Jeleniej Góry, *Woyzecka* i *Biesiadę u hrabiny Kotłubaj* Teatru im. G. Hauptmanna z Zittau, *Krzyk* Teatru im. J. Osterwy z Gorzowa Wielkopolskiego, a także prapremierowe wykonanie *Łez Ronaldo* Pawła Kamzy Lubuskiego Teatru im. L. Kruczkowskiego z Zielonej Góry. Przez krytykę teatralną Międzynarodowy Festiwal Teatralny Pro Vinci

ma nazwa festiwalowego spotkania sugerowała zmianę sposobu patrzenia na teatry położone poza większymi ośrodkami miejskimi, lecz także zmianę proporcji w samoocenie dokonywanej przez mniejsze teatry. Wydaje się, iż określenie „teatr na prowincji” przestaje budzić jedynie negatywne skojarzenia. Teatralna prowincja, rozumiana jako neutralna semantycznie kategoria historyczno-geograficzna, coraz częściej bywa zastępowana określeniem „teatr lokalny”, rzadziej – „teatr regionalny”<sup>44</sup>. A ten stara się aspirować do miana centrum kulturowego danego miasta czy nawet regionu, stając się teatralną stolicą prowincji. Jak się wydaje, tylko w ten sposób teatr lokalny może być ważnym aspektem rzeczywistości kulturowej danego regionu, umożliwiając mu poszukiwanie i zarazem odkrywanie własnej tożsamości.

---

od razu okrzyknięty został „manifestem mniejszych teatrów”. Por. P. Nodzyńska, *Sezon młodych twórców*, „Gazeta Wyborcza” Zielona Góra 2011, nr 143 oraz też, *Słynny Ronaldo płacze w teatrze na prowincji*, „Gazeta Wyborcza” Zielona Góra online/14.06/data pobrania <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/119232.html>/3.10.2011. Niestety, słupski Nowy Teatr im. Witkacego w przeglądzie Pro Vinci nie brał udziału.

<sup>44</sup> Por. K. Betkowska, *Od teatru środowiskowego do teatru regionalnego. Grupy teatralne Anatola Wierchowskiego*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe regionu gorzowskiego...* oraz D. Jarząbek-Wasył, *Co grać, żeby żyć?*, „Dialog” 2011, nr 4. Wśród dominujących typów kulturalnej rozrywki prowincjonalnego teatru Dorota Jarząbek-Wasył wymienia: teatr lekturowy, teatr lekkich gatunków oraz teatr inspirowany najbliższym regionem, który równie dobrze można porównać z określeniem „teatr lokalny”.

# **Aneksy dokumentacyjne**





## Aneks 1

### TEATR W SŁUPSKU 1945-1953 – REPERTUAR<sup>1</sup>

#### Teatr Polski w Słupsku (lipiec 1945 – czerwiec 1946)

Mieścił się w gmachu wybudowanym w 1856 r., będącym dawną siedzibą bractwa kurkowego (ul. Jaracza 2, miejsc ok. 1000). Kierownikiem artystycznym zespołu został Edward Łada-Cybulski, a kierownikiem literackim i reżyserem Tadeusz Żuchniewski. W skład zespołu aktorskiego weszli: Aleksander Jagiełło (tancerz), Janusz Nowak (aktor), Wiktoria Iwanowska (aktorka), Zofia Komorowska (aktorka), Zbigniew Gaziński (aktor), Bernard Dzikiewicz (aktor), Janina Wojciechowska (aktorka), Mieczysław Mitkiewicz (aktor), Antoni Kalinowski (tancerz), Janina Roliczówna (tancerka) i Bogumiła Wązikowska (tancerka).

#### Repertuar Teatru Polskiego w Słupsku<sup>2</sup>

1. *Pożegnanie lata*, rewia w 2 częściach i 16 obrazach Tadeusza Żuchniewskiego, Czesława Domaradzkiego i innych, grane: 9, 11, 12.09.1945, z udziałem: Wandy Kaczmarczyk, Klary Kmitto, Rity Pawelczykowej, Wiktorii Iwanowskiej, Czesława Domaradzkiego, Stanisława Gazińskiego

---

<sup>1</sup> Repertuar słupskich teatrów w latach 1945-1953 zrekonstruowano na podstawie materiałów archiwalnych słupskiego oddziału Państwowego Archiwum w Koszalinie, zachowanych numerów „Kurier Słupski”, pochodzących ze zbiorów słupskich oraz Biblioteki Narodowej w Warszawie, wybranych tytułów prasowych z lat 1945-1952, a także afiszy teatralnych dostępnych w zbiorach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku i w Zakładzie Dokumentów Życia Społecznego Biblioteki Narodowej w Warszawie (sygnatury zbiorów XIX 8B: Zespoły amatorskie; XIX 7: Teatr, Miasta/Słupsk).

<sup>2</sup> Afisze teatralne podają niekiedy dwie nazwy słupskiego zespołu: Teatr Polski w Słupsku oraz Zespół Towarzystwa Teatrów i Muzyki Ludowej (pod kierownictwem Niny

- go, Antoniego Kalinowskiego, Janusza Nowaka, Zbigniewa Szajdy, Antoniusza Werchoła i Tadeusza Żuchniewskiego; rewia grana razem z kabaretowym programem słowno-muzycznym pt. *Towarzystwo Obrony Praw Mężczyzny*, z udziałem konferansjera Janusza Nowaka.
2. *To moje bobo* M. Mayo, komedia grana: 9, 15, 16.12.1945.
  3. *Wujaszek z Gdyni*, komedia w 3 aktach Kazimierza Turzańskiego, reżyseria Janusz Nowak, dekoracje Zbigniew Jaroszyński, opracowanie literackie tekstu Tadeusz Żuchniewski, premiera farsy 26.12.1945, grana 30.12.1945, 1, 6.01.1946, z udziałem: Tadeusza Żuchniewskiego, Janiny Wojciechowskiej, Heleny Nowakowskiej, Janusza Nowaka, Stefanii Nowakowej, Witolda Thielmanna, Wiktorii Iwanowskiej, Zbigniewa Gazińskiego, Bernarda Dzikiewicza, Mariana Jankiewicza, Zofii Komorowskiej, Alicji Adamkowskiej oraz Marii Jaroszyńskiej.
  4. *Roxy Barry'ego Connersa*, premiera 27.02.1946, z udziałem Zofii Komorowskiej (rola tytułowa), Niny Burskiej, Wiktorii Iwanowskiej, Stefanii Nowakowej, Tadeusza Żuchniewskiego, Janusza Nowaka i Witolda Thielmanna.
    - rec.: (j.m) [prawdopodobnie Jerzy Milewski], *Teatr Polski w Słupsku*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1946, nr 40, s. 6.
  5. *Jutro pogoda*, komedia amerykańska Jamesa Avery'ego Hopwooda, grana: 6, 7, 21.07.1946, z udziałem Witolda Thielmanna, Ewy Krukowskiej, Janusza Nowaka, Zofii Komorowskiej, Tadeusza Żuchniewskiego, Janiny Wojciechowskiej.
  6. *Jeńcy*, poemat dramatyczny Lucjana Rydla, premiera 29.08.1946, grane 31.08.1946 oraz 1.09.1946, z gościnnym udziałem Gwido Trzywdar-Rakowskiego, w jego reżyserii oraz inscenizacji, z udziałem: Niny Burskiej, Zofii Komorowskiej, Edwarda Łady (epilog), Tadeusza Żuchniewskiego (słowo wstępne), Janiny Wojciechowskiej, Witolda Thielmanna; grane gościnnie w Sławnie, Ustce i Wejherowie.
    - rec. *Jeńców* Lucjana Rydla: (am), *Słupski teatr miejski ośrodkiem kultury*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1946, nr 256, s. 6.
  7. *Muzyka na ulicy*, komedia muzyczna Petera Schurka, grana 22.09.1946, z udziałem: Ewy Krukowskiej, Wiktorii Iwanowskiej, Janusza Nowaka,

---

Burskiej-Cichowskiej). W wykazie premier uwzględniono tytuły sygnowane obydwoma nazwami. Rozbieżności na afiszach nie zawsze odzwierciedlają stan faktyczny, który udało się zrekonstruować na podstawie dokumentów zgromadzonych w słupskim oddziale Państwowego Archiwum w Koszalinie (dokumentacja Miejskiej Rady Narodowej oraz Zarządu Miejskiego w Słupsku), a także teatraliów znajdujących się w Instytucie Teatralnym im. Z. Raszewskiego w Warszawie.

Stanisława Karwowskiego, Witolda Thielmanna, Bernarda Dzikiewicza, Mariana Jankiewicza, reżyseria Stanisław Karwowski, dekoracje Stanisław Kołodziejski.

8. *Prof. Borek* Karoliny Beylin, grane 20.10.1946, reżyseria Nina Burska, dekoracje Stanisław Kołodziejski, z udziałem młodzieży szkolnej oraz Tadeusza Żuchniewskiego, Niny Burskiej, Mariana Jankiewicza, Henryka Mokrzyckiego, Jerzego Szewczyka, Janiny Wojciechowskiej.

### **Przedstawienia zespołu Towarzystwa Teatrów i Muzyki Ludowej w Słupsku Niny Burskiej-Cichowskiej [dyrekcja Nina Burska, kierownik literacki Tadeusz Żuchniewski, dekoracje Bogusław Mikuliński]<sup>3</sup>**

1. *Wojna z żonami* farsa francuska Alexandre'a Bissona, grana 2, 9, 10.06.1946, z udziałem: Niny Burskiej, Ewy Krukowskiej, Romana Tomczaka, Witolda Thielmanna, Mieczysława Mitkiewicza, Tadeusza Żuchniewskiego, Niny Burskiej, Ewy Krukowskiej, Janusza Nowaka.
2. *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej, grana 9, 10.06.1946 z udziałem artystki scen warszawskich Balbiny Horskiej (w roli tytułowej) oraz Mariana Jankiewicza, Stanisława Karwowskiego, Zofii Komorowskiej, Krysstyny Stomy, Wiktorii Iwanowskiej, Janiny Wojciechowskiej, Ewy Krukowskiej, Niny Burskiej.
3. *Czar munduru*, komedia w 3 aktach z muzyką i śpiewami Stefana Turckiego, premiera 16.06.1946, grana 19, 20.06, po raz ostatni 23.06.1946, z udziałem: Ewy Krukowskiej, Wiktorii Iwanowskiej, Zofii Komorowskiej, Witolda Thielmanna, Romana Tomczaka, dekoracje Stanisława Kołodziejskiego, reżyseria Bolesław Czajkowski, zespół jazzowy pod batutą Anatola Wierchoły.
4. *Klub kawalerów* Michała Bałuckiego, premiera 27.07.1946, grane 28.07, 4.08.1946, z udziałem: Janiny Wojciechowskiej, Zofii Komorowskiej, Wandy Pawlikowskiej, Niny Burskiej, Wiktorii Iwanowskiej, Tadeusza Żuchniewskiego, Witolda Thielmanna, Bernarda Dzikiewicza, Janusza Nowaka, Romana Tomczaka, Stanisława Karwowskiego, Mariana Jankiewicza, Bolesława Nejmana.

---

<sup>3</sup> Przedstawienia sygnowane na afiszach dwoma nazwami: Teatr Polski w Słupsku oraz Zespół Towarzystwa Teatrów i Muzyki Ludowej (pod kierownictwem Niny Burskiej).

5. *Co dzień rocznica...*, rewia z udziałem całego zespołu dla uczczenia pierwszej rocznicy istnienia zespołu, premiera 3.08.1946.
- pozostałe tytuły bez ustalonej datyicznej: *Sublokator* Adama Grzymały-Siedleckiego, *Galganek* Dario Niccodemiego, *Pan naczelnik – to ja!* Georges Feydeau, *Azais* Luisa Verneuil, *Świeczka zgasła* Aleksandra Fredry, *Matżeństwo Loli* Henryka Zbierzchowskiego.
  - gościnne występy Teatru Polskiego ze Szczecina: 1-8.09.1946; w repertuarze: *Mysz kościelna* oraz *Ich dwóch* Romana Niewiarowicza, a także *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej.

## **Teatr Miejski w Słupsku (czerwiec 1946 – kwiecień 1947)**

Mieścił się w budynku zwanym Teatrem Starym (ul. Jaracza 2, miejsc ok. 1000). Zespół prowadził objazd pod nazwą Teatr Ziemi Słupskiej (woj. szczecińskie, gdańskie); od 25.12.1946 r. pod nazwą Teatr Dramatyczny Związku Zawodowego Kolejarzy im. Ludwika Solskiego [inna nazwa: Miejski Teatr Objazdowy w Słupsku] dojeżdżał na występy do Szczecina, gdzie występował w Domu Kultury Kolejjarza. Funkcję dyrektora sprawowała Leokadia Jurdzińska-Urbańska, głównym reżyserem był Bronisław Skąpski, kierownikiem administracyjnym – Karol Cichowski, kierownikiem literackim – dr Stanisław Telega.

### **Zespół**

Reżyserzy: Bronisław Skąpski (reżyser główny), Gwido Trzywdar-Rakowski (reżyser).

Scenografowie: Stanisław Jarocki, Mikołaj Kiss-Orski.

Administracja Karol Cichocki, dekorator Stanisław Kołodziejski.

Aktorzy: Nina Burska (do 1.03.1947), Maria Grabowska, Leokadia Jurdzińska-Urbańska, Aleksandra Kulesza, Julia Laskowska, Maria Lelska [Maria Lejczyk], Janina Miłkowska, Kama Olska, Krystyna Radwańska, Kazimiera Skalska, Irena Trojecka [Irena Trzywdar-Rakowska], Janusz Burakowski, Jerzy Cybulski, Mieczysław Jedyński, Marian Jankiewicz, Stanisław Marecki, Karol Rogalski, Bronisław Skąpski, Witold Thielmann, Gwido Trzywdar-Rakowski.

## Repertuar Teatru Miejskiego w Słupsku<sup>4</sup>

1. *Damy i huzary* Aleksandra Fredry, w reżyserii oraz inscenizacji Bronisława Skąpskiego, inauguracja sezonu 1946/47, premiera 31.10.1946, prolog autorstwa Bronisława Skąpskiego, śpiew Kazimiera Skalska, ilustracja muzyczna Wanda Janowska, dekoracje Stanisław Jarocki, z udziałem: Gwido Trzywdar-Rakowskiego (Major), Bronisława Skąpskiego (Rotmistrz), Jerzego Cybulskiego (Porucznik Edmund), Stanisława Mareckiego (Kapelan), Marii Grabowskiej (Orgonowa), Janiny Miłkowskiej (Dyndańska), Leokadii Jurdzińskiej (Amelia), Krystyny Radwańskiej (Zosia), Kazimierzy Skalskiej (Fruzia), Marii Lelskiej (służąca), Klementyny Olskiej (służąca), Karola Rogalskiego (Grzegorz), Mieczysława Jedyńskiego (Rembo), Witolda Thielmanna (recytacja prologu), grane 3, 5, 7.11 oraz 20.12.1946.
  - rec.: (ts) [Stanisław Telega], *Kronika kulturalna Pomorza Zachodniego. Teatr, „Odra” 1946*, nr 45/46, s. 11; Jan Cieplak, *Inauguracyjne otwarcie Teatru Miejskiego w Słupsku, „Szczecin” 1946*, nr 21/22, s. 176-177.
2. *Znajda (Ich dwóch)* Romana Niewiarowicza, reżyseria Bronisław Skąpski, dekoracje Mikołaj Kiss-Orski, premiera 16.11.1946, z udziałem: Bronisława Skąpskiego (Prezes Kolytyński), Karola Rogalskiego (Florek Pakułka), Krystyny Radwańskiej (Znajda), Stanisława Mareckiego (Doktor Tarnicki), Kazimierzy Skalskiej (Ryśka), Ireny Trojeckiej (Ryśka), Mieczysława Jedyńskiego (Stefan Klon) oraz Kamy Olskiej (Lula), grane 17, 23, 24, 27.11, 19.12.1946 i 8.02.1947.
  - rec.: Jan Cieplak, *Co gra teatr w Słupsku?, „Szczecin” 1946*, nr 25/26, s. 203.
3. *Ich czworo* Gabrieli Zapolskiej, reżyseria Gwido Trzywdar-Rakowski, scenografia Mikołaj Kiss-Orski, premiera 26.11.1946, grane 28, 29, 30.11 oraz 1, 5, 6, 12.12.1946, z udziałem: Niny Burskiej, Leokadii Jurdzińskiej, Marii Lelskiej, Jerzego Cybulskiego, Gwidona Trzywdar-Rakowskiego, Witolda Thielmanna, Marii Grabowskiej, Bronisława Skąpskiego.
  - sztuka grana gościnnie w Szczecinie na scenie Domu Kultury Kolejarza, w sali Teatru Związku Zawodowego Kolejarzy od 25.12.1945 do 1.01.1947, z udziałem: Marii Grabowskiej, Leokadii Jurdzińskiej-Urbańskiej (Żona), Gwidona Trzywdar-Rakowskiego (Mąż), Jerzego Cybulskiego (Fedycki), Marii Lelskiej (Szwaczka), Niny Burskiej

<sup>4</sup> Por. także ustalenia repertuarowe związane z działalnością Teatru Miejskiego w Słupsku w: *Almanach Sceny Polskiej 1946-1959* [wersja elektroniczna].

- (Wdowa), Witolda Thielmanna (Dorożkarz), Kamy Olskiej (Sługa) i Bronisława Skąpskiego [utwór grany w Szczecinie sygnowany był nazwą instytucji – Miejski Teatr Objazdowy w Słupsku].
- rec.: [anonimowy „Jeden z widzów”], *Na marginesie „Ich czworo” Zapolskiej*, „Kurier Szczeciński” 1946, nr 298, s. 5 [recenzja dotycząca przedstawień szczecińskich].
4. *Manewry miłosne*, komedia muzyczna w 2 aktach Stanisława Turckiego, reżyseria Bronisław Skąpski, premiera 7.12.1946, z udziałem Marii Grabowskiej, Leokadii Rudzińskiej, Krystyny Radwańskiej, Kazimierzy Skalskiej, Stanisława Mareckiego, Karola Rogalskiego, grane 8, 10, 11, 15, 17.12.1946 i 7.01.1947 [informacja na afiszu, że teatr jest koncesjonowany przez ZZASP].
    - *Manewry miłosne*, sztuka grana w kwietniu 1947 r., w reżyserii Bronisława Skąpskiego, ze scenografią Mikołaja Kiss-Orskiego, w zmienionej odsadzie, z udziałem: Leokadii Jurdzińskiej-Urbańskiej (Hanka), Kazimierzy Skalskiej (Zofia), Karola Rogalskiego (Ryszard), Stanisława Mareckiego (Józef) i Marii Grabowskiej (Ciocia Basia) [utwór sygnowała nazwa instytucji – Miejski Teatr Objazdowy w Słupsku].
  5. *Trójkąt małżeński* [*Medor*] komedia w 3 aktach Henri Malina, w tłumaczeniu i reżyserii Bronisława Skąpskiego, premiera 21.12.1946, grana 22, 25, 26, 27, 29.12.1946 oraz 2, 6.01.1947, z udziałem Janiny Miłkowskiej, Krystyny Radwańskiej, Kamy Olskiej, Stanisława Mareckiego i Bronisława Skąpskiego.
  6. *Rewia sylwestrowa i noworoczna*, grana 31.12.1946 i 1.02.1947, w wykonaniu zespołu słupskiego z udziałem Franciszki Platówny, artystki opery warszawskiej, 1 stycznia rewia grana razem z *Oświadczynami*, komedią Antoniego Czechowa w reżyserii Bronisława Skąpskiego.
  7. *Przez dziurkę od klucza*, w reżyserii i z udziałem Władysława Lasonia, artysty Teatru Wileńskiego, grane: 11, 12, 14.01.1947.
  8. *Ciotka Karola*, krotkowiła muzyczna w 3 aktach Thomasa Brandona, w reżyserii Władysława Lasonia, artysty Teatru Wileńskiego, premiera 16.01.1947, grana: 17, 18, 21, 23, 24, 25, 26, 28.01. oraz 1, 2.02.1947, z udziałem: p. Tomczaka (Jakub Chasney), Janiny Miłkowskiej (Donna Lucia d’Alvadores), Kamy Olskiej (Ely Dellahay), Gwido Trzywdar-Rakowskiego (Lord Francis Chasney), Krystyny Radwańskiej (Kitty Vedun), Kazimierzy Skalskiej (Amy Spettique), p. Jankiewicza (służący Brassset), Karola Rogalskiego (Lord Bobberlay) oraz Witolda Thielmanna (Karol Wykeham).
    - rec.: Weronika Milewska, *Ciotka Karola – Brandona w Słupsku*, „Dziennik Bałtycki” 1947, nr 29, s. 6.

9. *Moralność pani Dulskiej*, komedia w 3 aktach Gabrieli Zapolskiej, w reżyserii Bronisława Skąpskiego, oprawa scenograficzna Mikołaj Kiss-Orski, premiera 4.02.1947, grana: 9, 18.02.1947, z udziałem: Marii Grabowskiej (Aniela Dulska), Bronisława Skąpskiego (Felicjan Dulski), Karola Rogalskiego (Zbyszko), Marii Lelskiej (Hesia), Kazimiery Skalskiej, Janiny Michałowskiej (Juliasiewiczowa), Zofii Stanisławskiej, Kamy Olskiej, Zofii Czernieckiej, Leokadii Jurdzińskiej (Tardachowa).
10. *Matura*, komedia w 3 aktach Laszlo Fodora, premiera 16.02.1947.
11. *Skąpiec*, komedia w 5 aktach Moliera, w reżyserii Gwido Trzywdar-Rakowskiego, nowe kostiumy i dekoracje autorstwa Mikołaja Kiss-Orskiego, kostiumy wypożyczone z Teatru Marynarki Wojennej, premiera 23.02.1947, grane: 25, 26.02 oraz 9, 10, 11, 12, 13, 16.03.1947, z udziałem: Gwido Trzywdar-Rakowskiego (Harpagon), Karola Rogalskiego (Waleriy), Leokadii Jurdzińskiej-Urbanowskiej (Frozyna) i innych.
12. *Gdzie diabeł nie może* Romana Niewiarowicza, premiera 1947, z udziałem Janusza Nowaka, Kazimiery Skalskiej, Wiktorii Iwanowskiej, Janiny Wojciechowskiej, Witolda Thielmanna, Niny Burskiej, Mariana Jankiewicza, Eugeniusza Gilewskiego, Bernarda Dzikiewicza.
13. *Stary dzwon*, sztuka partyzancka w 3 aktach Jana Brzozy, premiera marzec 1947, z udziałem: Stanisława Mareckiego (Organista), Krystyny Radwańskiej (Julia), Karola Rogalskiego (Jan), Witolda Thielmanna (Hans Müller), L. Winiarskiego, M. Jankiewicza (Ksiądz), Marii Grabowskiej (Chłopka I), Leokadii Jurdzińskiej-Urbańskiej (Chłopka II), M. Krzesińskiego, J. Pawlaka.

**Teatr Słupski dawniej Teatr Kultury w Białogardzie,  
pod kierownictwem Niny Burskiej i Otmara Rjamskiego  
[kierownik administracyjny Władysław Ziemiański]<sup>5</sup>**

1. *Papa się żeni*, komedia Wincentego Rapackiego (syna), premiera 5, 6.07.1947, reżyseria Nina Burska, dekoracje Mikołaj Kiss-Orski, z udziałem Witolda Thielmanna, Niny Burskiej, Igi Dambrone, Zofii Dambrone, Otmara Rjamskiego, M. Miecińskiego, Wiktorii Iwanowskiej, S. Blewowej,

---

<sup>5</sup> W zbiorach Biblioteki Narodowej sygnowanych układem miast/Słupsk odnaleziono zaledwie jeden afisz zespołu Niny Burskiej i Otmara Rjamskiego. Była to czasowa i nieudana próba ratowania działalności Teatru Miejskiego w Słupsku, podjęta przez Ninę Burską.



Władysława Ziemiańskiego, Janiny Sowińskiej, Bogusława Marszałka, Bernarda Dzikiewicza, Janiny Wojciechowskiej.

## Repertuar Towarzystwa Miłośników Sceny w Słupsku 1947-1952

1. *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, w reżyserii Eugeniusza Olmy, dekoracje Mikołaj Kiss-Orski, premiera 13.03.1948 (grane 11 razy, w tym 2 razy w Koszalinie), z udziałem: Zofii Andruszkiewicz, Krystyny Kowalskiej (Panna Młoda), Wandy Koziół, Laury Kucko, Leokadii Litwinowicz, Julii Piotrowskiej, Wandy Rosochackiej, Marzeny Rottengruber (Czepcowa), Heleny Suchodolskiej, Eugenii Szelażkowej, Heleny Wierchołówny, Bronisława Cwetschek, Jerzego Dzielińskiego, Władysława Forysia (Żyd), Eugeniusza Gilewskiego, Jerzego Górskiego (Pan Młody), Aleksandra Hrihorowicza, Tadeusza Kalińskiego, Tadeusza Kijewskiego, Edwarda Łady-Cybulskiego (Poeta), Czesława Nowaka (Hetman), Janusza Nowaka (Widmo, Nos), Eugeniusza Olmy (Dziennikarz), Stanisława Piotrowskiego, Antoniego Pokusa, Czesława Stypuły, Wiktora Swincowa (Gospodarz), Romana Tomczaka, Jana Wilemborka (Stańczyk), Mariana Zaborskiego.
  - rec.: J. M. [Jerzy Milewski], *O zgubionym i odnalezionym złotym rogu*, „Kurier Słupski”, 1948, nr 75, s. 4, Spectator, *Jeszcze o teatrze słupskim*, „Kurier Słupski” 1948, nr 77, s. 4, Ber., *Dość kottuńskiego snobizmu*, „Kurier Słupski” 1948, nr 89, s. 4, Spectator, *Bilans Wesela*, „Kurier Słupski” 1948, nr 101, s. 4.
  - afisz *Wesela* zachował się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie: Zakład Dokumentów Życia Codziennego, sygn. XIX 7 Teatr/Miasta/Słupsk/1948.
2. *Perfumy pani Marty* Lenca, w przekładzie Janiny Zawiszy-Krasuckiej, w reżyserii Jana Fiderera, oprawa plastyczna prof. Ignacy Bogdanowicz, grane 29-30.05.1948, z udziałem: p. Kalińskiego, p. Rottengruber, Edwarda Łady-Cybulskiego, p. Dąbrowskiej, p. Kiedrzyńskiego, p. Rosochackiej, Jana Fiderera (planowane występy gościnne w miastach Pomorza Zachodniego w drugiej połowie czerwca).
  - rec. *Perfumy pani Marty na słupskiej scenie*, „Kurier Słupski” 1948, nr 154, s. 4.
  - afisz przedstawienia zachował się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie: Zakład Dokumentów Życia Codziennego, sygn. XIX 8 B: Zespoły amatorskie/Słupsk/1948.

3. *Królowa przedmieścia*, wodewil Konstantego Krumłowskiego, w reżyserii Eugeniusza Olmy, aktualne kuplety autorstwa Olmy i Łady-Cybulskiego, oprawa plastyczna prof. Ignacy Bogdanowicz, kostiumy wypożyczone z Towarzystwa Teatrów i Muzyki Ludowej z Krakowa, premiera 13.06.1948, grane z udziałem Orkiestry Związku Zawodowego Muzyków oraz Danuty Wróblewskiej (rola tytułowa), Jerzego Górskiego (Zygmunt), p. Kijewskiego (sekretarz Majcherek), p. Kiedrzyńskiego (policjant Kufelek), Edwarda Łady-Cybulskiego (mecenas Złotogórski), E. Gilewskiego (krakowski fiakier), E. Cisowskiego, J. Grzybczyka, A. Pokusy, Tadeusza Rudzińskiego, p. Perekladowskiej, p. Bogdanowicz, p. Lewoń, p. Lubańskiej, p. Szelażkowej (Maciejowa), p. Graczyka (Retman flisaków), p. Rossochackiej (modelka Helcia), p. Klusek (Marcin) oraz p. Suchodolskiej (grane 11 razy w Słupsku, w tym 13-14.06 oraz 2 razy w Ustce 4-5.07).
  - rec. „Kurier Słupski” 1948, nr 154 oraz *Królowa Przedmieścia* życzliwie przyjęta przez publiczność Słupska, „Kurier Słupski” 1948, nr 165, s. 4.
4. *Księżniczka czardasza*, operetka Emmericha Kálmána, grana 21.08.1948.
  - rec. „Kurier Słupski” 1948, nr 227.
5. *Klub kawalerów* Michała Bałuckiego, jesień 1948.
  - rec. „Kurier Słupski” 1948, nr 309.
6. *Strzały na ulicy Długiej* Anny Świrszczyńskiej, premiera 16.10.1948, z okazji otwarcia nowego sezonu teatralnego 1948/49 w Słupsku, w reżyserii Eugeniusza Olmy, oprawa plastyczna prof. Ignacy Bogdanowicz, grane z udziałem: Marty Kłędrzyńskiej (debiutantki w roli tytułowej), Eugeniusza Olmy (partyzant Józef), Jana Fiderera (Profesor), p. Iwanowskiej (Helena), Jana Kłędrzyńskiego (Konfident Barczak) oraz Mieczysława Jabłkowskiego (Franek); grane 6 razy w Słupsku, po razie w Ustce, Bytowie, Koszalinie i Sławnie; w Słupsku m.in. 16, 17, 28.10.1948.
  - rec.: (JK), „Strzały na ulicy Długiej” Świrszczyńskiej otworzą sezon teatralny w Słupsku, „Kurier Słupski” 1948, nr 165, s. 4, (J), *Otwarcie sezonu teatralnego*, „Kurier Słupski” 1948, nr 286, s. 4, (J), *Dobra gra zespołowa, udane dekoracje na premierze „Strzałów na ulicy Długiej”*, „Kurier Słupski” 1948, nr 291, 309.
7. *Hiszpańska mucha*, wodewil Franza Arnolda i Ernesta Bacha, premiera 2.04.1949, grane 8 razy w Słupsku, m.in. 2 i 3.04.1949, po razie w Bytowie i Kołczygłowach, 2 razy w Koszalinie. W okresie letnim przedstawienie grane w ośrodkach nadmorskich: Ustce, Darłowie oraz w Koszalinie i Słupsku.
  - rec. „Kurier Słupski” 1949, nr 86, 92.

8. *Rewizor i Ożenek* Mikołaja Gogola (plany repertuarowe).
9. *Na dnie* Maksyma Gorkiego (plany repertuarowe).
10. *Trzy siostry* Antoniego Czechowa (plany repertuarowe).
11. *Miecz Demokratesa czyli moja żona Penelopa*, komedia muzyczna Zdzisława Gozdawy i Waclawa Stępnia, premiera grudzień 1949/styczeń 1950, reżyseria Jan Fiderer, scenografia Czesław Domaradzki, Jan Życki, wykonywane razem z zespołem muzycznym Ziemi Słupskiej pod dyrekcją Tadeusza Pileskiego, obsada: Czesław Stypuła (Zeus), Helena Wierchołówna (Hera), Mirosława Łucejko (Eureka), Jerzy Górski (Odys), Irena Bochra (Penelopa), Janina Szybkowska (Onomatopea), Czesław Wójtacki (Orfeusz), Edward Łada (Bidoklepos), Jan Kiedrzyński (Galimatias), Karol Adamski (Eukaliptos), Marek Janiak (Homaer) oraz Rdzewicz (Hermes, Dyrektor).
12. *Zemsta* Aleksandra Fredry, w reżyserii Jana Fiderera, początek 1953 roku.

## Teatr Ziemi Słupskiej

Nieudana inicjatywa powołania do życia teatru zawodowego w Słupsku, podjęta na przełomie roku 1948 i 1949. Mianowanie na dyrektora placówki Stanisława Wolickiego, delegata Ministerstwa Kultury i Sztuki w Warszawie.

1. Wieczory artystyczne z udziałem artystów śpiewaków i tancerzy (styczeń 1949): Marii Malickiej, Róży Rajskiej (sopran), Bernarda Nowackiego (baryton liryczny), Xeny Dougan (tancerki).
  - rec. (doł), *Wieczory artystyczne*, „Kurier Słupski” 1949, nr 26, s. 4.
2. *Dziady* Adama Mickiewicza w reżyserii Stanisława Wolickiego i opracowaniu tekstu Leona Kruczkowskiego, z udziałem sił amatorskich słupskiego Towarzystwa Miłośników Sceny oraz młodzieży skupionej w Związku Młodzieży Polskiej, premiera planowana na 12.02.1949 [brak potwierdzenia o premierze, jedynie informacje prasowe o przygotowaniach do premiery].
  - informacje prasowe: (JK), *W styczniu 1949 r. otwarcie Teatru Ziemi Słupskiej*, „Kurier Słupski” 1948, nr 341, s. 4, (JK), *Inscenizacja Dziadów w 150 rocznicę urodzin A. Mickiewicza*, „Kurier Słupski” 1949, nr 21, s. 6, (doł), *Wieczory artystyczne*, „Kurier Słupski” 1949, nr 26, s. 4.
3. Akademia w Teatrze Miejskim z okazji wyzwolenia miasta, 9.03.1949.

## Pozostałe wydarzenia teatralne oraz muzyczne w Słupsku w latach 1945-1952 [grane w budynku Starego Teatru/Teatru Miejskiego, ul. Jaracza 2]<sup>6</sup>

1. *Julajże Jezuniu*, jasełka Ewy Szelburg-Ostrowskiej, w wykonaniu Słuchaczy Uniwersytetu Ludowego w Orzechowie Morskim, grane 5.01.1947.
2. *Spróbować można raz...*, rewia z udziałem aktorów Teatru Miejskiego oraz gościnnie Franciszki Platówny, grana 5.01.1947.
3. *Werbel domowy* oraz *Nowy Rok idzie*, występy Koła Młodzieży Wiejskiej w Arentowie „Wici”, grane w lutym 1947.
4. *Antyгона* Sofoklesa, przedstawienie w wykonaniu I klasy Liceum Administracyjnego w Słupsku, premiera 26.04.1947.
5. *Wieczór ballad* (Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana, Tadeusza Mielińskiego, Tomasza Kurpiejewskiego), w wykonaniu zespołu Pierwszego Państwowego Gimnazjum i Liceum im. Bolesława Krzywoustego w Słupsku, grane 8, 10.05.1947 (tańce, inscenizacja, śpiew).
6. *Wojskowa kuracja*, komedia ludowa w 3 aktach, premiera 1947, w wykonaniu Koła Świetlicowego Szkoły Podoficerskiej Milicji Obywatelskiej w Słupsku.
7. *Kolejarskie jasełka*, przedstawienia świąteczne grane 26 i 27.12.1947, w wykonaniu Sekcji Dramatycznej Zawodowego Związku Kolejarzy Polskich w Słupsku, w reżyserii J. Korczowskiego i z dekoracjami Jerzego Srebro, z udziałem: Józefa Golińskiego, Stefanii Janickiej, Heleny i Ireny Perykowskich, Urszuli i Anieli Kurzydło, Marii Wiśniewskiej, Elżbiety Abramowicz, Urszuli Olejniczak, orkiestra ZZKP pod batutą p. Mazura, grane także 6.01.1948, z udziałem 52 osób.
  - rec. (G), *Kolejarskie jasełka*, „Kurier Słupski” 1948, nr 2, s. 4.
8. **Występy gościnne Teatru Miejskiego z Koszalina** pod kierownictwem Niny Burskiej i Otmara Rjamskiego (styczeń 1948): *Człowiek, który szukał śmierci* Victora Eftimiu, *Matura* Laszlo Fodora, *Macierzyństwo panny Jadzi* Wandy Śliwiny.
  - rec.: Weronika Milewska, *Wieczory teatralne w Słupsku*. „Człowiek, który szukał śmierci”, „Kurier Słupski” 1948, nr 15, s. 4, Weronika Milewska, *Wieczory teatralne w Słupsku*. „Matura”, „Kurier Słupski”, 1948, nr 21, s. 4.

<sup>6</sup> Poszczególne występy zrekonstruowano na podstawie „Kurier Słupski”.

9. **Występy gościnne Filharmonii Bałtyckiej z Gdańska** pod kierunkiem Stefana Śledzińskiego (styczeń 1948), koncerty symfoniczne dla młodzieży szkolnej oraz szerokiej publiczności.
  - rec.: Weronika Milewska, *Filharmonia Bałtycka gra w Słupsku*, „Kurier Słupski” 1948, nr 28, s. 1, Jerzy Milewski, *Koncert Filharmonii Bałtyckiej w Słupsku*, „Kurier Słupski” 1948, nr 28, s. 4, Spektator, *Z zagadnień kulturalnych. Powodzenie koncertu symfonicznego*, „Kurier Słupski” 1948, nr 33, s. 4.
10. *Mundur swatem* (14.02.1948), występy gościnne teatru amatorskiego z Ustki.
11. *Łobzowianie* Władysława Ludwika Anczyca (15.02.1948) w wykonaniu teatru amatorskiego Związku Młodzieży Wiejskiej „Wici” z Charnowa.
  - rec. JEM, *Wieczory teatralne. Zespół „Wici” z Charnowa*, „Kurier Słupski” 1948, nr 48, s. 4.
12. *Historia cała o niebieskich migdałach* Lucyny Krzemienieckiej, pierwsze w Słupsku przedstawienie kukielkowe w wykonaniu zespołu pod kierunkiem Heleny Pilczemko (luty 1948).
  - rec. (A), *Staty teatr kukiełek*, „Kurier Słupski” 1948, nr 44, s. 4.
13. *Sublokatorka* Adama Grzymały-Siedleckiego, występy ochotniczego zespołu Związku Zawodowego Kolejarzy, grane 22.02.1948.
  - rec. Spektator, *Dla dobra teatru...*, „Kurier Słupski” 1948, nr 55, s. 4.
14. *Karpaccy górale* Józefa Korzeniowskiego, premiera 17, 18.04.1948, w wykonaniu amatorskiego zespołu Sekcji Dramatycznej Związku Zawodowego Kolejarzy w Słupsku.
  - rec. Spektator, *Parę słów o „Karpackich góralach”*, „Kurier Słupski” 1948, nr 111, s. 4.
  - afisz *Karpackich górali* zachował się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie: Zakład Dokumentów Życia Codziennego, sygn. XIX 8 B: Zespoły amatorskie/Słupsk/1948.
15. Występy gościnne artystów warszawskich (lipiec 1948), program rewiowy z udziałem komika Stanisława Wolińskiego, aktora filmowego Jerzego Pichelskiego (skecze i monorecytacje), Janiny Winiarskiej oraz Władysława Patuszyńskiego, z akompaniamentem Janiny Patuszyńskiej.
  - rec. (Ag), *Rewia warszawskich artystów w Słupsku*, „Kurier Słupski” 1948, nr 186, s. 4.
16. Występy tancerki Zuzanny Holamy z tancerzem baletu Jo Barendasem, z udziałem konferansjera Tadeusza Bocheńskiego, 19.07.1948.
  - rec. „Kurier Słupski” 1948, nr 189, s. 4.

17. **Występy gościnne Teatru Miejskiego z Koszalina** pod kierownictwem Niny Burskiej (lipiec 1948): *Gdzie diabeł nie może* Romana Niewiarowicza, z udziałem Igi Dambrone, Józefa Nirwina, Niny Burskiej i innych.
  - rec. A. Z., „*Gdzie diabeł nie może*”, komedia R. Niewiarowicza, wykonawcy zespołu teatru w Koszalinie, „Kurier Słupski” 1948, nr 193, s. 4.
18. *Gra o Barbarę* Artura Marii Swinarskiego, w wykonaniu zespołu Brodziśza i Bogdy (lipiec 1948).
  - rec. A. Z., „*Gra o Barbarę*” Swinarskiego w Słupsku, „Kurier Słupski” 1948, nr 207, s. 4.
19. *Ich dwóch i ona jedna*, rewia artystów warszawskich, premiera 3.08.1948, z udziałem Marii Chmurkowskiej, Tadeusza Olszy i Stefana Sojeckiego.
  - rec. (Ag), „*Ich dwóch i ona*” jedna w Teatrze Miejskim, „Kurier Słupski” 1948, nr 216, s. 4.
20. *1000 taktów piosenki jazzowej*, program muzyczny zespołu Zygmunta Karasińskiego, grany 19-20.08.1948.
21. Występy gościnne artystów warszawskich (październik 1948): 3, 4, 5, 6, rewia *Z temperamentem* Teatru Popularnego z Warszawy, 4, 5, 6 *Kopciuszek* Teatru Popularnego z Warszawy, 24 *Ślicznie i demokratycznie* Zrzeszenie Artystów Warszawskich pod kierunkiem Tadeusza Olszewskiego.
  - rec. (d), *Po raz pierwszy w Słupsku warszawski Teatr Popularny*, „Kurier Słupski” 1948, nr 274, s. 4.
22. *Sady kwitną*, występy gościnne Zespołu Artystów Armii Radzieckiej (październik 1948): 30, 31.
23. Występy gościnne (listopad 1948): 13, 18 rewia amatorów Rady Związków Zawodowych, 20, 21 Wielka Rewia Muzyczno-Taneczna Teatru Armii Czerwonej, 22 *Dwa grzyby w barszcz* satyra i piosenka w wykonaniu duetu Ludwik Sempoliński i Adolf Dymśa.
24. *Grube ryby* Michała Bałuckiego, przedstawienia gościnne Sekcji Teatralnej Towarzystwa Teatrów i Muzyki Ludowej z Lęborka, 20-21.02.1949.
  - rec. „Kurier Słupski” 1949, nr 50.

## Aneks 2

# LATA 2009-2010 W TEATRZE SŁUPSKIM – REPERTUAR

## Nowy Teatr im. Witkacego w Słupsku

### sezon 2009/2010

1. *Witkacy: jest 20 do Xtej*, scenariusz i reżyseria Andrzej Maria Marczewski, **prapremiera** 18.09.2009, scenografia Tadeusz Smolicki, muzyka Marek Dyjak, obsada: Agnieszka Brzeskot, Waldemar Czystzak, Aleksandra Gronowska, Ireneusz Kaskiewicz, Krzysztof Kluzik, Albert Osik, Anna Rusiecka, Sebastian Ryś, Irena Sierakowska, Marta Turkowska.
  - udział w Festiwalu „Kazimierskie Inspiracje” (Kazimierz Dolny, sierpień 2010) oraz w Międzynarodowym Teatralnym Festiwalu „Złoty Lew” we Lwowie (październik 2010);
  - wersja plenerowa spektaklu *Witkacy: jest 20 do Xtej*, premiera 26.08.2010 z okazji rozpoczęcia sezonu teatralnego 2010/11, prezentowana na tylnym dziedzińcu Ratusza Miejskiego w Słupsku.
2. *Z rączki do rączki* Michaela Cooneya (tytuł oryginalny *Cash on delivery*), w przekładzie Elżbiety Woźniak, premiera 11.10.2009, reżyseria Albert Osik, scenografia Grzegorz Sujecki, kostiumy Aleksandra Chrzan, obsada: Bożena Borek, Agnieszka Brzeskot, Adam Jędroz, Jerzy Karnicki, Ireneusz Kaskiewicz, Krzysztof Kluzik, Mateusz Młodzianowski, Albert Osik, Hanna Piotrowska, Marta Turkowska.
3. *Edith i Marlene* Evy Pataki, premiera 5.02.2010, reżyseria Andrzej Ozga, scenografia Tatiana Kwiatkowska, aranżacja muzyczna Robert Obcowski, obsada: Bożena Borek, Adam Jędroz, Jerzy Karnicki, Ireneusz Kaskiewicz, Krzysztof Kluzik, Albert Osik, Jacek Ryś, Marta Turkowska oraz muzycy akompaniujący: Maciej Osada-Sobczyński (fortepian), Zdzisław Pawłojć (kontrabas), Wiesław Heliński (perkusja), Marcin Krzyżanowski (akordeon), Wiesław Mijewski (saksofon/klarnet), Jerzy Lis (trąbka).

4. *Wesele Figara* Pierre'a A. Beaumarchais'go, w przekładzie Tadeusza Żeleńskiego-Boya, premiera 30.04.2010, opracowanie tekstu i reżyseria Katarzyna Radaszyńska, scenografia i kostiumy Paweł Walicki, muzyka i przygotowanie muzyczne Dominik Strycharski, choreografia Rafał Dziemidok, asystent reżysera Marta Turkowska, obsada: Albert Osik, Irena Sierakowska, Marta Turkowska, Hanna Piotrowska, Adam Jędrosz, Jerzy Karnicki, Krzysztof Kluzik, Zbigniew Kułagowski, Mikołaj Osiński, Ewa Konstanciak, Rozalia Mierzicka i słupszczanie amatorzy oraz muzycy akompaniujący: Paweł Korneluk (gitara elektryczna), Oskar Frydrych (gitara basowa), Krzysztof Madejski (perkusja).
  - **nagroda dla Alberta Osika, maj 2009 rok, Grand Prix** na Ogólnopolskim Przeglądzie Monodramu Współczesnego w Warszawie za monodram pt. *Traumnovelle* Artura Schnitzlera (premiera 9.11.2008), w reżyserii Stanisława Miedziewskiego, adaptacja tekstu Marcin Bortkiewicz, opracowanie muzyczne Stanisław Miedziewski, Albert Osik, wykonanie A. Osik (Frido).

#### **sezon 2010/2011**

1. *Wariat i zakonnica* Stanisława Ignacego Witkiewicza, premiera 10.08.2010 na Scenie Sydkraft, reżyseria Jacek Bunsch, scenografia Tadeusz Smolicki, muzyka Janusz Grzywacz, obsada: Adam Jędrosz, Jerzy Karnicki, Krzysztof Kluzik, Zbigniew Kułagowski, Albert Osik, Sebastian Ryś, Irena Sierakowska, Marta Turkowska.
2. *Mayday* Raya Cooneya, premiera 8.01.2011, przekład Elżbieta Woźniak, reżyseria Edward Żentara, scenografia Tatiana Kwiatkowska, muzyka Maciej Osada-Sobczyński, obsada: Waldemar Czyszak, Adam Jędrosz, Ireneusz Kaskiewicz, Magdalena Barbara Kozińska, Dariusz Majchrzak, Mateusz Młodzianowski, Marta Turkowska.
3. *Cabaret* Johna Kandra, Joe Masteroffa, Freda Ebb'ego, w przekładzie Kazimierza Piotrowskiego i Wojciecha Młynarskiego, premiera 12.03.2011, reżyseria Andrzej Maria Marczewski, scenografia Anna Bobrowska-Ekiert, muzyka John Kander, choreografia Alexandr Azarkevitch, libretto Joe Masteroff, teksty piosenek Fred Ebb, kierownictwo muzyczne Jarosław Barów, reżyseria światła Alicja Brożyna, tancerze Teatru Muza Variete z Koszalina: Elżbieta Bożejko, Katarzyna Jachewicz, Magdalena Jednachowska, Marta Piszko, Karolina Walczak, Krzysztof Grzybowski, Marcin Grzybowski, Patryk Klepacki, obsada: Igor Chmielnik, Justyna Jary, Jerzy Karnicki, Ireneusz Kaskiewicz, Krzysztof Kluzik, Marta Kraw-



czyk, Zbigniew Kułagowski, Nicola Palladini, Hanna Piotrowska, Natalia Sikora, Monika Węgiel, Marcel Wiercichowski, Przemysław Zubowicz.

- przedstawienie grane w Nowym Teatrze w Słupsku (premiera 12.03.2011), w Kobylnicy oraz koszalińskim Teatrze Muza Variete (premiera 26.03.2011);
  - podwójna obsada ról głównych: Monika Węgiel i Natalia Sikora oraz Marcel Wiercichowski i Igor Chmielnik, muzyka na żywo w wykonaniu koszalińskiej orkiestry Jarosław Barów Band.
4. *Scenariusz na trzy aktorki* Bogusława Schaeffera, premiera 27.03.2011, reżyseria, scenografia, opracowanie muzyczne Krzysztof Galos, aranżacja muzyczna Maciej Osada-Sobczyński, ruch sceniczny Gabriela Keller, obsada: Bożena Borek, Agnieszka Brzeskot, Paulina Fonferek.
  5. *Przed sklepem jubilera* Karola Wojtyły, premiera 29.04.2011, reżyseria Andrzej Maria Marczewski, scenografia Anna i Tadeusz Smoliccy, konsultant ks. Jerzy Dziegala, obsada: Jadwiga Andrzejewska, Igor Chmielnik, Waldemar Czyżak, Paulina Fonferek, Jerzy Karnicki, Krzysztof Kluzik, Aurelia Sobczak.

## Państwowy Teatr Lalki „Tęcza” w Słupsku

### sezon 2009/2010

1. *Baśń o...* Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk, reżyseria Małgorzata Kamińska-Sobczyk, scenografia Dymitr Aksjonow (Rosja), muzyka Jerzy Stachurski, przygotowanie wokalne Jolanta Otwinowska, asystent reżysera Alicja Zimnowłocka, inspicjent Marek Huczyk, obsada: Izabela Nadobna-Polanek (Matka, Wiedźma Płaczygęba), Justyna Figacz (Wiedźma Straszycęba, Nimfa Wodna), Alicja Zimnowłocka (Wiedźma Śmieszycęba, Nimfa Wodna), Marek Huczyk (Zakłete Drzewo), Maciej Gierłowski (Jasiek, Kamienny Jasiek), wznowienie premierowe 17.10.2009.
2. *Piękna i bestia* Waldemara Wolańskiego, inscenizacja Stanisław Ochmański, wznowienie reżyserskie Urszula Szydlik-Zielonka, scenografia Jan Zieliński, muzyka Bogdan Szczepański, obsada: Teresa Kowalonek (Żona Kupca, Sowa), Joanna Stoike-Stempkowska (Młodsza Córka Hortensja), Urszula Szydlik-Zielonka (Starsza Córka Róża), Przemysław Laskowski (Bestia, Książę), Wiesław Zazula (Kupiec, Piesek), wznowienie premierowe 28.11.2009.
3. *Ludowa szopka polska* Henryka Jurkowskiego, inscenizacja Stanisław Ochmański, reżyseria Małgorzata Kamińska-Sobczyk, scenografia Rajmund

Strzelecki, muzyka Bogumił Pasternak, z udziałem solisty akordeonisty Janusza Kaźmierczaka, przygotowanie wokalne Jolanta Otwinowska, asystent reżysera Izabela Nadobna-Polanek, obsada: Justyna Figacz, Izabela Nadobna-Polanek, Alicja Zimnowłocka, Maciej Gierłowski, Marek Huczyk, wznowienie premierowe 5.12.2009.

- udział w Międzynarodowym Festiwalu Kolęd i Zwyczajów Kolędoczych w Słowenii, Lublana 8-10.01.2010.
4. *Rodzina Zastępcza czyli bajka o tym, jak Bociana wychowywali Pies z Kotem* Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk, inscenizacja i wznowienie reżyserskie Małgorzata Kamińska-Sobczyk, scenografia Grażyna Skala, muzyka Jerzy Stachurski, teksty piosenek Małgorzata Kamińska-Sobczyk i Przemysław Laskowski, inspicjent Przemysław Laskowski, obsada: Teresa Kowalonek, Joanna Stoike-Stempkowska, Urszula Szydlik-Zielonka, Ilona Zaremba, Przemysław Laskowski, Wiesław Zazula, wznowienie premierowe 13.03.2010.
- **nagroda podczas XIV Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Lalkarskiej w Pradze** (czerwiec 2010) za spektakl w adaptacji i reżyserii Aliny Skiepmo-Gielniewskiej pt. *Kwiat paproci* według Józefa Ignacego Kraszewskiego, scenografia Halina Zalewska-Słobodzianek, muzyka Krzysztof Dzierma.

#### sezon 2010/2011

1. *Pan Kotowski* Jurija Mihhaljowa, w tłumaczeniu Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk, reżyseria Jurij Mihhaljow (Estonia), scenografia Jurij Mihhaljow i Tamara Matianina, wykonanie lalek Tamara Matianina, muzyka Anatolij Rait, asystent reżysera Przemysław Laskowski, przygotowanie wokalne Jolanta Otwinowska, obsada: Joanna Stoike-Stempkowska, Urszula Szydlik-Zielonka, Przemysław Laskowski, premiera 21.08.2010.
2. *Janek Wędrowniczek* Haliny Borowiak, według tekstu Marii Konopnickiej, reżyseria Halina Borowiak, asystent reżysera Urszula Szydlik-Zielonka, scenografia Zofia Czechlewska-Ossowska, muzyka Teresa Ostaszewska, przygotowanie wokalne Jolanta Otwinowska, obsada: Teresa Kowalonek, Joanna Stoike-Stempkowska, Urszula Szydlik-Zielonka, Przemysław Laskowski, Wiesław Zazula, premiera 18.09.2010.

## Teatr Rondo – Scena Monodramu oraz inne grupy teatralne

1. *Zatańcz ze mną* w wykonaniu Kamila Michaluka, scenariusz według *Szkieleciarek* Wojciecha Kuczoka – Kamil Michaluk oraz Stanisław Miedziewski, opieka artystyczna Stanisław Miedziewski, premiera 21.03.2009.
2. *Księżniczka Magdalena czyli Natrętny Książę* według Stasia Witkiewicza, spektakl w wykonaniu grupy teatralnej Słudzy Lorda Szambelana, reżyseria Wioleta Komar, premiera 17.04.2009. Nagrody:
  - Grand Prix Wojewódzkiego Turnieju Teatralnego „Niebieskich Tarcz” oraz nominacja do Ogólnopolskiego Konkursu Teatrów Szkolnych w Poznaniu;
  - nagroda „za rzucanie pereł przed wieprze” XII Ogólnopolskiego Konkursu Interpretacji Dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza „Witkacy pod strzechy” (2009) .
3. *Wieszanie* na motywach prozy Jarosława Marka Rymkiewicza, monodram w wykonaniu Huberta Gendiga, reżyseria Stanisław Miedziewski, premiera 18.04.2009.
4. *...być piękną i bogatą* w wykonaniu Joanny Gutral, scenariusz na motywach opowiadania Sławomira Shuty *Za kulisami*, reżyseria Katarzyna Sygitowicz-Sierosławska, premiera 22.04.2009. Nagrody:
  - III nagroda 54. OKR 2009 – Finał Turnieju Teatrów Jednego Aktora „Sam na scenie” w Słupsku;
  - Srebrna Igła na V Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Małych „igła” 2009 w Ostrołęce;
  - wyróżnienie na V Festiwalu Teatrów Niewielkich w Lublinie;
  - I nagroda XIII Turnieju Sztuki Ożywiania Słowa o Laur Rodu Górków „Noc sztuki” w Szamotułach.
5. *glina*, spektakl inspirowany mitologią oraz obyczajowością słowiańską, rekonstrukcja mitu Przemysław Laskowski, scenariusz zespół, reżyseria Katarzyna Sygitowicz-Sierosławska, opracowanie muzyczne Maciej Sierosławski, spektakl w wykonaniu Grupy Teatralnej „Gwiżdże”, z udziałem: Oli Ciecholewskiej, Joanny Gutral, Pauliny Miecznikowskiej, Doroty Radwańskiej, Michała Sierosławskiego oraz Weroniki Wysockiej, premiera 13.09.2009. Nagrody:
  - Otwarta Srebrna Kurtyna VI „Innego” Festiwalu Teatrów Młodzieżowych w Krośnie (2009);
  - Złota Misa Borowiny za reżyserię dla Katarzyny Sygitowicz podczas

- XXXI Biesiady Teatralnej Kofrontacje Zespołów Teatralnych Małych Form w Horyńcu-Zdroju (2010).
6. *wiecie co?...* spektakl w wykonaniu Grupy Teatralnej „Gwiżdże”, reżyseria Katarzyna Sygitowicz-Sierosławska, opracowanie muzyczne Maciej Sierosławski, z udziałem: Michaliny Filimoniak, Adriana Grzymkowskiego, Moniki Kubackiej, Mai Olech, Kasi Pryniewicz, Oli Wielikdzień i Bartka Wolfa, premiera 20.11.2009. Nagrody:
    - II nagroda na Ogólnopolskim Przeglądzie Teatrów Dziecięcych „Dziatwa” w Łodzi (2010);
    - udział w Wojewódzkim Turnieju Teatrów „Niebieskie Tarcze” w Gdańsku (2010).
  7. *Na pograniczu dwóch światów. Dybbuk* Szymona A. An-skiego, w przekładzie J. Joelona i J. Rottersmana, w 90. rocznicę śmierci autora, premieryowy pokaz ostrożnej interpretacji dramatu 27 lutego 2010, adaptacja i reżyseria Marcin Bortkiewicz, opracowanie muzyczne Marek Czerniewicz, scenografia Ludomir Franczak, światło Jacek Lanckowski, dźwięk Tadeusz Balik, udział biorą: Natalia Bartoszko, Bartek Chomicz, Zuzanna Fiszer, Hubert Gendig, Monika Jeżewska, Katarzyna Jusiak, Hubert Koszela, Alicja Małszycka, Marta Milewczyk, Kinga Mojsiewicz, Joanna Sarwińska, Iza Sawicka, Michał Studziński, Julian Swift-Speed, Agata Zielińska.
  8. *„szalony podwieczorek”* na motywach *Alicji w Krainie Czarów* oraz *Po drugiej stronie lustra* Lewisa Carrolla, w wykonaniu grupy teatralnej Słudzy Lorda Szambelana, scenariusz – grupa, reżyseria Wioleta Komar, premiera 10.03.2010, z udziałem: Natalii Kwiatkowskiej, Klaudii Młynarczyk, Hani Podskarbi, Mikołaja Pryniewicza, Emilii Rudnickiej, Ani Siek, Oli Stoltz, Hani Twardowskiej.
  9. *DIVA*, prapremiera monodramu w wykonaniu Wiolety Komar, scenariusz Magdalena Gauer, reżyseria Stanisław Miedziewski, projekt kostiumu Magdalena Franczak, **prapremiera** 27.03.2010.
  10. *Trzy etiudy*, scenariusz, reżyseria i wykonanie Piotr Kuba Nowotny [scenariusz monodramu oparty na *Częstochowskich wierszach* i fragmencie poematu *Fulminant* Cypriana Kamila Norwida oraz wierszach Osipa Mandelsztama i Leszka Aleksandra Moczulskiego], premiera 28.04.2010.
  11. *Wyjechać ze skrzypcami*, monodram w wykonaniu Leszka Leo Kantora, inauguracyjny projekt zatytułowany „Marcowe utraty”, realizowany przez Słupski Ośrodek Kultury i Fundację Ochrony Dziedzictwa Żydowskiego, premiera 22.06.2010.

12. *Legenda o słupekim Gryfie*, widowisko plenerowe w wykonaniu zespołu Teatru Rondo, scenariusz i scenografia Andrzej Szczepłocki, inscenizacja i ruch sceniczny Katarzyna Sygitowicz-Sierosławska, muzyka Marek Czerniewicz, dźwięk Maciej Sierosławski, konsultacje militarne Piotr Merecki, rozwiązania techniczne Tadeusz Balik i Jacek Lanckowski, premiera 12.09.2010 z okazji podwójnego jubileuszu 700- i 745-lecia miasta Słupska.
- **55. OKR Finału Turnieju Teatrów Jednego Aktora SAM NA SCENIE (4-6.06.2010).**

## **Teatr KontemPlujący**

1. *Biała noc*, na podstawie *Kartoteki* oraz wybranych wierszy Tadeusza Różewicza, scenariusz Joanna Stoike-Stempkowska, reżyseria Joanna Stoike-Stempkowska wraz z zespołem, światło Monika Witkowska, dźwięk Alicja Włodarczyk, z udziałem: Agnieszki Bednarek, Sabiny Michalskiej, Kamila Kierszniewskiego, Norberta Jaszkuła, Bartosza Pakuły, premiera 29.05.2009 na scenie Teatru Rondo.
- II nagroda na Ogólnopolskim Przeglądzie Teatrów Studenckich i Niszowych (Kraków, marzec 2010).

## **SŁUPSKIE CYKLICZNE FESTIWALE TEATRALNE, organizowane przez Polską Filharmonię *Sinfonia Baltica* w Słupsku**

### **Konfrontacje Sztuki Kobiecej 2009**

**5-21.03.2009:** Sylwia Złotkowska jako Carmen i Monika Mych (Micaëla) w estradowej wersji opery Georges Bizeta *Carmen*, monodram Małgorzaty Zajczkowskiej pt. *Matematyka Miłości* Esther Vilar, koncerty na dwa fortepiany w wykonaniu pianistek Anny i Ines Walachowski, Katarzyna Nosowska z piosenkami Agnieszki Osieckiej, Dorota Miśkiewicz z najnowszą płytą *Caminho*, komedia pt. *Bloczek* Carole Greep z udziałem Hanny Śleszyńskiej, Agaty Kuleszy i Agnieszki Wosińskiej, wystawa fotografii Zbigniewa Bieleckiego pt. *Jej portret*.

### **Schaefferiada 2009**

**21-22.11.2009:** projekcja filmu *Prywatny scenariusz Bogusława Schaeffera*, reż. Malina Malinowska-Wollen, spektakl pt. *Tutam* w wykonaniu Renaty Dan-

cewicz i Zbigniewa Stryja (Teatr Nowy z Zabrze, reżyseria Krzysztof Prus), koncert perkusyjnej grupy Sixen, spektakl pt. *Próby* w wykonaniu Teatru Mikołaja Grabowskiego z Krakowa (z udziałem Iwony Bielskiej i Mikołaja Grabowskiego).

### **Konfrontacje Sztuki Kobiecej 2010**

**4-20.03.2010:** Anita Lipnicka z zespołem i jej solowy album *Hard Land of Wonder*, opera na estradzie pt. *La Traviatta* (soliści Iwona Hossa, Piotr Friebe, Adam Kruszewski oraz orkiestra PF *Sinfonia Baltica*), spektakl Teatru Capitol z Warszawy pt. *Klimakterium... i już* z udziałem Krystyny Sienkiewicz, Grażyny Zielińskiej, Elżbiety Jodłowskiej i Elżbiety Jarosik, Grażyna Wolszczak i Jacek Poniedziałek w komedii romantycznej pt. *Nigdy nie zakocham się*, Hanna Śleszyńska w monodramie *Kobieta pierwotna*.

## Aneks 3

# WITKACY W SŁUPSKU – PRZEDSTAWIENIA

## Zawodowy teatr dramatyczny

1. *W małym dworku*, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego Koszalin-Słupsk, premiera na scenie koszalińskiej 25.01.1963, reżyseria Hieronim Konieczka, scenografia Krystyna Husarska i Marian Bogusz, opracowanie muzyczne Zbigniew Pawlicki, grano razem z *Karolem Sławomira Mrożka* – 20 razy (7 w Koszalinie, 5 w Słupsku, 8 w objeździe).  
Obsada: Dyapanazy Nibek – Hieronim Konieczka, Zosia – Ewa Kołogórska, Amelka – Żeliśława Malska, Jęzory Pasiukowski – Zbigniew Witkowski, Aneta Wasiewiczówna – Halina Dobrowolska, Widmo matki – Henryka Jędrzejewska, Ignacy Kozdroń – Marian Nosek, Józef Maszejko – Ryszard Szadaj, Kucharka – Alfreda Bayll, Marcelli Stępolek – Wojciech Kostecki.
  - rec.: Stefania Zajkowska, *Przed premierą. Groteska i śmiech*, „Głos Koszaliński” 1963, nr 20 [artykuł przedpremierowy], A.W., *Zabawny Witkacy w Koszalinie*, „Teatr” 1963, nr 10, Jerzy Niesiobędzki, *Powrót Witkacego*, „Pomorze” 1963, nr 4, Jadwiga Ślipińska, *Zabawa z Witkacym*, „Głos Koszaliński” 1963, nr 41, Jarosław Szymkiewicz, *Koniec legendy*, „Wiatraki” 1963, nr 5, s. 4;
  - *Program*, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. J. Słowackiego Koszalin/Słupsk, S.I. Witkiewicz *W małym dworku*, S. Mrozek *Karol*, sezon 1962/63 [tu m.in. szkice scenograficzne Mariana Bogusza do obu sztuk];
  - sztuka grana na III Kaliskich Spotkaniach Teatralnych w roku 1963.
2. *Oni*, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego Koszalin-Słupsk, premiera 4.03.1967 na Scenie Prób w sali Muzeum Pomorza Zachodniego w Słupsku, reżyseria Tadeusz Jurasz, elementy scenograficzne Liliana Jankowska (z wykorzystaniem obrazów Witkacego zgromadzonych w Muzeum Pomorza Zachodniego), grano raz.

Obsada: Kalikst Bałandaszek – Stefan Iżyłowski, Spika hrabina Tremendosa – Kazimiera Starzycka-Kubalska, Marianna Splendorek – A. Żubrówna, Halucyna Bleichertowa – Kaja Kijowska, Melchior Abłoputo – Władysław Jeżewski, Gliwuś Kretowiczka – H. Majcherek, Seraskier Banga Tefuan – Jerzy Fitio, Protruda Ballafresco – Teresa Wądzińska, Rosika Prangier – Hanna Wolicka i inni.

3. *Jan Maciej Karol Wścieklica*, Słupska Scena Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie, premiera w Koszalinie 7.06.1969, reżyseria Maciej Prus – kierownik artystyczny Sceny Słupskiej, scenografia Łukasz Burnat, grano 31 razy: 5 w Koszalinie, 10 w Słupsku (sezon 1969/70), 16 w objeździe. Obsada: Jan Maciej Karol Wścieklica – Włodzimierz Kłopotki, Rozalia z Supełkiewiczów Wścieklicowa – Ewa Nawrocka, Wanda Lektorowiczówna – Ewa Milde, Anabazys Demur – Lech Górzyński, Klawecyn Gorgozan Bykoblazjon – Mieczysław Błochowiak, Abraham Mlaskauer – Eugeniusz Nowakowski, Kierdelion – Jerzy Rudolf, Henryk Twardzisz – Waldemar Kwasięborski, Valentina de Pellinée – Kazimiera Starzycka-Kubalska, Czeczobut – Zbigniew Bartoszek, Zosia – Magdalena Szkopówna-Bartoszek.
- rec.: August Grodzicki, *Witkacy ze Słupska*, „Życie Warszawy” 1969, nr 303, Teresa Krzemień, *Jeszcze jeden sposób na Witkacego*, „Słowo Powszechnie” 1969, nr 305 oraz [tejże] *Toruński finał albo żniwo Koszalina*, „Słowo Powszechnie” 1969, nr 153, Jadwiga Ślipińska, *Fałszywy ton*, „Głos Koszaliński” 1969, nr 151 oraz [tejże:] *Przyczyny sukcesu*, „Głos Koszaliński” 1969, nr 165, Alfred Kowalkowski, *Z chłopa prezydent...*, „Głos Pomorza” 1969, nr 148, Irena Kellner, *Bardzo dobry Witkacy*, „Teatr” 1969, nr 18, Jarosław Szymkiewicz, *Między sezonami*, „Pobrzeże” 1969, nr 7, Konrad Górski, *XI festiwal toruński*, „Tygodnik Powszechny” 1969, nr 28, Konstanty Puzyna, *Wreszcie z sensem*, „Polityka” 1970, nr 7, Bożena Ciecierska, *To warto znać*, „Wiedza i Życie” 1970, nr 1, Marta Fik, *Jak to uwidocznić na scenie?*, „Teatr” 1971, nr 19;
  - udział w XI FTFP (14-22.06.1969), nagrody: za reżyserię – M. Prus, za scenografię – Ł. Burnat, indywidualne nagrody aktorskie: W. Kłopotki za rolę Wścieklicy, E. Nawrocka za rolę Rozalii, K. Starzycka-Kubalska za rolę Valentyny, wyróżnienie dla M. Szkopówny-Bartoszek za rolę Zosi, nagroda zespołowa Puchar przechodni „Panoramy Północy” dla teatru za zestaw sztuk zaprezentowanych na XI FTFP, zespół BTD grał także *Krakowiaków i górali* Wojciecha Bogusławskiego według inscenizacji Leona Schillera, w reżyserii Andrzeja Ziębińskiego (nagroda za reżyserię), ze scenografią Liliany Jankowskiej;



- spektakl pokazywany na V Warszawskich Spotkaniach Teatralnych oraz na X Kaliskich Spotkaniach Teatralnych.
4. *Wykład o Witkacym – W programie Nowe Wyzwolenie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Słupski Teatr Dramatyczny, **prapremiera** 4.07.1982, scenariusz i reżyseria Jowita Pięrkiewicz, scenografia (wg projektów Witkacego) Teresa Darocha, muzyka Zbigniew Preisner, przedstawienie grane w holu Zamku Książąt Pomorskich w Słupsku, 3 razy w sezonie 1981/82, sztuka dogrywana w sezonie 1982/83 19 razy [scenariusz powstał na podstawie *Nowego Wyzwolenia*, fragmentów rozpraw i utworów Witkiewicza oraz wypowiedzi krytyków o jego twórczości].
- Obsada: Nieznajomy – Marek Sikora, Król Ryszard III – Sławomir Olaszewski, Tatiana – Renata Berger, Zabawnisia – Jolanta Banak, Florestan Wężymord – Jarosław Dunaj, Joanna Wężymordowa – Kaja Kijowska, Gospodyni – Magdalena Szkopówna-Bartoszek, Morderca I – Bogdan Kajak, Morderca II – Marek Huczyk, Draby – Piotr Emanuel Kraus, Aleksander Synowiecki, Jerzy Karnicki.
- rec.: Tomasz Kalita, *Teatr i wychowanie. Sygnały*, „Scena” 1982, nr 12, Stanisław Miedziewski, *Witkacy na Zamku*, „Pobrzeże” 1982, nr 3 oraz [tegoż] *Zemsta Witkacego*, „Zbliżenia” 1982, nr 34, Jadwiga Ślipińska, *Zabawa z Witkacym*, „Głos Pomorza” 1982, nr 188, Mirosława Mirecka, *Odzyskanie publiczności*, „Głos Pomorza” 1982, nr 139, Stanisław Miedziewski, *W stronę teatru popularnego*, „Pobrzeże” 1982, nr 1.
5. *Wariat i zakonnica*, Słupski Teatr Dramatyczny, premiera 5.05.1985, reżyseria Stanisław Miedziewski, scenografia Krzysztof Grzesiak, konsultacja ruchu scenicznego Ryszard Kotecki, asystent reżysera Cezary Ilczyzna, grane 9 razy w ramach realizacji Małej Sceny STD.
- Obsada: Mieczysław Walpurg – Adam Dzieciniak, Siostra Anna – Małgorzata Iwańska, Siostra Barbara – Magdalena Szkopówna-Bartoszek, Doktor Jan Burdygiel – Zbigniew Kordecki, Doktor Efraim Grün – Cezary Ilczyzna, prof. Ernest Walldorff – Zbigniew Bartoszek, Alfred – Marek Huczyk, Pafnucy – Zbigniew Kila.
- rec.: Krzysztof Sielicki, *Małe teatry*, „Teatr” 1985, nr 9, Anna Raczynska, *Głos w obronie jednostki*, „Zbliżenia” 1985, nr 21 oraz [tejże] *Teatr można robić wszędzie*, „Zbliżenia” 1985, nr 19 [rozmowa z S. Miedziewskim], Mirosław Krom, *Kochankowie z „wariatkowa”*, „Pobrzeże” 1985, nr 8 oraz [tegoż] *Przy podniesionej... poprzeczce*, „Pobrzeże” 1985, nr 10.
6. *W małym dworku*, Słupski Teatr Dramatyczny, premiera 22.05.1988, inscenizacja i reżyseria Ryszard Jaśniewicz, scenografia Andrzej Markowicz, muzyka Zdzisław Pawiłojć, plastyka ruchu Wojciech Misiuro, grano 10 razy.

Obsada: Dyapanazy Nibek – Romuald Michalewski, Zosia – Aldona Staszewska, Amelka – Jolanta Deszcz, Jęzory Pasiukowski – Jan Stryjniak, Aneta Wasiewiczówna – Bożena Micherda, Widmo matki – Henryka Bielawska, Ignacy Kozdroń – Ryszard Jaśniewicz, Józef Maszejko – Zdzisław Kordecki, Urszula Stechło – Elżbieta Petrykat, Marcelli Stęporok – Marek Huczyk.

- rec.: Anna Ingielewicz, *Legenda i rzeczywistość*, „Pobrzeże” 1988, nr 7, Zbigniew Pakuła, *Witkacy – celebrowana poprawność*, „Zbliżenia” 1988, nr 25, Jadwiga Ślipińska, „*W małym dworku*”, „Głos Pomorza” 1988, nr 141.

7. *Bestia teatru Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Słupski Teatr Dramatyczny, **prapremiera** 26.11.1988 w salach Zamku Książąt Pomorskich, układ tekstu Waldemar Modestowicz, reżyseria i scenografia Andrzej Nowicki, opracowanie muzyczne Sławomir Olejniczak, grano 30 razy.

Obsada: Pierwszy – Radosław Ciecholewski, Drugi – Jerzy Karnicki, Trzecia – Elżbieta Sapieja.

- rec.: Jadwiga Ślipińska, *Sposób na Witkacego*, „Głos Pomorza” 1988, nr 298, (mim) [Miroslawa Mirecka], *Teatr Witkacego w scenerii jego malarstwa*, „Głos Pomorza” 1988, nr 275;
- realizacja w ramach Sceny Osobnej STD.

8. *Szalona lokomotywa*, w przekładzie Konstantego Puzyny, Nowy Teatr w Słupsku, premiera 13.09.2004, reżyseria Jan Peszek i Michał Zadara, scenografia Katarzyna Paciorek, opracowanie muzyczne Jan Peszek (wykorzystano utwór *Ad Naan* Jacka Grudnia), projekcje wideo Thomas Harzem.

Obsada: Julia Tomasiak – Agnieszka Grzybowska, Ewa Andruszkiewicz, Mikołaj Wojtaszek – Albert Osik, Zygfryd Tengier – Marcel Wiercichowski, Abrakadabra – Agnieszka Ćwik, Walery Kapuściński – Zbigniew Kułagowski, Minna de Barhnelm – Maria Mielnikow, Mira Kapuścińska – Hanna Piotrowska, Turbulencjusz Dmidrygier – Ireneusz Kaskiewicz, Kierownik pociągu – Mirosław Krawczyk, Trzecia szumowina – Krzysztof Kluzik, Druga szumowina – Wiesław Dawidczyk, Pierwsza szumowina – Łukasz Bielski, Pierwszy żandarm – Tadeusz Wasiak, Drugi żandarm – Jan Stryjniak, Dróżnik Gęgoń – Saniwoj Król, Janina Gęgoniowa – Marta Turkowska, Ewa Andruszkiewicz, Dr Marcelli Waśnicki – Bogusław Semotiuk, Smutna dziewczynka – Marta Turkowska, Marta Kumik, Podróżni – Bożena Borek, Marta Turkowska, Marta Kumik.

- rec.: (lir), *Owacja na stojąco*, „Głos Pomorza” 2004, nr 217, Roma Linke, *Zniechęcanie widzów*, „Głos Pomorza” 2004, nr 293, Błażej Hornowski,

*Udało się!* oraz *Ujarmione szaleństwo*, „Dziennik Bałtycki” 2004, nr 217, Magdalena Olechowicz, *Teatr jest jak lustro*, „Głos Koszaliński” 2004, nr 214 [rozmowa z Janem Peszkiem oraz Michałem Zadarą], Artur D. Liskowacki, *Pociąg do teatru*, „Teatr” 2004, nr 10 oraz [tegoż] *Szczęśliwa trzynastka?*, „Kurier Szczeciński” 2004, nr 219, (mag) [Magdalena Olechowicz], *Ruszyła Szalona lokomotywa*, „Głos Koszaliński” 204, nr 150 oraz [tejże] *Witkacy według Peszka*, „Głos Słupski” 2004, nr 146, *Dziś premiera!*, „Głos Słupski” 2004, nr 215 i *Nowe wyzwanie. Rozmowa z Bogusławem Semotiukiem, dyrektorem Nowego Teatru w Słupsku*, „Głos Słupski” 2004, nr 215.

9. *Witkacy: jest 20 do Xtej*, Nowy Teatr im. Witkacego, **prapremiera** 18.09.2009, scenariusz i reżyseria Andrzej Maria Marczewski, scenografia Tadeusz Smolicki, muzyka Marek Dyjak.

Obsada: Stanisław Ignacy Witkiewicz – Krzysztof Kluzik, Witkacy 20-letni (Staś) – Sebastian Rys, Stanisław Witkiewicz (Ojciec) – Ireneusz Kaskiewicz, Bronisław Malinowski (przyjaciół Witkacego) – Albert Osik, Tadeusz Miciński (przyjaciół Witkacego) – Waldemar Czyszak, Jadwiga Janeczewska (narzeczona Witkacego) – Anna Rusiecka, Jadwiga Witkiewiczowa (żona Witkacego) – Marta Turkowska, Helena Czerwijowska (młodzieńcza miłość Witkacego) – Aleksandra Gronowska, Irena Solska (kochanka Witkacego) – Agnieszka Brzeskot, Czesława Oknińska-Korzeniowska (ostatnia miłość Witkacego) – Irena Sierakowska.

- rec.: Janusz R. Kowalczyk, *O Witkacym bez udziwnień*, „Rzeczpospolita” 2009, nr 221, Daniel Klusek, *Sezon rozpoczyna Witkacy z godziną fatum*, „Głos Pomorza” 2009, nr 216 oraz [tegoż], *Dziś cały Słupsk żyje Witkacym i To spektakl o polskim da Vinci. Rozmowa z A.M. Marczewskim, reżyserem przedstawienia „Witkacy jest 20 do Xtej”*, „Teraz Słupsk” 2009, nr 37, mb [Mirośław Baran], *Nowy imienia Witkacego*, „Gazeta Wyborcza” Trójmiasto 2009, nr 151, Rafał Zięba, *Witkacy: jest 20 do Xtej*/www.marczewski.pl/teatr/S.I. Witkiewicz/pobrano 22.10.2009, Ryszard K. Hetnarowicz, *Witkacego godzina magiczna*, „Zbliżenia” 2009, nr 19 oraz [tegoż] *Witkacego odłona teatralna w Słupsku*, www.wiadomości24pl/2009-09-22/pobrano 22.10.2009;
- wersja plenerowa spektaklu *Witkacy: jest 20 do Xtej*, premiera 19.08.2010 z okazji rozpoczęcia sezonu teatralnego 2010/11, prezentowana na tylnym dziedzińcu Ratusza Miejskiego w Słupsku;
- udział w Festiwalu „Kazimierskie Inspiracje” (Kazimierz Dolny, sierpień 2010) oraz w Międzynarodowym Teatralnym Festiwalu „Złoty Lew” we Lwowie (październik 2010).

10. *Wariat i zakonnica*, Nowy Teatr im. Witkacego, premiera 10.09.2010, reżyseria Jacek Bunsch, scenografia Tadeusz Smolicki, muzyka Janusz Grzywacz.

Obsada: siostra Anna – Irena Sierakowska, siostra Barbara – Marta Turkowska, Mieczysław Walpurg – Albert Osik, dr Efraim Grün – Krzysztof Kluzik, dr Jan Burdygiel – Sebastian Ryś, prof. Ernest Walldorff – Zbigniew Kułagowski/Ireneusz Kaskiewicz, Alfred – Jerzy Karnicki, Pafnucy – Adam Jędroosz.

- rec.: Daniel Klusek, *Zapowiada się niezły Cabaret*, „Głos Pomorza” 2010 nr 199, Joanna Jusianiec, *Teatr na 50 procent. Rozmowa ze Zbigniewem Kułagowskim*, „Kurier Słupski” 2010, nr 4, [też:] *Alternatywna Scena Nowego Teatru. Witkacego chcemy wystawić w ... kotłowni*, „Kurier Słupski” 2010, nr 5, *Witkacy – tym razem w kotłowni*, „Kurier Słupski” 2010, nr 36 [tu: także rozmowa z reżyserem spektaklu Jackiem Bunschem pt. *Witkacowska sinusoida*] oraz *Wariaci otaczają mnie...*, „Kurier Słupski” 2010, nr 37, (hrk) [Ryszard Hetnarowicz], *Z Witkacym w sezon*, „Zbliżenia” 2010, nr 16 oraz [tegoż:] *Witkacy w ciepłowni*, [www.wiadomości24.pl/artykuly/data](http://www.wiadomości24.pl/artykuly/data) pobrania 22.09.2010, Monika Zacharzewska, *Witkacobusem na wariata i zakonnice*, „Głos Pomorza” 2010, nr 210, Magdalena Olechowicz, *Uwodził widzów i zakonnice*, „Głos Pomorza” 2010, nr 214.

### Gościnne realizacje teatru zawodowego

1. Występy Teatru Witkacego z Zakopanego w ramach VII Słupskiego Tygodnia Teatralnego w dniach 9-16.05.1987, prezentacja tytułów: *Wielki teatr świata* Calderona (prapremiera z roku 1986), seans dadaistyczno-surrealistyczny pt. *Cabaret Voltaire* (premiera z roku 1986), misterium osnute na tle życia i miłości Abelarda i Heloizy pt. *Sic et non* (premiera z roku 1987) oraz *Witkacy – Autoparodia*.
  - rec.: Anna Ingielewicz, *Zakopiańczycy w Słupsku*, „Pobrzeże” 1987, nr 7, Stanisław Miedziewski, *Wybór twórczej drogi*, „Zbliżenia” 1987, nr 21.
2. *Obrock*, gościnne przedstawienie Teatru Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza z Warszawy (premiera na Małej Scenie 29.11.2008, reżyseria Bartosz Zaczykiewicz, scenariusz Ewa Ignaczak, scenografia Aleksandra Semenowicz, muzyka Tadeusz Wielecki, reżyseria światła Mirosław Poznański). Spektakl pokazany na scenie Teatru Rondo 18.09.2009. Obsada: Paramatka – Irena Jun, Paraleon – Jarosław Gajewski.

## Realizacje Teatru Rondo

### Przedstawienia zespołowe, inscenizacje przygotowane w ramach „Wieczorów Ekscentrycznych” oraz konkursu „Witkacy pod strzechy”

1. *Juwenilia*, przełom roku 1973 i 1974, scenariusz i reżyseria Antoni Franczak, wykonanie: Krystyna Trojanowska, Anna Bilińska, Janusz Strzelecki, Teresa Grabarczyk, Lechosław Lipski, Marek Sosnowski.
2. *Dumping ręczno-butowy czyli didaskalia według Szewców*, scenariusz Antoni Franczak, reżyseria Zenon Czapski, muzyka Wiesław Krawczykiewicz, wykonanie: Jacek Daszkiewicz, Witold Pawulski, Krzysztof Smagała, Dorota Wilczyńska, Artur Zagórski, Jolanta Krawczykiewicz, Dariusz Goliński, premiera 10.03.1988.
3. *Nowe Wyzwolenie*, reżyseria Stanisław Miedziewski, muzyka Zdzisław Pawiłojć, scenografia Andrzej Szczepłocki, wykonanie: Katarzyna Czapska, Leokadia Bobnis, Caryl Swift, Edyta Pawiłojć, Adrianna Wawrzonkowska, Daniel Kalinowski, Piotr Merecki, Dariusz Goliński, Rafał Szyłański, Maurycy Miedziewski, Sławomir Wójcik, premiera 26.02.1993.
4. *Seans kokainowy* w wykonaniu grupy Banda Oszustów, *Pół aktu, 13 ostatnich dni* (apokryf w wykonaniu Marcina Bortkiewicza), etiudy na podstawie Witkacego, reżyseria Stanisław Miedziewski, premiera 17.09.1998.
5. *Kolacja u Belzebuba*, scenariusz i reżyseria Stanisław Miedziewski, wykonanie Jerzy Karnicki, Marcin Bortkiewicz, Caryl Swift, Jolanta Krawczykiewicz, Beata Dudek, Daniel Mikołaj Klusek, premiera marzec 2000.
6. *Kurka Wodna czyli Kurde*, w wykonaniu Ewy Kuśmierczyk i Juliana Swift-Speeda, reżyseria Stanisław Miedziewski, premiera 15.09.2000.
7. *PILPWITKAC* na motywach utworów *Niemyte dusze*, *Kurka Wodna*, *Bezimiennie dzieło*, *Matka*, *Straszliwy wychowawca*, *Oni*, *Jan Karol Wścieklica* oraz biografii Witkacego, scenariusz i reżyseria Stanisław Miedziewski, wykonanie: Caryl Swift, Regina Kułakowska, Beata Dudek, Daniel Kalinowski, Marcin Bortkiewicz, z udziałem Chóru Ruczaj, premiera 24.02.2001.
8. *Ukąszenie* na motywach *Matki*, scenariusz Marcin Bortkiewicz, reżyseria Stanisław Miedziewski, muzyka Leszek Kułakowski, wykonanie Caryl Swift i Marek Huczyk, premiera 20.03.2001.
9. *Das Küchendrama, czyli dość niesmaczna wariacja na temat „Matki” Witkacego w 4 koszmarnych częściach*, reżyseria Stanisław Miedziewski, muzyka

- Leszek Kułakowski, wykonanie: Caryl Swift i Marcin Bortkiewicz, premiera 1.02.2002.
- nagroda na Festiwalu Małych Form Teatralnych „KONTRAPUNKT” w Szczecinie (2002),
  - Grand Prix Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Niezależnych w Ostrowie Wielkopolskim (2002),
  - Grand Prix na II Warszawskich Formach Teatralnych (2002),
  - Nagroda Specjalna na Ogólnopolskim Festiwalu Sztuki Aktorskiej w Kaliszu (2006).
10. *Speed – niebezpieczny Witkac* na motywach *Szalonej Lokomotywy*, scenariusz i reżyseria Stanisław Miedziewski, wykonanie: Daniel Kalinowski, Daniel Mikołaj Klusek, Tadeusz Picz, Piotr Stępień, Marcin Bortkiewicz, Caryl Swift, Julian Swift-Speed, Wioleta Komar, Marcela Berbera, Anna Wywiół, z udziałem grupy teatralno-tanecznej „In Crudo” z MCK, premiera 23.02.2002.
  11. *Wściekłość teatralna* według Witkacego, scenariusz i reżyseria Stanisław Miedziewski, scenografia Ludomir Franczak, wykonanie: Caryl Swift, Marcin Bortkiewicz, Natalia Sikora, Krzysztof Lewenstam, Amadeusz Gendig, Julian Swift-Speed, premiera 22.02.2003.
  12. *DysONANs* według tekstów Witkiewicza, scenariusz Marcin Bortkiewicz, reżyseria Stanisław Miedziewski, scenografia Magdalena i Ludomir Franczakowie, wykonanie: Barbara Kobiółka, Wioleta Komar, Katarzyna Sawicka, Urszula Sawicka, Małgorzata Pożarowszczyk, Magdalena Szubielska, Katarzyna Sygitowicz-Sierosławska, Jerzy Karnicki, Mieczysław Giedroń, Maciej Sierosławski, Amadeusz Gendig, Grzegorz Basarab, premiera 25.02.2006.
  13. *Księżniczka Magdalena czyli Natrętny Książę* według Stasia Witkiewicza, spektakl w wykonaniu grupy teatralnej Słudzy Lorda Szambelana, reżyseria Wioleta Komar, premiera 17.04.2009.
    - Grand Prix Wojewódzkiego Turnieju Teatralnego „Niebieskich Tarcz” oraz nominacja do Ogólnopolskiego Konkursu Teatrów Szkolnych w Poznaniu,
    - nagroda „za rzucanie pereł przed wieprze” XII Ogólnopolskiego Konkursu Interpretacji Dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza „Witkacy pod strzechy” (2009).
  14. *Wariat i zakonnica, czyli nie ma złego, co by na jeszcze gorsze nie wyszło*, widowisko eksperymentalne zespołu artystycznego Teatru Rondo, reżyseria Marcin Bortkiewicz, wykonanie: Marta Milewczyk, Agnieszka Pędzich, Kamil Chojnacki, Bartek Chomicz, Michał Studziński, Kamil Mi-

chaluk, Jeremi Biernacki, Alicja Małszycka, Anna Kwiatkowska, Natalia Bartoszek, Urszula Siewierska, Zuzia Fiszer, premiera 16.05.2009.

### Scena Monodramu Teatru Rondo

1. *Kalamarapaksa czyli rzecz o Witkacym* wg fragmentów wspomnień i dramatów Witkacego oraz na podstawie reportażu Joanny Siedleckiej *Mahatma Witkac*, scenariusz i reżyseria Stanisław Miedziewski, scenografia Andrzej Szczepłocki, wykonanie Caryl Swift (do roku 2009 grane ponad 330 razy), premiera 7.05.1993.
2. *Leon według Matki*, scenariusz i reżyseria Stanisław Miedziewski, wykonanie Krzysztof Protasewicz, premiera marzec 1998.
3. *Higiena według Narkotyków* oraz *Niemitych dusz*, scenariusz, wykonanie i reżyseria Daniel Kalinowski, premiera 11.06.2001.

### Inne słupskie realizacje

1. *Karaluchy*, teatr dziecięco-młodzieżowy Forma, działający przy Szkole Podstawowej nr 1, grane w Sali Wojewódzkiego Ośrodka Kultury, reżyseria, projekty kostiumów, choreografia i oprawa muzyczna Jolanta Walewska, premiera maj 1994.
2. *Firma portretowa à la Witkacy*, happening w wykonaniu studentów Wydziału Filologiczno-Historycznego Akademii Pomorskiej w Słupsku, premiera 29.05.2010 na Skwerze Pierwszych Słupszczan (happening przygotowany podczas Bałtyckiego Festiwalu Nauki 2010).

### Witkacy w Słupsku – konferencje naukowe

#### I – rok 1994

**Witkacy. Życie i twórczość.** Konferencja zorganizowana z okazji 55. rocznicy śmierci Witkacego przez Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, pod kierunkiem Janusza Deglera, w dniach 16-18 września 1994 roku, z udziałem: Teresy Skórowej, Wojciecha Sztaby, Ireny Jakimowicz, Anny Żakiewicz, Marii Lewańskiej, Stefana Wójcika, Urszuli Czartoryskiej, Janusza Deglera, Marty i Marka Skwarów, Anny Krajewskiej, Włodzimierza Boleckiego, Józefa Tarnowskiego, Daniela Geroulda, Natalii Jakubowej, Sławomira Smoczyńskiego oraz Anny Micińskiej. Konferencji towarzyszyło otwarcie wystawy zatytułowanej *Firma portretowa „S.I. Witkiewicz”*, monodram *Kalamarapaksa* w wykonaniu Caryl Swift i reżyserii Stanisława Miedziewskiego, projekcja filmu *Epilog* w reżyserii Jacka Schmidta, połączona ze spotkaniem

z reżyserem, a także spektakl dziecięco-młodzieżowego Teatru Forma ze Słupska *Karaluchy* w reżyserii Jolanty Walewskiej.

- *Witkacy. Życie i twórczość*. Materiały sesji poświęconej S.I. Witkiewiczowi z okazji 55. rocznicy śmierci, Muzeum Pomorza Środkowego Słupsk, 16-18 września 1994, pod red. Janusza Deglera, Wrocław 1996.

## II – rok 1999

**Witkacy. Rozważania.** Międzynarodowa sesja naukowa zorganizowana w 60. rocznicę śmierci S.I. Witkiewicza, w salach Zamku Książąt Pomorskich w Słupsku, w dniach 13-14 września 1999 roku, pod opieką naukową Anny Żakiewicz, z udziałem: Stefani Krzysztofowicz-Kozakowskiej, Anny Micińskiej, Lecha Sokoła, Beaty Zgodzińskiej, Anny Żakiewicz, Józefa Tarnowskiego, Radosława Okulicz-Kozaryna, Henryka Wańko, Światosława Lenartowicza, T.O. Immischa, Stefana Okołowicza, Natalii Jakubowej, Moniki Król, Marii Zielińskiej, Kazimierza Piotrowskiego, Wojciecha Sztaby, Joanny Tomalskiej, Marii Krysiak, Doroty Szymczak, Mirosławy Wojtczak i Blandyny Wójcik. Konferencji towarzyszyło otwarcie wystawy czasowej, zatytułowanej *Witkacy i przyjaciele w fotografii Władysława Jana Grabskiego*.

- *Witkacy*. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60. rocznicę śmierci, Słupsk wrzesień 1999, pod red. Anny Żakiewicz, Słupsk 2000.

## III – rok 2004

**Powroty do Witkacego.** Sesja naukowa zorganizowana w ramach obchodów 80-lecia słupskiego muzealnictwa w dniach 7-8 maja 2004 roku, w salach Zamku Książąt Pomorskich w Słupsku, pod opieką naukową Józefa Tarnowskiego, z udziałem: Beaty Frydryczak, Anny Żakiewicz, Marianny Michałowskiej, Anny Jamroziakowej, Beaty Zgodzińskiej, Darii Kołackiej, Stefana Symotiuka, Anny M. Kłonkowskiej, Moniki Bokiniec, Tomasza Misiaka, Teresy Pękali, Teresy Kostyrko, Józefa Tarnowskiego, Aleksandry i Włodzimierza Pawliszyn, Cecylii Judek, Joanny Hoffmann-Aulich i Julitty Fedorowicz-Stopy.

- *Powroty do Witkacego*. Materiały sesji naukowej poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi, Słupsk 7-8 maja 2004, pod red. Józefa Tarnowskiego, Słupsk 2006.



#### IV – rok 2009

**Witkacy: bliski czy daleki?** Międzynarodowa konferencja z okazji 70. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, zorganizowana przez Muzeum Pomorza Środkowego oraz Janusza Deglera – opiekuna naukowego konferencji, w dniach 17-19 września 2009 roku, w salach Zamku Książąt Pomorskich w Słupsku. Konferencja z udziałem: Józefa Tarnowskiego, Małgorzaty Kosmali, Brigitte Schultze, Natalii Jakubowej, Małgorzaty Stalmierskiej, Niny Taylor-Terleckiej, Pawła Polita, Agnieszki Gołaś, Agnieszki Grzybek, Daniela Kalinowskiego, Marka Kochanowskiego, Doroty Heck, Stefana Okołowicza, Lecha Sokoła, Janusza Deglera, Marty Skwary, Ewy Wąchoczek, Anny Krajewskiej, Ewy Szkudlarek, Jana Gondowicza, Tomasza Bocheńskiego, Macieja Dombrowskiego, Ewy Makarczyk-Schuster, Karlheinza Schustera, Edyty Foltyn, Rafała Foltyna, Kazimierza Piotrowskiego, Ireny Górskiej, Giovanniego Pampiglione, Giovanni Tomassucci, Andreia Nakova, Anny Żakiewicz, Beaty Zgodzińskiej, Przemysława Strożka, Doroty Niedziałkowskiej, Tomasza Pawlaka, Jacka Proszyka, Alicji Przybyszewskiej, Wacławy Małeckiej, Ewy Łubieniewskiej, Marka Średniawy, Katarzyny Taras, Katarzyny Kobro i Alwidy Bajor.

- z okazji konferencji w salach wystaw czasowych Muzeum Pomorza Środkowego zaprezentowano unikalną ekspozycję całości słupskich zbiorów prac Witkacego, jak również części archiwaliów związanych z Witkacym. Obradom towarzyszyły pokazy filmów: *Twarzowzorca duszowy*, *Duszotwarzowzory* oraz *Gębowzory*, przedstawienie Teatru Exodus z Ciechanowa, a także rozmowy o książce Janusza Deglera *Witkacego portret wielokrotny* (Warszawa 2009);
- konferencja została wpisana na listę słupskich imprez towarzyszących nadaniu Nowemu Teatrowi w Słupsku imienia Witkacego. Drugą ważną imprezą towarzyszącą tej uroczystości był XII Ogólnopolski Konkurs Interpretacji dzieł Witkiewicza „Witkacy pod strzechy”, zorganizowany w Teatrze Rondo.

## Aneks 4

### MOTYWY POMORSKIE W PRZEDSTAWIENIACH PTL „TĘCZA” W SŁUPSKU<sup>1</sup>

1. *Od Polski śpiewanie*, tekst Marii Kossakowskiej i Janusza Galewicza, na podstawie fragmentów dzieł Oskara Kolberga, inscenizacja i reżyseria Zofia Miklińska, scenografia Ali Bunsch, muzyka Wanda Dubanowicz, asystent reżysera Teresa Kaczorowska, korepetytor muzyczny Henryk Stiller, premiera 9.11.1970, z udziałem Zenony Berezowskiej, Teresy Kaczorowskiej, Wandy Wojtaniec, Marka Pawlaka, Stanisława Szulca oraz adeptów – Doroty Ciechanowskiej, Teresy Gryś, Sławomira Bindasa i Miłojaja Brzezinka.

- teczka dokumentacyjna nr 61 oraz program teatralny, archiwum PTL „Tęcza”;
- udział w Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu (1971), udział w festiwalu „Panorama XXX-lecia” w Warszawie (1974), **Grand Prix na VII Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalkowych w Zagrzebiu** w kategorii widowisk prezentowanych w języku ojczystym (1974);
- występy gościnne: NRD (1971), Jugosławia (1974), Rumunia (1975, 1979), RFN (1977), Niemcy (1993);
- rec.: Jadwiga Ślipińska, *Od Polski śpiewanie w „Tęczy”*, „Głos Koszaliński” 1970, nr 315 [artykuł przedpremierowy] oraz nr 298, 324, *Od Polski śpiewanie*, „Głos Koszaliński” 1971, nr 2, Jerzy Dąbrowa, *Tęczowych lat*, *Głos Pomorza* 1970, nr 301, „Pobrzeże” 1971, nr 23, Edward Mazurkiewicz, *Tęczowe akordy*, „Litery” 1971, nr 2, Joanna Gorczycka, *Ot, i przykrość*, „Teatr” 1974, nr 24, „Pobrzeże” 1974, nr 70 [o występach w Jugosławii].

---

<sup>1</sup> Indeks sporządzono na podstawie programów teatralnych oraz dokumentacji przedstawień zgromadzonej w archiwum Państwowego Teatru Lalki (PTL) „Tęcza” w Słupsku. Uzupełniono go o wybrane recenzje.

2. *Kaszubi pod Wiedniem* Jana Karnowskiego, przekład z gwary kaszubskiej, adaptacja tekstu i reżyseria Zofia Miklińska, scenografia i lalki Ali Bunsch, muzyka Wanda Dubanowicz, choreografia Czesław Kujawski, asystent reżysera Jerzy Lipnicki, prapremiera 22.01.1972 [uroczyste przedstawienie z okazji 25-lecia teatru], z udziałem: Jerzego Lipnickiego, Mikołaja Brzezinka, Wandy Wojtaniec, Anny Lipnickiej, Stanisława Szulca, Doroty Ciechanowskiej, Teresy Gryś-Szyski, Sławomira Bindasa i Mikołaja Brzezinka.
- teczka dokumentacyjna nr 65 i 101 oraz program teatralny, archiwum PTL „Tęcza”;
  - 1983 r. – udział w Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu;
  - 1983 r. – wznowienie premierowe z okazji 300. rocznicy odsieczy Wiednia, reżyseria Zofia Miklińska, scenografia Ali Bunsch, muzyka Wanda Dubanowicz, choreografia Lucyna Grad, asystent reżysera Michał Milczarek, z udziałem: Michała Milczarka, Zdzisława Feducika, Eryki Grynagiel, Jolanty Kiezuń, Elżbiety Marciniak, Marii Weigelt, Mirosława Kupca i Janusza Bębenka;
  - rec.: *Z Kaszubami pod Wiedniem* [Zofia Miklińska, kierownik artystyczny PTLT w rozmowie z Jadwigą Ślipińską], „Głos Koszaliński” 1972, nr 22 oraz „Głos Słupski” 1972, nr 22 [przedruk tego samego tekstu], Jadwiga Ślipińska, „Głos Koszaliński” 1972, nr 85, *Jubileusz 25-lecia teatru*, „Pobrzeże” 1972, nr 36, Edward Mazurkiewicz, *Kaszubi pod Wiedniem*, „Litera” 1972, nr 7, „Pomerania” 1983, nr 11, „Głos Pomorza” 1983, nr 205 [artykuł przedpremierowy], Jerzy Dąbrowa, *Pani Zofii kraina legend*, Zbigniew Janiszewski, *Kaszubi pod Wiedniem*, „Pobrzeże” 1984, nr 8, „Pomerania” 1988, nr 5, Joanna Rogacka, *Sobieski swatem*, „Biuletyn Informacyjny Ośrodka Lalkarskiego” 1984, nr 5;
  - nagranie TVP dla programu I TV (1972).
3. *Licho z Gardna* Tadeusza Petrykowskiego, inscenizacja i reżyseria Elżbieta Czaplińska, scenografia Zdzisław Kulikowski, muzyka Zygmunt A. Januszkiewicz, **prapremiera** 16.02.1974, z udziałem: Antoniego Chrzastowskiego, Eryki Grynagiel, Cecylii Woźniak, Zofii Miklińskiej, Krystyny Jelińskiej, Ryszarda Garsteckiego, Jana Grzesiaka, Ryszarda Ozgi i Marcina Rzepki.
- teczka dokumentacyjna nr 73, scenariusz nr 606 oraz program teatralny, archiwum PTL „Tęcza”;
  - przedstawienie nagrodzone II nagrodą na ogólnopolskim konkursie na sztukę lalkową z okazji 25-lecia „Tęczy” (1971);
  - przedstawienie połączone z pożegnaniem Elżbiety Czaplińskiej, współzałożycielki „Tęczy”, odchodzącej na emeryturę w roku 1974;

- rec.: „Licho z Gardna” E. Czaplńskiej, „Pobrzeże” 1974, nr 62, Walentyna Trzcińska, „Tęcza” – w kręgu baśni, „Głos Pomorza” 1975, nr 211, Jadwiga Ślipińska, Licho z Gardna, „Głos Koszaliński” 1975, nr 58.
4. *Guli-Gutka, śpiewogra na kaszubską nutę* Natalii Gołębskiej, reżyseria Zofia Miklińska, scenografia Adam Kilian, muzyka Marian Radzikowski, choreografia Lucyna Grad, asystent reżysera Wanda Wojtaniec, premiera 11.06.1977, z udziałem: Wandy Wojtaniec, Krystyny Jelińskiej, Aleksandra Skowrońskiego, Alojzego Błaszkwicza, Eryki Grynagiel, Urszuli Szydlik, Stanisława Szulca i Antoniego Chrzastowskiego.
- teczka dokumentacyjna nr 84 oraz program teatralny, archiwum PTL „Tęcza”;
  - sztuka była wznawiana w sezonie 1994/95 (10.09.1994), kiedy Zofia Miklińska ostatecznie rozstała się z „Tęczą”, odchodząc na emeryturę;
  - elementy muzyczne w wykonaniu kaszubskiego zespołu „Śpiewozdrój”;
  - rec.: Jerzy Dąbrowa, *Pani Zofii kraina legend*, „Pomerania” 1988, nr 5, Z. Flis, *Z Guli-Gutką po Kaszubach*, „Głos Pomorza” 1977, nr 151;
  - nagranie TVP dla programu I TV (1977).
5. *Damroka i Gryf* Natalii Gołębskiej, reżyseria Zofia Miklińska, scenografia Ali Bunsch, muzyka Jerzy Partyka, układ tańca Lucyna Grad, asystent reżysera Michał Milczarek, **prapremiera** 24.10.1984, z udziałem: Jolanty Kiezuń, Ireny Zitzman, Elżbiety Marciniak, Krystyny Lachowskiej, Adama Waśki, Jerzego Czosnyka, Krzysztofa Oblacewicza, Eryki Grynagiel, Wiesława Zazuli, Janusza Bębenka i Michała Milczarka.
- teczka dokumentacyjna nr 106 oraz program teatralny, archiwum PTL „Tęcza”;
  - udział w Ogólnopolskich Spotkaniach Teatrów Lalkowych w Białymstoku (1984), Telewizyjnym Festiwalu Widowisk Lalkowych (1985; nagroda za reżyserię i grę aktorską) oraz w Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu (1985);
  - rec.: (jn) [Jolanta Nitkowska], *Bajka to li tylko?* „Zbliżenia” 1984, nr 47, Anna Rogowska, *Legenda w historię wpisana*, „Głos Pomorza” 1984, nr 284, Mirosława Mirecka, „Tęcza” dzieciom, „Głos Pomorza” 1984, nr 250, Anna Romanowska, *Damroka i Gryf*, „Głos Pomorza” 1984, nr 284, Zofia Watrak, *Damroka i Gryf w teatrze Tęcza*, „Biuletyn Informacyjny Ośrodka Lalkarskiego” 1985, nr 9/10;
  - nagranie TVP dla programu I TV (1985).
6. *Remus – rycerz kaszubski*, tekst powstały na motywach powieści Aleksandra Majkowskiego pt. *Życie i przygody Remusa*, w tłumaczeniu Lecha

Bądkowskiego, oraz fragmentów innych utworów, m.in. Floriana Ceynowy, Hieronima Derdowskiego, Bolesława Faca, Tadeusza Micińskiego, Adama Mickiewicza i anonimowej literatury ludowej, w układzie i adaptacji Edwarda Mazurkiewicza, reżyseria Zofia Miklińska, scenografia Rajmund Strzelecki, muzyka Wanda Dubanowicz, choreografia Zbigniew Skrzeczko, asystent reżysera Jerzy Czosnyka, premiera 15.11.1986, z udziałem: Igora Polaka, Ireny Zitzman, Krystyny Lachowskiej, Adama Waśki, Jerzego Czosnyka, Eryki Grynagiel, Wiesława Zazuli, Janusza Bębena, Michała Milczarka, Wiesława Dawidczyka i Danuty Baski.

- teczka dokumentacyjna nr 113 oraz program teatralny, archiwum PTL „Tęcza”;
  - udział w Ogólnopolskich Spotkaniach Teatrów Lalkowych w Białymstoku (1987);
  - rec.: (mp), *Premiera w „Tęczy”*, „Głos Pomorza” 1986, nr 265, Jadwiga Ślipińska, *Opowieść o kaszubskim bohaterze*, „Głos Pomorza” 1986, nr 297, Dominika Marc, *Zaczęło się od polskiej szopki*, „Gryf” 1987, nr 1.
7. *O słupskich krasnalach* Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk, scenariusz na podstawie legendy Franciszka Fenikowskiego pt. *O słupskich krasnietach i rowokolskiej księżniczce*, reżyseria i inscenizacja Małgorzata Kamińska-Sobczyk, scenografia Jarosław Polanek, muzyka Bogdan Szczepański, asystent reżysera Urszula Szydlik-Zielonka, **prapremiera** 1.06.2002, z udziałem: Teresy Podlasek, Joanny Stoike, Urszuli Szydlik-Zielonki, Tomasza Stempkowskiego i Wiesława Zazuli.
- teczka dokumentacyjna nr 166, scenariusz oraz program teatralny, archiwum PTL „Tęcza”;
  - rec.: (AGO), *Historia o słupskich krasnalach*, „Dziennik Bałtycki” 2002, nr 124, „Dziennik Bałtycki” 2002, nr 127, (ALA), *Krasnoludki są na świecie*, „Dziennik Bałtycki” 2002, nr 153, (OLGA), *Krasnoludki są na świecie*, „Głos Słupski” 2002, nr 125.
8. *O pomorskich czarownicach [Pomorskie czarownice]*, widowisko plenerowe, scenariusz i reżyseria Małgorzata Kamińska-Sobczyk, scenografia Jarosław Polanek, muzyka Bogdan Szczepański, **prapremiera** 23.06.2002, z udziałem całego zespołu PTL „Tęcza”.
- teczka dokumentacyjna nr 167, scenariusz widowiska oraz program teatralny, archiwum PTL „Tęcza”;
  - rec.: *Sabat przed zamkiem*, „Dziennik Bałtycki” 2002, nr 142, (LAW), *Kwiaty i wiedźmy*, „Głos Pomorza” 2002, nr 146, *Splonęły czarownice*, „Głos Wybrzeża” 2002, nr 146.

## Aneks 5

# SŁUPSKIE WIDOWISKA PLENEROWE – PRZEDSTAWIENIA ORAZ WYBRANE SCENARIUSZE

### Widowiska plenerowe Teatru Rondo

1. *Ciemność i światło [Światło i ciemność]*, scenariusz i reżyseria Antoni Franczak, Stanisław Miedziewski, scenografia Andrzej Szulc, premiera 23.06.1976, Park Kultury i Wypoczynku (PKiW)
  - rec.: (wir), *Sobótka nad Słupią*, „Głos Pomorza” 1976, nr 147, Zofia Wiśniewska, *Kuferek na stanie teatru „Rondo 2”*, „Płomienie” 1977, nr 4, Stanisław Miedziewski, *Ujarmienie pejzażu, czyli możliwości teatru plenerowego*, Biuletyn Metodyczny „Ziemia Gdańska” 1978, nr 124.
2. *Sobótka nad Słupią [Noc Kupały]*, scenariusz i reżyseria Antoni Franczak, Stanisław Miedziewski, scenografia Andrzej Szulc, premiera noc kupały 1977, PKiW
  - scenariusz widowiska – archiwum Słupskiego Ośrodka Kultury, nr kat. 9/20
  - w roku 1978 przedstawienie plenerowe grane pt. *Noc Kupały* (23.06.1978), jako wariant *Sobótki nad Słupią*, premiera 23.06.1978 [scenariusz:teczka 9/20]
  - fragmenty widowiska wznawiane w roku 1979 (ze względu na gościnne występy zespołu Ronda w Portugalii) pod tytułem *Sobótka 1979* [forma miejskiego festynu z elementami widowiska].
3. *Ogniste kręgi*, scenariusz i reżyseria Antoni Franczak, Stanisław Miedziewski, scenografia i wykonanie Andrzej Szulc, muzyka Ryszard Skóra, nagrania muzyczne Włodzimierz Jarocki, wykonawcy – Teatr Rondo i zespół amatorski Sławieńskiego Domu Kultury, premiera Noc Kupały 1978, PKiW
  - scenariusz widowiska – archiwum Słupskiego Ośrodka Kultury, nr kat. 15/41, 32/14-15 oraz 9/20
  - rec.: (wir), *Ogniste kręgi nad Słupią*, „Głos Pomorza” 1978, nr 148.

4. *Sztandary i znaki*, scenariusz i reżyseria Antoni Franczak, Stanisław Miedziewski, scenografia Andrzej Szulc, muzyka Aleksander Glinkowski, premiera 21.07.1978, PKiW
  - przedstawienie warsztatowe w wykonaniu uczestników Ogólnopolskich Warsztatów Widowisk Plenerowych, zorganizowanych przez Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury oraz Wojewódzki Dom Kultury w Słupsku, program ramowy i założenia warsztatów – archiwum Słupskiego Ośrodka Kultury, nr kat. 15/41 oraz 32/14-15
  - scenariusz widowiska – archiwum Słupskiego Ośrodka Kultury, nr kat. 15/41 oraz 32/14-15
  - rec.: Stanisław Miedziewski, *Ujarzmienie pejzażu, czyli możliwości teatru plenerowego*, Biuletyn Metodyczny „Ziemia Gdańska” 1978, nr 124, (grl), *Sztandary i znaki*, „Trybuna Ludu” 1978, nr 177, Jerzy Lissowski, *Teatr spontaniczny*, „Gryf” 1983, nr 4, s. 23 oraz [tegoż] *Rondo, czyli krąg serdeczny*, „Czas” 1979, nr 1, Waldemar Mystkowski, *Kalendarz Polski*, „Pobrzeże” 1979, nr 4.
5. *Kalendarz polski*, scenariusz Stanisław Miedziewski, reżyseria Antoni Franczak, scenografia Andrzej Szulc (1979) oraz Ryszard Zajęc (1989), opracowanie muzyczne Ryszard Skóra, premiera zagraniczna – czerwiec 1979, premiera polska – sierpień 1979, słupski PKiW
  - przedstawienie wznawiane wielokrotnie w różnych składach osobowych i z nielicznymi zmianami, m.in. w roku 1989 w nowym opracowaniu scenograficznym Ryszarda Zajęc, pokazywane także za granicą (Lizbona, Archangielsk)
  - elementy scenograficzne *Kalendarza polskiego* zostały wykorzystane w innym przedstawieniu rocznicowym Teatru Rondo pt. *Ku Niepodległej* (premiera 10.11.1989), scenariusz spektaklu – archiwum Słupskiego Ośrodka Kultury, nr kat. 22/4
  - scenariusz widowiska – archiwum Słupskiego Ośrodka Kultury, nr kat. 15/41 oraz 32/14-15
  - przedstawienie grane w czasie gościnnych występów w Portugalii
  - rec.: Waldemar Mystkowski, *Kalendarz Polski*, „Pobrzeże” 1979, nr 4.
6. *Don Kichot polski (Don Kichot – sen o wolnościach)*, scenariusz i reżyseria Antoni Franczak, Stanisław Miedziewski, według Miguela Cervantesa de Saavedry, scenografia Andrzej Szulc, muzyka Tadeusz Woźniak, premiera wrzesień 1980
  - nagroda publiczności na Festiwalu Teatrów Amatorskich „Fokus’80” w Schwanebergu w Austrii, przedstawienie grane na gościnnych wy-

- stępach w Portugalii, Holandii, Francji, Szwajcarii, Austrii, Czechosłowacji
- scenariusz widowiska – archiwum Słupskiego Ośrodka Kultury, nr kat. 15/41 oraz 32/14-15
  - rec.: Jerzy Lissowski, „Rondo” czyli krąg serdeczny, „Czas” 1979, nr 1, Stanisław Miedziewski, *Poetyka skojarzeń*, „Pobrzeże” 1980, nr 10.
7. *Historia Słupska*, scenariusz i reżyseria Ryszard Jaśniewicz, Antoni Franczak, scenografia Andrzej Szczepłocki, w wykonaniu połączonych sił zespołu Słupskiego Teatru Dramatycznego, Teatru Rondo i Teatru „Stop” oraz 150 statystów-amatorów, premiera 9.05.1985 przed Ratuszem Miejskim
- przedstawienie powstałe dla uczczenia 40-lecia wolnego miasta Słupska
  - rec.: Mirosława Mirecka, *Widowisko plenerowe w 40-lecie wolnego Słupska*, „Głos Pomorza” 1985, nr 107, „Zbliżenia” 1985, nr 20 [informacja o plenerze i wybór zdjęć].
8. *A to Polska właśnie*, scenariusz, scenografia i reżyseria Wojciech Jesionka, w wykonaniu połączonych sił zespołu Słupskiego Teatru Dramatycznego, Teatru Rondo oraz chóru akademickiego Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Słupsku, premiera 11.11.1988 na Starym Rynku
- rec.: (mim) [Mirosława Mirecka], *Niepodległej*, „Głos Pomorza” 1988, nr 265.
9. *Noc Kupały* (wariant widowiska *Światło i ciemność*), scenariusz i reżyseria Antoni Franczak, scenografia Ryszard Zając, opracowanie muzyczne Romuald Andrzejewski, animacja Zenon Czapski, premiera 1987, PKiW
- przedstawienie pokazywane na gościnnych występach w Archangielsku w roku 1988,
  - rec.: Stanisław Miedziewski, „Stop” i „Rondo” w Archangielsku, „Zbliżenia” 1988, nr 28.
10. *Circle*, scenariusz i reżyseria Antoni Franczak, scenografia Andrzej Szulc, Ryszard Zając, muzyka Tadeusz Woźniak, światło i dźwięk Andrzej Wiatr, Tadeusz Balik, organizator produkcji Czesława Boberska, premiera 21.07.1988, PKiW
- widowisko w wykonaniu uczestników I Międzynarodowych Warsztatów Widowisk Plenerowych z Norwegii, Holandii, Indii, Islandii, Szwecji, Danii, Wielkiej Brytanii, Austrii, Finlandii, Izraela, ZSRR, NRD, Czechosłowacji i Polski
  - program i założenia – archiwum Słupskiego Ośrodka Kultury, nr kat. 32/15-14, 32/20-21



- rec.: (mim) [Mirosława Mirecka], *Plenerowy teatr połączył twórców z różnych stron świata*, „Głos Pomorza” 1988, nr 187, (lej), *Międzynarodowy teatr... reżyserski*, „Sztandar Młodych” 1988, nr 75, Jolanta Nitkowska, *Zdarzenia teatralne*, „Zbliżenia” 1988, nr 31, Piotr Szymański, *Wieża Babel na słupskiej wyspie*, „Fakty” 1988, nr 33, *Którędy do świata?*, „Zbliżenia” 1988, nr 29 [rozmowa Jolanty Nitkowskiej z Johnem Ytteborgiem, sekretarzem generalnym IATA], *O teatrze amatorskim bez kompleksów*, „Głos Pomorza” 1988, nr 60 [rozmowa Mirosławy Mireckiej z Johnem Ytteborgiem, sekretarzem generalnym IATA].
11. *Memento*, scenariusz i reżyseria Antoni Franczak, scenografia Andrzej Szczepłocki, muzyka Aleksander Glinkowski, premiera 19.07.1990
    - widowisko w wykonaniu uczestników II Międzynarodowych Warsztatów Widowisk Plenerowych
    - przedstawienie grane gościnnie na festiwalu teatralnym w Koseg na Węgrzech oraz dla Polonii na Bornholmie
    - scenariusz widowiska – archiwum Słupskiego Ośrodka Kultury, nr kat. 22/4.
  12. *Żywioły*, scenariusz Antoni Franczak, premiera widowiska plenerowego opartego na związkach kultury Pomorza i krajów nordyckich w roku 1997.
  13. *Świętojańskie moce*, scenariusz Antoni Franczak, reżyseria Antoni Franczak, Jerzy Karnicki i Katarzyna Sygitowicz-Sierosławska, scenografia Andrzej Szczepłocki, muzyka oraz choreografia Tadeusz Woźniak, premiera 28.06.2003
    - udział w Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym dla Dzieci i Młodzieży w Beja w Portugalii (wrzesień 2003)
    - wznowienia z roku 2007, przy okazji Światowych Igrzysk Polonijnych w Słupsku
    - scenariusz widowiska oraz nagranie DVD – archiwum Ośrodka Teatralnego Rondo
    - rec.: (ket), *Teatr w plenerze. Moc wrażeń*, „Dziennik Bałtycki” 2003, nr 150 [dodatek „Ziemia Słupska” nr 99], Magdalena Gryko, *Moce nocy Kupały*, „Głos Pomorza” 2003, nr 150, Stanisław Miedziewski, *Rondo widzę ogromne*, „Głos Pomorza” 2003, nr 103 [rozmowa z Romą Linke].
  14. *Najemnicy świata*, scenariusz Antoni Franczak, reżyseria Jerzy Karnicki, asystent reżysera Katarzyna Sygitowicz-Sierosławska, scenografia Magdalena Surzyn i Ludomir Franczak, muzyka Tadeusz Woźniak, opracowanie muzyczne i dźwięk Maciej Sierosławski, światło Tadeusz Balik i Jacek Lanckowski, premiera 25.06.2005, PKiW

- scenariusz widowiska oraz nagranie DVD – archiwum Ośrodka Teatralnego Rondo
  - rec.: (lir), *Widowisko plenerowe*, „Głos Pomorza” 2005, nr 145, (dmk), *Najemnicy w parku*, „Głos Słupski/Głos Koszaliński” 2005, nr 122 oraz [tegoż] *Świat według najemników*, „Głos Słupski/Głos Koszaliński” 2005, nr 123 i *Najemnicy zawładnęli wyspą*, „Głos Słupski/Głos Koszaliński” 2005, nr 124, *Najemnicy w plenerze*, „Dziennik Bałtycki” 2005, nr 146, (maz), *Kukły w świetle reflektorów*, „Głos Pomorza” 2005, nr 147, Katarzyna Kwiatek, *Głos o tolerancji*, „Dziennik Bałtycki” 2005, nr 145 [dodatek do magazynu „Lato z Dziennikiem”].
15. *Legenda o Gryfie*, scenariusz i scenografia Andrzej Szczepłocki, inscenizacja i ruch sceniczny Katarzyna Sygitowicz-Sierosławska, muzyka Marek Czerniewicz, dźwięk Maciej Sierosławski, konsultacje militarne Piotr Merecki, rozwiązania techniczne Tadeusz Balik i Jacek Lanckowski, z udziałem łuczników Bractwa Rycerskiego Księcia Bogusława V, premiera 12.09.2010
- przedstawienie przygotowane z okazji podwójnego jubileuszu 700- i 745-lecia Słupska
  - scenariusz widowiska oraz nagranie DVD – archiwum Ośrodka Teatralnego Rondo
  - rec.: Joanna Jusaniec, *Gryf – syn lwa i orlicy*, „Kurier Słupski” 2010, nr 34.

## WYBRANE SCENARIUSZE

### SZTANDARY I ZNAKI

– skrót scenariusza (1978)<sup>1</sup>

Uwagi techniczne konieczne do właściwego czytania poniższego zapisu:

1. Wybór tematów do realizacji podyktowany został miejscem, którym była wyspa utworzona widłami rzeki. Brzegi rzeki stanowią doskonałe miejsce dla widowni, a wyspa – naturalną scenę zamkniętą ścianą drzew. Nastrój miejsca przywodzi na myśl klimat oprawy pejzażowej z obrazów Watteau i Norblina.

---

<sup>1</sup> Por. scenariusz przedstawienia *Sztandary i znaki* w archiwum SOK. Scenariusz drukowany był także w Biuletynie Metodycznym „Ziemia Gdańska” Gdańsk, Elbląg, Słupsk 1978, nr 124, s. 12-14.

2. Montaż spektaklu ustalono jako typ montażu filmowego, a więc jest to rodzaj montażu przez tak zwane przenikanie, czyli nakładanie się na siebie końcówek i początków sąsiadujących ze sobą sekwencji spektaklu. Rytm poszczególnych sekwencji obrazu miał charakter muzyczny, co było dodatkowo podkreślone w paralelnym przebiegu warstwy dźwiękowej. Kompozycja muzyczna była pomyślana jako prezentacja tematów przynależnych poszczególnym częściom obrazu lub całym sekwencjom na kształt konstrukcji fugi wielogłosowej.

Czas: godzina 22.00

Miejsce: Park Kultury i Wypoczynku w Słupsku

### **Sekwencja I**

Mgły na rzece i wyspie. Do brzegu przybijają łodzie z wojami Bolesława Chrobrego (w kostiumach historycznych). Nad wyspą pojawia się wystrzelona zielona rakietą. Wojowie lądują. Wyspa pokrywa się ciemnym dymem. Wojowie giną w dymach.

W dźwięku: efekty wiatru, burzy, rżenie koni, śpiewy gregoriańskie. Dalej – odgłosy walki, szcęk broni.

### **Sekwencja II**

Z dymów wylania się postać rycerza polskiego. Nad nim olbrzymie skrzydła husarskie. Rycerz stoi przez chwilę, potem ginie w dymach.

### **Sekwencja III**

Muzyka wywołuje dwie grupy znaków bojowych: rycerstwa polskiego i niemieckiego. Znaki mają po kilka metrów wysokości. Wychodzą z dymów. Oświetlone są tylko ich górne partie. (Sekwencja ta pomyślana została jako swoisty „balet” bitewny na planie taktycznym starcia pod Grunwaldem. Znaki dokonują przemieszczeń grup w przestrzeni. Opowieść o bitwie, bitwach w ogóle, zawarta jest w warstwie dźwiękowej).

### **Sekwencja IV**

Pobojowisko.

Znaki germańskie sterczą powalone na ziemi. Pojawia się polski rycerz. Wyjeżdża z dymów i okrąża pobojowisko. Przez pobojowisko przepływają czarno ubrane postacie w kostiumach antycznych. Są to płaczki czy też, wprowadzone przez Wyspiańskiego do naszego teatru ze znakomitym skutkiem, postacie antycznych bogiń losu.

### **Sekwencja V**

Rozpoczyna temat muzyczny, obrazujący jarmarczny jazgot kłócących się przekupek.

Z ciemności wychodzą trzy olbrzymie postacie (pałuby o wysokości 6 metrów)

mocarstw zaborczych. W naszym spektaklu przybrały one postać trzech czarnych orłów-kruków. Pałuby te animowane są przez dziewięciu wykonawców. Mocarstwa wydzierają sobie Polskę ze szponów kawałek po kawałek. Scena ta jest groteskowa i karykaturalna. Ptaki rozpoczynają triumfalny taniec na polską narodową nutę. Wiadomo, że jest tu szyderstwo. Pojawia się postać białego orła, który zostaje pokonany przez czarne.

W dźwięku pojawia się wezwanie o pomoc. Na wyspę wbiegają kosynierzy, biegną jakby atakując w zwolnionym rytmie, przepływają obok jak dymy, jak pieśń, ukazując w ten sposób daremność czynu.

### **Sekwencja VI**

Cezura ciszy i ciemności.

Pojawia się smuga reflektora przecinająca wyspę. Światło chwytą „ulatającą” postać dziewczyny w peplosie Nike z Samotraki. Peplos Nike ma kolor czerwony.

### **Sekwencja VII**

Wyspa przecięta w poprzek dwiema smugami światła. W smugach powoli, w rytmie poloneza-marsza żałobnego zaczynają pojawiać się sylwetki postaci i znaki znajome z patriotycznej ikonografii romantyzmu. Formuje się pochód, który płynie do przodu jak fala i odpływa – raz ukazując się z przodu, raz z tyłu.

Idą: kosynier w krakusce, rycerze niosący mary zmarłego bohatera, wielka chorągiew błękitna podziurawiona i poplamiona krwią, miecz ustrojony wawrzynem, chór masek teatru tragicznego, dziewczęta w błękitnych szatach ze snopami zboża, płaczki w czarnych sukniach z podniesionymi rękami, chorągiew czerwona z białym orłem, a przed nią chłopcy niosący olbrzymie topory, chłopcy z tarczami, duża grupa kosynierów, wiejące na wietrze kiry narodowe, chłopcy z pochodniami.

Pochód przechodzi przez trzy ustawione w głębi wyspy wysokie bramy wesełne. Są one owinięte słomą. Ostatni idący z pochodniami podpalają za sobą kolejno bramy: pierwszą, drugą, trzecią i giną w mroku. Bramy płoną.

### **Sekwencja VIII**

Bramy dopalają się. Dymy padają. Ponad nimi powoli unosi się dwudziestometrowa błękitna postać. Symbol Ojczyzny-Matki. Przestrzeń coraz bardziej, coraz mocniej nasyci i opanowuje podniosły motyw muzyczny.

Rzeka, niebo, ogromne ciemne drzewa, ziemia i wielotysięczny tłum – stają się jednym.

### **Uwagi**

W działaniach naszych rezygnujemy z fabuły w tradycyjnym rozumieniu, posługując się swoistą konstrukcją opowiadania, którą określamy mianem

semantyki fabularyzowanej. Termin ten jest nieściśły, został utworzony dla celów roboczych i nie ma żadnych pretensji semiotycznych.

Konstrukcja naszych spektakli poetyką przypomina najbardziej utwory poetyckie, afabularność budowy pozwala na osiągnięcie głębszego stosunku do prezentowanych treści, które odczytywane są nie wprost, lecz za pośrednictwem budowania znaczeń przez zestawianie ze sobą jasnych dla wszystkich znaków w sąsiedztwie często dla widza nieoczekiwanym.

Jednym z problemów, który chcieliśmy rozwiązać w czasie warsztatów, było użycie tekstu literackiego jako jeszcze jednej warstwy znaczeniowej w opozycji do znaczenia obrazu. Zaistniały tu kwestie do rozstrzygnięcia: ilustracyjności tekstu przez obraz, tautologii, zdecydowanego kontrastu, ambiwalentnej jedności przeciwieństw. Powyższe zagadnienia stanowią będą przedmiot następnych prób.

Piszący te słowa i jego towarzysz pracy Antoni Franczak – zdajemy sobie sprawę, iż jesteśmy u początku drogi, którą mamy zamiar iść. Czujemy, że w tym, co robimy, istnieje ogromna szansa na przywrócenie choćby tylko w części tego, co zostało utracone – owej j e d n o ś c i życia i działania.

## **OGNISTE KRĘGI**

– scenariusz widowiska plenerowego (1978)<sup>2</sup>

Wymarsz pochodów sprzed kina Milenium, g. 21.30 – rozpoczęcie widowiska.

### **Sekwencja I**

Prezentacja – Polonez – Pochód postaci. Ruszają z mostu w dwóch przeciwnych kierunkach. Korowody kończą się w okolicach młyna.

### **Sekwencja II**

Sygnal rozpoczęcia – Bóg światła staje na środku wyspy.

### **Sekwencja III**

Na rzece pojawia się łódź z białym chłopcem. Na łodzi orkiestra.

### **Sekwencja IV**

Muzyka, tekst pieśni o Sobótce Jana Kochanowskiego.

### **Sekwencja V**

Kapłanki ognia podpalają ognisty krąg.

### **Sekwencja VI**

Śmierć i czarownice przechodzą na swoje miejsca. Śmierć staje w drzewach, czarownice przebiegają w kierunku kwiatów. Ruch wszystkich zatrzymuje się.

---

<sup>2</sup> Por. scenariusz widowiska *Ogniste kręgi* w archiwum SOK.

### **Sekwencja VII**

Chłopiec przybywa na wyspę. Wysiada. Czarownice odwracają jego uwagę, zmieniają kierunek marszu, wyczarowują świetlistą postać Słońca. Straszą pochodniami na kijach, podprowadzają do Śmierci. Słońce chowa się za Śmierć.

### **Sekwencja VIII**

Taniec Śmierci. Czarownice pomagają w tańcu.

### **Sekwencja IX**

Ptaki atakują chłopca.

### **Sekwencja X**

Od strony młyna biegnie Smok. Atakuje chłopca. Bóg światła podaje złotą dzidę. Walka. Chłopiec uderza Smoka (ruch zwolniony). Zapala się ścieżka prochowa. Czarownice, płaczki, drugi taniec Śmierci.

### **Sekwencja XI**

Bramy płoną.

### **Sekwencja XII**

Zasłona dymna na młynie. Reflektor. Postać błękitna w smudze idzie przez wyspę. Podchodzi do chłopca, to samo robi biały Bóg.

### **Sekwencja XIII**

Czarownice i wszystkie potwory otaczają kwiat paproci. Bogowie idą z chłopcem w kierunku kwiatu, wszyscy się wycofują. Robi się korowód odejścia. Na rzece pojawiają się wianki.

### **Uwagi**

Plenerowe widowisko sobótkowe oparte na legendach słowiańskich. Korowód obrzędowy wyruszył z Placu Armii Czerwonej o godz. 21.30. W PKiW rozdzielił się i szedł do wyspy dwoma trasami: trasa Smoka wiodła lewym brzegiem Słupi, trasa Swaróżyca – prawym brzegiem Słupi. Do korowodu dołączyło wiele osób, które przeszły razem z pochodem do Parku Kultury i Wypoczynku. Początek sobótkowego obrzędu obwieścił hejnał odegrany na bazunie, czarownice podpaliły pochodnie, harcując przy kwiecie paproci. Do wyspy podpływa tratwa z chłopcem. Rozpoczyna się taniec śmierci, atak ptaków, walka chłopca ze smokiem i pożar. W dymnej zasłonie bóstwa walczą ze złymi mocami. Zwycięża dobro. Słupią płyną wianki.

## NOC KUPAŁY

– scenariusz widowiska plenerowego (1978)<sup>3</sup>

1. Korowód spod kina Milenium z orkiestrą dętą i z postacią Światowida.
2. Skoki spadochronowe na wyspie w PKiW.
3. Zespół Pantomimy WSI z Koszalina prezentuje etiudę pt. *Świetlisty wiatr*.
4. Prezentacja pałub, korowód wokół wyspy.
5. Dalszy ciąg etiudy *Świetlisty wiatr*, podczas której odbywa się zapalenie pochodni wokół wyspy.
6. Wejście i taniec Smoka.
7. Przybliżenie Dziewic na łodzi.
8. Korowód ofiarny do jaskini Smoka.
9. Pożegnanie Dziewic przez Smoka (efekty ogniste i dymy).
10. Ukazanie się Śmierci.
11. Taniec tryumfalny Śmierci ze Smokiem (po tańcu Śmierć chowa się wśród drzew).
12. Wejście Chłopca ze Światowidem i walka ze Smokiem.
13. Do walki włącza się Śmierć, która przy pomocy Smoka niszczy Światowida (podpala go Smok).
14. Osaczenie i znęcanie się nad postacią Chłopca.
15. Pojawienie się bariery ognia i dymu na przejściu między postaciami.
16. Zza wyżej wymienionej bariery ukazuje się postać Błękitna, która powoduje spalenie Smoka.
17. Ucieczka Śmierci.
18. Tryumfalne odejście Chłopca do Błękitnej postaci.
19. Puszczanie wianków, podpalenie ognisk i wystrzelenie rac.

## KALENDARZ POLSKI

– scenariusz widowiska plenerowego (1979)<sup>4</sup>

### Sekwencja I

Powstanie Polski – narodziny Orła Białego: z kotła wydobywa się dym, z dymu wyłania się postać Orła Białego, muzyka akcentuje ukazanie się Orła.

<sup>3</sup> Por. scenariusz widowiska *Noc Kupały* (1978) w archiwum SOK.

<sup>4</sup> Por. scenariusz II wersji widowiska *Kalendarz polski* w archiwum SOK. Pierwszą wersję *Kalendarza polskiego* dołączono jako skan scenariusza (fot. 1).

SCENARIUSZ

widowiska plenerowego pt. "Kalendarz Polski"

1. Świątynia Światowida. Taniec 6 kapłanek
2. Przypłynięcie Aniołów. Podpalenie Światowida. Kapłanki rozbiegają się.
3. Z dymów wyłania się Orzeł Biały.
4. Koronacja Matki Polki.
5. Zapalenie pochodni od Matki Polki. - Wici -
6. Rydwan. Matka Polka zostaje na drugim planie.
7. Przejście Matki Polki do przodu.
8. Pojawienie się Krzyżaków. Scena ciemnienia Polki przez Krzyżaków.
9. Grunwald.
10. Ukazanie się symbolu zwycięstwa nad Krzyżakami - skrzydło husarskie.
11. Wprowadzenie siewców przez Matkę Polkę.
12. Taniec trzech Orłów - rozbiór Polski.
13. Obraz symbolizujący niewolę - Matka Polka skowana - martyrologia narodu
14. Rydwan z kosynierami.
15. Zrzucenie kajdan przez Matkę Polkę.
16. Obraz pokoju ukazany przez kobiety rozwieszające pieluchy.
17. Pojawienie się krzyżaka ze awastyką. Przecięcie sznura z białizną.
18. Pojawienie się Matki Polki w pasiakach
19. Błękitna postać symbolizująca pokój.
20. Przejście pochodu z hasłami mówiącymi o budowie Polki Ludowej. Salwy rakiet.

TREŚĆ HASEŁ, KTÓRE BĘDĄ PREZENTOWANE W POCHODZIE,  
pkt. 20 scenariusza

- 1/ 3 x TAK
- 2/ PPR + PPS = PZPR
- 3/ BUDUJEMY NOWĄ HUTĘ
- 4/ CAŁY NARÓD BUDUJE SWOJĄ STOLICĘ
- 5/ 1000 SZKÓŁ NA 1000 LECIE
- 6/ KONIN I PŁOCK I TUROSZÓW I TARNOBRZEG I
- 7/ PUŁAWY I WŁOCŁAWEK I SOLINA I
- 8/ RABKA I PORĄBKA I
- 9/ CENTRUM ZDROWIA DZIECKA
- 10/ PORT PÓLNOČNY I PETROCHEMIA I
- 11/ BEŁCHATÓW I
- 12/ ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE I

Fot. 1. Scenariusz pierwszej wersji *Kalendarza polskiego* (1979). Archiwum SOK w Słupsku



## **Sekwencja II**

Chrzest – po przekątnej pojawiają się dwaj Archaniołowie z płonącymi mieczami, przekazują ogień dwóm gońcom, którzy roznoszą wici.

## **Sekwencja III**

Rydwan – przejazd.

## **Sekwencja IV**

Ukazanie się mitycznej Matki Polki.

## **Sekwencja V**

Krzyżacy – wejście i zaganianie Matki Polki (MP), ucieczka MP do rycerzy, zmowa Krzyżaków, gwałt.

## **Sekwencja VI**

Grunwald – żegnanie się, bitwa, pobojewisko, skrzydła husarza.

## **Sekwencja VII**

Inkwizycja – płonące stosy, aniołowie przy stosach.

## **Sekwencja VIII**

Matka Polka prowadzi siewców (muzyka Chopina).

## **Sekwencja IX**

Taniec trzech orłów ze sztandarami.

## **Sekwencja X**

Matka Polka Skowana.

## **Sekwencja XI**

Rydwan z kosynierami, zwycięstwo.

## **Sekwencja XII**

Pieluchy: rozwieszanie, stuła, przecięcie – atak, Matka Polka w pasiakach, płonące pochodnie, zwycięstwo.

## **Sekwencja XIII**

Postać Pokoju: siewcy, ukazanie się Postaci Pokoju.

## **DON KICHOT POLSKI ALBO SEN O WOLNOŚCIACH**

– sceny widowiska plenerowego (1980)<sup>5</sup>

1. Diabły stwarzają świat.
2. Anioły powołują do życia Don Kichota.
3. Procesja. Nowa idea uzbraja rycerza do walki ze Złem.
4. Walka Don Kichota z wiatrem.

---

<sup>5</sup> Por. scenariusz widowiska *Don Kichot albo sen o wolnościach* w archiwum SOK. Pełny scenariusz widowiska dołączono jako skan scenariusza (fot. 2).

*o. Bernas Elzbieta*

SCENARIUSZ WIDOWISKA PLENEROWEGO

"DON KICHOT POLSKI"

Spektakl stanowi kontynuację zrealizowanego widowiska "Kalendarz Polski". Źródłem inspiracji są wybrane sceny dzieła Cervantesa oglądane oczyma romantycznego bohatera polskiego oraz obrazy zaczerpnięte z wielkiej literatury polskiej / Słowacki, Wyspiański/.

Obraz I

Płonące miecze. Obraz powstania Polski, na który nakłada się obraz przygotowania w/g "Kordiana" J. Słowackiego.

Działanie grupy ptaków - duchów przodków w/g mitologii słowiańskiej.  
- komentarz słowny.

Obraz II

Postacie z przygotowania stwarzają polskiego bohatera romantycznego Płonące kręgi prasłowiańskie.

Obraz III

Pierwsza wędrówka bohatera. Motyw Anhellego w/g J. Słowackiego.

Obraz IV

Karoca sejm w/g Cervantesa.

Obraz V

Uwolnienie galerników. Powstania. /Cervantes/.

Obraz V

Palenie ksiąg. /Cervantes/.

Obraz VI

Trzecia wędrówka bohatera przez pole strachów na wróble.

Obraz VII

Uwolnienie błękitnego dziecka.

Obraz VIII

Bohater w teatrze marionetek /Cervantes 26 rozdz. T. II/

Obraz IX

Walka z lustrami /Cervantes/

Fot. 2. Scenariusz *Don Kichota polskiego* (1980). Archiwum SOK w Słupsku

5. Galernicy. Rycerz uwalnia niewolników.
6. Intermedium o życiu i śmierci.
7. Świnie tratuja rycerza.
8. Ślub Don Kichota ze swinia.
9. Don Kichot rozbija własne odbicie w lustrze. Zło w sobie.
10. Anioł ze złamanym skrzydłem – przegrana Idea.

## **CIRCLE**

– hasła do scenariusza (1988)<sup>6</sup>

1. Chaos – Postać ciemna – Archanioł
2. Wygnanie z Raju
3. Upadek świata Antycznego – bunt niewolników
4. Nowa Idea – Chrześcijaństwo
  - wojny religijne (krzyż i półksiężyc)
  - inkwizycja
  - stabilizacja
5. Rewolucja Francuska
  - stabilizacja
6. Oracz z Breughla ze słowikiem
7. Czas nacjonalizmów, granice, wojny imperiów
8. Demokracje gadające
9. Pojedynek postaci Ciemnej i Archanioła
10. Upadek Ikara

## **MEMENTO**

– hasła do scenariusza (1990)<sup>7</sup>

Motto: „Uśmiechnął się Bóg i wtedy powstała Ziemia...”

1. Narodziny Planety Ziemi
2. Rajski ogród wg Boscha
3. Kain i Abel. Emocje budują Idee
4. Idee budują Emocje
5. Natura. Uspokojenie
6. Walka człowieka z Naturą
7. Zwycięstwo Człowieka. Przecięcie pępownicy z Naturą

<sup>6</sup> Por. scenariusz widowiska *Circle* w archiwum SOK.

<sup>7</sup> Por. scenariusz widowiska *Memento* w archiwum SOK.

8. Umieranie Natury
9. Sen Człowieka. Człowiek samotny dwoisty: walka Pytań i Wykrzykników, zwycięstwo Wykrzykników, samozagłada Wykrzykników
10. Obudzenie Człowieka. Bóstwo Pytające

## **ŻYWIOLY**

– scenariusz widowiska plenerowego (1997)<sup>8</sup>

1. Narodziny elementów pierwotnych.
2. Wzmaganie żywiołów natury (ogień, woda, powietrze):
  - harmonia
  - walka żywiołów
  - narodziny Bałwana /Muzeum w Słupsku/.
3. Taniec Bałwana.
4. Chrześcijaństwo. Anioł Biały i Czarny. Wygnanie Bałwana z Edenu.
5. Karawany religijne.
6. Najemnicy w hełmach architektonicznych:
  - wyczekiwanie
  - walka.
7. Narodziny świata współczesnego. Industrializacja. Element obcy – postać tradycyjnej śmierci kołędniczej.
8. Wieża Babel.
9. Powrót żywiołów zbuntowanych.
10. Falująca harmonia.
11. Rapsod żalobny według C.K. Norwida, dosłowne obrazy.
12. Znak zapytania.

## **NAJEMNICY ŚWIATA**

– scenariusz widowiska plenerowego (2005)<sup>9</sup>

1. Prolog. Wjazd wozów różnorodnych koczowników (stepowych).
2. Miasto I
  - budowa przez różnorodne ludy
  - zasiedlanie miasta wraz z prezentacją bożków. W centrum Złoty Cielec.

---

<sup>8</sup> Por. scenariusz widowiska *Żywioły* w archiwum SOK.

<sup>9</sup> Por. scenariusz widowiska plenerowego *Najemnicy świata*, archiwum Ośrodka Teatralnego Rondo.

3. Abraham
  - narodziny
  - Abraham przeganiający bożków
  - narodziny marionet judaizmu, chrześcijaństwa i islamu.
4. Giełda religii (marionety i aktorzy)
  - prezentacja judaizmu
  - prezentacja chrześcijaństwa
  - prezentacja islamu
  - aktorzy najemnicy w trakcie prezentacji wybierają opcje.
5. Symboliczne walki religijne
  - Asyria i Żydzi
  - Wyprawy krzyżowe i islam
  - Najemnicy przechodzą do innych znaków
  - Bełład, wszyscy walczą ze wszystkimi
  - Ramiona zagarniają pole bitwy, wycofanie.
6. Miasto II
  - puste miasto
  - rośnięcie, zasiedlanie koniecznie groteskowe
  - miasto żyjące, gwarne.
7. Polityka i pieniądze (marionety)
  - taniec Polityki
  - taniec Pieniądza
  - dogadywanie się
  - wspólny taniec.
8. Fabryka broni
  - budowa
  - produkcja.
9. Supermarket
  - powstanie i handel w supermarkecie
  - wtopienie się fabryki broni w supermarket
  - pojawienie się terrorystów – najemników trzech znaków
  - wszyscy przekształcają się w najemników
  - wolno znikający supermarket
  - ognie i dymy.
10. Finał

wariant I: Z dymów ręce wyprowadzają postać w bieli, np. z gałązką oliwną (może dziecko)

wariant II: Wjazd wozów męskich i żeńskich, wymieszanie się i odjazd orszaku.

## SŁUPSKIE CZAROWNICE [FRAGMENT SCENY PIĄTEJ]

– Małgorzata Kamińska-Sobczyk (2002)<sup>10</sup>

### Scena piąta<sup>11</sup>

Prezentacja losów Triny Papisten

MISTRZ CEREMONII

Trino Papisten, na ciebie pora...

TRINA PAPISTEN

Urodziłam się w Brulłow w Westfalii, gdzie wyszłam za mąż za kowala Martina Nipkowa. W poszukiwaniu pracy przybyłam z mężem do Postomina. Tam znalazł nas burmistrz Słupska – Bauman. Burmistrz zachwycił się umiejętnościami mojego męża i zaprosił nas do Słupska, gdzie darował kuźnię miejską. Po śmierci męża wyszłam ponownie za mąż za rzeźnika – Andreasa Zimmermanna. Byliśmy bardzo szczęśliwi. Ciężką pracą dorobiliśmy się sporego majątku, którego zazdrościli nam inni mieszkańcy. Nasze szczęście nie trwało jednak długo, bo 4 maja 1701 roku zgłosił się do sądu magistrackiego aptekarz – Zinneker z pismem oskarżającym mnie o czary. Wkrótce zostałam pojmana i zaprowadzona pod sąd.

MISTRZ CEREMONII

A co sędziowie mają do powiedzenia w tej sprawie?

SĘDZIA I

Przygotowany akt oskarżenia przeciwko Trinie Papisten zawierał 68 paragrafów. Czy przyznajesz się do tego, że umiesz czarować?

TRINA PAPISTEN

Nie, nie wiem nic o czarach.

SĘDZIA II

A czy byłaś kiedy na Górze Czarownic?

TRINA PAPISTEN

Nie znam żadnej Góry Czarownic. Jedynie na okolicznych górach zbierałam niekiedy chrust...

---

<sup>10</sup> Scenariusz pochodzi z archiwum Państwowego Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku. Na podstawie scenariusza w roku 2002 „Tęcza” zrealizowała plenerowe widowisko pt. *O pomorskich czarownicach*, grane w przestrzeni Starego Rynku w Słupsku, miejskich uliczek oraz Rynku Rybackiego, położonego na dziedzińcu przed Muzeum Pomorza Środkowego.

<sup>11</sup> Fragment sceny piątej scenariusza widowiska plenerowego *O pomorskich czarownicach* prezentowany za wiedzą i zgodą autorki M. Kamińskiej-Sobczyk. Cały utwór objęty jest ochroną prawa autorskiego ZAiKS.

SĘDZIA I

Podobno w Gaju św. Jacka przed Bramą Młyńską zapisałaś duszę diabłu, który nazaczył cię jako swoją konkubinę brązową plamą na siedzeniu?

TRINA PAPISTEN

Nie! Niech mnie Bóg uchwata.

SĘDZIA I

Więc nie masz z diabłem nic wspólnego i nie potrafisz czarować?

TRINA PAPISTEN

Nie!

SĘDZIA II

A jak to się stało, że w noc świętego Jana dostałaś ducha w postaci białego ptaka, który był na twoje posługi?

TRINA PAPISTEN

Nic nie wiem o żadnym ptaku i nie jestem czarownicą.

SĘDZIA I

Doprawdy?! Ludzie mówią co innego. Szewc Szpeil zaświadczył, że przez twoje diabelskie praktyki na ulicy Piekiełko pozdychały wszystkie prosiaki, a w jego gospodarstwie zdechła krowa.

SĘDZIA II

Krawiec oskarżył cię o to, że rzuciłaś czary na jego konie, które stratowały parobka. Zrobiłaś to z zemsty, bo nie chciał pożyczyć ci kawałka płótna.

SĘDZIA I

Kiedy indziej przysłaś do żony krawca, żeby rozmieniła ci srebrnego talara. Gdy odmówiła, tak ją zaczarowałaś, że gdy udała się na strych, by dopilnować warzącego się piwa, nagle zeszytniała i nie mogła się poruszyć.

SĘDZIA II

Dwie wcześniej stracone czarownice ze wsi Łosino, żony Andreasa Bolduena i Jana Bogdana, podczas tortur zeznały, że Trina Papisten jest czarownicą i to przez nią przeszła nad miastem burza gradowa, która zniszczyła zasiewy.

SĘDZIA I

A co powiesz o innych klęskach? Czy to nie przez ciebie drzewa i krzewy zostały zżarte przez liszki?

TRINA PAPISTEN

Nie mam nic wspólnego z tymi wszystkimi nieszczęściami. Jestem niewinna!

## MOCE ŚWIĘTOJAŃSKIE

– scenariusz widowiska plenerowego (2003)<sup>12</sup>

Przed spektaklem o godzinie 21<sup>30</sup> wymarsz pochodów spod kina Milenium w kierunku wyspy. Korowód Złych Mocy idzie wzdłuż prawego brzegu Stupi, Dobrych – lewym

Lp.	Scena	Ruch	Dźwięk	Światła	Czas
1	2	3	4	5	6
1	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Prolog – Flet i Jaskółki</li> <li>• Postać Pastuszka grającego na flecie (fujarka?), przywołuje Jaskółki</li> <li>• Jaskółki</li> <li>• Przeistoczenie się Jaskótek w Urzędników</li> </ul>	Z różnych stron Łączenie się stada i umykanie chyłkiem ku Imperium Zła	Brak danych (znajdują się tylko na egzemplarzu dźwiękowca)	Wyeksponowana postać Pastuszka. Stopniowe rozświetlenie planu Jaskótek do pełnych. Światła niespokojne, lekkie podświetlenie Imperium Zła. Zmniejszenie światła Pastuszka	40 s 2 min 2 min
2	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Słońce i Księżyc</li> </ul>	Przetoczenie się, mijanie figur na chodniku		Ponowne mocne oświetlenie Pastuszka. Oświetlenie ścieżki. Zostawiają Pastuszka	2 min
3	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Taniec dziewczyn z nadmarionetą Dziewicy</li> </ul>	Do uzgodnienia		Pastuszek lekko oświetlony. Taniec w pełnych światłach, pod koniec tańca Oko Imperium Zła	3 min

<sup>12</sup> Por. scenariusz widowiska plenerowego *Moc świętojańska*, archiwum Ośrodka Teatralnego Rondo.



1	2	3	4	5	6
4	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Taniec Faunów</li> <li>• Porwanie Dziewicy</li> </ul>	Do uzgodnienia Do uzgodnienia		Rozświetlenie planu Faunów, zmniejszenie planu Dziewczyn. Niespokojne światła	2,5 min 1,5 min 1,5 min
5	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Przybywa Chłopiec</li> </ul>	Chłopiec płynie tratwą i wkracza na wyspę		Reflektory lotnicze, po przybyciu przejmują nasze światła	6 min
6	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ukazanie się Śmierci, prezentacja Smoka</li> </ul>	Wypelzanie Smoka		Podświetlone Imperium. Chłopiec w mocnych światłach. Smok	1,5 min
7	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Walka Chłopca ze Smokiem</li> <li>• Chłopiec wraca na pozycję wyjściową</li> </ul>	Do uzgodnienia		Pełne Wygaszenie Smoka, podświetlony lekko Chłopiec	3 min 30 s
8	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Taniec Śmierci i Śmierciątek</li> <li>• Śmierć wysłała Śmierciątka na zwiady</li> <li>• Ucieczka Śmierciątek</li> <li>• Prezentacja Śmierci, Śmierciątka skupiają się wokół niej</li> <li>• Śmierci i Śmierciątka atakują Chłopca</li> <li>• Walka</li> <li>• Pokonanie Śmierci, Chłopiec prze-gania Śmierć</li> </ul>	Do uzgodnienia Zatacza okrąg i wraca na przedpole Imperium. Idzie ze swiżą w kierunku Chłopca. Pobłażliwe wycofanie się Śmierci		Światła na Imperium Światła pełne. Wybrane światła na Śmierć i Chłopca. Światła na Śmierć i powoli wygaszanie	2,5 min 2 min 3 min 1 min

1	2	3	4	5	6
9	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Prezentacja Anioła Czarnego i Białego</li> <li>• Podpalenie mieczy</li> </ul>	Wchodzą centralnie i rozchodzą się na boki do swoich zastępów		Głównie punktowe	2,15 min
10	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aniołowie na czele swoich zastępów, przygotowanie do walk</li> </ul>	Do uzgodnienia		Tylko zastępy i Oko Imperium. Lekko podświetlony Chłopiec	1 min
11	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Walka zastępów</li> <li>• Pokonanie zastępu Ciemnego i odejście Czarnego Anioła</li> </ul>	Do ustalenia Ku Imperium		Niespokojne Do uzgodnienia	2,5 min 1 min
12	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Biały Anioł wraz ze swoim zastępem uwalnia Dziewczynę</li> </ul>	Biały Anioł ze świtą uwalnia Dziewczynę		Do uzgodnienia	1,5 min
13	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Spotkanie Dziewczyny z Chłopcem</li> <li>• Taniec</li> </ul>	Taniec. W tle Anioł Biały i jego zastęp		Do uzgodnienia	3,5 min
14	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Plecenie wianka dużego</li> </ul>				1,5 min
15	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Anioł Biały wyprowadza Dziewczynę i Chłopca</li> </ul>	Po doprowadzeniu Dziewczyny Anioł Biały przechodzi na drugi brzeg Słupi		Ciemność, tylko żywy ogień	1 min

1	2	3	4	5	6
16	Prezentacja wszystkich				3 min
17	Biały Anioł podpala ognie Płyną wianki				6 min

Stupsk, dnia 2 czerwca 2003 roku

### LEGENDA O GRYFIE

– scenariusz widowiska plenerowego (2010)<sup>13</sup>  
Premiera 12.09.2010 (g. 20.00), z okazji podwójnego jubileuszu 700- i 745-lecia miasta Stupska

Lp.	Scena	Działania	Czas
1	2	3	4
	Wstęp – Czaruchy	Palenie ognisk na prawym brzegu, panny palą zioła w ognisku	polska muzyka folkowa
1	Prolog Rybak	Prezentacja postaci Rybaka nad brzegiem Stupi, rozstawianie sieci, praca w osadzie, ognisko itp.	2,47 min
2	Prolog Gniazdo	Prezentacja Gniazda – światło i dym	3,25 min

<sup>13</sup> Por. scenariusz widowiska plenerowego *Legenda o Gryfie*, archiwum Ośrodka Teatralnego Rondo.

1	2	3	4
3	Prolog Panna rzečna	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Przybycie orszaku Panny rzečne, brzegiem rzeki (wychodzą od mostu), Panny odwracają uwagę widza od Rybaka i gniazda – śmiechy, zamieszanie, płąsy, zabawa długimi gałkami bluszczu</li> <li>2. Wiry, aż do zbudowania koła i wspólnego płasania</li> <li>3. Prezentacja postaci Panny rzečnej <ul style="list-style-type: none"> <li>– zrywają się i biegną w jednym kierunku</li> <li>– wracają z Panną rzečną korowodem, połączone girlandami na sznurkach</li> <li>– tworzą koło ze sznurkami wokół Panny rzečnej</li> </ul> </li> <li>4. Zajmują miejsce nad rzeką, ubierają girlandy, wyciągają je z wody, chlapią się nawzajem, czeszą włosy, zaplatają koła z bluszczu</li> </ol>	4,08 min
4	Migracje barbarzyńców	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Wejście łuczników po diagonalu – płonące strzały</li> <li>2. Wejście z tarczami po przeciwnym diagonalu <ul style="list-style-type: none"> <li>– od połowy formują linię, idą w stronę publiczności</li> </ul> </li> <li>3. Prezentacja stron</li> <li>4. Roszarda – zatrzymanie, rozejście po liniach, okrzyk – obrót, rozejście w szyku</li> </ol>	3,05 min
5	Lew i Orzeł	Prezentacja postaci	3,35 min
6	Najazd zbrojny	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Wódz wojny z dużym płonącym mieczem</li> <li>2. Atak dwóch armii na siebie</li> <li>3. Płonący miecz – obroty i prowadzi obie armie wkoło <ul style="list-style-type: none"> <li>– podpalenie płonących włócznie od miecza</li> </ul> </li> </ol>	4,54 min

1	2	3	4
		<p>4. Wojowie biegą w kierunku publiczności i rzucają płonące włócznie w rzekę (nierówno, stop klatka)</p> <p>5. Miecz po raz kolejny uruchamia wojów</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- rozejście do łuku, podpalenie świec dymnych</li> <li>- 3 pary ustawione do walki na miecze</li> </ul>	
7	<p>Wygnanie Orła i Lwa, prezentacja zwycięskich sztandarów</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Rozejście po łuku i otwarcie na gniazdo</li> <li>2. Atak 4 grup na Orła i Lwa</li> <li>3. Wypędzenie postaci Orła i Lwa, które wycofują się ze sceny</li> </ol>	3,14 min
8	<p>Uczta, świętowanie zwycięstwa barbarzyńców</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- rozbieranie gniazda, układanie kręgu</li> <li>- wyjście jaja z gniazda, obdarcie jaja z zewnętrznej „złotej” powłoki</li> <li>- jajo turla się, aż do osady rybaka do rzeki</li> </ul>	3,58 min
9	<p>Przybycie panien</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Czary – wchodzą płonące wachlarze</li> <li>2. Panny-wodnice wchodzą z dymem kadzideł</li> <li>3. Panny zapraszają wojów do „zabawy” i przy pomocy czarów usypiają wojowników <ul style="list-style-type: none"> <li>- wojowie spadają ze szczudeł</li> <li>- panny zakładają girlandy na barbarzyńców, którzy powoli zasypiają.</li> </ul> </li> <li>Panny wyprowadzają wojów w krzaki</li> <li>4. Panny odwracają się do osady rybaka – pomagają w powrocie jaja do gniazda</li> </ol>	3,09 min

1	2	3	4
10	Rybak łowi jajo	Wyłowienie jaja. Panny przychodzą po jajo	3,12 min
11	Trzy siostry Stupi	<p>1. Taniec w niebieskiej tkaninie nad wodą, wyciąganie tkanin z wody, taniec z szarfami</p> <p>2. Trzy rzeki – rozciąganie długich tkanin do miejsc, z których wyjdą siostry Stupi</p> <p>3. Trzy siostry Stupi wychodzą z trzech miejsc – prezentacja postaci</p> <p>4. Zabawa tkaniną – fale</p>	4,14 min
12	Narodziny Gryfa	Powrót jaja do gniazda, wykluwanie się GRYFA , efekty pirotechniczne, dym	4,29 min
13	Chrzest znaku	Podniesienie i podpalenie herbu, wjazd płonącego herbu do wody	4,20 min
14	Finał Unia Przyjaźni	Gryf, sztandary z herbami zaprzyjaźnionych miast, płonące pochodnie, fajerwerki	2,40 min

## Literatura przedmiotu (wybór)

- 20-lecie. *Teatr polski po 1989*, red. D. Jarzabek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010.
- 80 lat teatru w Toruniu 1920-2000, red. J. Skuczyński, Toruń 2000.
- Aktualne problemy teatru operowego w kraju*, red. S. Krukowski, Wrocław 1972.
- Antrepreneur*. Księga ofiarowana profesorowi Janowi Michalikowi w 70. rocznicę urodzin, red. J. Popiel, Kraków 2009.
- Babicki K., *Zadania teatru repertuarowego*, [w:] *Dylematy dramatu i teatru u progu XXI wieku*, red. A. Podstawka, A. Jarosz, Lublin 2011.
- Bądkowski L., *Zarys historii literatury kaszubskiej*, Gdańsk 2006.
- Błoński J., *Witkacy na zawsze*, Kraków 2003.
- Braun K., *Nowy teatr na świecie, 1960-1970*, Warszawa 1975.
- Braun K., *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982.
- Bukowski A., *Regionalizm kaszubski. Ruch naukowy, literacki i kulturalny. Zarys monografii historycznej*, Poznań 1950.
- Burzyński T., *Debiutanci ścigają weteranów*, „Scena” 1974, nr 1.
- Butkiewicz Z., *Festiwal w czasach PRL-u. O festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu (1959-1989)*, Toruń 2004.
- Byrski T., Byrska I., *Prowincja teatralna – w stolicy i poza nią*, „Współczesność” 1965, nr 17.
- Ciechowicz J., *Myślenie teatrem*, Gdańsk 2000.
- Ciechowicz J., *Na wolnym powietrzu. O różnorodności form w teatrze plenerowym dziś*, [w:] *Teatr masowy – teatr dla mas*, red. M. Leyko, Łódź 2011.
- Ciechowicz J., *Narodziny teatru w Słupsku*, „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 4.
- Ciechowicz J., *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych*, Wrocław 1984.
- Ciechowicz J., *Teatr i okolice*, Gdańsk 2010.
- Cieplak J., *Inauguracyjne otwarcie Teatru Miejskiego w Słupsku*, „Szczecin” 1946, nr 21/22.
- Czym jest dla mnie folklor*, „Teatr Lalek” 1989, nr 2 [ankieta].
- Dąbrowa J., *Pani Zofii kraina legend*, „Pomerania” 1988, nr 5.

- Degler J., *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918-1939)*, Warszawa 2009.
- Domaradzki C., *Polacy urodzeni nad Słupią*, „Tygodnik Zachodni” 1960, nr 12.
- Elżbieta i Tadeusz Czaplĩnscy. *Dokumentacja działalności*, opracowała M. Siemaszko, Łódź 2001.
- Frankowska B., *Obecność małych teatrów we współczesnej kulturze narodowej*, „Teatr” 1977, nr 18.
- Frankowska B., *Ogólnopolska wystawa sztuki lalkarskiej w „Tęczy”*, „Teatr” 1972, nr 19.
- Frankowska B., *Teatr w plenerze*, [w:] *Teatr. Widowisko. Encyklopedia kultury polskiej*, red. M. Fik, Warszawa 2000.
- Gdańsk jest teatrem. Dziesięć lat Festiwalu Szekspirowskiego 1997-2006*, red. J. Ciechowicz, współpraca A. Ratkiewicz, Gdańsk 2006.
- Gdańsk teatralny: historia i współczesność*, red. J. Ciechowicz, przy współpracy H. Kasjaniuk, Gdańsk 1988.
- Gubernat I., *Dziesięciolecie działalności teatru słupskiego*, „Słupskie Prace Humanistyczne” 1990, nr 9a.
- Historia Słupska*, red. S. Gierszewski, Poznań 1981.
- Historia teatru*, red. J.R. Brown, Warszawa 2007.
- Jak badać teatr? Materiały z konferencji metodologicznej poświęconej badaniom historycznoteatralnym*, Kraków, 28 września 2002, red. M. Dębowski, Kraków 2003.
- Jankowski B.M., Misiorny M., *Muzyka i życie muzyczne na Ziemiach Zachodnich i Północnych 1945-1965*, Poznań 1968.
- Jarmułowicz M., *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Gdańsk 2003.
- Jasiński J., *Kwestia pojęcia Ziemie Odzyskane*, [w:] *Ziemie Odzyskane/Ziemie Zachodnie i Północne. 60 lat w granicach państwa polskiego*, red. A. Sakson, Poznań 2006.
- Jurkowski H., *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*, Warszawa 2002.
- Kalinowski D., *Dramaturgia kaszubska. Pytania o kondycję i perspektywy*, [w:] *Literatura kaszubska w nauce – edukacji – życiu publicznym*, red. Z. Zielonka, Gdańsk 2007.
- Kalinowski D., *Obrzęd, obyczaj, historia. Ku antropologii teatru kaszubskiego*, [w:] A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, *Od Smętka do Stołema. Wokół literatury Kaszub*, Gdańsk-Słupsk 2009.
- Kelera J., *Wrocław teatralny 1945-1980*, Wrocław 1983.
- Komar W., *23 przypadki sceniczne. Teatr jednego aktora w dorobku Teatru „Rondo” w Słupsku, w latach 1972-2000*, Słupsk 2009.
- Komorowska M., *Kronika teatrów muzycznych PRL lipiec 1944 – czerwiec 1989*, Poznań 2003.



- Kosiński D., *Historia? teatru? polskiego? Pewne pytania, niepewne odpowiedzi oraz dyskusja wokół projektu z udziałem A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej, D. Rajtaczakowej, L. Kolankiewicz, B. Lasockiej i E. Kalemby-Kasprzyk*, „Dialog” 2007, nr 6.
- Kosiński D., *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007
- Kosiński D., *Teatr kulturalnego miasta*, „Dialog” 2008, nr 4.
- Kosiński D., *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010.
- Kowalewski S., *Jubileusz czyli o ambicjach Słupska*, [w:] *Program teatralny do Edwarda II*. Bałtycki Teatr Dramatyczny. Scena w Słupsku. X lat Sceny Słupskiej, Koszalin 1969.
- Koziński L., *Teatr dziś. Uwagi o współczesnym teatrze lalek w Polsce*, „Teatr Lalek” 2011, nr 1-2.
- Kozłowska M., *Teatr prowincjonalny – teatr na prowincji. Cztery sezony teatralne Ireny i Tadeusza Byrskich w Gorzowie Wielkopolskim (1962-1966)*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe regionu gorzowskiego. Materiały z interdyscyplinarnej konferencji naukowej, Gorzów Wielkopolski, 7-8 kwietnia 2003*, red. E. Skorupska-Raczyńska, Gorzów Wielkopolski 2003.
- Kozłub L., *Kultura regionalna a tożsamość kulturowa*, [w:] *Regionalizm, kultura i oświata regionalna*, red. B. Cimała, J. Kwiatek, Opole 2010.
- Krajewska A., *Style czytania Witkacego*, [w:] *Witkacy w Polsce i na świecie*, red. M. Skwara, Szczecin 2001.
- Krajewska A., *Witkacego inscenizacje tekstualne*, „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 4.
- Kral A.W., *Bardzo dobry Witkacy*, „Teatr” 1969, nr 18.
- Krawczykiewicz J., *Teatr Rondo 1972-2007 (zarys monograficzny)*, Słupsk 2009 [maszynopis pracy magisterskiej].
- Krzyżanowska-Hajdukiewicz A., *Witkacy w zbiorach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*, „Sztuka” 1985, nr 2/3.
- Kuik-Kalinowska A., Kalinowski D., *Od Smętka do Stolema. Wokół literatury Kaszub*, Gdańsk-Słupsk 2009.
- Kuligowska A., *Trudne początki. Teatr łódzki w latach 1844-1863*. Wrocław 1976.
- Kuraś M., *Zniewalanie teatru. Polityka teatralna 1944-1949*, „Pamiętnik Teatralny” 2008, z. 3-4 [zeszyt monograficzny *Teatr w Polsce Ludowej 1944-1954*].
- Kurek K., *Teatr i miasto. Historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782-1849*, Poznań 2008.
- Lachnitt W., *Zagadnienie regionalizmu pomorskiego*, „Szczecin” 1947, nr 1-2.
- Latoszek M., *Wielokulturowość mieszkańców Pomorza na tle procesów przemian społecznych (1945-1995)*, [w:] *Pomorze – trudna ojczyzna? Kształtowanie się nowej tożsamości 1945-1995*, red. A. Sakson, Poznań 1996.
- Lindmajer J., Machura T., Spors J., Wachowiak B., *Dzieje Słupska*, Słupsk 1986.
- Linkner T., *Heroiczna biografia Remusa. W zwierciadle mitu i kaszubskich wierzeń*, Gdańsk 1996.

- Linkner T., *Literatura kaszubska w perspektywie historyka literatury, czyli teraz o literackiej roli bóstw i demonów u Derdowskiego, Majkowskiego, Heykego i Drzeżdżona*, [w:] *Badania kaszuboznawcze w XX wieku*, red. J. Borzyszkowski, C. Obracht-Prondzyński, Gdańsk 2001.
- Łach S., *Osadnictwo polskie w Słupsku w 1945 roku*, „Słupskie Prace Humanistyczne” 1986, nr 6a.
- Łach S., *Osadnictwo polskie w Słupsku w latach 1946-1950*, „Słupskie Prace Humanistyczne” 1987, nr 7a.
- Mała ojczyzna. Kultura – Edukacja – Rozwój lokalny*, red. W. Theiss, Lublin 2001.
- Marczak-Oborski S., *Życie teatralne w latach 1944-1964. Kierunki rozwojowe*, Warszawa 1968.
- Markow R., *Polskie sceny w okresie pionierskim (1945-1948)*, [w:] *Szczecin teatralny*, cz. I, *Twórcy. Przedstawienia. Festiwale*, red. L. Kaczyńska, Szczecin 2002.
- Markow R., *Teatr Sylwestra Czosnowskiego Lwów-Szczecin 1945-1948*, cz. I-IV, „Przegląd Zachodniopomorski” 1982, z. 3-4, 1986, z. 2, 1991, z. 3-4, 1998, z. 1.
- Marszałek A., Kosiński D., *Pedagogia ukryta, czyli czego można nauczyć się od Jana Michalika*, [w:] *Antrepreneur*. Księga ofiarowana profesorowi Janowi Michalikowi w 70. rocznicę urodzin, red. J. Popiel, Kraków 2009.
- Michalik J., *Od dokumentacji do interpretacji dziejów jednego teatru*, [w:] tegoż, *Teatr w Sejmie*, Kraków 2009.
- Miedziewski S., *Rondo widzę ogromne*, „Głos Pomorza” 2003, nr 103.
- Miedziewski S., *Ujarzmianie pejzażu czyli możliwości teatru plenerowego*, Biuletyn Metodyczny „Ziemia Gdańska” Gdańsk, Elbląg, Słupsk 1978, nr 124.
- Miedziewski S., *W stronę teatru popularnego*, „Pobrzeże” 1982, nr 1.
- Miklińska Z., *Czym jest dla mnie folklor*, „Teatr Lalek” 1989, nr 2.
- Miklińska Z., *Teatr swój widzę... dla wszystkich*, „Głos Koszaliński” 1975, nr 58.
- Miłkowski T., *Na scenie jednoosobowej panuje tłok*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 62-63.
- Misiorny M., *Dziesięć Festiwali Teatrów Polski Północnej*, Toruń 1968.
- Misiorny M., *Teatry dramatyczne Ziemi Zachodnich 1945-1960*, Poznań 1963.
- Mój nowy dom. Wspomnienia słupskich osadników*. Prace zgłoszone na konkurs literacki zorganizowany przez Słupski Uniwersytet Trzeciego Wieku, red. J. Nitkowska-Węglarz, Słupsk 2009.
- Muzea pomorskie – twórcy, zbiory i funkcje kulturowe*. VIII konferencja kaszubsko-pomorska, red. S. Kwidzińska, Słupsk-Gdańsk 2005.
- Natalia Gołębska. Dokumentacja działalności*, opracowała J.E. Wiśniewska, Łódź 1996.
- Nieduziak E.M., *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w działaniach teatrów lokalnych*, Sandomierz 2004.
- Nieduziak E.M., *Teatr lokalny miejscem działań kształtujących kulturową tożsamość człowieka*, „Ars Educandi”, t. II, Gdańsk 2000.
- Nitkowska-Węglarz J., *Baśnie regionu słupskiego*, Słupsk 2002.

- Niziołek G., „*dwa tysiąclecia prawie i ani jednego boga!*”, „*Didaskalia*” 2010, nr 99.
- Nowe historie 1. Ustanawianie historii*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, D. Kosiński, Warszawa 2010.
- O ożywianiu marionetek, misji teatru lalkowego i wrażliwości współczesnego dziecka*, z Małgorzatą Kamińską-Sobczyk rozmawia Ryszard Ulicki, „*Miesięcznik*” 2006, nr 3.
- Obracht-Prondzyński C., *Teatr kaszubski*, [w:] *Kaszubi dzisiaj. Kultura – język – tożsamość*, Gdańsk 2007.
- Osiński Z., *Nazywał nas bratnim teatrem. Przyjaźń artystyczna Ireny i Tadeusza Byrskich z Jerzym Grotowskim*, Gdańsk 2005.
- Ostrowska J., *Czy możliwy jest uliczny teatr alternatywny?* [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. V. Sajkiewicz, E. Wąchocka, Katowice 2009.
- Państwowy Teatr Wybrzeże 1946-1976*, red. A. Żurowski, Gdańsk 1976.
- Pavis P., *Ku teatrowi międzykulturowemu?*, „*Didaskalia*” 1997, nr 22.
- Pawlak G., *Literatura polska w Teatrze Telewizji w latach 1953-1993. Monografia dokumentalna*, Warszawa 2004.
- Pięć sezonów. Polski teatr lalek 1980-1985*, opracował M. Waszkiel, Łódź 1986.
- Pomorze – trudna ojczyzna? Kształtowanie się nowej tożsamości 1945-1995*, red. A. Sakson, Poznań 1996.
- Popielas-Szultka B., *Dzieje Pomorza Słupskiego do połowy XIV wieku*, [w:] *Źródła do historii Słupska do połowy XIV wieku*, red. B. Popielas-Szultka, Słupsk 2000.
- Powroty do Witkacego. Materiały sesji naukowej poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi*, Słupsk 7-8 maja 2004, red. J. Tarnowski, Słupsk 2006.
- Problemy animacji kultury na Pomorzu*, red. C. Obracht-Prondzyński, Gdańsk 2000.
- Puzyna K., *Na przełęczach bezsensu*, „*Pamiętnik Teatralny*” 1969, z. 3.
- Puzyna K., *Wreszcie z sensem*, „*Polityka*” 1970, nr 7.
- Raczyńska A., *Teatr można robić wszędzie*, „*Zbliżenia*” 1985, nr 19.
- Raport o stanie polskiego teatru dla dzieci i młodzieży w latach 1989-2003*, red. Z. Ruzdziński, J. Tyszką, Poznań 2005.
- Raszewski Z., *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa 1991.
- Raszewski Z., *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955.
- Ratajczakowa D., *Twierdza i teatr*, [w:] *Twierdza i teatr: 125 lat Teatru Polskiego w Poznaniu. Księga jubileuszowa (1875-2000)*, red. K. Kurek, Poznań 2000.
- Ratkowska P., *Polska festiwalu*, „*Notatnik Teatralny*” 2010, nr 60-61.
- Robotycki C., *„Prowincja” z antropologicznego punktu widzenia. Refleksja z perspektywy dylematów komunikacji kulturowej*, „*Polska Sztuka Ludowa. Konteksty*” 2008, nr 2.
- Sakson A., *Proces integracji i dezintegracji społecznej na Ziemiach Zachodnich i Północnych Polski po 1945 roku*, [w:] *Pomorze – trudna ojczyzna? Kształtowanie się nowej tożsamości 1945-1995*, red. A. Sakson, Poznań 1996.

- Samp J., *Literatura kaszubska*, [w:] *Pomorze – Mała ojczyzna Kaszubów (historia i współczesność)*, red. J. Borzyszkowski, D. Albrecht, Gdańsk-Lubeka 2000.
- Samp J., *Smętek. Studium kreacji literackich*, Gdańsk 1984.
- Sielicki K., *Małe teatry*, „Teatr” 1985, nr 9.
- Sinko G., *Dwie premiery nowej sceny muzycznej. Gombrowicz, Prus, Jerzy Satanowski*, „Teatr” 1978, nr 2.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*, red. naczelny Z. Raszewski, na podstawie materiałów S. Dąbrowskiego, Warszawa 1973.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1900-1980*, red. naczelny Z. Wilski, Warszawa 1994.
- Stugocki J., *Zagadnienia regionalizmu i tożsamości regionalnej*, Bydgoszcz 1990.
- Słupski Teatr Dramatyczny 1977-1987*, red. M. Mirecka, J. Ślipińska, Słupsk 1988.
- Słupskie instytucje kulturalne. Informator*, Słupsk 2000.
- Sobiecka A., *Dzieje teatru w Słupsku 1945-2008. Zarys historyczno-dokumentacyjny*, Słupsk 2009.
- Sobiecka A., *Teatr, którego nie ma. Archiwum Słupskiego Teatru Dramatycznego (1976-1991)*, [www.e-teatr.pl/Pamięć teatru](http://www.e-teatr.pl/Pamięć%20teatru).
- Sobiecka A., *Tradycje teatralne Pomorza Środkowego. Słupsk 1945-2005*, [w:] *Kultura Ludów Morza Bałtyckiego*, t. II: *Nowożytność i współczesność*. Mare Integrans. Studia nad dziejami wybrzeży Morza Bałtyckiego. Materiały z III Międzynarodowej Sesji Naukowej Dziejów Ludów Morza Bałtyckiego, Wolin 20-22 lipca 2007, red. M. Bogacki, M. Franz, Z. Pilarczyk, Toruń 2008.
- Sobiecka A., *Ujarzmianie pejzażu, czyli o możliwościach teatru plenerowego*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, nr 9.
- Sokół L., *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973.
- Szalewska E., *Słupsk. Podstawy kształtowania ładu przestrzennego*, Słupsk 2002.
- Szczecin teatralny*, cz. I, *Twórcy. Przedstawienia. Festiwale*, red. L. Kaczyńska, Szczecin 2002.
- Świetlicka A., Wisławska E., *Znani słupszczanie. Szkice biograficzne z powojennych dziejów miasta*, Słupsk 2003.
- Teatr Byrskich. Refleksje, dokumenty, wspomnienia (wybór)*, wybór i opracowanie M. Iskra, M. Rzepka, Kielce 1992.
- Teatr Rondo 1972-1982*, Słupsk 1982.
- Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. J. Tyszka, Poznań 1998.
- Teatry dramatyczne w Szczecinie 1945-1965*, red. D. Piotrowska, Poznań 1965.
- Teatry polskie w trzydziestoleciu (1944-1974). Słownik*. Opracowali: B. Berger, T. Bogucka, Z. Wilski, M. Wosiek, K. Zawadzka, „Pamiętnik Teatralny” 1975, z. 3-4.
- Teatry Stanisława Hebanowskiego. Odkrycia, powtórki, rewizje*, red. J. Ciechowicz, W. Zawistowski, Gdańsk 2005.
- Theiss W., *Mała ojczyzna: perspektywa edukacyjno-utilitytarna*, [w:] *Mała ojczyzna. Kultura – Edukacja – Rozwój lokalny*, red. W. Theiss, Warszawa 2001.

- Tyszka J., *Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna – palimpsest problemów i terminów*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010.
- Urbanik T., *Słupsk anno domini 2010. 700 lat po relokacji*, Słupsk 2010.
- Warszawa teatralna*, red. L. Kuchtówna, Warszawa 1990.
- Waszkiel H., *Dramaturgia – repertuar*, „Teatr Lalek” 2011, nr 1-2.
- Waszkiel M., *Teatr lalek*, [w:] *Raport o stanie polskiego teatru dla dzieci i młodzieży w latach 1989-2003*, red. Z. Rudziński, J. Tyszka, Poznań 2005.
- Wąchocka E., *Teatr «form różnych»*, [w:] *Witkacy w Polsce i na świecie*, red. M. Skwara, Szczecin 2001.
- Wąchocka E., *Witkacy na przełomie stuleci*. „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 4.
- Wielkie Pomorze. Mīt i literatura*, red. A. Kuik-Kalinowska, Gdańsk-Słupsk 2009.
- Wielkie Pomorze. Tożsamość i wielokulturowość*, red. A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, Gdańsk-Słupsk 2011.
- Wierciński E., *Pamiętnik z pierwszego objazdu Reduty*, wstęp i opracowanie A. Chojnacka, „Pamiętnik Teatralny” 1986, z. 1.
- Witkacy 1885-1939. Kolekcja Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*. Katalog opracowała A. Krzyżanowska-Hajdukiewicz, Warszawa 1987.
- Witkacy*. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60. rocznicę śmierci, Słupsk, wrzesień 1999, red. A. Żakiewicz, Słupsk 2000.
- Witkacy. Teatr. Dokumentacja. Inscenizacje sztuk Witkacego na scenach polskich (1921-1985)*, opracowanie A. Koecher-Hensel, Warszawa 1985.
- Witkacy w Polsce i na świecie*, red. M. Skwara, Szczecin 2001.
- Witkacy. Życie i twórczość*. Materiały sesji poświęconej S.I. Witkiewiczowi z okazji 55. rocznicy śmierci (Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 16-18 września 1994), red. J. Degler, Wrocław 1996.
- Wolicki K., *Teatr uliczny*, „Dialog” 1973, nr 12.
- Wójcik S., *O początkach kolekcji Witkacego w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku oraz jej nieustannych problemach konserwatorskich*, [w:] *Witkacy. Życie i twórczość*. Materiały sesji poświęconej S.I. Witkiewiczowi z okazji 55. rocznicy śmierci (Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 16-18 września 1994), red. J. Degler, Wrocław 1996.
- Współczesne formy teatru muzycznego (na świecie, w Polsce, w Gdyni)*, red. J. Ciechowicz, Gdańsk 2009.
- Wysiński K.A., *Związek Artystów Scen Polskich 1918-1950. Zarys monograficzny*, Wrocław 1979.
- XXX lat Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. J. Słowackiego w Koszalinie*, red. W. Mikołajczyk-Trzcinańska, Koszalin 1984.
- Z najnowszych dziejów Słupska i ziemi słupskiej (1945-1965)*, red. K. Podoski, Poznań 1969.
- Zgodzińska B., *Witkacy – kolekcjonowanie, eksponowanie i publikowanie dzieł sztuki z Działu Sztuki Współczesnej Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*, [w:] Mu-

- zea pomorskie – twórcy, zbiory i funkcje kulturowe*. VIII konferencja kaszubsko-pomorska, red. S. Kwidzińska, Słupsk-Gdańsk 2005.
- Zgodzińska B., *Witkacy w Słupsku*. Firma Portretowa „S.I. Witkiewicz”, Słupsk 2010.
- Zgodzińska-Wojciechowska B., Żakiewicz A., *Witkacy. Kolekcja dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*, Warszawa 1996.
- Zielonka Z., *Region i regionalizm słupski*, [w:] *Materiały do poznania regionalizmu słupskiego*, t. III, *Opracowania dotyczące problemów środowiskowych, kulturowych i sozologicznych Ziemi Słupskiej*, Słupsk 2000.
- Zielonka Z., *Słupsk literacki*, [w:] *Materiały do poznania regionalizmu słupskiego*, t. I, *Szkice z współczesnego życia kulturalnego społeczeństwa słupskiego – jego zainteresowań i działalności w okresie po II wojnie światowej*, Słupsk 1999.
- Zielonka Z., *Utopia czy wyzwanie*, „Regiony” 1994, nr 1.
- Zielonka Z., *Wrastanie w krajobraz*, [w:] *Materiały do poznawania regionalizmu słupskiego*, t. VII, *Zbiór opracowań w zakresie regionalnej literatury środkowopomorskiej i rodzimego środowiska geograficzno-przyrodniczego oraz kulturowego, a także zapiski kronikarskie*, Słupsk 2006.
- Ziemia słupska*, opracowanie J. Waśniewski, Kraków 1964.
- Ziemie Odzyskane/Ziemie Zachodnie i Północne 1945-2005. 60 lat w granicach państwa polskiego*, red. A. Sakson, Poznań 2006.
- Zofia Miklińska. *Dokumentacja działalności*, opracował A. Bocian, Łódź 2001.
- Żurowski A., *O nas z nami*, „Teatr” 1980, nr 24.

## *Theatre in Słupsk. Artistic institution*

### **Summary**

The main aim of the monographic publication titled *Theatre in Słupsk. Artistic institution* is an attempt to evaluate theatrical institutions in Słupsk, professional ones as well as amateur in 1945-2010. This thesis is a continuation and necessary complement of analytical research on the history of theatres in Słupsk. Previous historic documentation is supplemented with considerations focused on the most important artistic achievements of local theatres. The whole research project is divided into two parts – *History of theatre in Słupsk. Historic-documentation draft* (Słupsk 2009) and *Theatre in Słupsk. Artistic institution* as a model follows the solutions adapted by contemporary historical-theatrical works in which historic-documentation description is only a starting point for problematic descriptive – analytical research. Important point of reference for taken historic-theatrical considerations is a category of provincial culture and Słupsk regionalism.

Next chapters of this monography – from different points of view – characterise artistic achievements of the most important theatrical institutions in Słupsk. Chapter one is about first years when post war Teatr Polski in Słupsk started functioning. Next the following are described: concept of musical and repertoire theater realized on provincial scene, scenic reception of Stanisław Ignacy Witkiewicz dramas, Pomeranian-Kashubian motifs in inscenizations of National Doll Theatre “Tęcza” and tradition of outdoor spectacles organized by Rondo Theatre. Considerations are finished with remarks on attempt to evaluate the achievements of professional and amateur scenes in Słupsk as well as diversity of connections with provincial culture. In addition the thesis gathers (as indexes) crucial documentation materials.

## INDEKS NAZWISK

(W indeksie pominięto nazwiska występujące w aneksach)

- A**bramow-Newerly Jarosław 75  
Abramowicz Mieczysław 96, 116  
Adamiecka-Sitek Agata 5  
Albrecht Dietmar 188  
Aleksandrowicz Tadeusz 67, 85  
Anczyc Władysław Ludwik 49  
Arbuzow Aleksiej 98  
Arnold Franz 34, 35, 39  
Arrabal Fernando 94, 97  
Arystofanes 90, 91, 115  
Aszyk Urszula 239  
Axer Erwin 131
- B**abicki Krzysztof 119  
Bach Ernest 34, 35, 39  
Baduszkowa Danuta 68, 69  
Baltyn Hanna 175  
Bałucki Michał 8, 21, 22, 26, 35  
Banak Jolanta 90, 255  
Baniewicz Elżbieta 84  
Baran Mirosław 79, 82, 112, 158, 257  
Bardini Aleksander 69  
Bargielski Zbigniew 130  
Barnaś K. 55  
Barszczewska Grażyna 107, 110  
Bartoszek Zbigniew 93, 97, 145  
Bądkowski Lech 188, 197  
Beaumarchais Pierre A. 112, 116  
Beckett Samuel 108, 110, 116  
Berg Alban 89  
Berger Barbara 25, 143  
Betkowska Katarzyna 262  
Biała Ewa 93, 255  
Białoszewski Miron 90, 115, 254-255  
Białynicka-Birula Helena 133  
Białynicki-Birula Michał 133  
Białynicki-Birula Teodor 133  
Biegańska Irena 71, 73, 74  
Bielawska Henryka 97  
Bieniewski Henryk 68, 84  
Bieńkowski Zbigniew 69, 72, 75  
Biliczak Antoni 84  
Błoński Jan 124, 125  
Bobrowska-Ekiert Anna 77, 78  
Bochenek Marta 90  
Bocian Andrzej 176, 196  
Bogucka Teresa 25  
Bogusławski Edward 130  
Bogusławski Wojciech 138  
Bogusz Marian 135, 136  
Bonacka Ewa 96  
Borkowicz Leonard 30, 45  
Bortkiewicz Marcin 79, 112, 151, 163,  
253, 254  
Borzyszkowski Józef 184, 188, 201  
Brandon Thomas 47, 48  
Brandstaetter Roman 67  
Braun Kazimierz 208, 209  
Brecht Bertolt 71, 72, 115  
Breżniew Leonid 103, 104  
Brook Peter 210  
Brown John Russel 209, 210



- Bruzdowicz Joanna 89  
 Bryll Ernest 178, 196  
 Brzeskot Agnieszka 157  
 Brzeskot Bartosz 107, 116, 257  
 Buchwald Dorota 5  
 Budrewicz Tadeusz 8  
 Bukowski Andrzej 183, 197  
 Bułhakow Michaił 74, 85, 95  
 Bunsch Ali 176, 177, 181-183, 186,  
 187  
 Bunsch Jacek 158, 159, 166, 167  
 Burnat Łukasz 138  
 Bursa Andrzej 90, 255  
 Burska-Cichowska Antonina (Burska  
 Nina) 24-26, 33, 36, 37, 44, 52, 54  
 Burzyńska Anna 111, 116  
 Burzyński Tadeusz 252  
 Butkiewicz Zenon 43, 118, 135,  
 138  
 Byrska Irena 85, 113, 114, 119  
 Byrski Tadeusz 20, 21, 85, 113-115,  
 117, 119  
**C**alderon Pedro 94, 142  
 Całkowa Julianna 195  
 Carroll Lewis 90  
 Ceynowa Florian 188  
 Chaberski Emil 27  
 Chełmniak Marek 90  
 Chlebownikow Wielemir 102  
 Chludziński Andrzej 188  
 Chmielnik Igor 83  
 Chmielnik Jacek 111  
 Chmurkowska Maria 37  
 Chojka Joanna 98  
 Chojnacka Anna 239  
 Chomicz Zbigniew 150  
 Chopin Fryderyk 230, 232  
 Chorążuk Bogdan 99, 252, 253  
 Christyniuk Aleksandra 81, 82, 113  
 Chrobry Bolesław 220, 230  
 Chwałba Andrzej 225  
 Chynowski Paweł 102  
 Cichowski Karol 28  
 Ciecholewski Radosław 75, 101-103,  
 150  
 Ciechowicz Jan 6, 7, 19, 43, 71, 89, 95,  
 208, 239  
 Cieplak J. 27, 45-47  
 Cierniak Jędrzej 196  
 Cieślukowski Jerzy 178  
 Cimała Bogdan 201  
 Cohen Leonard 75  
 Conners Barry 21, 30  
 Cooney Michael 111, 112  
 Cooney Ray 107, 108  
 Cybulski Jerzy 31, 32, 45, 47  
 Cywińska Izabella (Cywińska-Adam-  
 ska) 84-86, 104, 137  
 Czajkowski Bogdan 96  
 Czajkowski Piotr 89  
 Czapelski Stanisław 30  
 Czaplińska Elżbieta 23, 174, 176, 179,  
 184, 195, 196, 198  
 Czapliński Tadeusz 23, 174, 176, 195,  
 198  
 Czarnecki Klemens 36, 52  
 Czarnota Leszek 72  
 Czechow Antoni 39, 74, 115  
 Czczotko Adam 100  
 Czerny-Marecka Anna 105  
 Czerwijowska Helena 157  
 Czerwiński Jerzy 169  
 Czerwiński Marcin 214  
 Czosnowska Bogusława 31, 96  
 Czosnowski Sylwester 26, 28-32, 43  
 Czyszak Waldemar 157  
 Czyżewska Alina 78, 110, 257  
 Czyżewska Teresa 76  
**Ć**wik Agnieszka (Brzeskot) 76, 107,  
 108, 153, 257

- D**arec-Czarnecka Zofia 25  
 Darocha Teresa 96, 142, 144  
 Dąbrowa Jerzy (Dąbrowa-Januszewski) 96, 179, 183, 185, 199, 201  
 Dąbrowski Andrzej Józef 94, 96  
 Dąbrowski Piotr 107  
 Dąbrowski Stanisław 17  
 Dąbrowski Zdzisław 178  
 de Cervantes Miguel 115, 233  
 de Croy Anna 193  
 de Ines Zofia 76  
 de la Barca Calderon 115  
 Dec Anna 155  
 Degler Janusz 124-128, 130, 136, 139, 141, 160, 178  
 Dejmek Kazimierz 14  
 Derdowski Hieronim 183, 188  
 Dębosz Sławomir 70, 71, 73  
 Dębowski Marek 5  
 Dietrich Marlena 82  
 Dobrowolska Halina 135  
 Dobrowolski Marek 74  
 Domańska Małgorzata 99  
 Domańska Wiesława 178  
 Domaradzki Czesław 17, 18, 21, 22  
 Dorman Jan 175  
 Doroń Paweł 41  
 Dostojewski Fiodor 85, 108, 110, 115, 116, 123  
 Dougan Xenia 38  
 Dreżis Rimas 178  
 Drzeżdżon Jan 197  
 Dubanowicz Wanda 178, 180-182, 188  
 Duda Artur 237  
 Dunaj Jarosław 143  
 Dyjak Marek 157  
 Dyktyńska M. 69  
 Dymiter Marcin 222  
 Działak Teresa 87  
 Dzieciniak Adam 97, 145  
 Dziemidok Rafał 112  
 Dzikiewicz Bernard 18  
 Dziubecka Sławomira 114  
 Dziuk Andrzej 146, 165  
**E**ftimiu Victor 37  
 Eichlerówna Irena 24  
 Eliade Mircea 214  
 Eulitz Oskar 12  
**F**abich Jan 143  
 Fac Bolesław 188  
 Fenikowski Franciszek 190, 191  
 Fiderer Jan 33, 37, 39, 52, 54  
 Fik Marta 131, 132, 208  
 Filler Witold 130  
 Flis Zofia 185  
 Fodor Laszlo 30, 37  
 Franczak Antoni 10, 13, 150, 212, 214-219, 222-224, 226, 230-233, 235, 236, 238, 239, 252, 253, 260  
 Franczak Ludomir 134, 222, 236  
 Frankowska Bożena 8, 20, 84, 85, 177, 178, 208, 239-241  
 Fredro Aleksander 21, 27, 29-31, 35, 39, 45, 46, 69, 85, 96, 115, 116  
 Frydrych Oskar 112  
**G**affmann Albrecht 13, 60  
 Gajewski Jarosław 129, 254  
 Galewicz Janusz 175, 178, 179, 199, 203  
 Galicz Aleksander 102, 103  
 Galik 253  
 Gall Iwo 43  
 Garczyński Stefan 85-87, 115, 122  
 Gawatowicz Jakub 90, 115  
 Gawlik Jan Paweł 84, 114  
 Gaziński Radosław 188  
 Gaziński Stanisław 18  
 Gaziński Zbigniew 18

- Gelman Aleksander 94, 98  
 Giedroń Mieczysław 254  
 Gierszewski Stanisław 13  
 Gliniecki Mirosław 146, 221  
 Glinkowski Aleksander 230  
 Gliński Marek 98-101, 103, 104, 115,  
 119, 148, 256  
 Glück Christoph Willibald 73  
 Głogowski Jan Józef 133  
 Głowiński Michał 143, 144  
 Głusik Lucyna 232  
 Gogol Mikołaj 19, 36, 39, 74, 111, 115,  
 116, 254  
 Goldoni Carlo 94, 96  
 Gołębska Natalia 176, 178, 179, 184-  
 -187, 195, 196, 198, 199, 205  
 Gombrowicz Witold 70, 71, 96, 106,  
 108, 110, 115, 116, 120, 123, 257  
 Gordon Krzysztof 188, 254  
 Gorki Maksym 36, 39  
 Gozdawa Zdzisław 36, 39, 40  
 Gozzi Carl 85  
 Górską-Damięcka Irena 55  
 Górski Konrad 140  
 Grabowska Maria 31, 33, 45-47  
 Grabowski Tadeusz Z. 29, 30, 33  
 Grechuta Marek 130  
 Greń Zygmunt 84, 131  
 Grodzicki August 140  
 Gronowska Aleksandra 157  
 Grot Marcin 80, 81, 116  
 Grudzień Jacek 76  
 Gryglaszewska Halina 98  
 Gryglewicz Tomasz 50  
 Gryko Magdalena 228  
 Grzegorzczak M. 86  
 Grzegorzewski Jerzy 129, 137, 165  
 Grzesiak Krzysztof 145  
 Grzebiński Marek (Weiss) 70, 73, 74,  
 85-89, 100, 105, 115, 116, 119, 142,  
 254  
 Grzybowska Agnieszka 153  
 Grzymała-Siedlecki Adam 26  
 Grzywacz Janusz 159  
 Gubernat Irena 95  
 Guriewicz Aron 7  
 Gurłacz Grzegorz 101, 102  
 Gutral Joanna 81  
**H**all Stuart 242  
 Hałacińska Helena 43  
 Hanuszkiewicz Adam 86, 87  
 Hańcza Władysław 24  
 Harnick Sheldon 77  
 Harzem Thomas 153  
 Haydn Józef 74, 121  
 Hebanowski Stanisław 84, 95, 98  
 Heliński Wiesław 83  
 Hera Janina 54  
 Herman Włodzimierz 131  
 Hernas Czesław 177-178  
 Hetnarowicz Ryszard K. 83, 158, 159,  
 252, 253, 261  
 Heyke Leon 195  
 Hopf Mirosława 100  
 Hoppe Gustaw 12  
 Hornowski B. 156  
 Horzyca Wilam 43, 50, 51  
 Hrabal Bohumil 93, 255, 256  
 Hübner Zygmunt 84, 128  
 Husarska Krystyna 135, 136  
 Hussakowski Bohdan 137  
**I**lczyna Cezary 97, 145  
 Ingielewicz Anna 95, 97, 99, 102, 103,  
 147-149  
 Iredeński Ireneusz 90, 97, 115, 255  
 Iskra Małgorzata 113  
 Iwanowska Wiktoria 18  
 Iwańska Małgorzata 97, 145  
 Iwaszkiewicz Jarosław 41

- J**agiello Aleksander 18  
 Jagoda Marek 86, 87  
 Jan III Sobieski 180, 182  
 Janczarski Jacek 97  
 Janczewska Jadwiga 157  
 Janiszewska Anna 91  
 Jankiewicz 48  
 Jankowiak Stanisław 17  
 Jankowska Liliana 137, 138  
 Jankowski Bogdan M. 69  
 Jankowski Bolesław 69  
 Jankowski Jacek 178  
 Janowska Maria 79, 80  
 Janowska Wanda 45  
 Jansson Tove 99  
 Jantar J. 30  
 Januszewska Hanna 96, 178  
 Januskiewicz Zygmunt Andrzej 176  
 Jarecki Andrzej 130  
 Jarmołowicz Bohdan 72, 74, 77, 81  
 Jarmułowicz Małgorzata 58  
 Jarnuskiewicz Marcin 92  
 Jarocki Jerzy 98, 130, 131, 165  
 Jarocki Stanisław 27, 31, 45, 46  
 Jarosz Agnieszka 119  
 Jarry Alfred 94, 96, 115  
 Jarzabek-Wasyl Dorota 262  
 Jarzyna Grzegorz 160  
 Jasiński Janusz 15, 86  
 Jasiński Krzysztof 130  
 Jaskuła Zdzisław 91  
 Jastrun Mieczysław 131  
 Jaśniewicz Ryszard 93-98, 115, 119,  
 141, 144, 147, 148, 161, 170, 233,  
 256  
 Jedyński Mieczysław 45, 47  
 Jesienin Sergiej 102  
 Jesionka Wojciech 99-101, 149, 256  
 Jędrzejewska Henryka 135, 136  
 Jun Irena 129, 152, 254  
 Jurasz Tadeusz 134, 137, 164  
 Jurdzińska-Urbańska Leokadia 25,  
 27, 28, 31-33, 45-48, 54  
 Jurkowski Henryk 84, 177, 178, 194,  
 195, 209  
 Jurowski Jerzy 55  
 Jusaniec Joanna 83, 113, 158, 159, 257  
**K**aczmarczyk Wanda 18  
 Kaczyńska Leokadia 7  
 Kafka Franz 223  
 Kajak Bogdan 71  
 Kajzar Helmut 137  
 Kalinowski Antoni 18  
 Kalinowski Daniel 188, 196-198, 201,  
 202  
 Kalita Tomasz 143  
 Kálmán Imre 35  
 Kamiński Tadeusz 62  
 Kamińska-Sobczyk Małgorzata 10,  
 174-176, 179, 189-191, 199, 200, 206  
 Kamiński M. 79  
 Kamza Paweł 261  
 Kantor Tadeusz 128, 131  
 Karbowski Józef 27-28  
 Karczewski Leszek 258  
 Karczewski Z. 33, 43  
 Karnicki Jerzy 78, 110, 149, 150, 226,  
 236, 252, 253  
 Karnowski Jan 178, 181-183, 199, 204  
 Kasjaniuk Halina 7  
 Kaskiewicz Ireneusz 77, 78, 108-110,  
 157  
 Katajew Walentin 102  
 Kelera Józef 7  
 Kellner Irena 178  
 Kertesz Imre 253  
 Kęcińska Jowita 41, 201  
 Kijowska Kaja 71, 94  
 Kilian Adam 96, 177, 178, 184, 185  
 King Philip 107, 110  
 Kisielewska Elżbieta 25

Kiss-Orski Mikołaj 26, 34, 46, 48, 50  
 Klata Jan 160  
 Klubowicz Marta 107  
 Klusek Daniel 76, 77, 79, 81-83, 110-  
 -113, 151, 157, 166  
 Kluzik Krzysztof 78, 158  
 Kłopotcki Włodzimierz 138  
 Kłossowicz Jan 114  
 Kmitto Klara 18  
 Kobylański Maciej 156  
 Kochanowski Bogdan 87  
 Kochanowski Jan 226, 252  
 Kochnowicz Anna 105  
 Koecher-Hensel Agnieszka 129  
 Koenig Jerzy 56, 114, 130, 137, 138  
 Kolberg Oskar 179, 180, 195, 196  
 Kołowska Małgorzata 105  
 Komar Wioleta 151, 163, 212, 252,  
 253  
 Komasa Wiesław 253  
 Komorowska Małgorzata 69, 73  
 Komorowska Zofia 18, 22, 54  
 Konic Paweł 154  
 Konieczka Hieronim 135, 136, 168  
 Konstanciak Ewa 77  
 Kopaliński Władysław 225  
 Kopciński Jacek 261  
 Kopka Krzysztof 142, 144  
 Kordecki Zbigniew 145  
 Kordziński Roman 75, 90, 104, 105,  
 115, 137  
 Korneluk Paweł 112  
 Korzeniowski Józef 65  
 Kos 23  
 Kosbad Anna 193  
 Kosiński Dariusz 5-7, 9, 59, 67, 106,  
 117, 209, 237, 251, 258  
 Kosiński Jan 69  
 Kossakowska Maria 175, 178, 179,  
 199, 203  
 Kossarski Aleksander 28  
 Kościuszko Tadeusz 180  
 Kotuła (Kotulanka) Agnieszka 86, 87  
 Kowalczyk Janusz R. 79, 158  
 Kowalewski Sławomir 25-26, 67  
 Kowalkowska Dorota 79-81, 111  
 Kowalska Beata Olga 82, 83  
 Kowalski Michał 82, 261  
 Kownacka Maria 178  
 Kozień Lucyna 174  
 Kozłowska Mirosława 114, 239, 240  
 Kozołub Ludwik 201  
 Krajewska Anna 127, 132, 164  
 Kral Andrzej Władysław 137, 140  
 Krasieński Edward 54  
 Krasowski Jerzy 84, 85  
 Krawczykiewicz Jolanta 156, 216-218,  
 225  
 Krom Mirosław 96, 97, 146  
 Król Saniwoj 76  
 Kruczkowski Leon 14, 96, 98  
 Krukowski Stanisław 69  
 Krumłowski Konstanty 34  
 Krzemień Teresa 138, 140  
 Krzysztoń Jerzy 40  
 Krzyżanowska-Hajdukiewicz Anna  
 124, 133  
 Krzyżanowski Marcin 83  
 Kubacka Joanna 149  
 Kubrick Stanley 112  
 Kuchtówna Lidia 7, 43, 50  
 Kuik-Kalinowska Adela 188, 197,  
 201  
 Kuligowska-Korzeniewska Anna 12  
 Kulmowa Joanna 70  
 Kułagowski Zbigniew 75, 76, 78, 79,  
 81, 105, 106, 108, 110, 111, 118, 119,  
 153, 156, 158, 166, 261  
 Kunert Andrzej Krzysztof 54  
 Kuraś Marzena 26, 57, 58  
 Kurek Krzysztof 250  
 Kurpiński Karol 73

Kuziak Michał 237  
 Kwaśniewski Krzysztof 201  
 Kwiatek Katarzyna 201, 237  
 Kwiatkowska Tatiana 82  
 Kwidzińska Sławina 133

**L**achnitt Walerian 29, 41  
 Lamek Aleksandra 112  
 Laskowska Wanda 128, 130, 138  
 Lasoń Władysław 47  
 Latoszek Marek 15  
 Lech Irena 40  
 Lelska Maria 45  
 Leonczuk Jan 178  
 Leszczyński Jan 133  
 Lewkowicz Irena 258  
 Leyko Małgorzata 208  
 Limanowski Mieczysław 239  
 Lindmajer Józef 13, 14, 18, 40  
 Linke Roma 77, 79, 108, 109, 156  
 Linkner Tadeusz 184, 187, 188  
 Lis Jerzy 83  
 Lis Roman 170  
 Lisiewicz Michał 77  
 Liskowacki Artur 155  
 Lissowski Jerzy 179, 215, 230  
 Lorca Federico Garcia 94, 115  
 Lubas Zbigniew 32  
 Lupa Krystian 160, 165

**Ł**ach Stanisław 16  
 Łada-Cybulski Edward 18, 19, 20, 34,  
 36, 41, 50-52, 54, 62  
 Łapicki Andrzej 84  
 Łązny Mieczysław 133  
 Łomnicki Tadeusz 84  
 Łuczak Jacek 107, 110  
 Łyczywek Roman 40

**M**acheta-Trąbczyńska Danuta 40  
 Machulski Jan 76, 107, 110  
 Machura Tadeusz 13, 17  
 Maciak Helena 133  
 Macias Zbigniew 77, 107, 110  
 Madejski Krzysztof 112-113  
 Majakowski Włodzimierz (Władimir)  
 99, 100, 103, 115  
 Majer Krzysztof 242  
 Majkowski Aleksander 187, 188  
 Major Ryszard 103, 254  
 Malicka Maria 38  
 Malinowski Bronisław 157  
 Malinowski Leszek 106, 109, 116  
 Małecki Grzegorz 91  
 Małecki Maciej 74  
 Mandelsztam Osip 102, 103  
 Mann Tomasz 253  
 Marczak Antoni 36, 41, 52  
 Marczak-Oborski Stanisław 14, 22, 56,  
 57  
 Marczewski Andrzej Maria 83, 99,  
 116, 118, 129, 152, 156-159, 161  
 Marecki Stanisław 27, 33, 45-47  
 Marecki Zbigniew 82  
 Markiewicz Andrzej 147  
 Markow Ryszard 29, 32, 33  
 Markowicz Andrzej 147  
 Marlowe Christopher 69, 138  
 Marso Jadwiga 137  
 Marszałek Agnieszka 5, 6  
 Masteroff Joe 83  
 Maślankiewicz Hanna 17  
 Matusz Rafał 111  
 Mauriac Francois 253  
 Mayo M. 21  
 Mazur Marzena 16  
 Mazurkiewicz Edward 177, 179, 181,  
 182, 188, 189, 199, 206  
 Mądroshkiewicz Jarosław 96  
 Mądzik Leszek 221  
 Mechanisz Janusz 70  
 Mich Zbigniew 90, 92

Michalewski Romuald 102, 103, 148  
 Michalik Jan 5, 6, 50  
 Michalska Katarzyna 107  
 Miciński Tadeusz 40, 157  
 Mickiewicz Adam 38, 79, 86, 87, 101,  
 111, 115, 116, 240  
 Mickiewicz Maria 24  
 Miedziewski Stanisław 10, 79, 80, 87,  
 88, 90, 92, 95-97, 112, 118, 126,  
 141-147, 150-152, 161, 163-165,  
 169, 209, 211, 213-221, 223, 225,  
 226, 230-233, 238, 239, 252-255,  
 257, 260  
 Mierzwiak Zygmunt 40  
 Mijewski Wiesław 83  
 Miklińska Zofia 10, 92, 96, 174-184,  
 186-189, 195-200, 203-206  
 Mikołajczyk-Trzczińska Walentyna 25  
 Mikulski Krzysztof 184  
 Milewska Weronika 24, 37, 41, 42,  
 47-49  
 Milewski Jerzy 37, 41, 42, 44, 49, 50  
 Miłkowska Janina 45, 46, 48  
 Miłkowski Tomasz 91, 92  
 Mirecka Mirosława 73, 90, 92, 95, 96,  
 99, 100, 148, 149, 178, 187, 221, 233,  
 255, 256  
 Mirecki Stanisław 176, 177, 199  
 Misiorny Michał [pseud. Struczyński  
 Michał] 14, 17, 21, 25, 27, 43, 67,  
 69, 84  
 Misiuro Wojciech 147  
 Miszczyszyn Jerzy 69, 176  
 Mitkiewicz Mieczysław 18  
 Młynarski Wojciech 74, 83, 121  
 Mnouchkine Ariane 210  
 Modestowicz Waldemar 99, 100, 116,  
 149, 150, 158, 161, 164, 171  
 Moliere (Jean-Baptiste Poquelin) 19, 31,  
 35, 48, 71, 72, 90, 92, 94, 97, 115, 120  
 Monarcha Janusz 81  
 Moniuszko Stanisław 70, 89, 232  
 Morawiec Elżbieta 71  
 Morawski Stefan 219  
 Moskalówna Ewa 70, 71  
 Mozart Wolfgang Amadeusz 70, 74,  
 89, 115, 120  
 Mroczkowski Zbigniew 40  
 Mrożek Sławomir 38, 74, 95, 115, 135,  
 136  
 Mrówczyński Piotr 214  
 Mściwoj II 186  
 Müller Peter 99, 100, 122  
 Musorgski Modest 89  
 Mystkowski Waldemar 231, 232  
**N**afalski Stefan 55  
 Napiontkowa Maria 20  
 Natanson Wojciech 84  
 Nativi Barbara 257  
 Nawrocka Ewa 138  
 Nawrocki Włodzimierz 133  
 Niccodemi Dario 26  
 Nieduziak Edyta M. 9, 242, 258, 259  
 Niekrasow Walerij 77  
 Niemen Czesław 232  
 Niewiarowicz Roman 31, 37, 46  
 Niewiński W. 33  
 Nitkowska-Węglarz Jolanta (Nitkow-  
 ska) 13, 90, 93, 96-98, 103, 184, 187,  
 189, 221, 222, 235  
 Niziołek Grzegorz 118  
 Nodzyńska Paulina 262  
 Norwid Cyprian Kamil 90, 115, 150,  
 231-232  
 Nosowicz Stanisław 99, 100, 102-104,  
 116, 149, 256  
 Nowacki Bernard 38  
 Nowacki Jerzy 71, 72, 74, 87, 94, 96  
 Nowak Bronisław 224  
 Nowak Cezary 86, 90, 91, 255  
 Nowak Grzegorz 69-73

- Nowak Janusz 18, 19  
 Nowicki Andrzej 99, 134, 149, 150,  
 161, 171, 256  
 Nowicki Paweł 74, 85, 86, 89-93,  
 95, 99, 105, 115, 119, 141, 142,  
 254-256  
 Nowicki Wiesław 103  
 Nyczak Janusz 71, 72, 86  
 Nyczek Tadeusz 73, 154
- O**bcowski Robert 82  
 Obracht-Prondzyński Cezary 184,  
 197, 199  
 Ochorowicz Michał 26  
 Oczkoś Mirosław 107  
 Ogrodowska Elżbieta 129  
 Ogrodzińska Teresa 178  
 Oknińska Czesława 157  
 Okołowicz Stefan 126  
 Okopiński Marek 96, 97, 105, 220  
 Olechnowicz Magdalena 109, 111,  
 153, 155, 159  
 Olejniczak Sławomir 149  
 Olma Eugeniusz 34, 36, 50-52, 54  
 Olska Klementyna (Kama) 45, 47,  
 48  
 Olsza Tadeusz 37  
 Olszewska-Borys Ewa 144  
 Olszewski Sławomir 87, 143  
 Onyszkiewicz Józef 71, 254  
 Orłowska Zdzisława 94-98  
 Osada-Sobczyński Maciej 76, 78, 83  
 Osiecka Agnieszka 90  
 Osik Albert 77, 78, 108-110, 112, 153,  
 157, 159, 252, 257  
 Osiński Zbigniew 239-241  
 Osterwa Juliusz 27, 211, 239, 241  
 Ostrowska Joanna 209, 211  
 Ostrowska Róża 186  
 Ostrowski Kazimierz 181, 183  
 Ozga Andrzej 82, 112
- P**aciorek Katarzyna 153  
 Pakulnis Maja 86, 87  
 Pakuła Zbigniew 88, 91, 92, 97, 148  
 Paluch Beata 82  
 Panek Waclaw 84  
 Pankiewicz Krzysztof 131, 137  
 Panow Wiktor 111, 222  
 Papisten Trina 193  
 Partyka Jerzy 186  
 Pataki Eva 82  
 Patuszyński Władysław 37  
 Pavis Patrice 207  
 Pawelczykowa Rita 18  
 Pawłój Zdzisław 83, 147  
 Pawlak Grażyna 130  
 Pawlicki Zbigniew 135  
 Pawluśkiewicz Jan Kanty 130  
 Pawłowska Iwona 129  
 Pawłowski Rafał 158  
 Pawłowski Roman 100, 256  
 Penderecki Krzysztof 89  
 Pergolesi Giovanni 74  
 Perłowski Leszek 103  
 Peryt Ryszard 70, 73, 74  
 Peszek Jan 76, 152, 153, 156, 172  
 Petelski Andrzej L. 101, 102  
 Petrykowski Tadeusz 179, 184, 195,  
 198  
 Piaf Edith (Edith Giovanna Gassion) 82  
 Piaskowski Piotr 137  
 Piątkowski Franciszek 84, 85  
 Pichelski Jerzy 37  
 Piekarska Joanna 178, 196  
 Pieńkiewicz Jowita 71-74, 85, 90, 91,  
 95-96, 105, 116, 134, 141-144, 161,  
 164, 255  
 Pietruski Jacek 197  
 Piotrowska Elżbieta 178  
 Piotrowska Hanna 77  
 Piotrowski Kazimierz 83  
 Pirandello Luigi 115, 122



Piskorski Czesław 40  
 Platon 116  
 Pniewski Władysław 183  
 Podkówka Agnieszka 76  
 Podoski Kazimierz 13  
 Podstawka Anna 119  
 Polanek Jarosław 190  
 Polewka Jan 72, 73  
 Pomierski Jan Kanty 183  
 Popiel Jacek 6  
 Popielas-Szultka Barbara 224  
 Poreda Eugeniusz 240  
 Pörtner Paul 107, 108  
 Pożakowska Jadwiga 96  
 Preisner Zbigniew 142  
 Preyer Maciej 108  
 Prus Maciej 69-71, 73, 75, 85, 105, 106,  
 115, 116, 119, 131, 137-141, 160, 161,  
 165, 167  
 Przemyk Renata 76  
 Przemysław II 186  
 Przewoźny Janusz 136  
 Przybylski Andrzej 51  
 Puccini Giacomo 89  
 Puzyna Konstanty 125, 130-132, 136,  
 139, 140, 161  
  
**R**aczak Lech 211  
 Raczyńska Anna 93, 145, 146  
 Radecka Barbara 97  
 Radaszyńska Katarzyna 112  
 Radwańska Krystyna 27, 31, 45-47  
 Radzik Anna 18, 40  
 Radzikowski Marian 176, 184  
 Rajska Róża 38  
 Raszevska Magdalena 84  
 Raszewski Zbigniew 5, 13, 17, 21,  
 208  
 Rataj Agnieszka 257  
 Ratajczak Józef 84  
 Ratajczakowa Dobrochna 8, 250  
  
 Ratkiewicz Anna 89  
 Ratkowska Paulina 118  
 Rau Krzysztof 175  
 Redliński Edward 94, 96, 97, 115  
 Reina Jorge 85, 86, 88  
 Rewers Ewa 207  
 Reza Yasmina 107  
 Rittner Tadeusz 131, 147  
 Rjamski (Riamski) Otmar 25, 26, 36,  
 37, 43, 52, 54  
 Robotycki Czesław 251  
 Rogacka Joanna 183  
 Rogalski 48  
 Rogalski Karol 31, 33, 45  
 Rogowska Anna 199  
 Roliczówna Janina 18  
 Roppel Leon 181  
 Rościszewski Krzysztof 84  
 Rozenbaum Aleksander 102  
 Różewicz Tadeusz 99, 115, 253  
 Rudziński Łukasz 83  
 Rudziński Zbigniew 194  
 Rudzki Piotr 132  
 Rusiecka Anna 157  
 Rusinek Michał 32  
 Ryczko Tomisław 97  
 Rydel Lucjan 26, 75, 76, 78, 116, 121  
 Ryl H. 194  
 Ryś Jacek 78  
 Ryś Sebastian 158  
 Rzepka Magdalena 113  
  
**S**adowski Andrzej 70, 72, 73  
 Sajkiewicz Violetta 211  
 Sakson Andrzej 15  
 Samp Jerzy 186, 187, 197  
 Sapieja Elżbieta 150  
 Sarachanowa Ałła 102  
 Saramago José 253  
 Saramonowicz Andrzej 106-108, 116  
 Saraniecka Anna 76

Satanowski Jerzy 71, 73, 85, 87  
 Schaeffer Bogusław 106, 107, 116  
 Schechner Richard 207, 213, 214  
 Schiller Fryderyk (Friedrich) 41  
 Schiller Leon 138  
 Schmitt Eric-Emmanuel 107, 111  
 Schnitzler Arthur 112, 116, 252, 257  
 Schulz Friedhelm 12  
 Schumann Peter 194, 209, 217  
 Semil Małgorzata 207  
 Semotiuk Bogusław 75-78, 105-111,  
 118, 119, 153, 154, 156  
 Serafinowicz Leokadia 130, 177  
 Shaffer Peter 81  
 Shaw George Bernard 22  
 Siedlecka Joanna 163  
 Sielicki Krzysztof 88, 93, 115, 144  
 Siemaszko Małgorzata 174, 195  
 Sieradzki Jacek 102, 104  
 Sierakowska Irena 157  
 Sikora Marek 91, 92, 142  
 Sikora Natalia 83  
 Simonides Dorota 225  
 Sinko Grzegorz 71, 73, 88  
 Skalska Kazimiera 31, 33, 45-48  
 Skaruch Witold 137  
 Skąpski Bronisław 10, 26-33, 43, 45-  
 -49, 51, 54, 117  
 Skorupska-Raczyńska Elżbieta 114  
 Skóra Ryszard 231  
 Skórowa Teresa 133, 149  
 Skuczyński Janusz 7, 88  
 Skuszanka Krystyna 85  
 Skwara Marta 127  
 Sławiński Marcin 111  
 Słowacki Juliusz 22, 29, 31, 41, 76, 90,  
 92, 101, 102, 115, 116  
 Sługocki Janusz 201  
 Smolicki Tadeusz 157, 159  
 Sobiecka Anna 7, 17, 44, 57, 66-68, 71,  
 82, 89, 94, 95, 107, 118, 124, 144,  
 174, 189, 200, 202, 212, 217, 223,  
 252, 253, 257, 259  
 Sofokles 94, 96, 115, 116  
 Sojecki Stefan 37  
 Sojka Józef 40  
 Sokołowski Jerzy 84  
 Sokół Lech 124, 143, 144  
 Solska Irena 157  
 Sośnicki Zdzisław 29  
 Spors Jerzy 13  
 Stafiej Anna 50  
 Stalin Józef 103  
 Stankiewicz Z. 40  
 Starowiejski Franciszek 73, 137  
 Starzycka-Kubalska Kazimiera 138  
 Staszczak Zofia 202  
 Stecz Małgorzata 76  
 Stefaniak Wojciech 79  
 Stein Joseph 77  
 Stępień Wacław 36, 39, 40  
 Stolarski Janusz 254  
 Strachocki Janusz 20  
 Strauss Richard 89  
 Strawiński Igor 73  
 Strycharski Dominik 112  
 Stryjniak Jan 78, 110, 148  
 Strzelecki Rajmund 188  
 Strzembosz Tomasz 54  
 Sugiera Małgorzata 209  
 Suliga Zbigniew 171  
 Suszyn Magdalena 236  
 Swift Caryl 79, 80, 126, 151, 163,  
 253  
 Swift-Speed Julian 253  
 Swincow Wiktor 50  
 Sygitowicz-Sierosławska Katarzyna  
 223, 226, 236  
 Synak Brunon 197  
 Szajda Zbigniew 18  
 Szajna Józef 128, 129, 131, 137, 220  
 Szalewska Elżbieta 12, 13

- Szaniawski Jerzy 41  
 Szczepanek-Kroll Agnieszka 193  
 Szczepański Bogdan 190, 192  
 Szczepański Ludwik 195  
 Szczepański Marek S. 242  
 Szczepłocki Andrzej 143, 163, 226  
 Szekspir William 22, 76, 81, 85, 86, 88,  
 89, 115, 116, 143  
 Szewczyk Wilhelm 14, 28, 41  
 Szewczyńska Maria 51  
 Szkopówna-Bartoszek Magdalena 93,  
 94, 97, 138, 145, 256  
 Szkotak Paweł 212  
 Szmigielówna Teresa 90, 255  
 Szymciński Heliodor 25  
 Szolem Aleichem 76  
 Szotarska Krystyna 40  
 Sztabnik Renata 199  
 Sztarbowski Paweł 119  
 Sztaudynger Jan Izidor 175, 194  
 Sztokfisz Marta 87  
 Szulc Andrzej 76, 226, 230-232, 235  
 Szulczyński Wojciech 85  
 Szydlik-Zielonka Urszula 257  
 Szyfman Arnold 29  
 Szymanowski Karol 70  
 Szymański Piotr 235  
 Szymkiewicz Jarosław 135, 138
- Ś**ledziński Stefan 37, 49  
 Ślipińska Jadwiga 71-73, 85, 87, 88,  
 90-92, 95-99, 105, 136, 140, 147,  
 150, 181, 182, 189, 199, 255  
 Śliwa Przemysław 71  
 Śmigasiewicz Waldemar 107, 108,  
 110, 123  
 Świąder Barbara 129  
 Świerzy Waldemar 73, 144, 145  
 Świetlicka Alicja 42  
 Święch Halina 215, 218  
 Świętopełk II 186, 224
- Świontek Sławomir 5, 207, 258  
 Świrszczyńska Anna 34, 51
- T**adla Jolanta 82  
 Tarnowski Józef 126  
 Tatarkiewicz Anna 214  
 Telega Stanisław 14, 25, 27, 28, 30-32,  
 40, 41, 45, 47  
 Tetmajer Włodzimierz 50  
 Theiss Wiesław 200  
 Thielmann (Tylman) Witold 17, 21,  
 48, 54  
 Tomasik Krzysztof 151  
 Tomasik Wojciech 154  
 Tomaszuk Piotr 178, 195  
 Tomczak 48  
 Tomczak Maria 15  
 Trojecka Irena 47  
 Trzcńska Walentyna 74, 85, 87, 88  
 Trzcński Teofil 27, 136  
 Trznadel Jacek 54  
 Trzywdar-Rakowski Gwido 27, 32,  
 36, 45-48, 51, 54  
 Turczyński Andrzej 116, 178  
 Turkowska Marta 78, 107, 157  
 Turski Stanisław 29-31, 33, 48  
 Turzański K. 21  
 Tuwim Julian 101, 102  
 Tyniec Krzysztof 86, 87  
 Tysza Juliusz 194, 207, 208, 210, 241
- U**licki Ryszard 175  
 Ulman Anatol 93, 95, 98  
 Urban Bogdan 37, 40  
 Urban Jerzy 104  
 Urbaniak Tomasz 13  
 Ursyn Maria 67
- V**erdi Giuseppe 89  
 Vilar Ester 107  
 Vučetić Milenko 256

- W**achowiak Bogdan 13  
Wajda Andrzej 84  
Walczak Jerzy 82  
Walewska Jolanta 112, 126  
Walicki Paweł 112  
Waligórski Andrzej 91  
Walińska Hanna 178  
Wanat Andrzej 84  
Waszkiel Marek 174, 176, 178, 183,  
194  
Waśniewski Jan 13  
Watrak Zofia 186, 187  
Wąchocka Ewa 132, 160, 165, 211  
Wązikowska Bogumiła 18  
Weil Kurt 72  
Werchoł Antoniusz 18  
Wernio Julia 107, 110  
Wesołowska Marta 84  
Węgiel Monika 82, 83  
Węgrzyniak Rafał 50  
Wielgus-Urbanowicz Halina 40  
Wierchowicz Zofia 70, 73  
Wiercichowski Marcel 83, 107-109,  
111, 153, 155  
Wierciński Edmund 215, 239, 240  
Wiernikowska Iwona 110  
Wilde Oskar 22  
Wilembork Jan 50  
Wilkowski Jan 178  
Wilski Zbigniew 25  
Winiarska Janina 37  
Winkowski Sławomir 178  
Wirpsza Witold 32  
Wiśławska Elżbieta 42  
Wiśniewska Jolanta Ewa 196  
Wiśniewska Zofia 214  
Wiśniewska-Sławik Krystyna 71  
Wiśniewski Janusz 74  
Wiśniewski Przemysław 107, 110,  
257  
Witkiewicz Stanisław 157  
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witka-  
cy) 10, 11, 38, 69, 96, 97, 108, 115,  
116, 119, 124-166, 251, 259, 260  
Witkiewiczowa Jadwiga 157  
Witkowski Andrzej 85  
Witkowski Zbigniew 135, 136  
Witos Wincenty 138  
Witt Włodzimierz 87  
Wodziński Paweł 237  
Wojciechowska Janina 18  
Wojnarowski Edmund 178  
Wolicki Krzysztof 211  
Wolicki Stanisław 37-39, 59  
Woliński Stanisław 37  
Wołos Kazimiera 225  
Woronin Elżbieta 93, 255  
Wosiek Maria 25  
Woźniak Tadeusz 91, 99, 226, 232,  
235, 236  
Wójcicki Krzysztof 43  
Wójcik Irena 97  
Wójcik Maja 258  
Wójcik Stefan 133  
Wrocławski Bronisław 254  
Wysińska Elżbieta 130, 207  
Wysiński Kazimierz Andrzej 30, 41,  
54  
Wysocki Włodzimierz 102, 103  
Wyspiański Stanisław 34, 35, 50, 63,  
96, 97, 101, 102, 143, 240  
Wyszomirska Grażyna 168  
Wyszomirski Jerzy 74
- Y**ttenborg John 221, 235
- Z**abłocki Franciszek 96  
Zaborowska Maria 41  
Zacharzewska Monika 112, 159  
Zaczykiewicz Bartosz 129  
Zadara Michał 76, 152, 153, 155, 172  
Zajac Ryszard 231, 235

Zajacówna Ziuta 152  
Zajkowska Stefania 135, 136  
Zanussi Krzysztof 94  
Zapolska Gabriela 21, 26, 27, 29-32,  
47, 48, 116, 131  
Zapolski Ludwik 174  
Zawadzka Krystyna 25  
Zawistowski Władysław 95  
Zbrożek Jacek 220  
Zegadłowicz Emil 73, 101  
Zegalski Jerzy 85  
Zelwerowicz Aleksander 34  
Zermeño Raul 72  
Zgodzińska-Wojciechowska (Zgo-  
dzińska) Beata 124, 125, 133, 134  
Zieja Jan 21  
Zielińska Ewa 87  
Zielonka Zbigniew 42, 55, 196, 200,  
201, 242  
Ziębiński Andrzej 84, 85, 138  
Zytke Monika 77-79  
**Ż**akiewicz Anna 124, 126, 133, 134  
Żebrowski Edward 94  
Żelazny 253  
Żentara Edward 107, 111, 123  
Żeromski Stefan 19  
Żmudzka Elżbieta 72, 84  
Żuchniewski Tadeusz 18, 19, 21, 22,  
24, 51, 54, 61, 62  
Żurowski Andrzej 27, 84, 87-89  
Żytko Bogusław 7

*Sporządziła Magdalena Stawecka*

## Spis ilustracji

Plany słupskiego domu kultury ( <i>Haus der Kultur</i> ) z 1936 roku, autorstwa Albrechta Gaffmanna (zbiory Słupskiego Oddziału Państwowego Archiwum w Koszalinie) . . . . .	60
Afisz <i>Pożegnania lata</i> , rewii Tadeusza Żuchniewskiego i in., wystawionej na scenie Teatru Polskiego w Słupsku we wrześniu 1945 roku (zbiory Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku) . . . . .	61
Fragmety memoriału w sprawie przejęcia Polskiego Teatru w Słupsku pod zarząd Miejskiej Rady Kultury (październik 1945 roku), podpisanego przez Tadeusza Kamińskiego, Edwarda Ładę-Cybulskiego i Tadeusza Żuchniewskiego (zbiory Słupskiego Oddziału Państwowego Archiwum w Koszalinie) . . . . .	62
Afisz <i>Wesela</i> Stanisława Wyspiańskiego (marzec 1948 roku), w wykonaniu Towarzystwa Miłośników Sceny w Słupsku (zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie, Zakład Dokumentów Życia Codziennego, sygn. XIX 7 Teatr/Miasta/Słupsk/1948) . . . . .	63
Afisz <i>Perfum pani Marty</i> (maj 1948 roku), w wykonaniu Towarzystwa Miłośników Sceny w Słupsku (zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie, Zakład Dokumentów Życia Codziennego, sygn. XIX 8 B: Zespoły amatorskie/Słupsk/1948) . . . . .	64
Afisz <i>Karpackich górali</i> Józefa Korzeniowskiego (kwiecień 1948 roku), w wykonaniu amatorskiego zespołu Sekcji Dramatycznej Związku Zawodowego Kolejarzy w Słupsku (zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie, Zakład Dokumentów Życia Codziennego, sygn. XIX 8 B: Zespoły amatorskie/Słupsk/1948) . . . . .	65
Plakaty i afisze z pierwszego sezonu działalności Państwowego Teatru Muzycznego w Słupsku: <i>Operetka</i> Witolda Gombrowicza (1977), <i>Dyrektor teatru</i> oraz <i>Bastien i Bastienne</i> Wolfganga Amadeusza Mozarta (1977), <i>Szelmostwa Skapena</i> Moliera (1978) (zbiory Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie) . . . . .	120
Plakaty i afisze dramatyczno-muzycznych przedstawień słupskiego teatru: <i>Cień</i> Wojciecha Młynarskiego (1979), <i>Aptekarz</i> Józefa Haydna (1979) z repertuaru Państwowego Teatru Muzycznego, <i>Betlejem polskie</i> Lu-	

cjana Rydla (2005) z repertuaru Nowego Teatru (zbiory Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie) . . . . .	121
Plakaty i afisze Słupskiego Teatru Dramatycznego: <i>Wacława dzieje</i> Stefana Garczyńskiego (1980), <i>Wierutna prawda</i> Petera Müllera (1988), <i>Sześć postaci szuka autora</i> Luigiiego Pirandella (1991) (zbiory Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie) . . . . .	122
Plakaty przedstawień Nowego Teatru w Słupsku: <i>Ślub</i> Witolda Gombrowicza w reż. Waldemara Śmigasiewicza (2004) oraz <i>Zbrodnia i kara</i> Fiodora Dostojewskiego w reż. Edwarda Żentary (2005) (zbiory Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie) . . . . .	123
<i>W małym dworku</i> (1963), reż. Hieronim Konieczka, fot. Grażyna Wyszomirska (zbiory Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie) . . . . .	168
<i>Wariat i zakonnica</i> (1985), reż. Stanisław Miedziewski, fot. Jerzy Czerwiński (zbiory Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie) . . . . .	169
<i>W małym dworku</i> (1988), reż. Ryszard Jaśniewicz, fot. Roman Lis (zbiory Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie) . . . . .	170
<i>Bestia teatru S.I. Witkiewicza</i> Waldemara Modestowicza (1988), reż. Andrzej Nowicki, prapremiera w Sali Rycerskiej Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, fot. Zbigniew Suliga (zbiory Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie) . . . . .	171
Plakat <i>Szalonej lokomotywy</i> (2004), zarazem premierowego przedstawienia Nowego Teatru w Słupsku, reż. Jan Peszek, Michał Zadara (ze zbiorów archiwum Nowego Teatru im. Witkacego w Słupsku) . . . . .	172
Plakat XIII edycji Ogólnopolskiego Konkursu Interpretacji Dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza „Witkacy pod strzechy” (archiwum Ośrodka Teatralnego Rondo) . . . . .	173
<i>Od Polski śpiewanie</i> Marii Kossakowskiej i Janusza Galewicza (1970), reż. Zofia Miklińska (zbiory archiwum Państwowego Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku) . . . . .	203
<i>Kaszubi pod Wiedniem</i> Jana Karnowskiego (1971), reż. Zofia Miklińska (zbiory archiwum Państwowego Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku) . . . . .	204
<i>Guli-Gutka</i> Natalii Gołębskiej (1977), reż. Zofia Miklińska (zbiory archiwum Państwowego Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku), <i>Damroka i Gryf</i> Natalii Gołębskiej (1984), reż. Zofia Miklińska (zbiory archiwum Państwowego Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku) . . . . .	205

<i>Remus – rycerz kaszubski</i> Edwarda Mazurkiewicza (1986), reż. Zofia Miklińska (zbiory archiwum Państwowego Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku), <i>O słupskich krasnalach</i> Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk (2002), reż. Małgorzata Kamińska-Sobczyk (zbiory archiwum Państwowego Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku) . . . . .	206
<i>Ogniste kręgi</i> – widowisko plenerowe z 1978 roku (zbiory archiwum Słupskiego Ośrodka Kultury) . . . . .	244
<i>Sztandary i znaki</i> – widowisko plenerowe z 1978 roku (zbiory archiwum SOK) . . . . .	245
<i>Kalendarz polski</i> – widowisko plenerowe z 1979 roku (zbiory archiwum SOK) oraz <i>Don Kichot polski</i> – widowisko plenerowe z 1980 roku (zbiory archiwum SOK) . . . . .	246
<i>Świętojańskie moce</i> – widowisko plenerowe z 2003 roku (zbiory archiwum SOK) . . . . .	247
<i>Najemnicy świata</i> – widowisko plenerowe z 2005 roku (zbiory archiwum SOK) . . . . .	248
Plakat widowiska plenerowego <i>Legenda o Gryfie</i> (2010) Teatru Rondo (zbiory archiwum SOK) . . . . .	249



## Spis treści

<b>Tytułem wstępu</b> . . . . .	5
<b>Rozdział 1</b>	
Trudne początki . . . . .	12
1.1. Wydarzenia . . . . .	17
1.2. Z doniesień prasowych . . . . .	40
1.3. Teatr zawodowy? . . . . .	53
<b>Rozdział 2</b>	
<b>Teatr repertuarowy</b> . . . . .	66
2.1. Koncepcje i dyrekcje . . . . .	66
2.1.1. Teatr dramatyczno-muzyczny . . . . .	68
2.1.2. Repertuarowy teatr dramatyczny . . . . .	83
2.2. Co z tego pozostało? . . . . .	105
2.3. Teatr na prowincji . . . . .	113
<b>Rozdział 3</b>	
<b>Witkacy na słupeckich scenach</b> . . . . .	124
3.1. Pytania o styl inscenizacji . . . . .	127
3.2. Słupecki sposób na Witkiewicza . . . . .	132
3.3. Kłopoty z Witkacym? . . . . .	152
<b>Rozdział 4</b>	
<b>Motywy pomorskie w repertuarze „Tęczy”</b> . . . . .	174
4.1. „Tęcza” w Słupsku . . . . .	174
4.2. Przedstawienia . . . . .	179
4.3. Motywy pomorsko-kaszubskie . . . . .	194
4.4. Ku regionalizmowi słupeckiemu . . . . .	200

<b>Rozdział 5</b>	
<b>Widowiska plenerowe Teatru Rondo</b> . . . . .	207
5.1. Teatr plenerowy – próba definicji . . . . .	207
5.2. Poszukiwanie formy . . . . .	217
5.3. Formy odzyskane . . . . .	224
5.3.1. Wokół sobótki . . . . .	225
5.3.2. Z historią w tle . . . . .	229
5.4. Ujarmianie krajobrazu i teatr napowietrzny . . . . .	237
<b>Tytułem zakończenia</b> . . . . .	250
1. Słupsk stolicą monodramu? . . . . .	251
2. Teatr lokalny i tożsamość kulturowa . . . . .	258
<b>Aneksy dokumentacyjne</b> . . . . .	263
Aneks 1: Teatr w Słupsku 1945-1953 – repertuar . . . . .	265
Aneks 2: Lata 2009-2010 w teatrze słupskim – repertuar . . . . .	278
Aneks 3: Witkacy w Słupsku – przedstawienia . . . . .	286
Aneks 4: Motywy pomorskie w przedstawieniach PTL „Tęcza” w Słupsku . . . . .	297
Aneks 5: Słupskie widowiska plenerowe – przedstawienia oraz wybrane scenariusze . . . . .	301
<b>Literatura przedmiotu (wybór)</b> . . . . .	326
<b>Summary</b> . . . . .	334
<b>Indeks nazwisk</b> . . . . .	335
<b>Spis ilustracji</b> . . . . .	349



**ISBN 978-83-7467-172-9**