

MIKOŁAJ PSZONKA

W TEATRACH SZCZECIŃSKICH

W tych teatrach co krok to jakaś osobliwość. Węć na przykład, chcę się udać na scenę Teatru Współczesnego. Wskazują mi drzwi, na których widnieje napis: „do działu archeologicznego”. Dział archeologiczny, a na scenie przeważa młodzież i to pełna werwy. Wszystko się wyjaśni, gdy się dowiemy, że szczeciński Teatr Współczesny kątem gości w gmachu miejscowego muzeum. Osobliwość druga: teatr mieści się na trzecim piętrze tego muzeum, oknami patrzącego na port Odry, a gdy się chce z ulicy nad rzeką dojść do muzeum, trzeba się wspinać po 80 bez mała schodach. Te schody dodajcie do trzeciego piętra w gmachu, a nie zadziwi was miejscowa opinia, że szczeciński Teatr Współczesny stoi na najwyższym poziomie.

Młodość w teatrach szczecińskich dobrze harmonizuje ze Szczecinem w ogóle: jest to miasto młodych. Nigdzie w Polsce nie ma na ulicach tak szybko chodzących przechodniów, nigdzie z takim trzaskiem nie otwierają się drzwi w urzędach, sklepach, w restauracjach; zwłaszcza w restauracjach. Młodą energią szczecińskiej publiczności można wytłumaczyć taki paradoks, jak pomieszczenie na odludziu obu tułających teatrów i natłoczenie w nich w święta i piątek, w deszcz i przy pogodzie. Sto piętnaście przedstawień (*Don Carlosa*, a 125 przedstawień (z wyjazdami właściwie) *Dam i huzarów* wymownym są tego dowodem. Tak! Ale czy frekwencja nie zwiększyłaby się jeszcze, gdyby położenie teatrów ułatwiało korzystanie z nich? Znam tu ludzi, nawet zamieszkałych w miasteczku, którzy wyrzekają się przyjemności widzenia sztuki, bo zbyt daleko mieszkają. Tu w grę wchodzi swoista topografia miasta. Nawet Wrocław, rozrzuć gospodarujący swoim obszarem, nie dorównywa Szczecinowi w rozległości niezabudowanych przestrzeni, placów i esplanad; w żadnym też innym z miast naszych nie ma tak rozległych ogrodów, a nawet rodzaju „dzikich promenad” przy większych willach i pałacach, które w sumie rozsiadły się na dystansach nie drobnego miasta — wszystko to rozpętnia wydatnie granice Szczecina i rozrzuca go na sporą ilość osiedli, luźnie ze sobą powiązanych, co prawda połączonych ze śródmieściem komunikacją tramwajową, ale od centrum tak odległych, że — jak mnie np. informował jeden z aktorów — „trzy kwadransy czasu muszę zużyć na przejazd z mieszkania do teatru; jeśli rano mam próbę, a wieczorem gram, tracę na komunikację trzy godziny.”

Ojcowie miasta zdają sobie sprawę z nienaturalnego usytuowania teatrów i od dłuższego już czasu „jest mowa” o konieczności wydatniejszego zbliżenia „przybytków Melpomeny” do środka miasta, czyli o wybudowaniu nowego, obszernego gmachu. W innych miastach projekt podobny utyka nieraz na braku odpowiedniego placu — w Szczecinie rzecz ma się odwrotnie: nie



TEATR WSPÓŁCZESNY w SZCZECINIE: „NA POŁUDNIE OD 38 RÓWNOLEŻNIKA” Thai Dian Czun. Ryszard Sawicki (Tian Men Hi), Ewa Kologórska (In Sen), Helena Larys-Pawińska (Matka In Sen). Inscenizacja i reżyseria: Emil Chaberski, scenografia: Karol Frycz

można dojść do decyzji z powodu nadmiaru wolnego miejsca; bitwa w r. 1945 o ujście Odry stoczona, w ruinę zamieniła niemal że całe dzielnice; tylko odgruzować daną połączyć zwałisk i plac pod teatr gotów w jakimś kto sobie życzy rozmiarach. Jak dziś sprawa stoi, „mowa jest” o dwóch, trzech punktach, każdy ze swoim pro i contra — i „jest też mowa”, że do budowy teatru ma się przystąpić w roku 1955. Jeśli termin nie zawiedzie, to uroczystą inaugurację można przewidzieć na rok 1957, jeśli nie — 1958. Czyli że tymczasem teatry szczecińskie muszą dalej żywić się przykładem Robinsona Kruzo i „wiernego Piętaszka”.

Bo bez przesady można powiedzieć, że od zera zaczęło się bytowanie tej instytucji. Pierwsza dyrekcja przedsiębiorstwa nie rozporządzała ani gmachem, ani urządzeniami scenicznymi, ani pomocniczymi warsztatami. Należało wszystko stworzyć z nicze-

go. Należało jeden z teatrów zaadaptować na strychach dawnego niemieckiego muzeum marynarki, drugi — w sali jakiegoś wypenetrowanego gmachu. Tu i tam trzeba było montować pochylne na widowniach, a sceny, powiedzmy ściślej: scenki zaopatrzyć w jakieś pozory maszynarii i aparatury świetlnej. Tak powstały dwa „przybytki sztuki”, jeden (Współczesny) na 491 miejsc, ze sceną o 9 m. rozpiętości i bezgraniczną głębią zasczenia, ale głębią tak wąską, że niejako meuełowymi lansadami trzeba sunąć na scenę z meblami i rekwizytami, i drugi teatrzyk o nieco większej pojemności (na 513 miejsc) — i ze sceną jakby na spektakl rodzinny w salonie cioci Kłoci. Oprócz tych dwóch miejscowych, jeszcze oczywiście „ten trzeci”, społecznie niewątpliwie najważniejszy, artystycznie niewątpliwie najniebezpieczniejszy teatr w autobusie: objazdy po prowincji. Koło 180 przedstawień



TEATR WSPÓŁCZESNY w SZCZECINIE: „NA POŁUDNIE OD 38 RÓWNOLEŻNIKA”. Lucyna Winnicka (In Sen), Jarosław Skulski (Harry Spelman), Aleksander Fogiel (Murzyn Davis). Inscenizacja i reżyseria: Emil Chaberski, scenografia: Karol Frycz

rocznie w trzydziestu kilku miejscach, od Szczecina oddalonych: najbliższe 10 km, najdalsze 250 km.

— Jaką ilość aktorów rozporządzają te trzy teatry? — pyta dyrektor Kozioła.

— Sześćdziesiąt dwie osoby.

— Czyli trzy trupy po 21 osobę?

— Teoretycznie po 21 osób, ale z ogółu należy odliczyć pewną ilość artystów, którzy są do sceny szczecińskiej przypisani w charakterze raczej emerytów, spożywają dobrze zasłużony chleb, o narażaniu ich na wyjazdy, zwłaszcza dalsze, nie może być mowy.

Nie trudno sobie stworzyć obraz pracy dyrektora, kierownika artystycznego i literackiego oraz zespołu aktorskiego. Ile głoszenia się w wynalezieniu trzech sztuk „paralelnych”, artystycznie nie spadających niżej należności, z taką ilością osób na afiszu, by na wszystkie trzy starczyło wykonawców i by role były dobrane do rodzaju talentów! Dokonało się tej akrobatyki, teraz praca wykonawcza, herkulesowe trudy aktorów: jak rok dłużej — niemal każdy z nich musi niemal codziennie grać w jednej sztuce a próbować w następnej — bez odpoczynku, bez wytchnienia — i pracować jakby należało: twórczo! Twórczo, czyli z niezbędnym warunkiem: świeżych zawsze sił, swobodnej myśli, nie przepracowanego mózgu. A wyjazdy! Kilkugodzinna podróż, w przeważającej ilości miasteczek nie ogrzane w zimie scenki, ciasnota taka, że tu i ówdzie charakterystyka i przebieganie się w kostium odbywa się na schodach, urągawiska zwane nociegami, albo kilkugodzinny powrót do Szczecina nocą, by rano nazajutrz stanąć do pracy na próbie.

Więc oczywiście ogólne przemęczenie? Niezadowolenie, rozgoryczenie? Byłby to naturalny wynik ponadtrudów, ale go nie dostrzegam. Z kimkolwiek tu rozmawiam, kogośkolwiek sonduję, w każdym dostrzegam psychiczną dzielność. Uderza mnie przede wszystkim jedno: czy to dyrektor, czy kierownik artystyczny, czy aktor — jeden w drugiego zadowolony, że pracują na szczecińskiej placówce; niespodzianka wprost oszałamiająca, gdy się zważy, że artysta teatru to jednostka, która zawsze chce być... gdzie indziej. Następnie: w całym kolektywie jakaś odżywcza werwa, naelektryzowanie. Obchodzi ich nie tylko rola, nad którą pracują, ale i ogólne zadania teatru. Każdego tu raduje, że udało się *Ich czworo*, że próbuje się pięknego *Wujaszka Wanię*, że projektuje się *Świętoszka* i którąś z komedii Szekspira! Być może, że dłuższy pobyt i szczegółowsze rozpatrzenie się w stosunkach skorygowałoby co nieco in minus te doraźne, optymistyczne wrażenia, w każdym razie w niewielu innych teatrach widziałem tyle zadowolonych twarzy i oczu. Czyli, że tu ktoś umiał stworzyć dobrą atmosferę pracy i współzycia.

Nie trudno się domyślić, że za-
sługa na pewno idzie z góry. Re-
cepta podobno prosta: wystarczy,
by dyrektor i kierownik artysty-
czny swoje stanowiska trakto-
wali nie z punktu widzenia swo-
jej kariery, lecz z bezinteresowną
myślą o teatrze, a „dobre powie-
trze” powstanie automatycznie.
Strzeżmy się jednak uproszczo-
nych uogólnień. To, co dyrektoro-
wi udaje się w jednym teatrze,
może doznać niepowodzenia w in-
nym. Doznaje niepowodzenia, gdy
w wózku Tespisa za dużo kijów
tkwi w szprychach. W naszych
teatrach pracuje się znośnie tylko
przy wzajemnym zaufaniu wszyst-
kich czynników organizacyjnych
— od góry do dołu.

SPATIF-owi szczecińskiemu
przewodzi zasłużony aktor i re-
żyser, Kazimierz Brodzikowski.
Jeden więcej patriotą szcze-
cińskiego teatru. Jako pasterz
aktorskiej owczarni nie mało się
też przyczynia do wzajemne-
go w instytucji zaufania, o ja-
kim przed chwilą była mo-
wa. Dobrym się też powietrzem
oddycha i w samym SPATIF-ie.
Dużo tu ambicji intelektual-
no-wychowawczej. W ciągu os-
tatnich pięciu kwartałów odbyło
się pięć interesujących cdczytów
z dziedziny teatralnej i drama-
turgicznej, przybywali z Warsza-
wy i z innych miast prelegenci:
E. Csátó, W. Kubacki, W. Natan-
son, S. Treugutt, uzupełnił akcję
wykładową kierownik literacki
miejscowych teatrów, W. Lach-
nitt. Razem z innymi kolegami,
zwłaszcza z młodzieżą aktorską,
SPATIF działa też w szczeciń-
skim „Klubie związków twór-
czych”, do którego poza tym na-
leżą miejscowi literaci, dzienni-
karze i plastycy. W sali mogącej
pomieścić koło 100 osób odbywają
czwartki literackie, które rozwo-
jowi artystycznemu młodszego
zwłaszcza zaciągu aktorskiego du-
żo mogłyby oddać przysługi, gdy-
by nie okoliczność, że nieustanna
nadpraca w teatrze nie pozwala
z „czwartków” korzystać.

Praca. Nadpraca. Miałem spo-
sobność poznać ją naocześnie. Kie-
rownik artystyczny wpuszcza
mnie łaskawie w jeden z ciem-
niejszych kątów sali na próbę z
koreańskiego dramatu *Na połud-
nie od 38 równoleżnika*. Ciemny
kąt chowa przybysza (czy na
pewno?) przed aktorami, by się
nie czuli skrepowani obecnością
intruza. Sztukę reżyseruje Cha-
berski. Po wysłuchaniu dwóch-
trzech scenek jasno nam się u-
świadamia podwójność trudu
przy wystawieniu sztuk egzotycz-
nych. Thai Dian Czun, autor *Na
południe od 38 równoleżnika* am-
bicjonuje co prawda, by jego u-
jmujący utwór przemawiał walo-
rami tworzenia europejskiego, ale
ludzie, których nam ukazuje, są
ludźmi Dalekiego Wschodu — i z
tego faktu nie może na naszych
salach widzów nie powstać żąda-
nie, by bohaterzy tego dramatu
nie tylko w wyglądzie, ale i w za-
chowaniu się, w ruchach, w reak-
cjach psychofizycznych dawali
nam obraz jeśli nie autentycz-
nych Koreańczyków, to w każ-
dym razie obraz jakiegoś innego
elementu etnicznego. Poza zwyk-
łymi swymi zadaniami reżyser
musi więc nie mało się napocić
nad stwarzaniem tej inności. Na
ogół udaje mu się to, zwłaszcza
gdy w pracy zetknie się z tak

wrażliwym artyzmem, jaki nas
tu uderza np. u Sawickiego; sub-
telność gestów, pewna „melodyj-
ność” zachowania się człowieka
starej „żółtej” kultury powstaje
w jego grze tak lekko, jakby się
toczyła na kulkowych łożyskach.
„Duchowo-kulkowych”: bodaj że
właśnie duchowe dyspozycje de-
cydują w tego rodzaju zadaniach
aktorskich.

Przez cztery z górą godziny
zdołano przejść trzy krótkie od-
ślony. Z próby widać, że teatr
szczeciński rozporządza wcale za-
sobną ilością aktorów wytraw-
nych. Mimo że do premiery jesz-
cze dość daleko (jak na provin-
cjonalne terminy), role mają już
gotowe, starannie opracowane,
każdy akcent już ustalony. Dia-
metralnie inna sprawa z liczną
młodzieżą. Sprawa taka sama tu,
jak i na innych scenach, zapra-
wiających do zawodu przyszłe
„chluby świata uludy”.

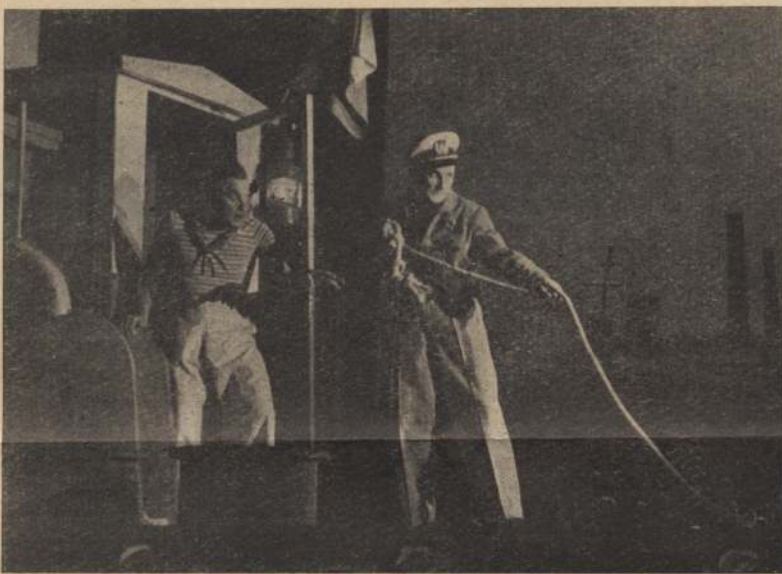
Wstuchuję się i wpatruję się w
pracę Chaberskiego nad sympat-
ycznym narybkiem aktorskim i

raz powtórzyć jedno i to samo
zdanie tekstu, jedną i tę samą
ekspresję zawsze z zaaplikowaną
mu interpretacją psychologiczną,
z analitycznym komentarzem i
zawsze w tonacji: „kochani moi,
czegóż ja od was żądam? tylko
tego, byście swe role zagrali ge-
nialnie, nic więcej”. Do jakiego
stopnia metoda to słuszna, mia-
łem sposobność przekonać się te-
go samego dnia na przedstawie-
niu *Bosmana* z „*Bajki*” również
w Chaberskiego reżyserii wysta-
wionego. Przyjemność widzieć
spektakl tak tego zmontowany,
wyrównany. Dobrze nadane tem-
po, dobrze zużytkowana werwa
dwóch młodych amantów: Suł-
kowskiego i Kolińskiego i można
powiedzieć: współautorstwo reży-
sera we wprowadzonych umoc-
nieniach akcji. Dyskusja z przed-
stawieniem dotyczyłaby co naj-
wyżej drobniusz. Drobiazgu ar-
tystycznego, a sprawy dość waż-
nej dla etyki naszych wrażeń z
przedstawienia. Mam na myśli tę
chwilę z finału aktu ostatniego,

lotra obdarza nas pożądaną ulgą
etyczną — i oto trzeci powód, dla
którego warto spotęgować pauzę
zdumienia, pauzę przeżycia kath-
arsis. Oczywiście, że reżyser
szczeciński doskonale tę sprawę
rozumiał, ale zapewne dla wode-
wilowego charakteru utworu bał
się o przesadę nastroju poważne-
go. Moim zdaniem najpoważniej-
szą nawet tonację w mig potem
rozładuje kwestia Klimowej: „ale
bym córka wydała!”, zwłaszcza
gdy się dla tej roli rozporządza
tak nieomylną, a dyskretną komi-
czką, jaką w osobie Niny Bur-
skiej ma teatr szczeciński.

Na tym to przedstawieniu *Bos-
mana* z „*Bajki*” nasunęło mi się,
czy też potwierdziło mi się kilka
uwag, dotyczących zagadnienia:
jak grać komedię muzyczną? Na-
samprzód otworzymy sobie drzwi...
dawno już otwarte: zarówno sta-
roświeckie wodevils, jak i dzisiej-
sza komedia muzyczna tym się
różnią od operetki, że gdy w ope-
retce tekst mówiony nie jest ni-
czym więcej jak tylko odpoczyn-
kiem między dwoma śpiewnymi
numerami, to w komedii muzycz-
nej śpiew i muzyka to tylko uzu-
pełnienie, upoetycznienie dialo-
gów. W operetce muzyka i śpiew
są celem, w komedii muzycznej
tylko środkiem działania. Z tego
już może da się wyprowadzić
kilka pytań: czy muzyka w ko-
medii muzycznej należycie speł-
nia swój cel, gdy nas zaskakuje
swoją jaskrawością? gdy na sobie
chce ześrodkowywać uwagę? gdy
przy pierwszych już akordach
czujemy, jak orkiestra niecierpli-
wiła, gdy jej nie dopuszczano do
głosu?

Jeżeli dziś nawet już w operet-
kach artystycznie potraktowa-
nych unika się dawnych sposo-
bów, kiedy naraz urywała się
„proza”, wykonawca czy wyko-
nawcy ustawiali się frontem do
publiczności, dyrygent triumfal-
nie wznosił batutę w górę, potem
zamaszyście machnął nią na
dół — orkiestra walnęła ile sił w
instrumenty — i popis wokala-
ny! — jeżeli nawet w operetce
mija styl „numeru” — to cóż do-
piero mówić o komedii muzycz-
nej? Tu muzyka i śpiew musi się
pojawiać jako rodzaj improwi-
zacji, musi się podkładać pod
tekst, śpiewacy muszą niejako
nie wiedzieć o orkiestrze, a tym
bardziej o obywatelu dyrygencie,
melodia powinna działać, jako
naturalny dalszy ciąg tekstu, jako
potrzeba emocjonalna bohaterów
utworu; muzyczność ani trochę
nie może tu być odmienną kate-
gorią. Niestety, ciągle jeszcze
w naszych przedstawieniach ko-
medii muzycznej stoi przed nami
zadanie reformy, bo stale jeszcze
trwamy w orbicie operetkowości.
Rzecz jasna, że ani teatr szcze-
ciński, ani żaden inny teatr
dramatu nie może się poku-
sić o odpowiednie rozwiązanie
tego problemu, tylko teatry
„śpiewne” mogą zacząć wypracowy-
wać odpowiedni rodzaj, odpow-
iedni artyzm komedii muzycz-
nej. Co prawda już i w szczeciń-
skim *Bosmanie* z „*Bajki*” młody,
ze wszech miar interesujący ar-
tysta, Ryszard Pietruski do swej
szczerej komediowej gry dorzu-
cał też szczęśliwe próby należy-
tego uwokalnienia roli.



TEATRY DRAMATYCZNE w SZCZECINIE: „BOSMAN Z „BAJKI” Romana
Długosza i Edwarda Maszewskiego. Kazimierz Sułkowski (Zeliga) i Ryszard
Pietruski (Tonda). Reżyseria: Emil Chaberski, scenografia: Aleksander Fogiel

niejako mimo woli rodzi się we
mnie porównanie z aspirantami
scenicznymi sprzed 40, sprzed 45
lat. Ponad wszelką wątpliwość
dzisiejszy absolwent szkół tea-
tralnych znacznie większe do za-
wodu aktorskiego wnosi wy-
kształcenie; rozporządza magazy-
nem wiadomości estetycznych,
literackich czy historycznych, ja-
kimi ani w przybliżeniu nie mógł
się pochwalić dawniejszy termi-
nator cechu aktorskiego; z dzisiej-
szym Węgrzynem in spe znacznie
łatwiejsze porozumienie na dro-
dze terminologii i pojęć nauko-
wych, reprezentują też na ogół
głębsze usposobienie artystyczne,
ale — może mi się zresztą wyda-
je? — tamci sprzed 45 lat lotniej
chwytali sposób załatwienia się z
danym momentem roli. Może nie
wynosili z prób jakichś gruntow-
niejszych zasad sztuki, ale szyb-
ciej docierali do jako tako wy-
starczającego „niby” — i reżyser
nie musiał być równocześnie nau-
czycielem aż w takim stopniu,
jak to się dzieje obecnie.

Łagodnie, niejako z leżką miło-
sierdzia Chaberski rozciąga swoje
ofiary na Prokrustowym łożu
pracy na próbach: pięć, dziesięć
razy młody delikwent musi nie-

kiedy praktykant marynarki,
młodzieńczy Waluś, przybiega z
wiadomością, że policja aresztowa-
ła marynarza Żeliga.

Porozmawiajmy. Czy dla Walu-
sia aresztowanie owo jest tylko
sensacją? Nie! Aresztowanie Że-
ligi nie mogło nim nie wstrząs-
nąć; przecież bez mała mógłby
ten Waluś być współnikiem
przestępstw, za które Żeliga sta-
nie przed sądem. Jasno mu się w
tej chwili robi w głowie, pojmuje,
na co się narażał, co mu groziło —
i ta waga, ta powaga sytuacji
moralnej musi znaleźć wyraz w
grze Walusia, w spoważnieniu
nastroju. Komu Waluś przynosi
wiadomość o aresztowaniu Że-
ligi? Zebranej załodze barki, lu-
dziom, którym przez głowy nie
przechodziło, że kolegowali z ka-
nalia. Więc ich zdumienie — ich
pogłębione zdumienie, nowy dla
reżysera powód do zatrzymania
akcji w moment wymownej,
zdrętwiałej pauzy. Wreszcie pub-
liczność, widz, słuchacz. W na-
szych oczach, z uderzeniem w
pełnię naszej wrażliwości, ten
Żeliga popełniał niecie czyny,
które mogły doprowadzić barkę
do katastrofy, a ludzi do utraty
życia. Wiadomość o aresztowaniu