



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Krytyka teatralna o polskich inscenizacjach literatury rosyjskiej w latach 1956-1989

**Author:** Natalia Strzelecka

**Citation style:** Strzelecka Natalia. (2006). Krytyka teatralna o polskich inscenizacjach literatury rosyjskiej w latach 1956-1989. Praca doktorska. Katowice: Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

UNIwersytet Śląski  
Wydział Filologiczny

**Natalia Strzelecka**

**KRYTYKA TEATRALNA O POLSKICH INSCENIZACJACH  
LITERATURY ROSYJSKIEJ W LATACH 1956–1989**

Praca doktorska  
pod kierunkiem  
prof. dra hab. Piotra Fasta

Sosnowiec 2006

wolny dostęp

## SPIS TREŚCI

<b>Wstęp</b>	3
<b>Rozdział I</b> „Teatr otwarty” Jewgienija Szwarca wobec rzeczywistości PRL-u	18
<b>Rozdział II</b> Dramaturgia Władimira Majakowskiego w polskiej krytyce literackiej i teatralnej	34
<b>Rozdział III</b> Historia tragikomedii rosyjskiej na scenach polskich (Polskie inscenizacje <i>Zmierzchu</i> Izaaka Babla, <i>Biegu</i> Michaiła Bułhakowa i <i>Samobójcy</i> Nikołaja Erdmana)	64
<b>Rozdział IV</b> Psychologiczno-metafizyczne sceny z życia Maksyma Gorkiego	94
<b>Rozdział V</b> Teatr Mistrza Bułhakowa — z dziejów polskiej powojennej sceny alternatywnej	117
<b>Rozdział VI</b> „Teatr prawdy” Aleksieja Arbuzowa i Aleksandra Wampitowa	148
<b>Rozdział VII</b> Sceniczne metamorfozy — Aleksander Gielman w kontekście polskiego sierpnia	159
<b>Zakończenie</b>	173
<b>Резюме</b>	177
<b>Bibliografia</b>	181
<b>Bibliografia przedmiotowa</b>	184
<b>Aneks.</b> Realizacje sztuk obcych w teatrach polskich w latach 1960–1987	221

## WSTĘP

Historyczne uwarunkowania, jakim od wieków podlega teatr, wyznaczają mu szczególne miejsce w kulturze narodowej. Poprzez określony dobór tekstów przekazywanych widzowi ze sceny oraz sposób ich prezentacji, teatr wykształcił umiejętność prezentowania duchowych walorów społeczeństwa. To ono bywało celem dydaktycznych zabiegów, czasem przedmiotem manipulacji, odbiorcą politycznych, ideowych czy artystycznych treści, aktywnym współtwórcą lub bezpośrednim uczestnikiem działań scenicznych. Bez względu jednak na to, jaką rolę wyznaczano widzowi, zawsze stanowił on konieczny warunek istnienia teatru.

Takie relacje ukształtowały się już w epoce Aleksandryjskiej, kiedy teatr przekazywał najbardziej aktualne treści. Teatr grecki był wówczas jedynym powszechnym nośnikiem informacji, sposobem przekazywania komunikatu, a widz nieodzownym elementem sztuki scenicznej. Niewiele się od tego czasu zmieniło. Jak podkreśla jeden z najwybitniejszych aktorów Polski powojennej, Gustaw Holoubek, „teatr grecki zastępował w jakimś sensie nie tylko książkę, film czy telewizję, ale prasę i radio. Stwarzał ludzkim masom szansę wspólnego przeżywania”<sup>1</sup>.

Pomimo że za czasów Arystotelesa dyskryminowano żeńską część publiczności, nie dopuszczając jej do uczestnictwa w feeriach ku czci Dionizosa, nic nie przeszkadzało mężczyznom w czynnym uczestniczeniu w spektaklach. Dużym nietaktem było wówczas przyjęcie biernej postawy wobec zaproszenia do spektaklu. Antenaci współczesnego teatru czynili z niego coś na kształt męskiego misterium, ale nie zaburzali w żaden sposób przesłania, o którym była mowa wcześniej. Zmieniały się pokolenia, systemy polityczne, obyczaje, nie zmieniła się zasadnicza i niezmienna od tysiącleci funkcja teatru polegająca na prowokowaniu widza. Teatr zawsze, nawet w czasach politycznego zniewolenia, pozwalał ludziom na szczere i emocjonalne reakcje, proponował otwarty dialog. Stanowił ostoję w czasach moralnego niepokoju, dając nadzieję dla wielu pokoleń, budził wolną wolę w momentach apatii i zniewolenia, „możliwość wspólnego przeżywania”, jak mówi Holoubek. Niezależnie od przemian zachodzących w obrębie tej publicznej instytucji, rola teatru w kształtowaniu świadomości odbiorczej od ponad dwóch tysięcy lat pozostała niezmienną. Nie świadczy to wcale o reakcyjnej naturze teatru, lecz o jego specyfice, opierającej się na trwałości tworzywa teatralnego, o czym przekonuje wciąż poszerzające się grono jego zwolenników. Wspólnota, którą tworzą widzowie, funkcjonuje na zasadzie uniwersalnego kodu znaków, dzięki któremu każdy widz rozpoznaje i ustosunkowuje się do przekazywanych mu treści. Choć

---

<sup>1</sup> A. Hausbrandt, G. Holoubek: *Teatr jest światem*. Kraków 1986, s. 7.

dziś spektakle teatralne mają niewiele wspólnego z antycznymi misteriami religijnymi, to dopatrywanie się analogii pomiędzy nimi nie jest przesadą.

Uwzględniając zależności między teatrem a widzem, nie można wykluczyć pewnych socjologicznych uwarunkowań, którym podlega proces odbioru treści estetycznych, przekazywanych widzowi podczas spektaklu. Z pomocą narzędzi socjologii można wytłumaczyć system zachowań i reakcji widzów na różnorodne wytwory sztuki scenicznej w kontekście społecznych perturbacji. Społeczne badania sztuki — wywodzące się na gruncie polskim z prac Stanisława Ossowskiego, Aleksandra Wallisa i Antoniny Kłoskowskiej — od początku lat 60. przynoszą interesujące efekty poznawcze. Jak podkreśla Emilia Zimnica-Kuzioła, autorka jednej z najciekawszych prac poświęconej zagadnieniom odbioru i recepcji widowiska teatralnego, „socjologia sztuki jest nie tylko dziedziną autonomiczną i samoistną [...], stanowi pole budowy metodologii badań kultury duchowej, studiów nad społeczną relatywizacją wartości, nad wartościami autotelicznymi; kiedy indziej dostarczała materiału w studiach nad duchowością narodową”<sup>2</sup>.

Prezentacje wartościujących sądów polskiej krytyki teatralnej o aktualnych spektaklach, należy więc poprzedzić przeglądem podstawowych założeń metodologicznych wypracowanych w nauce o recepcji sztuki. Mówiąc o teoretycznej bazie recepcji jako elemencie komunikacji artystycznej, należy mieć na uwadze między innymi prace z zakresu semiotyki teatru, hermeneutyki filozoficznej Hansa Geорга Gadamera i teorię konkretyzacji Romana Ingardena<sup>3</sup>. Zjawiska z pogranicza literatury, teatru i życia społeczno-kulturalnego w powojennej Polsce zostaną ujęte i zanalizowane w oparciu o te trzy metodologiczno-teoretyczne koncepcje sztuki teatralnej.

## **W poszukiwaniu daty granicznej**

W pierwszej fazie niniejsze studium miało sumować cały dorobek sceniczny poodwilżowego trzydziestolecia w Polsce Ludowej. Jednak syntetyczne ujęcie faktów opartych na konkretnych związkach rosyjskiej literatury ze sceną polską okazało się z wielu względów problematyczne. Jeśli prace analityczne miałyby wyjść poza okólniki, to niniejsza rozprawa musiałaby być wielotomowa, ponieważ aż tak niejednorodny był charakter inscenizowanej i adaptowanej w teatrach polskich literatury krajów bloku wschodniego, a dramaturgii szczególnie. Ograniczenia wymuszone przez czynniki zewnętrzne były konieczne, choć przecież pominięcie mniej istotnych wydarzeń artystycznych i kulturalnych nie oznacza ich lekceważenia. Selekcja dotyczy przede wszystkim materiału krytycznoliterackiego ze szczególnym uwzględnieniem recenzji teatralnych. Dobór tych

<sup>2</sup> E. Z i m n i c a - K u z i o ł a: *Światła na widownię. Socjologiczne studium publiczności teatralnej*. Łódź 2003, s. 5.

informacji został dokonany na podstawie kilku wiarygodnych i reprezentatywnych w tej kwestii źródeł bibliograficznych. Rzetelnym drogowskazem okazały się zestawienia statystyczne opracowane na podstawie *Almanachu scen polskich 1960–1987*, uzupełnione danymi z *Polskiej bibliografii literackiej* za lata 1956–1988. Spośród kilkudziesięciu autorów rosyjskich, zarówno dramaturgów, jak i twórców poezji i prozy, udało się wyselekcjonować tych, którzy w znacznym i znaczącym stopniu wpłynęli swoją twórczością na kształt i oblicze polskiego powojennego teatru. Ta metoda pozwoli ukazać teatr w jego najciekawszych i najważniejszych momentach i okolicznościach, również pozaartystycznych. Ogólne tendencje rozwoju rosyjskiej i radzieckiej twórczości porewolucyjnej na scenach polskich kształtują się w związku z dziewięcioma najważniejszymi postaciami związanymi z literaturą początku i końca XX wieku. Są to: Jewgienij Szwarz, Władimir Majakowski, Michaił Bułhakow, Isaak Babel, Nikołaj Erdman, Maksym Gorki, Aleksy Arbuzow, Aleksander Wampilow i Aleksander Gielman. Te nazwiska wprowadzają czytelnika w głębszy i szerszy krąg reakcji krytyki na funkcjonowanie sztuki teatralnej. Dzięki tym pisarzom została nakreślona perspektywa ukazująca losy i strukturę powojennego teatru w Polsce Ludowej, siłą rzeczy uwikłanego w czynniki pozaliterackie i uzależnionego od nich w sposób znaczący. Te zjawiska, jako nadrzędne w stosunku do pozostałych, zostaną opisane w kontekście peerelowskiej rzeczywistości w siedmiu rozdziałach niniejszej rozprawy. W odniesieniu do każdej z analizowanych grup, została podjęta próba sklasyfikowania ich w kontekście przynależności gatunkowej i estetycznej. Zasadniczą wadą takiego rozwiązania będzie pominięcie wielu z różnych względów zasłużonych artystów na korzyść innych, których popularność często wyrastała na fali aktualnej mody. Ze względów obiektywnych te pierwsze zostaną jedynie skrótowo omówione.

## Klasyka

Dużym uproszczeniem w procesie rewizji rosyjskiej literatury scenicznej w naszym kraju byłoby pominięcie XIX-wiecznej klasyki. Rosyjska literatura od początku lat 50. przeważała na afiszach i w repertuarze teatrów w Polsce. Do niewątpliwych osiągnięć teatru powojennego trzydziestolecia należą właśnie inscenizacje klasyki rosyjskiej. Jak zauważa Marta Fik „reżyserzy i inscenizatorzy tu właśnie względnie swobodnie wyładowują swe artystyczne ambicje”<sup>4</sup>. Należy zaznaczyć, że takie „zastępcze” w stosunku do literatury współczesnej funkcje dramaturgia klasyczna pełniła aż do końca lat 80. Z informacji i badań autorki *Trzydziestu pięciu sezonów* wiemy, że w parze z Szekspirem „szedł” Anton Czechow, Nikołaj Gogol, Michaił Lermontow i Aleksander

---

<sup>3</sup> Emilia Zimnica-Kuzioła wymienia te prace teoretyczne jako najważniejsze dla badań nad problemem recepcji sztuki teatralnej.

że w parze z Szekspirem „szedł” Anton Czechow, Nikołaj Gogol, Michaił Lermontow i Aleksander Ostrowski. Jeśli chodzi o liczbę sztuk i nazwisk klasyków rosyjskich i radzieckich (tu autorka wymienia m.in. Maksyma Gorkiego, Wsiewołoda Wiśniewskiego i Władimira Majakowskiego), to przewyższali oni różnorodnością pozostałych autorów. Już pierwsze lata powojenne potwierdzają ten stan: w Łodzi w 1954 roku wystawiono *Niespokojną starość* Leonida Rachmanowa, natomiast największe zainteresowanie tym repertuarem przyniósł rok 1949, kiedy odbył się Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich. W tych spotkaniach udział wzięło czterdzieści siedem scen z sześćdziesięcioma realizacjami. Wśród najwybitniejszych znalazły się m.in. *Trzy siostry* Czechowa, *Ożenek* Gogola i *Lubow Jarowaja* Konstantina Trieniowa, zrealizowane przez Bronisława Dąbrowskiego i Andrzeja Stopkę w Krakowie oraz *Na dnie* Gorkiego w inscenizacji Leona Schillera w łódzkim Teatrze Wojska Polskiego. Dość często grano adaptacje prozy Lwa Tołstoja i Fiodora Dostojewskiego. Pierwsze miejsce wśród klasyków rosyjskich zajmuje jednak przez cały ten czas Czechow, choć po 1960 roku zmienia się nieco styl przedstawień: od zalecanego wówczas profilu bliskiego naturalizmowi ku próbom o charakterze komediowym lub farsowym.

## **Polski październik**

Mimo tego, że „teatr — jak mawiał publicysta „Tygodnika Powszechnego” Jan Kott — ma wielkie ambicje, chce grać sztuki współczesne, to wiemy, że współczesność to nie tylko sprawa daty, bo sztuka musi się rymować z tym, co się dzieje”<sup>6</sup>. Niestety, pod koniec lat 50. i na początku 60. repertuar współczesny sprawiał duże trudności, m.in. z tego powodu, że polska teraźniejszość była zbyt skomplikowana, aby można było znaleźć utwór odpowiadający doświadczeniom i emocjom odpowiednio wyselekcjonowanej i schematycznie „spreparowanej” publiczności. Teatry, nie znajdując odpowiedniego repertuaru, dezercerowały w rzeczy lekkie albo w klasykę. Bilans współczesnych sztuk zachodnich, w tym także socjalistycznych, granych w latach 1956–1960 był zatrważająco ubogi. Najpopularniejszym w polskich teatrach autorem rosyjskim, który tworzył po 1917 roku był bez wątpienia Jewgienij Szwarz. Jego moralitety sceniczne, a zwłaszcza *Czerwony kapturek* i *Smok* były rekordy popularności w wielu teatrach do końca lat 80.

Słaba frekwencja teatralna po 1956 roku była wynikiem społeczno-politycznych popaździernikowych perturbacji. Lata 60. były dość niejednorodne pod względem doboru repertuaru, a wszelkie próby określenia jakiegoś kierunku okazywały się iluzoryczne. Grano mało, bez jasno określonych horyzontów artystycznych, formalnych i ideologicznych. Trudno sprecyzować dominanty tego okresu. Zdaniem wielu badaczy teatru były to raczej brawurowe i pozbawione jakiej-

<sup>6</sup> J. Kott: *Szklana menażeria w Teatrze Kameralnym*. „Kuznica” 1947, nr 12, s. 7.

kolwiek logiki poszukiwania, przynajmniej do 1960 roku. Sięgano wówczas głównie do przeszłości, bo na teraźniejszość nie można było liczyć. Przykładem takich poszukiwań były z jednej strony komediowo-wodewilowe realizacje *Złotej karety* (1946, 2 red. 1955) Leonida Leonowa, *Kwadratury koła* (1928) Walentina Katajewa, a z drugiej strony — teatr publicystyczno-rewolucyjny spod znaku *Tragedii optymistycznej* (1932) Wsiewołoda Wiśniewskiego, który w latach 70. dał zielone światło (na scenach polskich teatrów) takim autorom jak Nikołaj Pogodin, Aleksander Błok, Władimir Bill-Biełocerkowski czy Konstantin Trieniow.

Proponuję na chwilę zatrzymać się przy autorze *Tragedii optymistycznej*. Szczególne zainteresowanie Wiśniewskim wykazywała uczennica Leona Schillera Lidia Zamkow. Jej *Tragedia* stała się „monumentalnym” wydarzeniem na skalę kraju. Marta Fik pisze, że „zarówno gdańska (1954), jak i warszawska (1955) inscenizacja tej sztuki, zostały przyjęte niemal jako wydarzenie. Pisano — komentuje Fik — o pogłębieniu problematyki, odejściu od plakatowości, o przekształceniu ‘sztuki o rewolucji w sztukę o rewolucyjnym stosunku do świata’”<sup>7</sup>. Z późniejszych inscenizatorów tej sztuki nikt już nie zabłysnął takim talentem inscenizatorskim, jak Zamkow, choć popularność tragedii Wiśniewskiego nie słabła.

W latach 1956–1960 polscy animatorzy teatru gorączkowo penetrowali różne rejony rosyjskiej dramaturgii ostatniego ćwierćwiecza, ale dopiero rok 1961 ujawnił prawdziwe bogactwo tego repertuaru. W przypadku dramatu rewolucyjnego, podobnie, jak w *Tragedii optymistycznej*, starano się wyjść poza pewne schematy. Do takich rozwiązań przyczyniły się m.in. inscenizacje *Kremlofskich kurantów* Pogodina (1960, Legnicki Rosyjski Teatr Dramatyczny; 1964 Teatr Wyspiańskiego w Katowicach), *Oceanu* Aleksandra Szejna z 1962 roku, *Sztormu* Billa-Biełocerkowskiego z 1964 roku we wrocławskim Teatrze Rozmaitości czy niezwykle popularnej u nas sztuki *Lubow Jarowaja* Konstantina Trieniowa.

Pod koniec lat 60. na sceny polskie wkroczył dramat, który w latach 70. i 80. wywoła wiele gorących dyskusji. Jego autor mniej żywiołowo i rewolucyjnie za to dużo wnikliwiej badał niedawną przeszłość Związku Radzieckiego. Michaił Szatrow, bo o nim mowa, łączył zainteresowanie historią z pasją pisarską. Rezultatem takiego podejścia do sztuki była popularna na polskich scenach w latach 60. i 70. tak zwana leninowska trylogia. *Szósty lipca* i *Bolszewicy* to dwie najpopularniejsze sceny z życia „wielkiego wodza rewolucji”. Szerzej na temat dramatopisarstwa Szatrowa pisze Walenty Piłat<sup>8</sup> w książce poświęconej dramaturgii rosyjskiej lat 80. Jak widać, dominujące w Rosji w latach 20. trendy w zakresie dramatu „heroiczno-rewolucyjnego” przeniknęły w pewnym stopniu na polskie sceny teatralne, choć samo spojrzenie na rewolucję okazało się w wielu

<sup>7</sup> M. Fik: *Trzydzieści pięć...*, s. 195–196.



przypadkach nieco inne, mniej schematyczne i jednoznaczne, niż zyczyliby sobie tego partyjni decydenci nadzorujący sektor kultury i sztuki.

## Teatr Młodego Widza

Rejestr adaptacji opartych na rosyjskiej poezji i prozie dziecięcej i młodzieżowej w teatrach polskich w latach 60. był raczej przypadkowy. Jednak mimo to należy wspomnieć o twórczości kilku autorów. Oczywiście poza scenicznymi bajkami Szwarca, które „bombardowały” zarówno sceny dramatyczne, jak i lalkowe (*Królowa śniegu*, *Klonowi bracia*, *Nagi król*, *Cień*, *Uczennica pierwszej klasy*, *Don Kichot*), utalentowanym autorem i „rzecznikiem dziecięcego prawa do utworów zajmujących i poddanych swobodnej grze wyobraźni był Samuël Marszak”<sup>9</sup>. Inscenizowano przede wszystkim jego wiersze i bajki: *Mister-Twister*, *Żołnierska przygoda (Żołnierz i bieda)*, *Uparciuszek*. Dużą popularnością cieszyły się spektakle oparte o utwory Siergieja Michalkowa (*Trzy pomarańcze*, *Zajęczy strach/Szaraczek Zorro*). W 1969 roku Radiowy Teatr dla Dzieci wyemitował barwne, choć nie pozbawione dydaktyzmu słuchowiska na podstawie prozy Arkadija Gajdara. Przygodowo-sensacyjne wątki z udziałem *Czuka i Heka* oraz *Timura i jego drużyny* miały propagować wśród młodych ludzi solidarność i ofiarną pomoc potrzebującym — wartości, które zostały przez autora spektaklu umiejętnie przeniesione do wymiaru ogólnoludzkiego.

Wartym odnotowania zjawiskiem były sceniczne adaptacje poezji Aleksandra Błoka, a zwłaszcza jego najbardziej znanego poematu. *Dwunastu* (1918) Błokowskich czerwonogwardzistów „szturmowało” polskie sceny czterokrotnie i nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie to, kto był adresatem tych apoteozujących czerwony paździenik treści: w 1968 roku w będzińskim Teatrze Dzieci Zagłębia, dwa lata później na nowosądeckiej Szkolnej Teatralnej Scenie „Akapit”, w 1973 roku w Teatrze Młodych w Warszawie i w 1980 również w tym mieście w Teatrze „Ateneum”.

## Poezja i proza

Lata 60. w teatrze polskim stanowiły mało płodny okres dla adaptacji poezji i prozy rosyjskiej i radzieckiej, nie tylko współczesnej. Z najciekawszych realizacji na uwagę zasługują montaż poezji Bułata Okudźawy, Siergieja Jesienina, Andrieja Wozniesińskiego i Aleksandra Wiertin-

<sup>8</sup> Patrz: W. Piłat: *Współczesna dramaturgia rosyjska. Lata 80*. Olsztyn: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej 1995, s. 24–30.

<sup>9</sup> Cyt. za: *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Red. A. Drawicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1997, s. 255.

skiego. Należy odnotować, że były to raczej pojedyncze i zupełnie przypadkowe inscenizacje, marginalizowane przez ówczesną krytykę teatralną. Jeśli chodzi o prozę — na tym polu też zawiodły wszelkie poszukiwania. Warte odnotowania były adaptacje wojennej prozy Okudźawy (*Jeszcze pożyjesz*), kilku najbardziej znanych utworów Szołochowa (adaptacje *Cichego Domu*, *Losu człowieka* i *Obcej krwi*) i psychologicznych mikropowieści Władimira Tiendriakowa (*Trójka*, *siódemka*, *as*, *Sąd*, *Krótkie śpięcie*), również wystawiane sporadycznie. Dość często inscenizowano bardzo lubiane i popularne na naszych scenach niekonwencjonalne i satyryczne sceny z życia Lejzorka Rojtszwańca i Ostapa Bendera, oparte na klasycznym schemacie podróży i przygody, demaskujące polityczne, obyczajowe i kulturalne stereotypy i obyczaje. Ten nurt rosyjskiej satyry lat 20. zdominował w pewnym sensie repertuar polskich teatrów w analizowanym trzydziestoleciu, a Ilja Erenburg, Ilja Ilf i Jewgienij Pietrow na długo zagościli w świadomości i w sercach polskiej widowni teatralnej. Mało znaczącym epizodem okazały się w sezonie 1963–1964 inscenizacje prozy dwóch autorów rosyjskich, których twórczość inicjowała rozwój osobowości w duchu naczelných haseł socrealistycznych. Mowa o *Poemacie pedagogicznym* Antona Makarenki i *Jak hartowała się stal* Aleksandra Ostrowskiego, skierowanych raczej do młodej widowni.

### **Rosyjska dramaturgia sceniczna w latach 70.**

Dramaturgię radziecką na scenach polskich reprezentowała w latach 50. i 60. przede wszystkim twórczość okresu rewolucji. Jednak już na początku lat 70. ta monumentalna tematyka została zdominowana przez sztuki psychologiczno-obyczajowe. Polskie inscenizacje dramaturgii Wiktora Rozowa i Aleksandra Wołodina zmuszały widza do refleksji nad osobistymi i intymnymi problemami ludzkiej egzystencji i jednocześnie uwalniały go od przyjemności obcowania z publicystyczno-ideologicznym modelem sztuki scenicznej. Propozycje Edwarda Radzińskiego i Grigorija Gorina pokazywały stosunek tych autorów do otaczającej ich rzeczywistości, a zwłaszcza do przeszłości. Najbardziej popularne na scenach polskich dramaty *Rozmowy z Sokratesem*, *Łunin*, czyli *Śmierć Kubusia Fatalisty* (Radziński) oraz *Zapomnieć o Herostratesie!* i *Dyl Sowizdrzał* (Gorin) podejmowały zdystansowany dialog z przeszłością i teraźniejszością na zasadzie gry intelektualnej obalającej wszelkie obyczajowe, kulturalne i polityczne mity i stereotypy.

Rekordzistą i faworytem w statystykach okazał się jednak Aleksiej Arbuźow, którego polski widz miał okazję poznać dużo wcześniej, bo już w 1957 roku, kiedy odbyła się inscenizacja jednej z jego pierwszych kameralnie stonowanych sztuk — *Tani* (1939, 2 red. 1946) na Polskiej Scenie Teatru w Cieszynie Czeskim. Arbuźow zaistniał na scenach polskich przede wszystkim jako autor dwóch pogłębionych psychologicznie sztuk: *Irkuckiej historii* i *Mojego biednego Marika*

(Marata). O spadkobiercy jego talentu, który zbyt wcześnie zniknął ze sceny literackiej i teatralnej pisano równie wiele. Aleksander Wapiłow zaskakiwał swojego odbiorcę niewielką wprawdzie, ale za to bogatą estetycznie spuścizną dramaturgiczną, która do dziś stanowi twarde orzech do zgryzienia dla wielu analityków jego twórczości. Problem z Wapiłowem polega na tym, że wszystkie jego dramaty, a było ich zaledwie cztery, nie dają się tak łatwo sklasyfikować ani poddać jednoznacznym ocenom. Jak zauważa Anatolij Smielanski, „Ziłow, bohater dramatu Wapiłowa, nie tylko nie chciał pracować w nowy sposób, ale w ogóle nie zamierzał tego czynić, nie wierzył ani w Boga, ani w czarta i stanowił dziwny fenomen duszy, który w dramaturgii tamtych lat nie miał żadnego odpowiednika”<sup>10</sup>. Aleksander Wapiłow stał się obiektem zainteresowania Walentego Piłata<sup>11</sup>, który poświęcił temu dramaturgowi i prozaikowi osobny rozdział swojej książki, analizującej osiągnięcia najnowszej dramaturgii rosyjskiej.

Niestety mimo usilnych starań nie udało się uniknąć w repertuarze teatrów polskich sztuk rosyjskich o proveniencji publicystycznej. Miejsce zaangażowanego społecznie dramatu rewolucyjnego zajęła w latach 70. tematyka produkcyjna. Krąg pisarzy zdeterminowanych przez tematykę typową dla socrealizmu stanowili Aleksander Gielman, Ignatij Dworiecki i Michaił Szatrow. Najwyżej z tej trójki wspiął się Gielman, który pod koniec lat 70. i na początku 80. triumfował takimi utworami jak *Protokół pewnego zebrania partyjnego*, *My, niżej podpisani*, *Zinula* i *Sprzężenie zwrotne (Premia)*. Po 1983 roku Gielman całkowicie zmienił front na rzecz kameralnych i intymnych psychodram na dwa głosy (*Sami ze wszystkimi* i *Ławeczka*). Dość często prezentowano *Człowieka znikąd* Dworieckiego i historyczno-rewolucyjne obrazy Szatrowa *Niebieskie konie na czerwonej trawie* i *Bolszewicy*.

## Poezja i proza

Te przytłaczające poniekąd socjalistyczno-produkcyjne tendencje tonowały przedsięwzięcia z pogranicza poezji i prozy. Jeśli chodzi o prozę, na tym polu dominował raczej nurt satyryczny z lat 20. Kontynuowano linię satyrycznych obrazków Ilji Erenburga (*Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca* i *Trzyście fajek*) oraz spółki artystycznej Ilfa i Pietrowa (*Złoty cielec* i *Dwanaście krzesel*). Poza satyrą na scenach polskich w latach 70. realizowano dość obszerne utwory prozatorskie nawiązujące głównie do tematyki historycznej podejmującej rozliczenia moralne. Pierwszą kategorię prezentowali głównie Wasilij Szukszyn, Aleksiej Tołstoj, Michaił Szołochow i Siergiej Załygin, natomiast adaptacje późnych utworów Walentina Katajewa (*Trawa zapomnienia*, *Święta*

<sup>10</sup> Cyt. za: K. Osińska: *Dramaturgia i teatr okresu Odwilży i Zastoju*. W: *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Red. A. Drawicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1997, s. 523.

studnia) oraz wiejskich powieści Wila Lipatowa (*Wilcze ziele, Przygody wiejskiego Sherlocka Holmesa*) i Walentina Rasputina (*Żyj i pamiętaj, Pożegnanie z Matiorą*) miały zachęcać widza do rewizji sumienia własnego i całej społeczności dotkniętej skutkami minionej epoki.

Proza, podobnie jak dramaturgia, zawsze stanowiła pokaźny odsetek inscenizacji teatralnych. Gorzej było z poezją. Ta reprezentowana była zaledwie przez garstkę artystów i funkcjonowała na scenach polskich incydentalnie. „Eksplozja” liryki rosyjskiej nastąpiła w 1973 roku. Zaczęło się od Mariny Cwietajewej. Warszawska Stara Prochownia zaprezentowała widowisko oparte na jej wierszach zatytułowane *Dialog z sumieniem*, natomiast wkrótce potem Teatr Telewizji wyemitował programy prezentujące m.in. poezję Anny Achmatowej (*Miejsce jakie miałam*), Mariny Cwietajewej (*Próba miłości*), Siergieja Jesienina (*Pugaczow*), Jewgienija Jewtuszenki (*Przeczcucie wiersza*), Osipa Mandelsztama (*Requiem dla miasta umarłych*), Borysa Pasternaka (*Aż do korzenia*). W programie telewizyjnym z cyklu „Poezja Rosyjska i Radziecka” w tym samym roku, ukazała się audycja zatytułowana *Przypomnienie*, poświęcona sylwetkom Olgi Bergholc, Walerija Briusowa, Nikołaja Tichonowa i Arsienija Tarkowskiego. Jest dość symptomatyczne, że w opracowaniach poświęconych inscenizacjom rosyjskiej twórczości literackiej nie ma jakichkolwiek wzmianek o tych inicjatywach, nie mówiąc już o szczegółowych analizach tej poezji. Ten obszar właściwie nie istnieje w świadomości polskiej krytyki teatralnej lat 70. i 80. Nie nawiązała do niego nawet tak rzetelna w opracowaniu materiału literackiego i scenicznego autorka *Trzydziestu pięciu sezonów* Marta Fik. A przecież nawet jeśli inscenizacje rosyjskiej poezji miały charakter niszowy, to przez wzgląd na autorów wypadałoby zbadać jej sceniczne losy. Materiał to wprawdzie ubogi ilościowo, ale niezwykle bogaty ze względu na głębię intelektualną i artystyczną.

## Lata 80.

Mówiąc o polskich losach rosyjskiej literatury scenicznej, należy uwzględnić dwie dominujące wówczas tendencje: pierwsza była związana z twórczością dramaturgów „starszego pokolenia”. W skład „starej gwardii” — jak określił to pokolenie pisarzy Walenty Piłat — wchodził m.in.: Aleksander Wampilow, Wasilij Szukszyn, Aleksy Arbuzow, a także Samuil Aloszyn.

Drugi nurt reprezentowali „postwampilowcy”. Najpopularniejszymi inscenizacjami tego okresu były sztuki Aleksieja Kazancewa (*Zanim się przerwie srebrny sznur*), Aleksandra Galina (*Zanna, Retro, Gwiazdy na porannym niebie*), Siemiona Złotnikowa (*Przyszedł mężczyzna do kobiety*) i Władimira Arro (*Spójrzcie kto do nas zawitał*). W latach 80., zwłaszcza w drugiej połowie, w teatrach polskich debiutował duet Emil Bragiński i Eldar Rjazanow. Szczególną popularnością

---

<sup>11</sup> Patrz: W. Piłat: *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*. Olsztyn 2000, s. 17–37.

w tamtym okresie cieszyła się komedia *Garaż*. Wyniki rywalizacji tych dwóch obozów były w miarę wyrównane, chociaż pod koniec lat 80. wyczuwa się minimalną przewagę artystów związanych z zupełnie nowym sposobem postrzegania i kreowania rzeczywistości.

Wartym odnotowania zjawiskiem na scenach polskich stały się inscenizacje jednej z czterech komedii mało znanego u nas rosyjskiego dramaturga Aleksandra Kopkowa. Utrzymany w konwencji teatru „budy jarmarcznej” *Słoń*, napisany w 1932 roku, a wydany dopiero w 1964, zyskał szerokie grono zwolenników poza granicami Związku Radzieckiego. Zafascynowany dramaturgią Gogola, Ostrowskiego i Suchowo-Kobylina Kopkow w sposób drapieżny ujawniał społeczno-obyczajowe zwyrodnienia i propagował barwniejszy i bogatszy model życia. W 1985 roku po wystawieniu tej komedii w Krakowie na Scenie Satyrycznej Ośrodka Teatru opublikowano notę o spotkaniu ówczesnego konsula ZSRR z zespołem.

Zmianą, która wymaga zasygnalizowania, jest zwrot w stronę inscenizacji opartych na rosyjskiej poezji. Wzrost zainteresowania tego rodzaju twórczością w porównaniu z poprzednimi sezonami jest znaczący. Na polskich scenach coraz częściej goszczą Anna Achmatowa, Władimir Wysocki, Bułat Okudźawa czy Marina Cwietajewa. Nie są to już pojedyncze, jak dotychczas, adaptacje wielkiej rosyjskiej poezji początku XX wieku. Te spektakle, słuchowiska radiowe i audycje telewizyjne zaczynają mieć właściwy i godny uwagi oddźwięk w świadomości krytyki teatralnej.

W zgiełku dotychczasowych poszukiwań w sferze twórczości scenicznej lata 80. wprowadzają załączek pewnej systematyczności w doborze, ale przede wszystkim w planowaniu repertuaru. Ze scen znika schematyzm, a w miejsce sztucznej plakatowej pseudoreczywistości pojawiają się mniej idealistyczne, za to naznaczone prawdą historyczną spektakle.

## Sezon 1988–1989

Stojące błoto społeczne, w jakim byliśmy pogrążeni, nagle zakotłosało się, wyrzuciło. Wszystko zostało wprowadzone w ruch. Przypominało kataklizm geologiczny, trzęsienie ziemi lub wybuch wulkanu. Bohaterem dnia, uosobieniem tego historycznego przełomu stał się Michaił Gorbaczow<sup>12</sup>.

Ten fragment wypowiedzi Walerija Szentalińskiego, przytoczony przez Walentego Piłata we wstępie do książki poświęconej najnowszej dramaturgii rosyjskiej, w pełni oddaje nie tylko społeczno-polityczne oblicze „pieriestrojkowej” Rosji, ale także charakteryzuje atmosferę życia artystyczno-kulturalnego w Polsce na początku 1989 roku. Sezon teatralny 1988–1989, który nie

<sup>12</sup> Cyt. za. W. Piłat: *Na progę...*, s. 7.

doczekał się jeszcze stosownych opracowań bibliograficznych i statystycznych na łamach *Polskiej bibliografii literackiej* i *Almanachu sceny polskiej* obfitował w prawdziwe sceniczne rarytasy w porównaniu z przeszłością. W tym okresie największą popularnością cieszą się sztuki, które najlepiej odzwierciedlają faktyczny stan zapomnianej rosyjskiej spuścizny literackiej, kulturowej i mentalnej z początku XX wieku oraz zaczyna dominować zupełnie nowe spojrzenie na i w przeszłość. Rozliczenie z epoką stalinowską, odwilżową, a także breżniewowską blokadą kulturalną i intelektualną opiera się na bardzo konkretnym materiale literackim. Polscy widzowie oprócz znanych już utworów Bułhakowa, Erdmana, Wysockiego i Zoszczenki mają możliwość zapoznania się z takimi twórcami jak Wieniedikt Jerofiejew (*Moskwa-Pietuszki*, *Noc Walpurgii albo kroki komandora*), Władimir Gubariew (*Sarkofag*), Aleksander Galin (*Żanna*, *Gwiazdy na porannym niebie*), Anatolij Rybakow (*Dzieci Arhatu*), Grigorij Gorin (*Prawdomówny kłamca*), Ludmiła Pietruszewska (*Lekcje muzyki*, *Moskiewski chór*), Walerij Petrow (*Teatr, moja miłość*) czy Aliksiej Dudariew (*Wysypisko*). Większość tych twórców należy do tak zwanej nowej fali we współczesnej dramaturgii rosyjskiej lub do nurtu „postwampiłowskiego”, który nie tylko zrywa z dotychczasową optyką socrealistyczną, ale także krytykuje jej konsekwencje i rozlicza się z przeszłością.

Podsumowując polskie życie porewolucyjnej rosyjskiej twórczości scenicznej od 1956 roku do schyłku lat 80., należy skupić uwagę przede wszystkim na tendencjach, które miały zasadniczy wpływ na charakter i kształt tej twórczości (a przy okazji na oblicze teatru polskiego). Trendy w zakresie teatru awangardowego prezentowano głównie poprzez twórczość Majakowskiego, Szwarca, Bułhakowa, częściowo Erdmana i Babla, których bardziej interesowały problemy związane z funkcjonowaniem psychiki i świadomości człowieka w absurdalnych okolicznościach. W ciągu analizowanego trzydziestolecia teatr i dramaturgia ewoluowały. Najbardziej widać to na przykładzie sztuk Maksyma Gorkiego, Aleksieja Arbuzowa i Aleksandra Wampiłowa, którzy wyraźnie zrywają z zawołowanym obliczem Melpomeny. Utwory tych dramaturgów skłaniają do podjęcia głębszych analiz i sądów w obszarze ludzkiej psychiki i podświadomości. Ostatnim ogniwem tej scenicznej sztafety — według mnie najważniejszym — był twórca, który stał się typowym przykładem zmieniającej się koniunktury polityczno-społeczno-artystycznej. Aleksander Gielman pod wpływem nowych okoliczności przewartościował swoje dotychczasowe spojrzenie na sztukę i rzeczywistość. Z piewcy socrealizmu stał się zwolennikiem gorbaczowowskiej „głasnosti”.

Tak prezentował się ogólny stan rosyjskiej dramaturgii scenicznej w Polsce po 1956 roku. Jednak poza wymienionymi twórcami i tendencjami pojawiło się wielu artystów reprezentujących wówczas różnorodne modele sztuki scenicznej: od dramatu rewolucyjno-publicystycznego po prozę satyryczną z uwzględnieniem niszowej twórczości lirycznej. Mimo tak bogatego repertuaru

Podjmując analizę tego zagadnienia, należy mieć na uwadze wiele czynników wykraczających poza sferę czysto artystyczną. Zarówno krytycznoliteracka, jak i teatralna recepcja dzieła sztuki, stanowi obszar rozległy i sam w sobie wart żmudnych dociekań, chociażby dlatego, że na jej przebieg mają wpływ bardzo różnorodne czynniki pozaartystyczne, takie jak obyczaje społeczno-kulturowe, cechy psychologii społecznej, światopogląd itp.

Zasadniczym przedmiotem moich analiz będzie porewolucyjna twórczość rosyjskich i radzieckich dramaturgów, prozaików i poetów prezentowana w formie spektakli w teatrach Polski Ludowej<sup>12</sup>. Był to jeden z tych okresów polskiej państwowości, kiedy próbowano zredukować sztukę, kulturę, teatr do ograniczonych mentalnie i duchowo instytucji publicznych. Celowo użyłam tu określenia „próbowano”, ponieważ — jak pokażą analizy — niejednokrotnie udawało się przechytryć czujne oko i ucho cenzorskie. Artyści i ludzie teatru stawali bardzo często w obliczu skrajnych i paradoksalnych sytuacji, ale niektórzy potrafili posłużyć się mistyfikacją i przemycić prawdę o swoich czasach. Chociaż okoliczności nie skłaniały do pozytywnych refleksji, to i tak byliśmy w bardziej komfortowej sytuacji, aniżeli nasi sąsiedzi. O ile tragizm naszych czasów przybierał często formy komiczne, o tyle losy rosyjskiego społeczeństwa trudno byłoby tak określić. Izolacja kulturowa i ideologia komunistyczna narzucały polskiej sztuce teatralnej ściśle określony model doboru repertuaru, uzgadniany z socrealistycznymi „trendami” zza wschodniej granicy. Na szczęście dla nas i dla naszych sąsiadów zdarzały się sytuacje, w których omijano wytyczne dotyczące polityki repertuarowej. Na scenach polskich teatrów w latach 60. i 70. pojawiały się sztuki rosyjskie i radzieckie z „drugim dnem”. Myślę tu o adaptacjach *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa, *Samobójcy* Nikołaja Erdmana, *Zmierzchu* Isaaka Babła, poezji Anny Achmatowej, Mariiny Cwetajewej, Osipa Mandelsztama, których wystawianie i wydawanie w tych czasach w Związku Radzieckim było w najlepszym przypadku zagrożone dożywotnim wykluczeniem z życia literackiego a nawet represjami i karą pozbawienia życia włącznie. Dlatego, analizując reakcje krytyków na temat wskazanych spektakli, należy zwrócić szczególną uwagę na i sprzyjające realizacjom tych sztuk okoliczności.

Badając reakcje polskich krytyków i recenzentów teatralnych na oglądane spektakle, będę analizować napisane przez nich teksty recenzji teatralnych publikowane w pismach specjalistycznych, poświęconych dramатовi i teatrowi, ale wezmę również pod uwagę opinie wyrażone w prasie ogólnopolskiej, popularnych magazynach, dziennikach i gazetach. Chodzi o to, aby przedstawić nie tylko analizę recepcji, ale także opisać jej rozwój, jeśli dana sztuka wracała do repertuaru lub była inscenizowana ponownie. Przytaczając i analizując materiał badawczy (teksty recenzji

---

<sup>12</sup> Chodzi mi o teatry zinstytucjonalizowane (dramatyczne i sceny lalkowe) i ruch parateatralny (teatry studenckie, amatorskie, wojskowe, kabarety, teatry jednego aktora itp.).

w prasie ogólnopolskiej, popularnych magazynach, dziennikach i gazetach. Chodzi o to, aby przedstawić nie tylko analizę recepcji, ale także opisać jej rozwój, jeśli dana sztuka wracała do repertuaru lub była inscenizowana ponownie. Przytaczając i analizując materiał badawczy (teksty recenzji teatralnych), postaram się wyjaśnić znaczenie słów Hansa Geорга Gadamera, który podkreśla, że „odbiorca patrzy na dzieło przez pryzmat własnej sytuacji, że oddziałuje na niego moment dziejowy”<sup>14</sup>. Innymi słowy, recepcja jest uwarunkowana historycznie, uwikłana w problemy realnego świata i międzyludzką komunikację. Interpretator, a więc w tym przypadku krytyk teatralny, który jest wyspecjalizowanym widzem, aktualizuje sens dzieła literackiego czy spektaklu na podstawie posiadanej wiedzy o świecie, własnego światopoglądu i systemu aksjologicznego.

Omawiając teksty recenzji teatralnych o rosyjskich i radzieckich utworach scenicznych, skupię się szczególnie na tych mechanizmach warunkujących odbiór dzieła sztuki, które wykraczają poza sferę formalnego, semantycznego i ekspresyjnego aktu percepcyjnego. Uczestnicząc w spektaklu, widz nie tylko go dopełnia, ale i „uszlachetnia”, angażując wyższe poziomy aktywności psychicznej, uruchamiając kontekstualne mechanizmy percepcji. Kожарzenie faktów *stricte* artystyczno-estetycznych z — jak je określa Gadamer — pozaprzedmiotowymi nadaje sztuce wymiar społeczny. Badania tego filozofa wynoszą sztukę poza margines czysto estetycznych uwarunkowań. Sztuka, w tym przypadku spektakl teatralny, jest bodźcem do szczególnego rodzaju reakcji odbiorczych, a w konsekwencji do określenia jej roli w rzeczywistości pozaartystycznej. Żeby zrozumieć pewne procesy sterujące ewolucją teatru, szczególnie w zakresie doboru repertuaru, należy więc odwołać się do tego, co pozaartystyczne i pozateatralne. Fakt powiązania przemian zachodzących w teatrze z przemianami polityki kulturalnej i życiem społeczno-politycznym jest bezsporny. Widać to wyraźnie w krajach zdominowanych przez takie systemy polityczne, które stanowią zapórę dla rozwoju kultury i sztuki lub sprowadzają ją do funkcji utylitarnych — propagandowych i agitacyjnych, pozbawiając nadrzędnych wartości artystycznych. Potwierdzą to przeprowadzone przeze mnie badania.

Recenzje, które tutaj omówię, stanowią prawdziwe świadectwo czasów nie tak bardzo odległych, bo wciąż odbijających się głośnym echem w publicznych debatach i prywatnych rozmowach Polaków. Biorąc pod uwagę to, jak silnie istota teatru — wyjątkowo społecznie uwarunkowana — jest uzależniona od czynników pozaartystycznych, należy zwrócić na nie uwagę i prześledzić ich wpływ na przebieg losów rosyjskiej i radzieckiej twórczości scenicznej w Polsce okresu PRL-u. Są to bardzo istotne rozważania wyjaśniające kontekst utworów, ich wymowę ideologiczną, zaangażowanie polityczne i uniwersalne przesłanie. Charakterystyka głównych trendów tej twórczości i zestawienie jej z repertuarem zagranicznym, pozwoli lepiej zrozumieć, na jaki grunt trafiła i jakie

<sup>14</sup> H. G. G a d a m e r: *Prawda i metoda*. Przeł. B. Baran. Warszawa: PWN 1993, s. 65.



były jej polskie losy. Rewizja opinii krytycznoliterackich o wystawianych przez nas sztukach mniej lub bardziej utalentowanych pisarzy rosyjskich początku XX wieku, pozwoli również scharakteryzować tendencje retoryczne reprezentowane przez głównych przedstawicieli polskiej krytyki literackiej i teatralnej, które miały bardzo często istotny wpływ na ogólną wymowę recenzowanych przez nich spektakli. Niejednokrotnie zdarzało się, że sytuacja historyczna i polityczna wywierała istotny nacisk na reakcje widowni teatralnej, a teatr jako „wyzwalacz”, ułatwiał jedynie ich uwalnianie. Te cechy teatru świadczą o jego bezpośredniości i spontaniczności oddziaływania na ludzi. Andrzej Hausbrandt, znakomity teoretyk teatru uważa, że „teatr nie jest autorem, lecz tylko katalizatorem zdarzeń. Za to katalizatorem niezwykle czułym, czujnym i wydajnym”<sup>15</sup>.

Odwołując się do tych słów, postaram się zweryfikować tezę o prowokacyjnej funkcji teatru względem widza w konkretnych warunkach społeczno-historycznych, w oparciu o zróżnicowany materiał literacki i teoretyczny.

Podjęmując badania nad recepcją rosyjskiej i radzieckiej twórczości scenicznej w Polsce po 1956 roku, uznałam, że będę zmierzać do syntetycznego ujęcia wielu różnorodnych zjawisk z pogranicza kultury, literatury, sztuki, polityki ale również socjologii czy psychologii społecznej. Uwzględniając te dziedziny, postanowiłam wykazać ich równoważność i przedstawić wyjątkowo silny związek pomiędzy artyzmem sztuki teatru a zdominowaną przez politykę rzeczywistością. Czynnikiem motywującym okazała się tu próba zrewidowania dotychczasowych stosunków panujących między dwoma narodami. Wiele dotychczasowych prac poświęconych analizowanemu przeze mnie zjawisku nie doczekało się szczegółowych i syntetycznych opracowań. Dostępne publikacje bardzo często — przez wzgląd na czasy politycznego terroru — wykluczały obiektywne komentarze i uwagi. Większość z tych materiałów stanowią programy teatralne, sprawozdania z festiwali i imprez towarzyszących traktujące indeksowo lub wybiórczo ogólne informacje na temat sztuk wystawianych w danym sezonie teatralnym. Inspirujące dla mnie okazały się prace Marty Fik (*Trzydzieści pięć sezonów*) i Lesława Eustachiewicza (*Dramat współczesny 1945–1980*), przedstawiające panoramiczny przegląd polskich i zagranicznych realizacji teatralnych w latach 1945–1980.

Podczas czynności archiwizacyjnych, które obejmowały trzydziestotrzyletni okres związany z funkcjonowaniem rosyjskiej twórczości teatralnej w Polsce, zaobserwowałam pewne niekonsekwencje w zakresie gromadzenia materiału dokumentacyjnego. Spisując dane dotyczące repertuaru polskich teatrów dramatycznych w latach 1956–1989 pod kątem rosyjskiej i radzieckiej twórczości scenicznej na podstawie *Polskiej bibliografii literackiej* i *Almanachu sceny polskiej*, dostrzegłam rozbieżności w obrębie tych samych kategorii. Okazało się, że ani jedno, ani drugie źródło nie jest

<sup>15</sup> A. Hausbrandt, G. Holoubek: *Teatr jest światem*. Kraków 1968, s. 17.

samoistnie wystarczająco wiarygodne. Żeby móc skompletować satysfakcjonujący materiał badawczy, musiałam oprzeć się na obydwóch źródłach bibliograficznych i dokumentacyjnych, uzupełniając je wymiennie.

Zebrany i załączony w formie aneksu materiał prezentujący dane o repertuarze, statystyce sztuk i ich autorów, recenzjach teatralnych o tych sztukach oraz zestawienia komparatystyczne stanowi w nich kompletny obraz ponad trzydziestoletniej historii teatru rosyjskiego i radzieckiego w powojennej Polsce. Jak została przyjęta ta twórczość przez współczesnych? Na ile te sztuki były narzędziem w rękach władzy i opozycji „wkładających” w nie własne treści ideologiczne i traktujących je jako narzędzie do walki politycznej? Czy i jeśli tak, to w jakim stopniu ta twórczość pomogła dookreślić tożsamość narodową rodaków w okolicznościach peerelu?

Odpowiadając na te i wiele innych pytań, związanych z zagadnieniem recepcji sztuk rosyjskich i radzieckich w Polsce, chciałabym nie tylko zaspokoić ciekawość, ale i określić obiektywną mapę polsko-rosyjskich relacji w sferze literatury, kultury, sztuki, polityki, obyczajowości i zwykłych relacji między sąsiadami.

## ROZDZIAŁ I

### „TEATR OTWARTY” JEWGIENIJA SZWARCA WOBEC RZECZYWISTOŚCI PRL-u

Baśnie opowiada się nie po to, by coś ukrywać, lecz po to, by wydobyć na jaw, by powiedzieć z całą mocą, pełnym głosem to, co człowiek myśli<sup>1</sup>.

Znany krytyk teatralny i koneser literatury rosyjskiej Andrzej Drawicz w roku 1968, w artykule poświęconym przeglądowi najnowszych dokonań w sferze dramaturgii rosyjskiej i radzieckiej zauważa, że „teatrom potrzeba repertuaru współczesnego w sensie ścisłym”<sup>2</sup>. Wątpi on w powodzenie klasyki rewolucyjnej, która według niego „zbyt monumentalnie zabrzmiała, ale równie szybka wybrzmiała”. Jedyne nadzieje pokłada w Szwarcu, Bułhakowie, chwali telewizyjną wersję „Szatrowa-dokumentalisty” i Radzińskiego. Z uznaniem przygląda się scenicznym losom Zorina, Michałkowa i Szejna. Kanon tych sztuk wyczerpuje się na *Irkuckiej historii* Aleksieja Arbusowa. „Niestety — konstatuje krytyk — repertuaru radzieckiego wszystko to razem nie tworzy. Solidnego oparcia nie daje. Jest, nie da się ukryć, chudo”<sup>3</sup>.

Bliska temu stwierdzeniu Marta Fik dodaje, że nie było łatwo znaleźć utworu rymującego się z doświadczeniem i emocjami publiczności, zarówno „tej masowej i tej elitarnej”<sup>4</sup>. Ich wątpliwości potwierdza faktyczny stan ówczesnej dramaturgii współczesnej, i to zarówno rodzimej, jak i światowej<sup>5</sup>. Niestety, w pierwszych latach PRL-u nie pojawił się na naszych scenach ani jeden utwór na miarę czasu, a teatry, nie znajdując takiej dramaturgii, dezertowały albo w rzeczy „lekkie”, albo w klasykę. Stąd „tak mały i przypadkowy jest ówczesny rejestr ciekawszych przedstawień, zarówno dramaturgii zachodniej, jak i socjalistycznej”<sup>6</sup> — konstatuje Fik.

Rzeczywistość sceniczna w Polsce w latach 1956–1989 podlegała silnemu naciskowi cenzury, która decydowała o charakterze i zakresie repertuaru. Trudno było odstępować od „zalecanych” i „słusznych” norm, według których miała funkcjonować sztuka teatralna. Na szczęście

<sup>1</sup> J. Szwarz: *Baśnie dla dorosłych*. Przeł. J. Pomianowski. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1965, s. 3.

<sup>2</sup> A. Drawicz: *Nowy dramat radziecki*. „Dialog” 1967, nr 10(138), s. 112.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> M. Fik: *Trzydzieści pięć sezonów*. Warszawa 1981, s. 144.

<sup>5</sup> Repertuar polskich teatrów instytucjonalnych na podst. *PBL* i *Almanachu sceny polskiej* za lata 1956–1989.

— według określenia Normana Daviesa — „najmniej zsovietyzowana strukturalnie i psychologicznie Polska”<sup>7</sup>, potrafiła stosować odpowiednie uniki względem restrykcyjnej polityki wschodniego zwierzchnika. Teatr, korzystając w pełni z dobrodziejstw swojego tworzywa scenicznego, zakładał maskę, pod którą przemyślał wiele istotnych, aktualnych i „zapalnych” problemów peerelowskiej rzeczywistości.

Rok 1956 jest ważną cezurą w dziejach polskiej powojennej sceny teatralnej, wytyczającą nowe możliwości. Należały do nich między innymi sceniczne adaptacje utworów wybitnych przedstawicieli rosyjskiego teatru absurdu i paraboli, łagodzące szorstki i tendencyjny charakter dotychczasowych przedstawień. Animatorzy polskiej kultury próbowali „dopasować” do ram tych utworów rodzimą rzeczywistość, która — jak się zresztą okazało — doskonale do nich przystawała. Tego rodzaju zabiegi artystyczne pozwalały zdekonspirować, przynajmniej w pewnym stopniu, zakłamaną socrealistyczną pseudorzeczywistość i przy okazji ujawnić część spuścizny Jewgienija Szwarca, Michaiła Bułhakowa, Daniła Charmsa, Władimira Wysockiego, Isaaka Babla, Jewgienija Zamiatina, Aleksandra Wwiedenskiego i wielu innych „wyklętych” we własnej ojczyźnie pisarzy, dramaturgów i poetów.

Analizując recepcję tych spektakli na podstawie wybranych recenzji teatralnych, trzeba pamiętać o tym, że prawie czterdziestopięcioletni okres PRL-u rządził się swoimi autonomicznymi i często irracjonalnymi prawami, na mocy których funkcjonowała cała rzeczywistość — także sceniczna.

### **Teatr Jewgienija Szwarca**

Jak to już wielokrotnie podkreślano, sztuka współczesna wymaga od odbiorcy szczególnej aktywności, zaangażowania we współtworzenie sensu dzieła, dookreślenia go, a nie tylko i wyłącznie biernej obserwacji. Współczesne dzieło sztuki jest nastawione na odbiorcę refleksyjnego, spostrzegawczego, krytycznego w stosunku do wartości artystycznych i korespondujących z otaczającą go rzeczywistością. Umberto Eco, wprowadzając na teren współczesnej estetyki pojęcie „dzieła otwartego”<sup>8</sup>, któremu odpowiada ingardenowskie określenie utworu jako „tworu schematycznego”<sup>9</sup> lub „programowo niewyeksplikowanego, wieloznacz-

---

<sup>6</sup> M. Fik: *Trzydzieści pięć sezonów...*, s. 145.

<sup>7</sup> N. Davies: *Europa*. Przeł. E. Tabakowska. Kraków 1999, s. 1172.

<sup>8</sup> U. Eco: *Dzieło otwarte: forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. Gałuszka. Warszawa: Czytelnik 1994, s. 56.

<sup>9</sup> R. Ingarden: *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Przeł. M. Turowicz. Warszawa: PWN 1988, s. 39.

nego”<sup>10</sup> dzieła według Marii Gołaszewskiej, oczekuje od odbiorcy wnikliwego wysiłku intelektualnego. Podnosi to bowiem jakość recepcji, wzmacnia wrażliwość i czujność estetyczną. Odrzucając konserwatywną konsumpcję wytworów artystycznych, Eco podkreśla zaangażowanie odbiorcy w tworzeniu specyficznego dialogu ze sztuką. Ma to szczególne znaczenie w warunkach uniemożliwiających czy blokujących do pewnego stopnia szczerą wypowiedź artystyczną i związanych z nią sądów. Wychodząc poza dosłowność zdarzeń scenicznych, odbiorca uwiarygodnia znaczenie „dzieła otwartego”, „wielkiej metafory”, podtekstu i wieloznaczności w konkretnych warunkach społeczno-historycznych. Mówiąc „Mroźkiem” lub „Beckettem”, deszyfrujemy zakodowane w potocznej świadomości odbiorczej informacje przystające do bieżącej sytuacji. Historia teatru światowego, zwłaszcza sprzed 1989 roku zna wiele takich przypadków. To nie jest sprawa mody ani wymogów formalnych, że sceniczna parabola, przypowieść, nowoczesna powiastka filozoficzna czy baśń teatralna stały się ulubioną formą dzieł Bertolda Brechta, Maxa Frischa, Thorntona Wildera czy Friedricha Dürrenmatta.

Taki sposób przedstawienia problemów — zdaniem Jerzego Pomianowskiego — rymuje się jakoś z oczekiwaniami współczesnego widza, z jego poszukiwaniem uchwytne, trwałego sensu i syntezy w żelaznym zgiełku otaczających go zjawisk<sup>11</sup>.

W czasach socrealizmu i komunizmu dzięki groteskowemu sposobowi interpretacji świata otwierały się przed odbiorcą możliwości myślenia i mówienia o obsesjach i paranojach współczesności — może nie wprost ale bardzo prostym, dziecięcym wręcz językiem. W latach 60. i 70. na polskich scenach teatralnych dominowała twórczość spod znaku światowych abstrakcjonistów, parodystów i satyryków:

We współczesnym świecie nie da się mówić o rzeczywistości w oderwaniu od problematyki władzy — zauważa w 1973 roku przy okazji wystawienia *Smoka* Andrzej Wróbel. To rzeczywistość jest okrutna, nie pisarz — to rzeczywistość skłania go do ucieczki w krainę baśni; bo to jedyny sposób, aby mówić o rzeczywistości<sup>12</sup>.

Odcięcie się od naturalistycznej konwencji przedstawienia i tworzenie teatru bardziej dynamicznego, ekspresyjnego, czasami zdeformowanego a nawet okrutnego, ułatwiało komunikację i wypierało ze scen tandetną, schematyczną i nie mającą nic wspólnego z rzeczywistością industrialną monotematyczność. Teatr polski napiętnowany socrealistyczną stylistyką oferował widzowi bogatą i różnorodną — co nie oznaczało, że zawsze na wysokim po-

<sup>10</sup> M. Gołaszewska: *Estetyka i antyestetyka*. Warszawa: Wiedza Powszechna. 1984, s. 40.

<sup>11</sup> J. Pomianowski: *Smok*. Wstęp do programu teatralnego Teatru Rozmaitości. Warszawa 13 czerwca 1962.

<sup>12</sup> A. Wróblewski: *Ucieczka w krainę baśni*. „Argumenty” 1973, nr 50, s. 10.

ziomie — gamę sztuk socjalistycznych. W repertuarze teatrów polskich w latach 1956–1989 można dostrzec pewne wspólne tendencje w obszarze rosyjskiej i radzieckiej porewolucyjnej twórczości scenicznej, zmierzające ku ironii i prześmiewczemu traktowaniu świata. Spośród prawie setki rosyjskich autorów, których utwory „lansowano” na scenach polskich przez ponad trzy dekady, największą popularność zdobyli ci, którzy posługiwali się zawoalowaną konwencją literacką, podążając w kierunku teatru absurdu, groteski i paraboli. Tego rodzaju obrazy sceniczne tworzył znakomity XX-wieczny dramaturg rosyjski Jewgienij Szwarc.

Ten niezwykle popularny i lubiany przez polskich teatromanów aktor, bajkopisarz i poeta jest osobliwym zjawiskiem we współczesnej literaturze i teatrze. Niedoceniany w latach 30. przez radziecką krytykę podbił światowe sceny teatralne prostym, lecz nieszablonywym mówieniem o potrzebie Wiary, Nadziei i Miłości w czasach klęski humanizmu, zdominowanych przez politycznych tyranów i oportunistów. Początkowo zajmował się aktorstwem i dziennikarstwem, pisał felietony literackie i recenzje dla lokalnych gazet. Współpracował z Nikołajem Akimowem — twórcą teatralnym, reżyserem i scenografem, który w latach 30. i 40. z właściwym sobie humorem realizował bajki Szwarca w leningradzkim „Teatrze Komedii”. Redagując czasopisma dla dzieci „Jeż” i „Czyż”, Szwarc zetknął się między innymi z Samuilem Marszakiem, Korniejem Czukowskim, Daniilem Charmsem i Aleksandrem Wwiedzińskim. Pod koniec lat 20. znajomości te zaowocowały współpracą Szwarca z grupą młodych poetów i ludzi teatru „Oberiu” (Objedinenie Riealnogo Iskusstwa). Wielu krytyków do dziś uważa to ugrupowanie za jedyny szczerzy przejaw surrealistycznych trendów na gruncie rosyjskim. Wychodząc z regionów baśni, z zaufaniem odwoływał się on do ludowej wyobraźni. Pod tym względem bliżej Szwarcowi do fantastyki scenicznych bajek Carlo Gozziego i ludowych motywów Carlo Goldoniego. Gminna tradycja w baśniach scenicznych autora *Smoka* ma o wiele większe znaczenie niż latające dywany, ziejące ogniem smoki czy śpiące królewny, od których aż roi się w tych mądrych przypowieściach. Uogólniając baśniowe motywy i rekwizyty, dramaturg realizuje wielką polityczną metaforę i popularyzuje taki figuratywny sposób myślenia o rzeczywistości. Demaskuje w ten sposób psychologię deprawacji, serwilizmu i upodlenia. Przechodząc od fantastycznej, karykaturalnej i często doprowadzonej do granic absurdu bajki do niedawnej rzeczywistości, autor nie tylko uatrakcyjnia samo przedstawienie, ale także uczy naiwności i przestrzega przed jej utratą. Tylko człowiek naiwny, nieskażony cwaniactwem, karierowiczostwem, głupotą i agresją jest w stanie przywrócić wiarę w nadzieję, wolność i szlachetność. Stąd wiele nieporozumień wynikających z „niedoczytania” tekstu sztuki przez niektórych jej realizatorów. Przejawia się to się w płaskich i nad-

miernie przejrzystych aluzjach, dosłowności i natrętniej barokowej stylistyce scenicznej. Te zarzuty pod adresem polskich reżyserów i scenografów pojawiały się bardzo często. Wystawiając baśniowe moralitety Szwarca — przed czym przestrzegają krytycy teatralni i literaccy — należy zwrócić szczególną uwagę na prostotę formy i treści, na ich prąkształty. Nie należy tu mylić prostoty z prostactwem — upomina Pomianowski — bo nie chodzi o prymitywizm twórczy, ale o czystość i nieskażony niczym zdrowy rozsądek. Posługując się realnością wywracającą zwykle hierarchie zjawisk, konstruowaną ze skojarzeń bynajmniej nie potocznych, przemawiających językiem drwiny, groteski i farsy, Szwarz budował świat „na styku” rzeczywistości i bajek.

Baśń sceniczna, gatunek który zdominował twórczość dramaturga, wymaga szczególnej troski od pisarza. Zwraca na to uwagę Jerzy Pomianowski w przedmowie do *Najzwykniejszego cudu*: „Ezop i Voltaire, Shakespeare i Gozzi, Andersen i Shaw, Hofmann i Szchedrin dostarczyli po wielokroć koronnych dowodów na rzecz powagi, nośności i lotności tego gatunku”<sup>13</sup>. Szwarz pod tym względem nie zawiódł. W jego baśniach nie występuje typowa dla tego gatunku, według określenia Ireny Kellner, „cukierkowatość”. Autorka recenzji *Smoka* z 1962 roku podkreśla, że „ujęta w kształt baśni metafora jest u niego zawsze podbudowana głęboko realistycznym spojrzeniem na psychikę człowieka i stosunki międzyludzkie”<sup>14</sup>. Sięgając do baśniowych motywów Andersena czy moralizatorskich ezopowych bajek, nadawał im nowe kształty sceniczne, które określała epoka i światopogląd, w których fantazja łączyła się z prawdą. Zgodnie z założeniami „Oberiutów” dążył do synkretyzmu w sztuce. Na tej zasadzie powstawały kolejne bajki dla dorosłych i baśniowe moralitety wielokrotnie wystawiane nie tylko na scenach polskich, ale również światowych. Śmiałego lecz dyskretnego *Człowieka i cienia* w 1947 roku wystawił sławny Gustaw Gründgens w Berlinie; w 1952 reżyserował go Szwajcar Leopold Lindtberg w teatrze „Hakameri” w Tel-Awiiwie; *Smok* — najpopularniejsza sztuka Szwarca — miał światową prapremierę w naszym kraju w teatrze nowohuckim w 1961 roku w reżyserii Jerzego Krasowskiego, a cztery lata później z „Bestią” zmierzył się Benn Besson w Deutsches Theater w Berlinie. Z perspektywy czasu widać, że najwybitniejszym jego utworem jest *Smok*. Komedia napisana w 1942 roku podczas nasilenia się hitlerowskiej przemocy była skierowana przeciw niemieckiemu agresorowi. Jednak, jak podkreśla większość badaczy talentu tego wybitnego rosyjskiego pisarza, antyfaszystowski *Smok*

<sup>13</sup> J. Pomianowski: *O niezwykłym pisarzu i „Najzwykleszym cudzie”*. Program teatralny Sceny Kameralnej w Warszawie 27 września 1964, s. 3.

<sup>14</sup> I. Kellner: *Smok bez maski*. „Teatr” 1962, nr 16, s. 99.

jest pojemniejszą „większą metaforą”, cytując za Eco, „dziełem otwartym”, ukazującym „moralne spustoszenie, jakie ustrój oparty na przemocy, strachu i służalczości pozostawił w ludzkich duszach”<sup>15</sup> — zauważa Zdzisław Wróbel. Ta prosta na pozór bajka, w której dzielny i humanitarny Lancelot próbuje pokonać uosobienie zła, czyli tytułowego Smoka, przeradza się w sceniczny moralitet. Zabicie Smoka — na przekór zwykłym bajkom — nie wiąże się jednak z pokonaniem wszelkiego zła. Rządy Drakona, oparte na terrorze i zniewoleniu, spowodowały upodlenie i serwilizm ludzkich dusz. Klucz do poznania bajkowych przypowieści Szwarca opiera się na zbiorowej psychologii okaleczonego przez totalitaryzm tłumy:

**SMOK** [...] Przecież ja ich własnymi rękoma okaleczyłem łaskawco [zwraca się do Lancelota — N. S.]. Okaleczyłem właśnie tak, jak należy. Ludzkie dusze, mój łaskawco są nader żywotne. Jak się poćwiartuje ciało — to człowiek ginie. A kiedy poćwiartuje się dusze — to się robi tylko posłuszniejsza, i to wszystko. Nie, nie. Takich dusz gdzie indziej pan nie znajdzie. Tylko w moim mieście. Bezrękie dusze, beznogie dusze, głuchonieme, gończe dusze, potępione<sup>16</sup>.

Pozytywnym bohaterom bajek Szwarca przychodzi borykać się nie tylko ze złym Smokiem czy zdradzieckim Cieniem (*Człowiek i cień*, 1940) ale i z systemem doskonalenia dostosowanym do ich przewinień. To nic, że zło wypacza ludzkie dusze i charaktery, demoralizując je i osłabiając. W odpowiednim momencie pojawiają się błędni rycerze (*Don Kichot*, 1956) i szlachetni, ludzcy Lanceloci (*Smok*, 1944), którzy pomagają wyleczyć zatrute i zdeformowane dusze i sumienia. Finał, choć jest tylko pozornie optymistyczny przekonuje nieufnych i sceptycznych, tak jak Lancelot w *Smoku*:

**LANCELOT** Kocham was wszystkich, przyjaciele. Bo inaczej — czy chciałbym mieć z wami do czynienia? A jak już się kocha, to wszystko będzie doskonale. I wszyscy po długich kłopotach i cierpieniach będziemy szczęśliwi, nareszcie bardzo szczęśliwi!<sup>17</sup>.

Długa i wyboista jest droga, którą podążają (bądź podąża) bohaterowie tych mądrych i aktualnych — jak określali sztuki Szwarca polscy krytycy — przypowieści. Autor *Smoka*, sięgając do ludycznych tradycji gminu, pod maską naiwności wypowiadał się o rzeczach groźnych, rymujących się z oczekiwaniami współczesnego widza. Dlatego w Związku Radzieckim w czasie stalinowskiego reżimu i znacznie później utrudniano a nawet zakazywano

<sup>15</sup> Z. Wróbel: *Przedmowa do „Człowieka i cienia” Eugeniusza Szwarca*. W: Program artystyczny Teatru im. W. Horzycy. Toruń 7 III 1981.

<sup>16</sup> J. Szwarc: *Baśnie dla dorosłych*. Przeł. J. Pomianowski. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 1956, s. 76.

<sup>17</sup> Tamże, s. 89.



inscenizacji jego sztuk. Te sceniczne baśnie dla dorosłych „fantastyczne, dowcipne, pełne aluzji, zaskakujących skojarzeń i alegorii nie mieściły się — zdaniem Zdzisława Wróbla — w ustalonych schematach, kiedy w latach 30. zaczęły obowiązywać sztywne kanony uproszczonego realizmu”<sup>18</sup>. W Związku Radzieckim ich autor był posądzany o polityczną niepoprawność, nadmierny surrealizm, zarzucano jego sztukom, że „dzieją się w krainie baśni, nie wiadomo więc, jakich sił społecznych bronią i do jakich konkretnie warstw należą ich bohaterowie”<sup>19</sup>. *Nagi król*, *Smok*, *Cud nie cud* i *Cień* doczekały się realizacji w ojczyźnie dramaturga dopiero w latach 80. Polscy widzowie mieli więcej szczęścia. Nieznany światu dramaturg wszedł z dużym impetem na polskie afisze i pozostał na nich do końca lat 80. Przez ponad trzy dekady był konkurencją dla samego siebie, doskonale „pasował” do absurdałnej peerełowskiej rzeczywistości. O nadziei na lepsze jutro przekonywał nie tylko *Smok*, *Czerwony kapturek* czy *Nagi król*, ale przede wszystkim recenzenci i krytycy teatralni odnajdujący w tych obrazach scenicznych rozterki i obłęd polskiej powojennej rzeczywistości: „Gdy dziś, po czterdziestu latach od pierwszej realizacji czytamy ten tekst — komentuje Zdzisław Wróbel przy okazji wystawienia *Cienia* w 1981 roku w toruńskim teatrze Wiliama Horzycy — wydaje się, że nie tylko nie utracił on na swojej aktualności, lecz nabrał nowej, szczególnej wymowy w dniach poszukiwań autentycznych wartości i twórczych rozwiązań. Odrzucając wszystko to, co deformowało nasze życie społeczne i wypaczało postawy moralne, chcemy wierzyć, że nasza polska wersja bajki o odwiecznej walce człowieka z cieniem będzie miała optymistyczne zakończenie”<sup>20</sup>.

Polskie losy scenicznych bajek Eugeniusza Szwarca miały jawną, bo absurdałną i przystającą do polskich absurdałnych realiów wymowę. Pytanie tylko co było surrealizmem? Rzeczywistość — czy jej zakwestionowanie? Wiktor Woroszyński daje jednoznaczną odpowiedź: „Chęć zysku, władzy, użycia, umiejętność przystosowania i mimikry”<sup>21</sup> stwarzały sytuacje, w których logika nie może stracić zdrowego rozsądku i stanąć nad przepaścią obłędu, podobnie jak w baśni Szwarca:

**MINISTER FINANSÓW** [...] Nie ma na świecie bardziej czujnego organizmu niż finansjera...  
Oto dlaczego ludzie przekazują takie ilości złota za granicę. Pewien bankier przedwczoraj wysłał za granicę nawet swoje złote zęby. Teraz zmuszony jest ciągle podróżować, tam i z powrotem. W kraju nie ma przecież czym żuć.

<sup>18</sup> Z. Wróbel: *Baśniowe moralitety Eugeniusza Szwarca*. „Teatr” 1971, nr 11, s. 25.

<sup>19</sup> J. Pomianowski: *O niezwykłym pisarzu i „Najzwyklejszym cudzie”*. W: *Wstęp do programu teatralnego z przedstawienia „Najzwyklejszego cudu” w reżyserii Olgi Koszutskiej*. Program Teatralny Teatru Narodowego w Warszawie, Scena Kameralna: 27 września 1964, s. 6.

<sup>20</sup> Z. Wróbel: *Przestroga nie tylko na dziś*. „Teatr” 1981, nr 9, s. 25–26.

<sup>21</sup> W. Woroszyński: *O bajkach Szwarca*. „Nowa Kultura” 1966, nr 8 (124), s. 106.

PREMIER Czyżby więc w kraju zupełnie nie zostało złota?

MINISTER FINANSÓW Jest go aż nadto.

PREMIER Skąd się zatem bierze?

MINISTER FINANSÓW Z zagranicy. Zagraniczne sfery finansowe mają swoje zagraniczne powody do niepokoju i przysyłają nam swoje złoto do naszych banków<sup>22</sup>.

Surrealizm nie jest tu kierunkiem czy koncepcją estetyczną ale cechą rzeczywistości, „jej immanentnym wykładnikiem, w której funkcjonowali ludzie odporni na jej sugestie psychologiczne, etyczne i organizacyjne” — komentuje Woroszyński. W czasach peerelu można było znaleźć wiele sytuacji adekwatnych do tych, jakie opisuje w swojej sztuce Szwarca, z których dziś szczerze się śmiejemy. Wówczas były one poważną przeszkodą dla prawidłowego rozwoju i funkcjonowania społeczeństwa. O dużym sukcesie Szwarca w teatrach polskich zapewniało nie tylko to, jak często wystawiano jego sztuki, ale przede wszystkim przychylne pisarzowi komentarze naszych krytyków. Największą popularność poza *Smokiem* zdobyły baśnie *Czerwony kapturek* (1937), *Królowna Śnieżka* (1938), *Klonowi bracia* (1924), *Cud nie cud* (1956) i *Nagi król* (1934). Każde z tych przedstawień cieszyło się wnikliwym zainteresowaniem ze strony interpretatorów artystycznego kunsztu Szwarca, choć tak naprawdę tylko trzy premiery odniosły spektakularny i interesujący z punktu widzenia krytyki teatralnej sukces. Te przedstawienia wiążą się z przełomowymi dla PRL-u wydarzeniami i doskonale odzwierciedlają asocjacje pomiędzy ideową i artystyczną wymową sztuk, a społeczno-politycznymi okolicznościami, w których je zaprezentowano. Z tego właśnie względu postanowiłam przyjrzeć się bliżej *Smokowi* Jerzego Krasowskiego z 1961 roku, zaprezentowanego w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, Michała Rosińskiego z 1971 roku w toruńskim Teatrze im. Wiliama Horzycy i Krzysztofa Zaleskiego we Współczesnym w Warszawie (1981).

Możliwość takiej analizy otwiera przed badaczem szersze perspektywy pola znaczeniowego spektaklu i nie zawęża obszarów pozaartystycznych, a to — zdaniem Hansa Geорга Gadamera — jest pełnowartościowym sposobem istnienia i odbioru dzieła scenicznego<sup>23</sup>.

Oczywiście, nie należy zapominać o pozostałych baśniowych realizacjach Szwarca w Polsce, bo przecież było ich wiele w analizowanym przeze mnie okresie. Nie wywołały one natomiast aż tak zaangażowanych dyskusji w kręgach polskich recenzentów i krytyków teatralnych nad fenomenem scenicznym Jewgienija Szwarca. Inną korzyścią, wynikającą z analizy proponowanych spektakli, jest uzmysłowienie sobie tego, jak dalece sztuka jednoczyła ludzi w dążeniu do osiągnięcia wspólnego celu, zacierając bariery kulturowe, językowe i reli-

---

<sup>22</sup> J. Szwarca: *Baśnie dla dorosłych*. Przeł. J. Pomianowski. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 1956.

gijne, zwłaszcza jeśli celem była upragniona wolność. Spośród wszystkich baśni dramaturga, właśnie *Smok* przekonywał o tym dążeniu najpełniej. W latach 60. i 80. stał się modelową sceniczną ikoną walki z tyranią, zniewoleniem i społeczną atrofią. Dziś, mając dystans do przeszłości i tego, co się wydarzyło pół wieku temu, łatwo te asocjacje dostrzec i zinterpretować. Rozpatrując je przede wszystkim na przykładzie inscenizowanego w naszych teatrach *Smoka*, przytoczę komentarze polskich recenzentów potwierdzających postawioną tezę.

### **Smok w odbiorze krytyki teatralnej**

Trzy przełomowe i zrealizowane z dużym rozmachem przedstawienia *Drakona* odbiły się głośnym echem w świadomości polskiej widowni i krytyki teatralnej okresu Polski Ludowej. Potencjał twórczy i intelektualny tej sztuki nie pozwalał przejść wobec niej obojętnie. Recenzent i felietonista Jerzy Wilmański w polemicznym „smoczym” starciu z Romanem Gorzelskim na łamach „Odgłosów” z 1973 roku zauważa, że „tego rodzaju tworzywo sceniczne należy odbierać z perspektywy samego zjawiska popularności spektaklu oraz środowiskowych reperkusji tego zjawiska”<sup>24</sup>. W tle pozostawia on kwestię odbioru „naskórkowego”, określanego przez Richarda Demarcy<sup>25</sup> jako lekturę horyzontalną (*lecture horizontale*), która koncentruje uwagę tylko i wyłącznie na fabule, muzyce, inscenizacji i grze aktorów. Wilmański twierdzi, że twórczość takich dramaturgów jak Szwarc żąda wręcz od recenzenta odkrywania najgłębszych walorów spektaklu teatralnego i wszelkich jego systemów znaczeniowych. Taką recepcję określa drugi typ lektury wyodrębniony przez Demarcy, nazwany przez niego lekturą poprzeczną (*lecture transversale*), niezwykle często „uprawiana” przez krytyków w odniesieniu do scenicznych bajek Eugeniusza Szwarca. Chodzi o to, że tych utworów nie można interpretować inaczej. Można powiedzieć, że bajki Szwarca są *a priori* podporządkowane poprzecznemu modelowi recepcji.

Badając losy *Smoka* na scenach polskich, należy zaznaczyć, że sceniczny monopol tej sztuki nie wykluczał popularności pozostałych baśni Szwarca — takich jak *Nagi król*, *Cień*, *Czerwony kapturek*, *Cud nie cud*, *Uczennica pierwszej klasy* czy *Klonowi bracia*. Każda

---

<sup>23</sup> H. G. Gadamer: *Prawda i metoda*. Przeł. B. Baran. Kraków: „Inter Esse” 1993.

<sup>24</sup> J. Wilmański, R. Gorzelski: *Kto zabił Szwarca?* „Odgłosy” 1973, nr 27, s. 21.

<sup>25</sup> R. Demarcy: *Widz i modele recepcji spektaklu*. W: *W kręgu socjologii teatru na świecie*. Red. T. Pyzik, E. Udalska. Wrocław 1987, s. 89.

z nich podejmowała podobną problematykę, „obracającą się dookoła pojęć dobra i zła, prawości i zbrodni”<sup>26</sup>, walki „elementu twórczego z pasożytniczym, produktywnego z gnijącym, żywego z martwym albo — jak ujmuje Szwarc — człowieka z cieniem”<sup>27</sup>. Finał tych niezwykle silnie zmetaforyzowanych bajek, bawiąc, uczył, jak „rozróżnić prawdę od fałszu”, jak „wyhodować w ludziach pragnienie wyzwolenia” i „rozpocząć wielki proces reedukacji całego narodu”<sup>28</sup>. Środkiem do osiągnięcia tego celu było epatowanie szczerą, dziecięcą ale nie dziecinną naiwnością, która torowała drogę do zwycięstwa.

Popularność *Smoka* w kręgu polskich animatorów kultury teatralnej, wynikała nie tylko z walorów artystycznych czy tematycznych tej sztuki, ale przede wszystkim z nośności tej scenicznej metafory. Od światowej prapremiery *Drakona* w 1961 roku w nowohuckim Teatrze Ludowym, odbyło się siedem realizacji tego przedstawienia: dwa w Warszawie w 1962 roku w Teatrze Rozmaitości w reżyserii Jana Kulczyńskiego i w 1964 roku w Teatrze Żydowskim, 10 maja 1973 roku ze *Smokiem* zmierzili się Michał Rosiński (reżyser w Teatrze Horzycy) i Antoni Tośta (scenografia). Dość stonowane opinie recenzentów uzyskali realizatorzy katowickiego spektaklu — Zbigniew Bogdański i Marian Kołodziej, którzy wystawili swojego smoka 24 października 1973 roku. Największym zainteresowaniem krytyki cieszył się *Smok* Krzysztofa Zaleskiego z 1981 roku, wystawiony w warszawskim Teatrze Współczesnym, w tym samym roku doszło do innej warszawskiej realizacji tej sztuki, przygotowanej przez studentów Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. A. Zelwerowicza. Ostatnia polska realizacja *Smoka* miała miejsce w zielonogórskim Teatrze im. L. Kruczkowskiego w 1985 roku.

Analizując recenzje kolejnych spektakli, można zauważyć wspólne tendencje, wynikające z sytuacji politycznej, która miała decydujący wpływ na odbiór nie tylko *Smoka*, ale większości scenicznych baśni Szwarca, wystawianych w Polsce po 1956 roku. Ten stan rzeczy był poniekąd zasługą samych recenzentów, którzy w latach 60. i 80. postrzegali scenę jako miejsce walki światopoglądów, sporów ideologicznych i aksjologicznych debat. Nie bez przyczyny główną zasadą organizacyjną większości przedstawień był temat władzy. A ponieważ czasy PRL-u prowokowały do tego typu reakcji, szwarcowskie studium władzy, przemocy i serwilizmu wprost odpowiadało zapotrzebowaniom na tego rodzaju sztukę.

Proponuję prześledzić polskie perypetie *Smoka* w kluczowych dla naszego narodu momentach. Te momenty są określone datami kolejnych premier: 7 kwietnia 1961 roku —

<sup>26</sup> A. Wróblewski: *Ucieczka w krainę baśni*. „Argumenty” 1973, nr 50, s. 10.

<sup>27</sup> M. Akimow: *Wstęp do „Człowieka i cienia”*. W: J. Szwarc: *Baśnie dla dorosłych...*, s. 76.

światowa prapremiera *Smoka* w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie w reżyserii Jerzego Krasowskiego; 10 maja 1973 roku w toruńskim teatrze Horzycy w reżyserii Michała Rosińskiego i 12 kwietnia 1981 roku we Współczesnym w Warszawie w reżyserii Krzysztofa Zaleskiego. Modelowym odczytaniem tych inscenizacji są reakcje polskich recenzentów i krytyków teatralnych zawarte w wybranych recenzjach, powstałych w ciągu analizowanego dwudziestolecia.

Kiedy 7 kwietnia 1961 roku w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie Jerzy Krasowski zdecydował się na wystawienie światowej prapremiery szwarcowskiej baśni „nie przypuszczał — komentuje Mariusz Zinowiec — jak z zupełnie innej perspektywy przełomu marca i kwietnia 1981 roku będą ją ukazywać twórcy tego przedstawienia”<sup>29</sup>. W latach 60. zarzucono Krasowskiemu, że potraktował Szwarca zbyt dosłownie, lekko i dowcipnie. W *Smoku* odczytano „przede wszystkim faszyzm — relacjonuje Zygmunt Greń na łamach „Życia Literackiego” — ubierając go w czarny faszystowski mundur; strażnicy są żołdakami na najlepszą pruską manierę; następcy Smoka chodzą w mieszczańskich tużurkach i melonikach; a Lancelot ma wyrzucony na płaszcz szeroki romantyczny kołnierz”<sup>30</sup>. Zarzuty Grenia dotyczyły nośności metafory teatralnej, która jego zdaniem „jest zagadnieniem ogólniejszym, bardzo delikatnym [...], a wszelka dosłowność zabija baśń. [...] Jeżeli tekst jest stosunkowo prosty i jednoznaczny, to znaczy jeśli jest *Smokiem* lub bajką o *Czerwonym kapturku*, to wydaje mi się — kontynuuje krytyk — że wszelkie współczesne interpretowanie koloru tego kapturka jest naiwnością albo grubą przesadą. Skraca perspektywy i historia o okrutnym wilku zostaje tylko historią o okrutnym wilku”. Nowohuckie przedstawienie z 1961 roku „lekkie, dowcipne, drwiące” — powtarzając po trzykroć za Greniem, który w ten sposób piętnuje realizatorskie *faux pas* reżysera, scenografa a przy okazji aktorów, zawęża zręczne, przychylnie pueuntom, dwuznacznościom i aktualizacji pióro Jerzego Pomianowskiego (to on przetłumaczył na język polski większość utworów Eugeniusza Szwarca, poza tym jest autorem niezwykle interesującej, bo rozpatrywanej z perspektywy osobistych kontaktów z tym rosyjskim dramaturgiem monografii o jego życiu i twórczości<sup>31</sup>).

Lata 60. sprzyjały „rozpasanej żywołości” i skrajnym reakcjom. Moralny rozrachunek z przeszłością, mimo wciąż aktywnie działającej cenzury, żądał od teatru głębokiego rozbudowania pola znaczeniowego spektaklu: „Czyżby ten Lancelot nie przypominał naprawdę

<sup>28</sup> B. Mamoń: *Utopia wciąż fascynuje*. „Tygodnik Powszechny” 1961, nr 2, s. 15.

<sup>29</sup> M. Zinowiec: *Lęki codzienne*. „Przyjaciół” 15 V 1981, nr 665, s. 20.

<sup>30</sup> Z. Greń: *Igraszki smocze*. „Życie Literackie” 1961/62, nr 492, s. 12.

<sup>31</sup> J. Pomianowski: *Spotkanie z Eugeniuszem Szwarcem*. Warszawa 1956.

niczego rzeczywistego — pyta Greń — czyżby nie był żadną metaforą, żadną aluzją, czyżby ta metafora nie miała w świecie żadnej konkretyzacji?”. Zarzucając Krasowskiemu dyletan-tyzm, akademizm i konformizm, Greń zastanawia się nad niezwykle ważnym i trudnym pro-blemem nie tylko dla ówczesnego teatru ale również całej powojennej rzeczywistości. Nie da się ukryć, że „spod osłonek alegorii i baśniowej cudowności wyłaniają się sprawy rzeczywiste — potwierdza na łamach „Współczesności” Ludwik Flaszen. — Przy czym nietrudno dociec, o co chodzi”<sup>32</sup>, „wystarczy pod poszczególnymi obrazami scenicznymi umieścić daty, zmie-nić zmyślane nazwiska na rzeczywiste, aby odczytać świeżo zapisaną kronikę szaleństw i obłądów myśli ludzkiej”<sup>33</sup> — przekonuje Bronisław Mamoń. Pozbawiając życia kolorów, dając gotowe, szablonowe i jednoznaczne odpowiedzi, wyzbywamy się indywidualności, sa-modzielności, niezawisłego decydowania o własnym losie, stajemy się marionetkami, bez-dusznymi kukłami, sterowanymi przez bezwzględnych oprawców. Niezwykle elastyczne baj-ki sceniczne Eugeniusza Szwarca przestrzegały właśnie przed tym. Są one pewnego rodzaju panaceum na złąknione i zastraszone ludzkie dusze i sumienia.

Wbrew jednoznacznej ocenie spektaklu przez Zygmunta Grenia, inny krytyk teatralny Tadeusz Kudliński odkrył jednak w nowohuckim przedstawieniu „odtrutkę na wszelkie pe-symizmy”, „podniecie do walki z przemocą i cynizmem”. Zauważa on, że sztuka Szwarca „różni się zasadniczo optymizmem od współczesnego dramatu kryzysowej bezwyjściowości i ogólnej niemożności”<sup>34</sup>. Autor recenzji podkreśla ścisły związek sztuki z rzeczywistą atmos-ferą lat 60. w Polsce, sztuki, w której wszelkie aspekty współczesności „wyeksponowano tak dobitnie i składnie”, nawet jeśli „temat był groźny”, to rozwijał się „w atmosferze bajki z po-godą i wiarą w przyszłość”<sup>35</sup>.

Z podobnymi zarzutami pod adresem Krasowskiego występuje po dziesięciu latach od nowohuckiej prapremiery *Smoka* Krystyna Starczak. Recenzując przedstawienie z 1973 roku w reżyserii Michała Rosińskiego w toruńskim teatrze Wiliama Horzycy, Starczak nie tylko nokautuje Krasowskiego za jego błędy z przeszłości, ale i celuje w Rosińskiego, powtarzając za Greniem, że „mamy do czynienia z o wiele pojemniejszą metaforą, mieszczącą w sobie nie tylko oskarżenie faszyzmu czy despotyzmu ale przemocy w ogóle, [...] ona piętnuje wszelkie karierowiczostwo, służalczość, społeczną znieczulicę cechy które i dziś odnajdziemy w spo-

<sup>32</sup> L. Flaszen: *Dziwna zabawa*. „Współczesność” 1961, nr 20/100, s. 16.

<sup>33</sup> B. Mamoń: *Utopia wciąż fascynuje*. „Tygodnik Powszechny” 1961, nr 2, s. 11.

<sup>34</sup> T. Kudliński: *Bomba z tym — Smokiem*. „Dziennik Polski” 1961, nr 18/19, s. 13.

<sup>35</sup> Tamże.

łeczeństwie konsumpcyjnym myślącym kategoriami małej stabilizacji”<sup>36</sup>. Autorka recenzji przestrzega przed serwilizmem, któremu ulegają środowiska artystyczne, które umyślnie nie podejmują żadnego ryzyka z obawy przed możliwymi konsekwencjami. Zbyt baśniowa i naiwna wymowa *Smoka* „w połączeniu z przesadnym dążeniem do oryginalności scenicznych rozwiązań zaciera celne ostrze satyry, całość staje się przegadana” — zauważa toruńska recenzentka. Przełom październikowy w Polsce, do którego nawiązuje ona w swoim komentarzu, potocznie nazywany małą stabilizacją, miał uspić czujność obywateli i stworzyć pozory wolności i dostatku. Rzeczywistość była inna. Sytuacja w kraju na początku lat 70. przesądzała o zachwianiu politycznej kondycji państwa, które stanęło w obliczu nędzy i poważnego kryzysu. Pogarszająca się z dnia na dzień sytuacja ekonomiczna w państwie polskim rodziła zmasowane fale protestów i niezadowolonia, które znalazły ujście na początku lat 80. Starczak zarzuca Rosińskiemu, że „pełną prostoty baśń”, która „przemycza wiele istotnych dzisiaj prawd odnośnie [do — N. S.] społeczeństwa i jednostki” potraktował „wesołkowato i dowcipnie” pozbawiając jej „drapieżności, której zresztą brakuje całemu przedstawieniu”. W podobnym tonie ocenia przedstawienie na łamach „Teatru” Jadwiga Oleradzka. Podaje ona w wątpliwość reżyserskie umiejętności Rosińskiego, który — według niej — „splycił ukrywaną pod fantastyką myśl polityczną, wymagającą precyzji, tempa i dostosowania do sytuacji bieżącej”. Toruński spektakl „jest śmieszny, niedopracowany i momentami nieco infantylny” — pointuje Oleradzka. Nie chodzi o to, aby popaść w sentymentalizm i celebry, które są zupełnie obce Szwarcowi, ale o wyeksponowanie „współczesnej treści odzianej w przewrotne baśniowe kształty”. Sztuka, która w swojej wymowie miała „budzić czujność widza, [...] usypiała ją”<sup>37</sup>. „Szkoda — konstatuje z kolei Starczak — że z toruńskiej sceny prawdy te nie padły w sposób dobitny, lecz w otoczce nadmiernie rozwiniętej anegdoty, złożone zostały jak w miękkiej wacie [...]”<sup>38</sup>.

Zupełnie inaczej osiem lat później, 12 kwietnia 1981 roku w „Teatrze Współczesnym” w Warszawie, zmierzył się ze *Smokiem* Krzysztof Zaleski. W okresie narastającego społecznego niezadowolonia, strajków i zbliżających się wydarzeń sierpniowych 1981 roku, które w zdecydowany sposób zagroziły porządkowi jałtańskiemu w całej Europie Wschodniej, reżyser (również filmowy) podporządkował wszystko nadrzędnej wówczas idei solidaryzowania się w walce przeciw złu. Mariusz Zinowiec, recenzent warszawskiego spektaklu, podkre-

<sup>36</sup> K. Starczak: *Zabić Smoka*. „Pomorze—Fakty i Myśli” 1973, nr 23, s. 8.

<sup>37</sup> J. Oleradzka: *Kto zabił smoka?* „Teatr” 1973, nr 5, s. 26.

<sup>38</sup> K. Starczak: *Zabić Smoka*. „Pomorze—Fakty i Myśli” 1973, nr 23, s. 8.

śła ścisły związek nie tylko *Smoka*, ale i *Nagiego króla* z polityczną atmosferą czasu, w którym się te sztuki prezentuje. Poza tym, niezwykle „łatwo poddają się one korelacji z wydarzeniami, w których uczestniczy oglądająca je publiczność”<sup>39</sup>. Autor recenzji chwali realizatorów (reżysera, scenografa Janusza Wiśniewskiego i autora muzyki Jerzego Satanowskiego) za „klarowne, skomponowane z dużą starannością i konsekwencją” przedstawienie. Komentarz Zinowca potwierdza właściwe zrozumienie przez warszawski zespół autorskiego tekstu: „*Smok* na scenie warszawskiej to rodzaj koszmarne snu z przeszłości, [...] to wszystkie nasze lęki poranne i wieczorne, które usta ludziom zamykają, zmuszając do drętwej zgody. To wreszcie jakby rozprawienie się z pamięcią w celu jej oczyszczenia. To także próba przewyciężenia tej pamięci” — zauważa recenzent. Najistotniejszą jednak kwestią jest przestroga skierowana ze sceny do widza. Dotyczy ona przede wszystkim sytuacji, z jaką miało do czynienia ówczesne społeczeństwo. Spektakl był jawnym aktem wyzwania skierowanym przeciw władzy ludowej i całemu aparatowi partyjnemu. Był nagonką na „ciasną, zaciskającą się pętlę czy obrożę, duchotę i zadymioną ponurą atmosferę wiosny roku 1981”, w jaką zostało „wpisane mądre przesłanie sztuki” — komentuje Zinowiec. Rok 1980 był ważną cezurą w dziejach PRL-u ponieważ zapowiadał nieuchronną lawinę zdarzeń, które doprowadziły do upadku reżimu totalitarnego w krajach bloku wschodniego. Realizatorzy warszawskiego przedstawienia starali się uświadomić ten fakt publiczności i rozbudzić w niej odpowiednie nastroje solidaryzowania się i podjęcia wspólnego działania przeciw wszechogarniającemu złu: „Można bowiem pokonać ziejącego ogniem trzygłowego potwora, można stosunkowo łatwo obalić nieuczciwego prezydenta, ale prawdziwa wolność przychodzi wtedy, gdy każdy z nas pokona Smoka w sobie” — ostrzega Zinowiec. Niewątpliwie nawołuje on (jak i twórcy tego spektaklu) do przełamania bariery strachu, serwilizmu, lęku i do przyłączenia się do wspólnej walki z „naszymi Smokami”, „lękami codziennymi” i „koszmarnymi snami z przeszłości”. Realizatorzy przedstawienia starali się uświadomić publiczności, że nadszedł czas ostatecznej zagłady wszystkich Smoków, nie tylko tych obcych ale przede wszystkim własnych. Jeżeli każdy człowiek przejmie choć odrobinę męstwa Lancelota, czy szlachetnego Hidalgo (*Don Kichot*), to wspólnie można dokonać rzeczy na pozór niemożliwych do zrealizowania. Ta myśl towarzyszyła stutysięcznemu oddziałowi strajkujących w 1956 roku w Poznaniu robotników; studentom okupującym 12 lat później pomnik Adama Mickiewicza w Warszawie; radomskim robotnikom i górnikom ze Śląska, stoczniovcóm pod koniec lat 70. Jednak decydującym krokiem okazał się dziesięciomilionowy zryw „Solidarno-

<sup>39</sup> M. Zinowiec: *Lęki codzienne*. „Przyjaźń” 1981, nr 20, s. 7.



ści” w sierpniu 1980 roku w Gdańsku. Każda z tych inicjatyw miała swój cel — osiągnąć stan pełnej gotowości. W 1981 roku ruszyła jawna teatralna kampania przeciw komunizmowi. Uczestniczył w niej nie tylko Jewgienij Szwarz ale także Michaił Bułhakow, Izaak Babel, Osip Mandelsztam, Anna Achmatowa i wielu innych wybitnych rosyjskich outsiderów literatury, kultury i sztuki okresu socjalistycznego. Teatr polski był jednym z wielu frontów, na których toczyła się walka o zachowanie niezależności i wolności. Był również ambasadorem takich samych żądań ze strony rosyjskiego społeczeństwa.

O „klarownym — jak podkreśla autor recenzji — przesłaniu tego spektaklu do kipiącej wówczas atmosfery rozkołysanych namiętności” świadczą rozwiązania scenograficzne i efektowne pieśni-songi Jerzego Satanowskiego wprowadzone do warszawskiej inscenizacji. Teksty, które napisał Jerzy Górzanski, komentują wydarzenia, współtworzące „dystans w stosunku do oddalających się wspomnień”<sup>40</sup>.

Ten agitacyjny i aktualny ton warszawskiego *Smoka* odczytali także inni recenzenci. Krzysztof Pysiak na łamach „Teatru” mówi o „ludzkiej godności i potrzebie solidarności” podkreślając, że „sztuka Szwarca, choć występuje w niej bajkowy smok i błędny rycerz, nie jest wcale tak bardzo odległa od znanej nam rzeczywistości”<sup>41</sup>. Z kolei Janina Koźbiel zauważa, że „wszystkie te sceniczne zmagania dobra ze złem, aktywności z biernością i ‘tumiwizmem’ wiele mają wstrząsającej psychologicznej prawdy”, której świadomość powinna „oczyszczać i zagrzewać do walki ze smokiem. Naszym własnym”<sup>42</sup>. Oczywiście, jak każde przedstawienie teatralne, również i *Smok* Zaleskiego nie ustrzegł się krytyki ze strony recenzentów. Zarzucali oni reżyserowi szereg niedoskonałości, głównie w warstwie formalnej przedstawienia. Dotyczyły one przede wszystkim rozwiązań scenograficznych. Skarcono Zaleskiego za „nadmierną barokową ornamentykę”<sup>43</sup>, „ekspresjonistyczną deformację i antyestetyzm sceniczny”<sup>44</sup>, które — zdaniem Renaty Wojdanówny — „całkowicie zdominowały treść”<sup>45</sup>, a „inscenizatorska dowolność zatarła głęboko humanistyczne racje sztuki”, które — według Jadwigi Jakubowskiej — powinny być bardziej widoczne „zwłaszcza teraz, kiedy trwają gorące spory o kształt władzy i społeczeństwa” — konstatuje autorka recenzji.

Po 1956 roku średnio co dziesięć lat pojawiały się kolejne polskie realizacje *Smoka*. Nie był to zbieg okoliczności, że decydowano się na premiery w sytuacjach przełomowych

<sup>40</sup> Tamże, s. 8.

<sup>41</sup> K. Pysiak: *Sceniczny komiks z aktualnym przesłaniem*. „Teatr” 1981, nr 23, s. 12.

<sup>42</sup> J. Koźbiel: *Smoka można pokonać*. „Dziennik Ludowy” 1981, nr 111, s. 12.

<sup>43</sup> J. Jakubowska: *Bajka prawdę ci powie*. „Żołnierz Wolności” 1981, nr 131, s. 12.

<sup>44</sup> (E. S.): *Wszyscy możemy być smokami*. „Słowo Powszechne” 1981, nr 133, s. 9.

<sup>45</sup> R. Wojdanówna: *Smok*. „Trybuna Mazowiecka” 1981, nr 97, s. 16.

dla narodu polskiego, kiedy ważyły się losy jednostek, całego społeczeństwa i politycznego oblicza naszego kraju. Łatwo dostrzec analogie między tym, co działo się w domach, na ulicach i scenie politycznej PRL-u a polityczno-ideową wymową bajek Szwarca. Nawet jeśli te prawdy — zdaniem niektórych recenzentów — nie padały wprost ze sceny, czy — wręcz przeciwnie — były nadmiernie eksponowane, to niewątpliwie były one pretekstem do podjęcia dyskusji nad przyszłością kraju wyniszczzonego nie tylko materialnie, ale i duchowo. Zarówno szwarcowski *Smok*, jak i „smok nasz własny” wypalał się powoli ale skutecznie. Podobnie było z samą sztuką. W latach 60. i 70. nie starczało jeszcze sił na zdecydowaną defensywę, ale już na początku lat 80. realizatorzy coraz śmielej interpretowali *Smoka*, czego przykładem są komentarze do warszawskiej realizacji. Poza tym, zaczęto przypisywać sztuce coraz bardziej wyraźne asocjacje z chylącą się ku upadkowi rzeczywistością Polski Ludowej.

Burzliwe trzydziestolecie PRL-u wpłynęło nie tylko na społeczno-polityczne struktury kraju ale również na losy polskiej powojennej sceny teatralnej. Październik 1956 roku, politycki 1968, grudniowe strajki na Pomorzu w latach 70., „Solidarność”, stan wojenny, potem wolność i zmiana ustroju przetoczyły się przez kraj jak kolejne tornada, wywracając zasady, mieszając pojęcia, zmieniając reguły życia społecznej wspólnoty. Te perturbacje dosięgły wiele teatrów w Polsce i wpłynęły na kształt i wymiar ich artystyczno-ideologicznej działalności. Niektóre zespoły pokonały tą drogę z okaleczeniami, inne bez najmniejszej rysy. Nie wiele jednak było takich postaw, za które dziś teatry nie muszą przeproszać, niczego odwoływać, od niczego się odcinać. Mogłoby się wydawać, że dziś nie ma już potrzeby, żeby teatry pełniły taką rolę, jak niegdyś — pomostu między nami a światem. Wydaje się, że wszystko już wolno, że świat stoi otworem, że można wybierać. Ale czy na pewno tak jest?

## ROZDZIAŁ II

### DRAMATURGIA WŁADIMIRA MAJAKOWSKIEGO W POLSKIEJ KRYTYCE LITERACKIEJ I TEATRALNEJ (1919–1989)

#### Z historii recepcji Władimira Majakowskiego w Polsce (1919–1989)

O skandalisście tym, anarchystycznym buntowniku, rewolucjoniście z powołania, „wiewcowym pyskaczu”<sup>1</sup> — jak sam siebie nazywał, napisano dużo. Jak słusznie podkreślają specjaliści, nie tylko ogromna liczba przekładów, nie tylko wizyta tego poety w Warszawie w 1927 roku oraz jego poetyckie i publicystyczne wypowiedzi o naszym kraju i przedstawicielach polskiej literatury i sztuki zaważyły na jego popularności. Chodzi o niezwykle oddziaływanie twórczości tego rosyjskiego spadkobiercy talentu Tristana Tzara, Jeana Cocteau i Louisa Aragona na polskie środowiska artystyczne. Zainteresowanie Władimirem Władimirowiczem Majakowskim i wpływ jego twórczości na polską literaturę i krytykę teatralną datuje się od pierwszych lat niepodległości. Nikt inny z kręgu literatów rosyjskich i radzieckich nie skupiał na sobie aż takiej uwagi polskich animatorów kultury i sztuki, jak czynił to Majakowski: „w postaciach sztuk Majakowskiego zawsze jest cząsteczka samego Majakowskiego, jak we wszystkich bohaterach Szekspira — cząstka Szekspira”<sup>2</sup> — zauważa Wsiewołod Meyerhold. Ten rosyjski reżyser, bliski współpracownik i przyjaciel Majakowskiego przekonuje, że jeśli chcemy wyobrazić sobie legendarną postać Szekspira, „nie musimy grzebać w starych księgach kościelnych, w rodowodach, lecz powinniśmy zbadać osoby jego sztuk. Mogę sobie wyobrazić — kontynuuje Meyerhold — nawet jego głos, jak zawsze słyszę głos Majakowskiego w osobach jego komedii”<sup>3</sup>. Zdecydowana większość polskich realizatorów sięgała nie tylko do warstwy fabularnej *Pluskwy* czy *Łażni*, ale uzupełniała je dodatkowo dokumentacją biograficzną poety. W warstwie formalnej obecność Majakowskiego na scenie przejawiała się poprzez dobór rekwizytów i elementów scenografii, nawiązujących lub kojarzących się bezpośrednio z jego sylwetką. Były to głównie fotografie, plakaty, stenogramy rozmów i wystąpienia tego poety, które stanowiły integralną część całego przedstawienia. Poznając twórczość Władimira Majakowskiego, odbiorca ma wrażenie uczestniczenia w jego prywatnych pro-

<sup>1</sup> Cyt. za: W. Woroszyński: *Życie Majakowskiego*. Warszawa: Czytelnik 1985, s. 520.

<sup>2</sup> Tamże, s. 569.

<sup>3</sup> Tamże, s. 570.

blemach, rozterkach, a nawet w miłosnych uniesieniach (korespondencja z Lilą Brik). Majakowski był jednym z najbardziej ekspansywnych artystycznie i społecznie fenomenów sztuki.

Ustalenie dokładnej daty pierwszych kontaktów Majakowskiego z polskimi środowiskami twórczymi — jak zauważa Witold Parniewski — nie jest rzeczą łatwą. Ten polski badacz spuścizny artystycznej Władimira Majakowskiego przyjmuje, że „najwcześniejszym utrwaloną w druku dowodem zainteresowania jego twórczością jest anonimowy przekład *Obłoku w spodniach* w 1919 roku i to wydarzenie — zdaniem Parniewskiego — uznać należy za początek obecności Majakowskiego w piśmiennictwie i krytyce polskiej”<sup>4</sup>. W latach 1919–1920 autor poematu *Dobrze!* był już znany w kręgach polskiej inteligencji twórczej, ale dopiero pod koniec lat 20. nastąpiło szerokie zainteresowanie poezją Majakowskiego. Anarchistyczny bunt tego artysty polegający na zespoleniu rewolucyjnej treści z nowatorskimi osiągnięciami formalnymi zainteresował młodych przedstawicieli różnorodnych ugrupowań awangardowych. Znaleźli się wśród nich burzyciele dotychczasowego porządku i dogmatów estetycznych w sferze literatury i sztuki, w głównej mierze rewolucyjni lewicowcy, skamandryci i futuryści. Wpływ Majakowskiego na polskie środowiska literackie i artystyczne przekładał się na ilość tłumaczeń jego utworów, która gwałtownie zwiększyła się, rozszerzył się także „wachlarz czasopism zamieszczających utwory radzieckiego poety”<sup>5</sup> — komentuje Parniewski. Największą popularnością cieszyły się: *Obłok w spodniach*, *Lewą marsz* i *Prolog Misterium Buffo*, które były z dużym powodzeniem wystawiane w teatrach polskich, szczególnie na deskach teatrów robotniczych niezwykle wówczas popularnych. Witold Parniewski twierdzi, że takie intensywne zainteresowanie poetą rosyjskim i zmiana jakości recepcji jego spuścizny były wynikiem zachodzących w kraju procesów społeczno-politycznych, ściśle związanej z nimi dalszej radykalizacji środowisk literackich, a także ich pogłębiającej się dezintegracji. Pisarze komuniści i przedstawiciele lewicowych frakcji sztuki prowadzili nieustępliwą walkę o powszechny dostęp do kultury, bez względu na status społeczny i materialny. Majakowski był dla tych ludzi nie tylko oszałamiającym i ekstrawaganckim eksperymentatorem, ale również „apologetą przewrotu, poetą protestu społecznego, piewcą nowego układu stosunków międzyludzkich” — konstatuje Parniewski<sup>6</sup>.

Polskie spotkania z autorem *Pluskwy* były pełne szacunku i uznania dla tego poety. Trudno dziś wyobrazić sobie poezję rosyjską bez jej — jak określano poetę — trybuna rewolucyjnych mas na całym świecie, agitatora, demaskatora „sytych”, obrońcy „głodnych”. O sile wpływu Majakowskiego na polską kulturę świadczą pozytywne opinie znanych krytyków,

<sup>4</sup> W. Parniewski: *Z dziejów sławy literackiej Włodzimierza Majakowskiego w Polsce*. W: Program wystawy 60-tej Rocznicy Wielkiej Rewolucji Październikowej w Muzeum Sztuki w Łodzi 1977.

<sup>5</sup> Tamże.

publicystów i pisarzy, ludzi o krańcowo niekiedy odmiennych drogach artystycznych i ideowych. Z jego imieniem — według Floriana Nieuważnego — „nierozerwalnie kojarzy się rozwój nowej, rewolucyjnej poezji okresu burzy i naporu [...], gorący powiew epoki, z jej bohaterstwem, marzeniami, wyrzeczeniami i nadzieją na przyszłość”<sup>7</sup>. Z uznaniem mówili o Majakowskim nie tylko przedstawiciele lewicowych formacji literackich, jak znany krytyk i publicysta Stanisław Baczyński, ale również chadek i redaktor naczelny „Głosu Narodu” — Jan Matysiak, czy wreszcie związany z rządem Juliusz Kaden-Bandrowski, którzy według Adama Ważyka, byli „zachwyceni rzeczywistością i codziennością felietonów poetyckich Władimira Majakowskiego”<sup>8</sup>.

Narastająca liczba przekładów pisarza „czerwonej Rosji” w Polsce oraz publikacji o nim potwierdzały to pozytywne „zachłyśnięcie się” Majakowskim. Największa liczba recenzji, artykułów, wywiadów i wzmianek pojawiła się w związku z pobytem tego poety w naszym kraju (12–22 maja 1927 roku). Z obszerniejszych prac na uwagę zasługują przede wszystkim opinie Karola Wiktora Zawodzińskiego, Adama Ważyka, Anatola Sterna, Tadeusza Nałęczca, a z późniejszych Floriana Nieuważnego, Witolda Parniewskiego i Wiktora Woroszyńskiego. Pomimo wyraźnie niesprzyjających czynników społeczno-politycznych w latach 30. zainteresowanie Majakowskim nie słabnie. Emigracja Witolda Wandurskiego, Stanisława Standego i Brunona Jasińskiego — czołowych propagatorów tego artysty w Polsce, nie spowodowała, że zapomniano o rewolucyjnym poecie. Często zdarzało się, że krytycy i literaci wrogo nastawieni do literatury radzieckiej nie byli w stanie odmówić Majakowskiemu wielkiego talentu. Opisując to zjawisko, Witold Parniewski przytacza opinie Aleksandra Brücknera i Władysława Chodasiewicza, którzy stwierdzają kolejno, że Majakowski był „niezaprzeczalnie wielki, satyryczny głównie”, który „opluwał i ośmieszał wszystko, ale zręcznie i efektownie, w najbardziej niespodziewanych zwrotach”<sup>9</sup> i miał „duże zasługi w łączeniu tego, co niskie i wysokie oraz w zakresie reformowania słownictwa i składni”<sup>10</sup>.

Lewicowi artyści lat 30. odczuwali coraz większą potrzebę wykorzystywania poezji i sztuki do aktywizacji szerszych warstw społeczeństwa, dlatego znacznie więcej uwagi poświęcano nie formalnemu, ale ideowo-estetycznemu wymiarowi twórczości Majakowskiego. Śmierć poety w 1930 roku spowodowała spadek publikacji o nim, ale już w latach następnych obserwuje się ponowny ich przyływ. Rewolucyjne tony poezji Majakowskiego pobrzmiewały w wierszach bardzo wielu polskich poetów w głównej mierze związanych z lewym fron-

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> F. Nieuważny: *Władimir Majakowski*. Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych 1965, s. 67.

<sup>8</sup> A. Ważyk: *Kwestia gustu*. Warszawa 1966, s. 129.

<sup>9</sup> W. Parniewski: *Z dziejów sławy...*

<sup>10</sup> Tamże.

tem. Witold Parniewski zauważa, że nie istniały żadne przeszkody dla rozwoju twórczości Majakowskiego w naszym kraju. W okresie wojny i okupacji obok *Warszawianki*, *Roty*, *Mazura kajdaniarskiego*, *Komuny paryskiej* i *Ody do młodości* pojawiły się: *Nasz marsz*, Prolog *Misterium Buffo*, *Oda do rewolucji*, *Lewą marsz* i fragmenty poematu o Leninie autorstwa Majakowskiego.

Nowy etap w historii wzajemnych stosunków między Polską a ZSRR przyniósł rok 1945, który otworzył jednocześnie nowy rozdział w dziejach recepcji rewolucyjnej twórczości Majakowskiego w Polsce. W opinii ówczesnej krytyki polskiej poezja Majakowskiego „nabrała wtedy cech szczególnej aktualności”<sup>11</sup>. Popularyzując w tym czasie raczej późne utwory Majakowskiego, takie jak *Dobrze!*, *Władimir Ilicz Lenin* i *Pełnym głosem*, zwracano uwagę przede wszystkim na „siłę buntu i zaprzeczenia, nieustępliwej nienawiści do obalonego ustroju i mocnej wiary Majakowskiego w przyszłość podbudowaną szczerym humanizmem”<sup>12</sup>. Okres powojennej recepcji Majakowskiego — jak podaje Parniewski — rozpoczął się na przełomie lat 1948–1949. Nie był to jednak sprzyjający czas dla rozwoju literatury i sztuki śmiałej i „bezpruderyjnej”, lansującej niezależną myśl krytyczną. Poodwilżowe wydarzenia przynoszą zupełnie inne możliwości spojrzenia na tego poetę. Odkrywany na nowo Majakowski „jest wreszcie odfałszowany i odbrażowany, przez co znacznie bardziej ludzki i głębszy”<sup>13</sup> — komentuje Parniewski. Zmusza do tego sytuacja społeczno-polityczna, dzięki czemu polscy widzowie i czytelnicy mają możliwość zapoznania się z nieco inną twórczością artysty. Widać to szczególnie na scenach teatralnych. Z afiszów nie schodzą przez długi czas niezwykle popularne utwory satyryczne i komedie: *Łażnia*, *Pluskwa*, *Misterium Buffo* oraz adaptacje *Listów do Lili Brik*. Polscy realizatorzy Majakowskiego, jak również literaci i krytycy teatralni byli zafascynowani sylwetką poety i nie ma w tym stwierdzeniu cienia przesady. Świadectwem tego są liczne audycje radiowe i programy telewizyjne poświęcone pamięci rosyjskiego barda rewolucji. Pod tym względem Majakowski przewyższał popularnością pozostałych twórców radzieckich na polskich scenach teatralnych.

Na czym więc poległ ten fenomen i co sprawiało, że porywał on miliony ludzi na całym świecie, szykujących się z nim w podróż do lepszej przyszłości?

Po to, aby zrozumieć twórcze i ideologiczne intencje autora *Łażni* i jednocześnie narysować portret psychologiczny jego odbiorcy, należy zacząć od wyjaśnienia podstawowych kwestii. Dotyczą one okoliczności, w których się narodził butny, indywidualny i dynamiczny,

---

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Tamże.

bo „wysadzający w górę odwieczną starzyznę”<sup>14</sup> nowatorski styl Majakowskiego-poety, dramaturga, społecznika, filantropa, trybuna i niezwykle wrażliwego człowieka.

### „Teatr-trybuna” Władimira Majakowskiego

Mówiąc o polskich losach scenicznej twórczości Władimira Majakowskiego, należy mieć na uwadze całokształt jego pracy twórczej, a więc nie tylko i wyłącznie utwory sceniczne, ale także poematy, listy, grafiki, plakaty, prace teoretyczne i krytycznoliterackie, powstałe zarówno przed, jak i po rewolucji 1917 roku. Taka klasyfikacja ma uzasadnienie. Analiza pojedynczych jego sztuk byłaby niepełna i w konsekwencji dałaby zafałszowany obraz odbioru Majakowskiego. Dlatego badania nad sceniczną recepcją twórczości tego rosyjskiego poety i dramaturga zmuszają do zakreszenia znacznie szerszego kręgu czasowego w stosunku do pierwotnych założeń niniejszej rozprawy.

Początki teatralnej recepcji Majakowskiego w Polsce sięgają 1954 roku, kiedy miała miejsce „historyczna” — z punktu widzenia wielu krytyków teatralnych — polska prapremiera *Łaźni* w inscenizacji Kazimierza Dejmka w Teatrze Nowym w Łodzi, uznana za znaczący krok w reorganizacji polskiej powojennej sceny teatralnej. Zdaniem Marty Fik, „[...] było to przede wszystkim wydarzenie repertuarowe na skalę kraju [...], oznaczało zupełnie już jednoznaczne odejście od ‘małego realizmu’, zarówno w dziedzinie formy, jak i treści, prezentującej teraz umowność, groteskę, w miejsce weryzmu”<sup>15</sup>. Wiele polskich scen teatralnych w latach 60. i 70. zyskało na nowatorskich, jak na tamte czasy, adaptacjach utworów Majakowskiego. Należał on do nielicznych artystów, którzy skupiali uwagę nie tylko na swojej twórczości, ale przede wszystkim na sobie. Przy czym nie była to osobowość narcystyczna. Te dwie sfery — życie artystyczne i życie osobiste poety pokrywały się ze sobą i prawdopodobnie z tej przyczyny autor *Pluskwy* był bardzo lubianym, popularnym i tym samym wiarygodnym pisarzem i człowiekiem, również w naszym kraju. To spostrzeżenie nabiera wyraźnych kształtów w trakcie analizy poszczególnych przedstawień, przygotowywanych przez polskich realizatorów Majakowskiego. Dzieje się tak wtedy, kiedy okazuje się, że to nie Pobiedonosnikow — główny „naczyrdups” w *Łaźni*, ani nie Pierre Skripkin — „odhumanizowany konformista z zawszonego i zapluskwiałego świata nepowskich mieszczuchów”<sup>16</sup> stają się głównymi bohaterami prezentowanych sztuk, ale w ogólnym rozrachunku jest nim sam Władimir Majakowski. Fenomenalna aktywność pisarza nie pozwalała adaptatorom jego

<sup>14</sup> Cyt. za. F. Nieuważny: *Władimir Majakowski...* s. 69.

<sup>15</sup> M. Fik: *Trzydzieści pięć sezonów*. Warszawa: Wydawnictwo Filmowe i Artystyczne 1981, s. 73.

<sup>16</sup> J. A. Szczepański: *Chrońmy Pluskwy czyli Irena Byrska contra Majakowski*. „Teatr” 1956, nr 4, s. 14.

twórczości przejść obojętnie wobec istotnych życiowych perypetii tego człowieka, które zresztą świetnie uzupełniały sceniczne obrazy jego sztuk. Polscy realizatorzy Majakowskiego chętnie sięgali nie tylko do jego tekstów artystycznych, ale również do osobistej korespondencji, tekstów krytycznych, do form z pogranicza plastyki i fotografii. Dopiero tak skomponowana forma przedstawienia teatralnego dopełniała prawdziwy wizerunek *Pluskwy*, *Łaźni* czy jakiegokolwiek innej sztuki tego artysty.

Proponowana przez powojenny teatr stylistyka dogmatycznego socrealizmu przestała być wystarczająca i już na początku sezonu 1952–1953 doszło do pierwszych zmian w jej obszarze. Było to szczególnie widoczne w plastycznym kształcie spektakli, skłonności do skrótu, syntezy, umowności i groteski, które konsekwentnie eliminowały ze scen werystyczną formę i treść. Przełomowym zwrotem w tej materii były sceniczne realizacje dramaturgii i poezji Władimira Majakowskiego, które słusznie były uznawane za najważniejsze ogólnokrajowe wydarzenia kulturalne, społeczne i polityczne. Stanowiły one ważny i znaczący głos w obronie teatru poezji i plastyki, w obronie indywidualizmu jednostek twórczych i scenicznego nowatorstwa.

W niecały rok po sławnej Dejmkowskiej *Łaźni* z grudnia 1954 roku, odbyła się w kieleckim teatrze polska prapremiera *Pluskwy* w reżyserii Ireny i Tadeusza Byrskich. Od tego czasu sceniczne dzieła Majakowskiego należeć będą do najciekawszych i najbardziej nowatorskich wydarzeń prawie każdego sezonu teatralnego w Polsce. Podobnie będzie z *Łaźnią* z 1964 roku w warszawskim Teatrze Klasycznym w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego, który zdecydował się włączyć w materię spektaklu fragmenty innej nie mniej popularnej sztuki Majakowskiego — *Misterium Buffo*; Jerzego Jarockiego w Katowicach z 1963 roku oraz Józefa Szajny w Teatrze Starym (1967) i również Szajny *Misterium Buffo* w Nowej Hucie; z *Pluskwą* w reżyserii Jarockiego we Wrocławiu w 1967 roku oraz Konrada Swiniarskiego w Teatrze Narodowym (1975). Koniec lat 70. i początek 80. przyniósł nie mniejsze zainteresowanie teatrem Majakowskiego, choć przeważają w tym czasie programy telewizyjne i audycje radiowe, poświęcone jego sylwetce. Teatr Telewizji i Teatr Polskiego Radia nie poświęciły aż tyle uwagi i miejsca żadnemu innemu rosyjskiemu artyście, co autorowi *Listów do Lili Brik*. Najciekawszymi audycjami były cykle zatytułowane „Sławne romanse” w opracowaniu Barbary Orłowskiej, która przybliżyła polskiemu widzowi historię romansu Majakowskiego z Lilą Brik; „Ludzie, epoki, obyczaje” w opracowaniu Piotra Sopoćki i „Poeta i jego świat” w opracowaniu Tadeusza Kubiaka, ukazujące wizerunek Majakowskiego — twórcy i człowieka. Dużym zainteresowaniem cieszyły się spektakle łączące fragmenty różnorodnych utworów tego poety: *23 strony maszynopisu* — montaż poezji Majakowskiego



z 1963 roku; *Biegam tam, gdzie strzelają* — adaptacja listów Majakowskiego z 1970 roku, *Trzynasty Apostoł* — widowisko oparte na adaptacji *Listów do Lili Brik* z 1970 roku, *Pluskwa w Łażni* z 1981 roku; dwukrotnie wystawiany *Słowolej i inni* — sceniczne połączenie fragmentów twórczości Majakowskiego, Gorkiego i Płatonowa (1983 i 1984) oraz widowisko zatytułowane *Ody tryumfalne — Majakowski i Jesienin* z 1972 roku. Duży rezonans uzyskały przedstawienia z końca lat 80.: *Łażnia* w Teatrze Nowym z 1988 roku w reżyserii Bohdana Cybulskiego i *Pluskwa* z 14 maja 1989 roku w reżyserii Ryszarda Majora w gdańskim Teatrze Wybrzeża.

Popularność Majakowskiego na naszych scenach wynikała nie tylko, jak pisze JASZCZ, z „groźnej aktualności jego sztuk”<sup>17</sup>, ale także z nowatorskich osiągnięć tego artysty w dziedzinie teatru. Można powiedzieć, że walcząc „z czerwim biurokracji”<sup>18</sup>, zrewolucjonizował on w pewnym sensie polskie spojrzenie na sztukę i na rolę artysty w procesie twórczym, a co za tym idzie dał asumpt do rozważań nad istotą polskiej powojennej sceny teatralnej. Majakowski był realistą o specyficznym poczuciu realizmu. Było w nim „miejsce i na Czechowa, i na Brechta”<sup>19</sup>. Recenzent „Trybuny Ludowej” ukrywający się pod pseudonimem JASZCZ, opisując specyfikę teatru Majakowskiego, zauważa, że „nie cierpiał on realizmu powściągliwego, nawiązującego do sztuki mieszczańskiej, do teatru dnia powszedniego, do teatru codziennej rozmówki”<sup>20</sup>. Nazywał go „okropieństwem dzisiejszego teatru”, głosząc jednocześnie, że należy zrobić wszystko „aby uczynić z teatru na nowo widowisko, a ze sceny — trybunę, oto istota mojej pracy w teatrze”<sup>21</sup> — konstatuje JASZCZ, cytując Majakowskiego.

Aby zrozumieć istotę teatru Majakowskiego, należy sięgnąć do roku 1912, a więc do narodzin idei nowego teatru, której animatorami byli Kazimierz Malewicz, Michaił Matiużyn, Aleksander Kruczenych i w ogóle do projektu teatru „Budietlanin”<sup>22</sup>. „Teatr przyszłości”, który Le Dantieu nazwał widowiskiem aktywizującym, „widząc — jak podaje Larissa Żadowa — w syntezie aktorskich środków scenicznych i stylu malarza-scenografa warunek wspólnego oddziaływania na widza nie pasywnie, lecz przy jego udziale”<sup>23</sup>, pokrywał się z innymi podobnymi projektami, których w początku wieku pojawiało się bardzo dużo. Charakter popaździernikowych sztuk Majakowskiego, w tym *Misterium Buffo*, *Pluskwy* i *Łażni*

<sup>17</sup> JASZCZ: *Towarzysze, walczmy z czerwim biurokracji*. „Trybuna Ludu” 1955, nr 13, s. 6.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> „Budietlanami” czyli „Przyszłościowcami” (od rosyjskiego słowa „budiet” — „będzie”) nazywali się kubofuturyści rosyjscy.

opierał się na konstruktywistycznych Meyerholdowskich wizjach z lat 20. wzbogaconych o kubofuturystyczne mozaiki słowotwórcze i plastyczne. To właśnie oprawa plastyczna stanowiła kanwę scenicznych obrazów autora *Łaźni*. Pierwsze nowatorskie rozwiązania scenograficzne, które na prośbę Majakowskiego wykonywał Malewicz, były kwintesencją zamierzeń formalnych i artystycznych, realizowanych w kolejnych sztukach. Te majestatyczne przedstawienia sceniczne wymagały od realizatorów użycia takich środków z zakresu dekoracji, oświetlenia, muzyki, przestrzeni akustycznej i reżyserii, aby efekt zaskakiwał i poruszał do żywego. Im bardziej skandalizujące przedstawienie udało się stworzyć, tym większą satysfakcję mieli jego wykonawcy. Wszelkie groteskowe wykoślawienia, plastyczne wyjaskrawienia i wyolbrzymienia oraz świadome uproszczenia i „końskie dawki” porywały bojowo nastawionego odbiorcę i odkrywały prawdziwe, bezpośrednie oblicze proletariackiego teatru Majakowskiego. To teatr, który wymagał jednoznacznych, widowiskowych środków scenicznych. „I te wszystkie właściwości — zdaniem JASZCZA — i odrębność scenicznego charakteru sztuk, a zarazem ich gorącą i prężną atmosferę, odczytywali polscy realizatorzy w duchu i intencjach Majakowskiego”<sup>24</sup>. Największe osiągnięcia w tej materii przypisuje się Józefowi Szajnie, który zmierzył się z Majakowskim dwukrotnie: w 1965 roku podczas nowohuckich przygotowań do wystawienia *Misterium Buffo* i w dwa lata później w Starym Teatrze w Krakowie podczas pracy nad *Łaźnią*. Artystyczne wizje tego „animatora, kogoś, kto uruchamia przedstawienie”<sup>25</sup> — jak sam o sobie mówił, odzegnując się jednocześnie od nazywania siebie reżyserem — porównuje się często do malarstwa Hieronima Boscha i Pietera Breughla: plastyka bliska nadrealizmowi i neodadaizmowi, specyficzny natłok środków wyrazu i wielość działań określały ten typ scenografii jako tak zwaną „rekwizytornię”. Jak zauważa Marta Fik, każdy spektakl tego reżysera „można by określić mianem ‘inscenizacji plastycznej’, które nie tylko świetnie przylega do jego przedstawień, ale także do jego malarstwa”<sup>26</sup>. Fik podkreśla nadrzędną rolę rekwizytu w scenografii Szajny, zwracając szczególną uwagę na jego zastosowanie przy realizacji *Łaźni* i *Misterium Buffo*. Ta rola wciąż wzrastała i, jak deklaruje badaczka, „chwilami do jego funkcji [rekwizytu — N. S.] sprowadzało się i aktora, odindywidualizowanego, w dziwacznej charakteryzacji, często w masce na twarzy (*Łaźnia*)”<sup>27</sup>. Przy okazji wystawienia *Łaźni* w 1968 roku w Starym Teatrze Elżbieta Morawiec porównuje teatr Szajny do stojącego na rzece statku: „ruch fal łudzi nas, że i my płyniemy. Szajna stwarza w

<sup>23</sup> L. Żadowa: *Teatr Majakowskiego. Z kart historii...* W: Program wystawy zorganizowanej w 60-tą Rocznicę Wielkiej Rewolucji Październikowej. Muzeum Sztuki w Łodzi 1977.

<sup>24</sup> JASZCZ: *Towarzysze...*, s. 6.

<sup>25</sup> Cyt. za: J. Kott: „*Celestyna*” w *inscenizacji Leona Schillera*. „*Odrodzenie*” 1947, nr 24, s. 7.

<sup>26</sup> M. Fik: *Trzydzieści pięć...*, s. 338.

<sup>27</sup> Tamże, s. 339.

widzach taką gotowość do udziału w akcji przez bombardowanie ich ze wszystkich stron, przez atak żywiołem plastycznym, muzycznym, aktorskim. Akcja toczy się na scenie i na widowni [...], znajdujemy się niby w teatralnej cineramie”<sup>28</sup>. Zdaniem recenzentki „Życia Literackiego” taki program w przypadku Majakowskiego „okazuje się zdumiewająco nośny”<sup>29</sup>. Tak zwane „aranżacje przestrzenne” Szajny stanowią w jego twórczości „bodźce do snucia własnych plastycznych wizji”<sup>30</sup>, dzięki czemu pozostaje on niekwestionowanym w Polsce scenicznym znawcą Majakowskiego. Nie chodzi tu o impulsy czy improwizacje, ale o przemyślaną interpretację przy jednoczesnym zachowaniu wszelkich formalnych wymogów i wskazówek autora. Oczywiście część recenzentów nie szczędziła gorzkich słów krytyki pod adresem reżysera, zarzucając mu nadmierny w stosunku do kolejnych realizacji „szajнизм”.

Wracając do wątku Majakowskiego, nie od razu zrozumiano na czym polega specyfika jego teatru. Warto jednak uzmysłowić sobie trudną i długą drogę rewolucyjnego nowatorstwa w sztuce. Zdaniem radzieckich krytyków Iwana Frołowa, Aleksandra Fewrałskiego i Stanisława Rostockiego, teatr Majakowskiego cechował „przerost ekscentrycznych chwytów, a zarazem niedocenywanie wątku patetyczno-fantastycznego”<sup>31</sup>. Oskarżany o nadużycia, schematyczne i nadmierne w stosunku do rzeczywistości wyolbrzymienia, Majakowski naraził się na atak ze strony kierowniczej grupki RAPP-u (Rossijskaja Assocjacja Proletarskich Pisatielej). Adwersarze poety twierdzili, że jego koncepcja teatru „jest fałszywa i schematycznie nierzeczywista”<sup>32</sup>. Zdaniem Grzegorza Lasoty była to akcja godząca nie tylko w Majakowskiego osobiście, ale w cały kierunek, w tendencje literatury odsłaniającej trudne sprawy, konflikty i niedomagania polityki. Ale nie wszyscy byli w stanie zrozumieć, czym tak na prawdę był „teatr dla mas”. Masowy teatr Władimira Majakowskiego postulował barwne agitacyjne inscenizacje, widowiska, w których hiperbolizujące treści sztuk nie byłyby „odzwierciedlającym zwierciadłem — lecz szkłem powiększającym”<sup>33</sup>. Wielu ówczesnych Pobiedonosnikowów i Optymistienków traktowało je jako osobistą napaść i głównie z tego powodu sztuki Majakowskiego nie utrzymywały się długo w repertuarze. Dopiero w latach 50., po przeszło dwudziestoletniej scenicznej absencji przywrócono je do życia. Według polskiej krytyki teatralnej był to bardzo udany i potrzebny powrót, zarówno w Związku Radzieckim, jaki i w Polsce Ludowej.

<sup>28</sup> E. Morawiec: *Konflikty w „Łaźni”*. „Życie Literackie” 1968, nr 1, s. 15.

<sup>29</sup> M. Fik: *Trzydzieści pięć...*, s. 339.

<sup>30</sup> E. Morawiec: *Konflikty...*, s. 15.

<sup>31</sup> G. Lasota: *Z dziejów Łaźni*. „Nowa Kultura” 1955, nr 5 (251), s. 6.

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> Tamże.

## Inspiracje

Sztuka sceniczna w okresie tak zwanej odwilży teatralnej miała duże zasługi dla rozwoju życia kulturalnego w Polsce. Po październiku 1956 roku, po odejściu stalinizmu i odpowiedzialnej wymianie władz w Polsce, zdelegalizowano obowiązującą dotychczas sztywną doktrynę socrealizmu. Podniesiono żelazną kurtynę, która w mniejszym lub większym stopniu izolowała polską scenę od repertuaru i światopoglądu zachodniego. Zdaniem Jacka Sieradzkiego „efekt był piorunujący”<sup>34</sup>:

[...] fala nowości estetycznych, formalnych, treściowych wlała się jak powódź przez otwarte śluzy, wypełniając bez reszty teatralne afisze. Ponad wszelką wątpliwość dramaty i teatry były w tamtych czasach jednym z najważniejszych narzędzi artystycznej wypowiedzi o rzeczywistości<sup>35</sup>.

Właściwie te zmiany dało się odczuć już pod koniec lat 40. Twórczość rodzima dorównywała rangą zachodnim dramatom. Obok Eugeniusza Ionesco i Samuela Becketta debiutowali najwybitniejsi polscy pisarze teatralni, tacy jak Tadeusz Różewicz czy Sławomir Mrozek. Ich twórczość ostro i nowocześnie atakowała zastałą rzeczywistość, powstawały nowe ensemble, podtrzymujące gorący wymiar scenicznych wypowiedzi. Pozornej w pewnym sensie eksplozji swobody narodowej i intelektualnej towarzyszyły przedstawienia, które burzyły ład i porządek skostniałych form socjalistycznej ortodoksji w sztuce. Estetyka, która z impetem wkroczyła na sceny polskie, krusząc jak lodołamacz sztywne przyzwyczajenia, biurokracyjne kliki i wszelkie formalne zahamowania, wywodziła się z obszaru bliskiego nam kulturowo i politycznie. Przedstawicielem tego nurtu, zarówno w literaturze, jak i w teatrze był autor *Pluskwy* i *Łażni* — dwóch najpopularniejszych i najbardziej ekstrawaganckich, jak na wczesne lata Gomułkowskie sztuk, prezentowanych w polskich teatrach. Znanca talentu Majakowskiego Jan Alfred Szczepański, na każdym kroku podkreślał trudną sytuację rosyjskiego dramaturga, która była rezultatem jego artystycznych poszukiwań:

Zawiedziony w miłości, szczypany przez małych literatów i urzędników, szczyuty przez biurokratów Władimir Majakowski postanowił uderzyć w samo sedno ugrupowań przeciwnika<sup>36</sup>.

Konsekwencją tej walki była zjadliwa, usceniczniona satyra — *Pluskwa*. Tą feeryczną komedię w dziewięciu obrazach, Majakowski napisał w 1928 roku, a już w 1929 roku po-

<sup>34</sup> J. Sieradzki: *Trudna wolność. Dramaturgia po 1989 roku*. W: [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es\\_dramaturgia\\_wolnosc](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_dramaturgia_wolnosc). Tekst ukazał się drukiem w czasopiśmie „Ade Teatro” wrzesień 2002.

<sup>35</sup> Tamże.

wstała wrząca komedia satyryczna *Łaźnia* — „utwór publicystyczny, który myje (po prostu pierze) biurokratów, jest wymierzony przeciw wąskim horyzontom myślowym, przeciw uspokojeniu”<sup>37</sup> — Majakowski stanowczo podkreślał charakter swojej sztuki. Jak zgodnie zauważają krytycy teatralni, nie sposób oddzielić jednej od drugiej, a to dlatego, że „tam, gdzie kończy się *Pluskwa*, zaczyna się *Łaźnia*”<sup>38</sup> — zauważa Jerzy Koenig. Poza tym „*Pluskwa* i *Łaźnia* były jednym biegunem tej samej sprawy, ich sens i cel były dla Majakowskiego równorzędne z głównym nurtem lirycznym jego twórczości”<sup>39</sup>. Najlepszym dziełem teatralnym Majakowskiego — według Jana Alfreda Szczepańskiego — jest *Łaźnia*. „*Pluskwa* — zdaniem krytyka „Teatru” — uchodzi za utwór nie dorównujący *Łaźni* ani napięciem artystycznym, ani szerokością i głębokością frontu uderzenia, zajadłością walki wręcz”<sup>40</sup>. Niemniej jedna i druga uderza w ten sam cel: w drobnomieszczańskie szeregi zbiurokratyzowanych i odhumanizowanych „automatonów”, w zjawisko, które zatacza szerokie kręgi, rozprzestrzeniając „moralne unicestwienie”<sup>41</sup>, „bakcyle mieszcuchowstwa”<sup>42</sup> i „dehumanizację życia”<sup>43</sup>. W satyrycznych komediach Majakowskiego, które funkcjonowały jak szkło powiększające, można również dzisiaj dostrzec, obok minionych, historycznych już wydarzeń, problemów i ludzi, sprawy nadal nas obchodzące, „bo w gruncie rzeczy mądre, zabawne i złośliwe sztuki Majakowskiego zajmowały się walką dobra ze złem, czyli tym, czym prawdziwa literatura żyje do dziś”<sup>44</sup> — wyjaśnia Florian Nieuważny. O sztukach Majakowskiego na pewno nie można powiedzieć, że są ulotne, albo że się zestarzały. Nie należy zapominać o tym, że „ostrze satyry Majakowskiego jest nie tylko zwrócone przeciw cechom mieszczaństwa we współczesności, ale i ostrzeżeniem przed przeniesieniem ich w przyszłość”<sup>45</sup> — przestrzega Seweryn Pollak. Majakowski był „budietlaninem”, a więc człowiekiem przyszłości, który próbował przezwyciężyć czas. W swoich poetyckich obrazach niezwykle odważnie wykorzystuje on czasoprzestrzeń, zmuszając czytelnika i widza do wyprzedzania dnia dzisiejszego, bądź do nieoczekiwanych powrotów. Autor *Pluskwy* wierzył, „że będzie mógł rozmawiać z przyszłymi pokoleniami jak ‘żywy z żywymi’, że twórczość jego dojdzie do potom-

<sup>36</sup> J. A. Szczepański: *Chrońmy Pluskwy...*, s. 13.

<sup>37</sup> В. Маяковский: *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*. Przeł. F. Nieuważny. T. 12. Москва 1955–1961, s. 200–201.

<sup>38</sup> J. Koenig: *Nie będzie już: „dalszy ciąg nastąpi”*. „Teatr” 1975, nr 5, s. 17.

<sup>39</sup> S. Pollak: *Kilka słów o Pluskwie*. W: *Utwory sceniczne Władimira Majakowskiego*. Warszawa: Czytelnik 1985, s. 66.

<sup>40</sup> J. A. Szczepański: *Chrońmy Pluskwy...*, s. 13.

<sup>41</sup> J. Pomianowski: *Proszę Państwa do Łaźni*. „Nowa Kultura” 1954, nr 5 (251), s. 6.

<sup>42</sup> J. A. Szczepański: *Chrońmy Pluskwy...*, s. 13.

<sup>43</sup> F. Nieuważny: *O „Łaźni” Władimira Majakowskiego*. W: *Władimir Majakowski. Utwory sceniczne*. Warszawa: Czytelnik 1985, s. 140.

<sup>44</sup> Tamże, s. 139–140.

<sup>45</sup> S. Pollak: *Kilka słów o „Pluskwie”*. W: *Władimir Majakowski. Utwory sceniczne*. Warszawa: Czytelnik 1985, s. 69.

nych 'nad grzbietami wieków, nad głowami poetów i słupami granic'"<sup>46</sup> — wspomina Witold Parniewski. W każdym z trzech scenicznych utworów Majakowskiego (*Misterium Buffo*, *Pluskwa*, *Łażnia*) autor zderza zapluskwiałą i znieawidzoną terażniejszość (na ogół są to lata 20., a więc czasy współczesne Majakowskiemu) z utopijną wizją doskonałej przyszłości (1979 rok w *Pluskwie*, 2030 rok w *Łażni*). Granica czasu jest płynna i łatwo ją pokonać dzięki „maszynie czasu” (wynalazek Czudakowa) i innym „kosmiczno-fosforycznym” rozwiązaniom (Kobieta Fosforyczna) na miarę Herberta George’a Wellsa.

Uniwersalne i ponadczasowe treści zawarte w *Pluskwie*, *Łażni* czy *Misterium Buffo* sytuują te sztuki — zgodnie z intencjami autora — w bliskiej współczesnemu człowiekowi rzeczywistości. Natomiast ich spójna kompozycja, równowaga elementów tematycznych, umowność formy i współistnienie (na zasadzie niewymuszonego uzupełniania się) różnych płaszczyzn fabularnych daje możliwość syntetycznego ujęcia tych obrazów w procesie inscenizacji. Nie narusza to, ani nie burzy głównego wątku zdarzeń, czego dowiedli polscy animatorzy twórczości Majakowskiego łącząc poszczególne fragmenty sztuk w całość. Taką metodą w odniesieniu do Majakowskiego posłużył się Jerzy Grotowski, który 31 lipca 1960 roku zaprezentował w opolskim Teatrze „13 Rzędów” *Misterium Buffo* wzbogacone nie tylko o fragmenty *Łażni*, ale także autentyczne teksty polskich misterii średniowiecznych, które — jako prolog i epilog — miały uzupełniać formę dzieła Majakowskiego. Scenariusz Grotowskiego, wbrew idei „teatru-laboratorium” „nie podejmował — jak zauważa Stanisław Witold Balicki — polemiki z autorem, ale uwzględniając przychylność Majakowskiego do adaptacji i aktualizacji jego tekstów, potraktował *Misterium* jako inspirację”<sup>47</sup>. Ponadto wchodzące w skład przedstawienia elementy *Łażni* „pozwalają — zdaniem recenzującego spektakl Ludwika Flaszena — jaśniej ukazać sprzeczności rozwojowe postępu. Przeprowadzeni przez trzy fazy doświadczeń [piekło, czyściec i niebo — N. S.], dochodzą bohaterowie do przesłanek, które doprowadzić mogą do konstruktywnych rozstrzygnięć ideowych”<sup>48</sup>. Pięć lat wcześniej podobnym chwytem posłużył się Józef Szajna, który w nowohuckim Teatrze Ludowym dokonał adaptacji *Misterium*, posługując się fragmentami innej tragedii Majakowskiego — *Władimirem Majakowskim* (1912). Postaciom proletariuszy (*Misterium Buffo*) dopisał rodowody z *Władimira Majakowskiego*, a więc z okresu przedrewolucyjnego. Tego rodzaju „interwencje adaptacyjne w tekst Majakowskiego — zdaniem Balickiego — zmieniły wymowę ideową utworu”<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> W. Parniewski: *Z dziejów sławy Władimira Majakowskiego w Polsce*. W: Program wystawy 60-tej Rocznicy Wielkiej Rewolucji Październikowej w Muzeum Sztuki w Łodzi 1977.

<sup>47</sup> S. W. Balicki: *Noty...*, s. 390.

<sup>48</sup> L. Flaszen: „*Misterium Buffo*” Grotowskiego. „*Życie Literackie*” 1960, nr 5, s. 14.

<sup>49</sup> S. W. Balicki: *Noty...*, s. 390–391.

Fragmenty z *Misterium Buffo* wkomponował w przedstawienie *Łaźni* Bohdan Korzeniewski. Interpretując sztukę Majakowskiego w Teatrze Klasycznym w Warszawie (1964), wprowadził on postacie z *Misterium*, które, według Marii Czarniele, „miały dodać przedstawieniu nastroj kosmicznej katastrofy — potopu, jaki zagraża światu”, ponadto „w zakończeniu, jakby dla wzmocnienia optymistycznego finału sztuki, międzyplanetarnej podróży sprawiedliwych, Korzeniewski włączył optymistyczny hymn o przyszłości (z *Misterium Buffo*), co niby kieliszek szampana ułatwić ma strawienie obfitej goryczy”<sup>50</sup> — konstatuje recenzentka przedstawienia.

*Łaźnię z Pluskwą* połączył irański reżyser filmowy i teatralny Karen pur Rahnama na stałe związany ze szczecińskim Teatrem Współczesnym. W rozmowie z Krystyną Starczak-Kozłowską na łamach „Teatru” w 1981 roku stwierdził, że do tego zabiegu upoważnił go sam autor, który w 1921 roku pisał:

Wy, wszyscy, którzy będziecie grać, inscenizować, czytać, drukować — zmieniajcie, poprawiajcie treść na dzisiejszą, współczesną, teraźniejszą<sup>51</sup>.

Ten nietypowy — zdaniem Starczak — zabieg połączenia obu sztuk reżyser argumentował anachronicznością drugiej części *Pluskwy* (rok 1979), która jego zdaniem odstawała od rzeczywistości początku lat 80., „a ta, siłą rzeczy pozostaje w ostrej kolizji z wizją Majakowskiego”<sup>52</sup> — przekonywał irański reżyser. Zdaniem Rachnama premiera *Pluskwy*, która odbyła się w 1929 roku była zwiastunem *Łaźni* z 1933 roku i dlatego „jej bohaterowie są w jakiś sposób kontynuacją bohaterów poprzedniej”<sup>53</sup>. Wychodząc z takiego założenia, reżyser połączył w jedną osobę główne postaci: Pobiedonosikowa i Prisypkina. Podobnie postąpił z Elwirą Renesans i Polą, Czudakowem i Wynalazcą, Optymistyczenko i Družbą. Czy *Pluskwa w łaźni* była udaną sceniczną fuzją? Krystyna Starczak-Kozłowska podeszła sceptycznie do tego pomysłu, określając spektakl Rahnamy jako spóźniony.

Władimir Majkowski „kochał i nienawdził, wielbił i potępiał ‘pełnym głosem’”, jeśli walczył to robił to z wielką namiętnością i z pasją, „nie starał się nigdy na barki sąsiadów zrzucać zadań, które uważał za węzłowe, decydujące”<sup>54</sup> — zauważa JASZCZ, recenzując łódzką prapremierę *Łaźni* z 1954 roku. Ten poeta i dramaturg był centralną postacią wszędzie tam, gdzie rozstrzygały się losy bitew, sporów i najbardziej zaciętych walk. Recenzent „Trybuny Ludu” podkreśla, że taki sens miało *Misterium Buffo* — „apoteoza rewolucji, a zarazem

<sup>50</sup> M. Czarniele: *Łaźnia*. „Teatr” 1964, nr 8, s. 21.

<sup>51</sup> Cyt. za: K. Starczak-Kozłowska: *Spóźniona odwaga*. „Teatr” 1981, nr 9, s. 13.

<sup>52</sup> Tamże.

<sup>53</sup> Tamże, s. 14.

<sup>54</sup> JASZCZ: *Towarzysze, walczy z czerwim biurokracji*. „Trybuna Ludu” 1955, nr 13, s. 7.

pamflet na swoich i obcych wrogów klasowych, tak było i z *Pluskwą*, tak jest w miażdżącej satyrze na raka biurokracji w organizmie robotniczego społeczeństwa — w *Łażni*<sup>55</sup>. Jednak zdaniem wielu krytyków teatralnych nie należy zasadzać się tylko i wyłącznie na przerysowane w tych sztukach zjawisko biurokracji. Choć Majakowski — jak zauważa Jan Alfred Szczepański — „jest wspaniale jasny i jednoznaczny i trzeba go brać jednoznacznie”<sup>56</sup>, to mimo wszystko zasługuje on na zdecydowanie szerszą perspektywę odbioru, na to, aby potraktować jego twórczość jako natchnienie, inspirację i myśl przewodnią do konstruowania własnych poglądów na temat otaczającego świata. Na tym opiera się nowatorska i „budietlańska” wizja antypsychologicznych, plakatowych i uniwersalnych obrazów Władimira Majakowskiego.

## WOKÓŁ INSCENIZACJI *PLUSKWI*

### Dwuznaczności

Każdy zdaje sobie sprawę z tego, że inne odczucia towarzyszą, kiedy czytamy dzieło literackie, a inne, kiedy — mówiąc kolokwialnie — widzimy je na scenie. Duża w tym zasługa inscenizatora lub reżysera. Celowo rozróżniłam te dwa pojęcia, ponieważ każde z nich oznacza co innego: reżyser kojarzy się bardziej z rzemiosłem, inscenizator — nie zawsze słusznie ze sztuką. Historia teatru pokazała, że nie wystarczy tylko dobrze pokierować aktorem i ustalić podstawowe sytuacje sceniczne, trzeba jeszcze mieć pomysł niekrępowany ani wymogami utworu literackiego, ani predyspozycjami wykonawców. Z punktu widzenia Marty Fik to proste na pozór kryterium jest niezwykle zawodne. Uważa ona, że „taki sposób myślenia kładzie nacisk na pewne środki, niekoniecznie zmierzające do wyraźnego czy sensownego celu, a przecież właśnie świadomość i sensowność celu zdają się podstawowymi cechami każdej prawdziwej twórczości, a więc inscenizacji także”<sup>57</sup>.

Mówiąc o inscenizatorach, trzeba się liczyć z tym, że nie zawsze twórcy formujący swój teatr znajdują uznanie wśród publiczności. Skomplikowany i wielopłaszczyznowy proces inscenizacji, który został tu jedynie zasygnalizowany, nie kończy się wraz z opuszczeniem kurtyny. Dopiero w tej fazie dochodzą do głosu zasadnicze i ostateczne kwestie, związane z recepcją, a więc z przyjęciem przez odbiorcę komunikatu i jego weryfikacją. Inszenizator nie może być tylko i wyłącznie tłumaczem, w tym przypadku musi, a nawet powinien być artystą, wizjonerem, który, wychodząc od jednego dzieła, tworzy drugie — odrębne. Ad-

<sup>55</sup> Tamże.

<sup>56</sup> J. A. Szczepański: *Chrońmy Pluskwy...*, s. 13.

<sup>57</sup> M. Fik: *Trzydzieści pięć...*, s. 154.



aptacja sceniczna to dość skomplikowany i wielopłaszczyznowy proces. Sam encyklopedyczny termin wydaje się dość jasny: „artystyczna interpretacja tekstu dramatycznego na scenie”<sup>58</sup>. A jednak od momentu kiedy Wielka Reforma Teatralna wywalczyła pełną autonomię dla teatru, „pojęcie to — zdaniem Marty Fik — stało się punktem zapalnym wszelkich dyskusji poświęconych życiu i zadaniom sceny”<sup>59</sup>. Rzecz — zdaniem badaczki — wydaje się skomplikowana przynajmniej z dwóch powodów.

Po pierwsze, określenie to oznacza różne etapy pracy nad widowiskiem: opracowanie filologiczne i teatralne adaptowanego tekstu oraz formalne zabiegi związane z przygotowaniem spektaklu, a także samo gotowe dzieło sceniczne.

Z drugiej strony dość trudno jest sprecyzować granicę przebiegającą między pojęciem inscenizacji i twórczej reżyserii. Wątpliwości nie ma właściwie przy realizacji dzieł niescenicznych, ponieważ te bezwzględnie wymagają ingerencji poważniejszych niż reżyserskie.

Język teatru jest o tyle specyficzny, że wymaga nie tylko użycia odpowiednich znaków artystycznego tworzywa semantycznego, ale także precyzyjnego ich rozmieszczenia<sup>60</sup>. Oprócz tego, że przekład sceniczny utworu literackiego powinien oddać myślową zawartość tekstu tłumaczonego, to musi on jeszcze być dostosowany przede wszystkim do tradycji językowej i kulturowej odbiorcy. Nie wszystkim reżyserom-inscenizatorom to się udaje. Sprawa komplikuje się tym bardziej, im wyższą poprzeczkę stawia autor sztuki. Tu ważne jest odpowiednie „czytanie” obrazu, a więc wskazanie wspólnych miejsc, odnajdywanie sensów i zależności między różnymi tekstami kultury: utworem literackim a jego sceniczną wizualizacją. Teatr współczesny zna wielkie inscenizacje, które są zupełną transformacją dzieła danego w tekście. Przykładem może być twórca tak zwanego teatru monumentalnego w Polsce — Leon Schiller, który imponował takimi artystycznymi kreacjami scenicznymi. W ciągu swojej czterdziestoletniej pracy w teatrze walczył o indywidualny i zreformowany pod względem formy i treści styl (powojenna inscenizacja *Krakowiaków i górali*, inscenizacja Szekspirowskiej *Burzy* z 1947 roku czy *Gody weselne* z 1948 roku). Zdaniem Juliusza Kleinera „nie jest to jednak zjawisko normalne”<sup>61</sup>. Autor *Istoty utworu dramatycznego* podkreśla, że „dzieło, które stworzył dramaturg, jest tworem teatralnym, a zadaniem teatru jest zrealizowanie zamierzonych przez autora walorów teatralnych i wybranie spośród różnych realizacji możliwych

<sup>58</sup> *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1998, s. 214.

<sup>59</sup> M. Fik: *Trzydzieści pięć...*, s. 154.

<sup>60</sup> Szerzej na ten temat pisze T. Kowzan: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. T. 1. Red. J. Degler. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski 1976, s. 299–327.

<sup>61</sup> J. Kleiner: *Istota utworu dramatycznego*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. T. 1. Red. J. Degler. Wrocław 1967, s. 47.

tej, która zawartości dzieła odpowie najpełniej i najwierniej<sup>62</sup>. Oczywiście ta kwestia dotyczy inscenizacji, które powstają na bazie dramatu scenicznego. W historii teatru panowały okresy, w których język sceniczny był niezwykle skonwencjonalizowany, a system znaków był bardziej zwarty (teatr grecki). Obecnie inscenizacja teatralna — jak słusznie stwierdza Brach — „pozwała zauważyć jak odmiennie realizuje się w różnych wersjach scenicznych ten sam tekst”<sup>63</sup>. Mozolna praca inscenizatorów polega na uzupełnianiu jednych zespołów znaków drugimi, na wymianie znaków już odnalezionych na nowe, aż powstanie złożona konstrukcja semantyczna, stanowiąca przekład dramatu. Zazwyczaj to właściwy tekst dramatu wyznacza stopień trudności inscenizacyjnej.

O tym, że „Majakowski pisał trudne teksty”<sup>64</sup> przekonało się wielu polskich realizatorów jego twórczości scenicznej. Jeszcze większa liczba krytyków teatralnych wytykała im te niedoskonałości na łamach czasopism teatralnych, tygodników i miesięczników krytyczno-literackich. Spory o to, jak należy grać Majakowskiego toczyły się zawsze i towarzyszyły każdej premierze, każdemu przedstawieniu opartemu na adaptacji poezji i dramaturgii tego rosyjskiego artysty. Bardzo często opinie te nie były pozbawione uszczypliwości i wyrzutów pod adresem teatralnych adaptatorów Majakowskiego. Wystarczy przypomnieć komentarz Karoliny Beylin, która w 1961 roku na łamach „Kurier Polskiego” nazwała inscenizację *Łaźni* Tadeusza Aleksandrowicza „gulaszem i niezbyt strawną mieszaniną adaptacji z oryginałem w sosie wątpliwego przekładu”<sup>65</sup>. Na pytanie, czym różni się ta sama inscenizacja od oryginału, Stefania Zajkowska — recenzentka „Sztandaru Młodych” — odpowiada, „że wszystkim i niczym”<sup>66</sup>. Z kolei Barbara Kazimierczyk oskarża Michała Rosińskiego — inscenizatora bydgoskiej *Łaźni* z 1972 roku — o „nadgorliwość w stosunku do oryginału”<sup>67</sup>. Zarzuty adresowane do polskich inscenizatorów-reżyserów wynikały przede wszystkim z niezrozumienia tekstu literackiego (niedoczytania lub nadinterpretacji) i okoliczności, w jakich ta literatura funkcjonowała, co przekładało się na kaleką sceniczną adaptację — rzadziej z powodu formalnych niedociągnięć.

W artykule z 1956 roku *Chrońmy Pluskwy, czyli Irena Byrska contra Majakowski* Jan Alfred Szczepański zżyma się na autorską wizję *Pluskwy* w reżyserii i inscenizacji Ireny Byrskiej. Jest to jeden z barwniejszych przykładów krytycznych polemik, do jakich prowokował Władimir Majakowski. Przedstawienie zrealizowane przez zespół kieleckiego Teatru im. Ste-

<sup>62</sup> Tamże.

<sup>63</sup> J. Brach: *Znaki literackie i teatralne*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. T. 1. Red. J. Degler. Wrocław 1966.

<sup>64</sup> J. Bajdor: „*Łaźni*” akt III i reszta. „Teatr” 1978, nr 21, s. 9.

<sup>65</sup> K. Beylin: *Coście zmalowali?* „Kurier Polski” 1961, nr 193, s. 6.

<sup>66</sup> S. Zajkowska: *Majakowski w Koszalinie*. „Sztandar Młodych” 1961, nr 128, s. 11.

<sup>67</sup> B. Kazimierczyk: „*Łaźnia*” w Bydgoszczy. „Teatr” 1972, nr 7, s. 18.

fana Żeromskiego było prapremierowym pokazem tej sztuki w Polsce. Szczepański niezwykle ostro odniósł się do kieleckich „inscenizacyjnych dwuznaczości” *Pluskwy*, choć przyznał jednocześnie, że Byrska „ma na swym koncie niejedną zasługę, wypracowaną w ciężkich warunkach i z dużymi wyrzeczeniami. *Pluskwa* — zdaniem krytyka — nie zalicza się do nich”<sup>68</sup>. Z jednej strony Szczepański docenił „poczucie posłannictwa teatru”<sup>69</sup> Byrskiej — z drugiej jednak strony stwierdził: „trzeba powiedzieć Byrskiej bez ogródek, że — znajduje się na fałszywej drodze, której wyrazem m.in. jest inscenizacja *Pluskwy* Majakowskiego”<sup>70</sup>. Inscenizacja ta — według recenzenta — była z gruntu błędna. Wytacza on przeciw kieleckiej inscenizacji ciężką artylerię, zarzucając reżyserce „ideowe sfałszowanie problematyki sztuki — tak, sfałszowanie”<sup>71</sup> — akcentuje Szczepański. Aby odpowiedzieć na pytanie, w czym przejawiało się to ideologiczne sfałszowanie przez Byrską *Pluskwy* należy poznać powody, dla których Majakowski stworzył swoją „plugawą” sztukę.

Dramaturg zaczął pisać „feeryczną komedię w dziewięciu obrazach” w 1928 roku, a więc w okresie szczególnych społeczno-politycznych perturbacji w nepowskiej Rosji. Ale nie o walkę z objawami NEP-u chodzi w tej sztuce. Majakowski niejednokrotnie prowadził potyczki z burżuazyjnym i filisterskim kołtuństwem, z jego pretensjami do „rzekomego piękna”, które według Seweryna Pollaka „uważał za najgroźniejszą narośl na społeczeństwie porewolucyjnym”<sup>72</sup>. W *Pluskwie* Majakowski walczy z bardzo konkretnym — zdaniem Szczepańskiego — plugawym jej bohaterem — Prisyppkinem vel Pierre Skripkinem, ucieleśnieniem małego mieszcza, „drobnomieszczanina, który ssie krew socjalizmu, tak jak pluskwa krew człowieka”<sup>73</sup>. W swojej sztuce skoncentrował on całą uwagę na walce z „zażartym a dawnym” wrogiem, z „sowmieszczaninem”, z niebezpieczeństwem tym groźniejszym, że „niełatwo dotrzeć z rozpylaczem i flitem do szczelin, kątów, dziur w ścianach i pluszowych mebli”<sup>74</sup>, w których gnieźdzą się Prisyppkinowie, Pobiedonosnikowie (*Łażnia*) i podobne im zgnuśniałe kreatury. I właśnie przed takimi „obrońcami kiczu, oleodruku, sztampy, sztuki z kalendarza [...], ekliwego knota i odpustowego folkloru”<sup>75</sup> przestrzega w swojej sztuce Majakowski. Ale nie poprzestaje tylko na przestroгах. Atakuje potęgę filisterstwa, „z całą nienawistną furią bije w tego faceta, który zdradził swoją przynależność klasową”<sup>76</sup>. W *Pluskwie*

<sup>68</sup> J. A. Szczepański: *Chrońmy Pluskwy...*, s. 13.

<sup>69</sup> Tamże.

<sup>70</sup> Tamże.

<sup>71</sup> Tamże.

<sup>72</sup> S. Pollak: *Kilka słów o „Pluskwie”*. W: *Władimir Majakowski. Utwory sceniczne*. Warszawa: Czytelnik. 1985, s. 68.

<sup>73</sup> J. A. Szczepański: *Chrońmy Pluskwy...*, s. 13.

<sup>74</sup> Tamże.

<sup>75</sup> Tamże.

<sup>76</sup> Tamże.

należy pluskwę rozdeptać, „a reszta — tło, ledwie zamarkowane”<sup>77</sup> — przekonuje Szczepański.

„Komedia — jak pisał Majakowski — to nie klej uniwersalny, który skleja zarówno Wenus, jak i nocnik. Komedia nacelowana jest w jednym kierunku”<sup>78</sup>. I o tym zapomniała Irena Byrska. Przedstawienie poszło inną drogą — świadomie czy nieświadomie — obrało sobie inny cel. Szczepański przekonuje, że Majakowski jest niezwykle jasny, klarowny i jednoznaczny i „o jakimś podwójnym ostrzu satyry nie ma i nie może być mowy”<sup>79</sup>. Kielecka inscenizatorka „uparła się wykryć w *Pluskwie* dwuznaczności, kompleksy i podwójne dno: nie tylko przeciw mieszczańskim wpływom i mieszczańskim reliktom zwraca się jakoby *Pluskwa*, ale i przeciw zmechanizowaniu, umaszynowieniu człowieka przyszłości; nie *Pluskwę* napisał Majakowski, lecz *Pluskwę* i *Mrówki*”<sup>80</sup> — ironizuje Szczepański. Faktycznie, jeśli wyjść z takiego założenia, to Byrska w osobie głównego bohatera Prisyppkina w pierwszej części odkryła ofiarę NEP-u, a w drugiej pozytywnego wręcz obrońcę indywidualizmu, kogoś na wzór Dzikiego w *Nowym wspaniałym świecie* Aldousa Huxleya. Nie trudno nie zgodzić się z może zbyt napastliwą optyką Jana Alfreda Szczepańskiego w stosunku do Byrskiej, ale też czy jej wizja *Pluskwy* usatysfakcjonowała by samego autora? Mało prawdopodobne. Zrelatywizowała ona autora *Pluskwy* i samą *Pluskwę* jednocześnie, a przecież taka postawa jest obca Majakowskiemu. Nie znosi on sceptycyzmu, udziwniania, wykrzywiania, rozpraszania sił i wieloznaczności. Obce są mu postawy Jeana Giraudox, Aldousa Huxleya czy Jean-Paula Sartre’a, kiedy liczy się zdecydowana, ofensywna i waleczna postawa, a nie pochłaniające dużo czasu i energii rozważania nad tym, czy „przeciwnik nie ma przypadkiem ładnych oczu i zgrabnego chodu, przeciwnik jest przeciwnikiem, i trzeba go bić aż do końca. A Majakowski to liniowy żołnierz rewolucji”<sup>81</sup> — konstatuje Szczepański. Ale na tym się nie kończy. Konsekwencją takiej wizji spektaklu są bardzo poważne strukturalne naruszenia tekstu, co przejawia się w charakterze głównych postaci scenicznych: „Prisyppkin kielecki (podwójna rola Tokarskiego i Zaremby) — jak zauważa krytyk — nie odpycha, jest to mała kanalijka, omal sympatyczna” i dalej „również pan Bajan (Tadeusz Kubalski) jakoś spoczcwiwał; ani on, ani Prisyppkin, ani szanowna familia Renesans (Winklerowa, Przysiecka, Ostrawski) nie wydają się w niczym zagrażać”, a przecież jak pisał Majakowski „winni być szkodliwi i groźni, a są tak samo nierealni, zmitologizowani jak owi sprzedawcy na targu ciuchów, na wielkiej wy-

<sup>77</sup> Tamże.

<sup>78</sup> Cyt. za: S. W. Balicki: *Noty. Władimir Majakowski. W: Teatr radziecki. Antologia*. T. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1967, s. 392.

<sup>79</sup> J. A. Szczepański: *Chrońmy Pluskwy...*, s. 13.

<sup>80</sup> Tamże.

<sup>81</sup> Tamże.

przedzący dawnego życia. Po co tych głodnych domokrażców przebrano w symboliczny wojłok pluskwiany... przecie oni nie wadzą!”<sup>82</sup> — zastanawia się Szczepański. Nawiązując do tytułu innej sztuki Majakowskiego *Łażni*, Szczepański wyprał, wyżał do suchej nitki kieleckie przedstawienie razem z całą jego załogą. Nie oszczędził scenografów (Liliany Jankowskiej i Antoniego Tośty), kompozytora muzyki (Stefana Kisielewskiego) i kostiumografów, oskarżając ich o przerost formy, która spłycała i zdeformowała Majakowskiego, przerysowała go i zbyt uplastyczniła. „Niezgrabne, nieestetyczne, brzydkie — sędzę, że świadomie zbrzydzone”<sup>83</sup> — dosadnie wypowiedział się krytyk na temat kostiumów i dekoracji. Zapewne nie o taką wizję świetlanej przyszłości chodziło Majakowskiemu, „zmaszynizowanej, wypranej z wszelkich umysłowych i zmysłowych radości”<sup>84</sup> — stwierdza Szczepański, przypuszczając jednocześnie atak na całe środowisko polskich krytyków i recenzentów. Wśród nazwisk pojawiają się między innymi Stefan Treugutt z „Przeglądu Kulturalnego”, Jan Paweł Gawlik z „Życia Literackiego”, a także przedstawiciele gazet kieleckich i warszawskich, od „Przekroju”, „Słowa Powszechnego” do „Expressu Wieczornego”. „Wszyscy oni — zdaniem Szczepańskiego — zbyt pośpiesznie popadli w zachwyt. Skąd te pochwały?”<sup>85</sup> — zastanawia się autor artykułu.

Trudności inscenizacyjne *Pluskwy* wynikają z pozornej tylko wielopłaszczyznowości tej sztuki, a z tezami autora nie należy polemizować, ani tym bardziej ich naruszać. Nie wszyscy są w stanie dostrzec, zwłaszcza w obliczu względności czasu, tych konstrukcyjnych plakatowych mozaik — stąd niepowodzenia w prawidłowym rozszyfrowaniu Majakowskiego. Niestety, ku przerażeniu Szczepańskiego jest to zjawisko ogólnoustrojowe i powszechne. Porównanie przez Jana Pawła Gawlika kieleckiej *Pluskwy*, która — jak pisze inny krytyk — jest „antypsychologiczna z założenia”<sup>86</sup>, do utworów Huxleya, jest dla Szczepańskiego przejawem infantylnego dyletantyzmu. Z podobną ironią wypowiada się on o dalekowzrocznych komentarzach Stefana Treugutta, który także nie szczędził pochwał Byrskiej za jej celne uderzenie na dwa fronty i za to, że obie satyry (*Nowy wspaniały świat* Huxleya i *Pluskwa* Majakowskiego) „spotykają się, więcej — dodaje Gawlik — pokrywają”<sup>87</sup>.

Wydaje się, że reklamacje, jakie składa Szczepański pod adresem Ireny Byrskiej i niektórych recenzentów kieleckiego spektaklu, są nieco przesadzone. Do takiego myślenia zmu-

<sup>82</sup> Tamże, s. 14.

<sup>83</sup> Tamże.

<sup>84</sup> Tamże.

<sup>85</sup> Tamże, s. 15.

<sup>86</sup> S. Pollak: *Kilka słów o „Pluskwie”*. W: *Władimir Majakowski. Utwory sceniczne*. Warszawa: Czytelnik 1985, s. 68.

<sup>87</sup> Cyt. za: J. A. Szczepański: *Chrońmy Pluskwy...*, s. 15.

szają słowa poety, który apelował, aby aktualizować jego teksty zgodnie z wymogami czasu historycznego.

Z drugiej jednak strony może nie należy szarżować z własną wizją i optyką artystyczną, nawet w tak elastycznej sferze kultury, jaką jest teatr, a zwłaszcza w obszarze dramatu scenicznego. Nie jest rzeczą łatwą odpowiedzieć na pytanie o granice nadinterpretacji w sztuce. Czy Irena Byrska je przekroczyła? Tytuł artykułu Jana Alfreda Szczepańskiego *Chrońmy Pluskwy, czyli Irena Byrska contra Majakowski* jest dość przewrotny, ale czy o ochronę Prisyppkina i jego zapluskwiałych towarzyszy chodziło Majakowskiemu? A może słowa tego poety dające prawo inscenizatorom do swobodnego traktowania treści jego sztuk zmuszają do wyciągnięcia przeciwnych wniosków? Jedno jest pewne: nie ma i prawdopodobnie nie będzie jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie i może z tego właśnie względu Majakowski jest tak wielopłaszczyznowy i ponadczasowy.

## Analogie

„*Pluskwa* Majakowskiego mierzyła w intencjach w ‘mieszczucha pospolitego’ roku 1929, w filisterstwo”<sup>88</sup> — zauważa w dwadzieścia lat od polskiej prapremiery tej sztuki Marta Fik. W koncepcji polskich realizatorów tej komedii (w każdej z pięciu powojennych premier do 1989 roku) nadal aktualna jest pierwsza część, „druga — zdaniem Fik — wypada dość blado, choć porusza sprawy zdające się zaprzętać ostatnio dramaturgów — w innym, rzecz jasna, sensie niż ten, który nadać mu pragnął Majakowski”<sup>89</sup>. Z czym w takim razie społeczeństwo ludzi Anno Domini 1979 — „automatonów” — jak określa ich główny bohater sztuki Prisyppkin — kojarzy się współcześnie? Majakowski, pisząc swoją sztukę, nie wiedział, jak będzie wyglądać przyszłość (w jego przypadku 1979 rok) — stąd daje on pełne prawo do dowolnego jej traktowania, aktualizowania, nadawania jej treści zgodnych z duchem czasu. O ile z pierwszą częścią *Pluskwy* nie było większych problemów, o tyle druga zawsze stanowiła duże wyzwanie dla polskich inscenizatorów. Jak zauważa recenzent warszawskiego przedstawienia z 1975 roku Andrzej Wróbel, „*Pluskwa* zawsze dzieje się dziś. Niezależnie od daty, jaką wskazuje kalendarz”<sup>90</sup>. Autor artykułu jest przekonany, że przedstawienie zrealizowane połowicznie przez Konrada Swinarskiego (zginął tuż przed premierą w tragicznej katastrofie lotniczej) jest dobrą teatralną wizją tego artystycznego tworzywa. Biorąc pod uwagę całą złożoność *Pluskwy* z jej formalnymi i intencjonalnymi rozterkami, Swinarski po-

<sup>88</sup> M. Fik: *Wizja nadpęknięta*. „Teatr” 1975, nr 6, s. 22.

<sup>89</sup> Tamże.

<sup>90</sup> A. Wróbel: „*Pluskwa*” *czyli wieczne dziś*. „Argumenty” 1975, nr 38, s. 9.

kierował akcją zgodnie z przekazem Majakowskiego, uchwycił ducha czasu (Anno Domini 1974–1975).

Przypomnijmy, że akcja sztuki rozpoczyna się w 1929 roku i ta część, a właściwie jej pierwsze cztery obrazy stanowią groteskową rozprawę Majakowskiego z jego współczesnością, a kończy pięćdziesiąt lat później, czyli w 1979 roku. Jest to oczywiście data umowna. Wróbel podkreśla, że „rok 1979 zawierał się nie tylko w bieżących wówczas [w latach 1974–1975 — N. S.] planach rozwoju społeczno-ekonomicznego, ale również w zasięgu naszego wzroku”<sup>91</sup>. Na pytanie jak to będzie po odmrozeniu Prisyppkina po pięćdziesięciu latach, a więc w niedalekiej przyszłości, pada dość zatrważająca odpowiedź. Recenzent „Argumentów” usiłuje iść tropem reżysera i przytacza słowa Wiktora Szklowskiego — bliskiego przyjaciela Majakowskiego, który pisał, że „gdyby nas jutro wyprawiono o pięćdziesiąt lat w przód, wielu przywozłoby z przyszłości naszą przeszłość”<sup>92</sup>. Niestety te słowa okazują się prorocze również dla polskiego społeczeństwa 1975 roku: „nieistotne wydaje się czy weseliśko Prisyppkina odbywa się w roku 1929, czy dziś; świetnie mieści się w czasie teraźniejszszym”<sup>93</sup> — prognozuje Wróbel. Pierwsza część sztuki w inscenizacji Swinarskiego optycznie przypomina „karykaturę Georga Grosza, skrzyżowanego z rysunkiem Kukryniksów”<sup>94</sup>, scenę z pogranicza groteski i kiczu, ale zamierzonego i świadomego. Pełne goryczy jest widowisko Konrada Swinarskiego, który stawia znak równości pomiędzy rokiem 1929, a umownym 1979, przyrównując ten okres „do naszego dnia dzisiejszego [lata 1974–1975 — N. S.], starzejąc się trwamy nieprzerwanie w teraźniejszości, która jest niczym innym, jak przesuwającą się granicą między przeszłością a przyszłością”<sup>95</sup>. Te defetystyczne wizje reżyser potęguje i jednocześnie aktualizuje w obrazach scenicznych, gdzie na plan pierwszy wysuwają się postaci żywcem wzięte z Bazaru Różyckiego i z Desy. „Tacy jesteśmy — przekonuje ze sceny Swinarski — takimi samymi kolorowymi samochodami jeździmy dziś, współcześni Prisyppkinowie w towarzystwie Bajano-podobnych z mamą Renesans, która z równym ociąganiem płaci za zięcia z legitymacją związkową, czy dyplomem adwokackim”<sup>96</sup>.

O wiele bardziej przeraża druga część przedstawienia: obraz na scenie nieruchomieje, nic się nie dzieje, „nie ma mowy o jakiejś akcji. Antyteatr. Czas stanął”<sup>97</sup> — zauważa Wróbel. Na scenie pojawiają się bezduszne „automatony”, które groźnie wołają: „to my decydujemy

---

<sup>91</sup> Tamże.

<sup>92</sup> Tamże.

<sup>93</sup> Tamże.

<sup>94</sup> Tamże.

<sup>95</sup> Tamże.

<sup>96</sup> Tamże.

<sup>97</sup> Tamże.

o życiu człowieka!”<sup>98</sup>. Wróbel odnajduje w wizji Swinarskiego analogie do zniewolenia człowieka przez system, przez „bezduszne tryby maszyny, w które dostał się zwyczajny człowiek”<sup>99</sup>. I tu pojawia się inscenizacyjna niespodzianka: wredna, zapluskwiła Prisytkinowska kreatura z 1929 roku przepoczwarza się w oszołomionego, zdeorientowanego i zniewolonego przez system „automatonów” człowieka z krwi i kości Anno Domini 1974–1975. Prisytkin staje się więc „*Pluskwy* pozytywnym bohaterem [...], staje się symbolem sterroryzowanego człowieczeństwa, sympatie przechylają się jakby na jego stronę”<sup>100</sup> — zauważa inna recenzentka warszawskiej *Pluskwy* Marta Fik — a więc na stronę tego, z czym walczył Swinarski całą swą twórczość. Kluczową postacią staje się nie główny bohater sztuki Prisytkin, ale główny aktor tego przedstawienia — Tadeusz Łomnicki, który zdaniem recenzentki „nie tylko wyraźnie się wybija na tle pozostałych ról, ale w swej ostatecznej wymowie rozmija się całkowicie z intencjami tekstu, jak i inscenizatora”<sup>101</sup>. Daje to zbyt pogłębiony wizerunek Prisytkina, który okazuje się człowiekiem, „żąda dla siebie współczucia i co gorsza przyznania sobie wszelkich racji”<sup>102</sup> — zaznacza Fik. Swinarski nie usprawiedliwiał takich postaw. „Nie ograniczał się — jak mówi Fik — do pokazania, że tacy jesteśmy, a raczej, że tacy nie powinniśmy być [...], nie usprawiedliwiał małości, bezmyślności, zdrady choć wiedział, że są nieodłączne od ludzkiej natury”<sup>103</sup> — wyjaśnia recenzentka warszawskiej *Pluskwy*.

Tuż przed gdańską premierą *Pluskwy* w 1989 roku, na łamach trójmiejskiej prasy ukazywały się zapowiedzi tego artystycznego wydarzenia. Zniecierpliwieni recenzenci teatralni zastanawiali się „jaki kształt tym razem przybierze dramat Majakowskiego”<sup>104</sup> na scenie Teatru Wybrzeża w inscenizacji Ryszarda Majora. Jeśli spojrzeć wstecz, ta sztuka miała wiele inscenizacji realizujących różne koncepcje interpretacyjne. Obecni na generalnej próbie *Pluskwy* przekonywali, że „premierą będzie wydarzeniem artystycznym na dużą skalę, które przede wszystkim ma udowodnić aktualność zagrożenia płynącego z narzucenia społeczeństwu niszczącej je filozofii”<sup>105</sup>. Czy tak się stało? Na to pytanie odpowiadają: Jadwiga Ole-radzka z „Gazety Pomorskiej”, Anna Jęsiak z „Dziennika Bałtyckiego”, Ewa Moskalówna z „Teatru” oraz inni pomorscy recenzenci.

<sup>98</sup> Tamże.

<sup>99</sup> Tamże.

<sup>100</sup> M. Fik: *Wizja...*, s. 20.

<sup>101</sup> Tamże.

<sup>102</sup> Tamże.

<sup>103</sup> Tamże.

<sup>104</sup> (a. j.): *Dwa dni — dwie premiery*. „Dziennik Bałtycki” 1989, nr 11, s. 7.

<sup>105</sup> WL: „*Pluskwa*” już w niedzielę. „Wieczór Wybrzeża” 1989, nr 91, s. 7.



„Początek wróży niezłe [...], rzecz rozgrywa się szybko, dużo w niej humoru, a pomysł jest niebanalny i na miarę ‘feerycznej komedii’”<sup>106</sup> — przyznaje Anna Jęsiak. Ale na tym kończą się wszelkie pochwały. Spektakl przygotowany przez zespół gdański jest „nużący — zauważa Ewa Moskalówna — i nie wróży *Pluskwie* w reżyserii Majora wielkiego powodzenia”<sup>107</sup>. O sukcesie spektaklu nie jest przekonana także Jadwiga Oleradzka, która stwierdza, że „jest on połowiczny, a wszelkie pęknięcia i niedoskonałości wzajemnie się wykluczają. Przedstawienie staje się po prostu nudne”<sup>108</sup>. Sprawy ważne i oczywiste „dla nas, żyjących dziś anno 1989 są tu jedynie zasygnalizowane”<sup>109</sup> — żałuje recenzent „Wieczoru Wybrzeża” Wiesław Lenzion. I choć *Pluskwa* „nęci — jak pisze Anna Jęsiak — możliwością budowania paralel i analogii, zwodzi pozorną aluzyjnością, daje szansę kreowania rzeczywistości zweryfikowanej przez współczesne doświadczenia”<sup>110</sup>, to „wciąż sprawa z nią niełatwa”<sup>111</sup>, „zawsze zresztą przysparzała ona teatrowi mnóstwo kłopotów”<sup>112</sup> — dodaje Jadwiga Oleradzka. A jednak Ryszard Major postanowił udowodnić na scenie Teatru Wybrzeża, że *Pluskwa* „nawet jeśli starawa, to i tak ciągle w dobrej kondycji i po 60 latach może być sukcesem!” — komentuje recenzent „Wieczoru Wybrzeża”. Tego samego zdania był reżyser, który w rozmowie z Aliną Kietrys na łamach „Głosu Wybrzeża” przekonywał, że „właśnie przy pomocy tekstów Majakowskiego można mówić i działać wiele, chociaż ciągle trudno nam interpretować polityczny czas i trudno zdobyć się na artystyczną odwagę”<sup>113</sup>. Mimo szczerych chęci zabrakło jej Ryszardowi Majorowi. Jak zgodnie podkreślają recenzenci, w całym spektaklu, który jest dość sprawnie grany, w czym duża zasługa scenografii i warstwy muzyczno-wokalne (spektakl jest poprowadzony w konwencji musicalowej), „zabrakło ‘klucza’, myśli przewodniej”<sup>114</sup>. Zdaniem Lenziona „więcej jest kokietowania widza pomysłami, które można już wprowadzić, bo żyjemy w czasach przebudowy, za mało zaś tego, co bym nazwał duchem pierestrojki, trudnego dogrzebywania się do źródeł wielu dzisiejszych naszych bied”<sup>115</sup>. „A szkoda — dodaje recenzent, bo problem człowieka zniewolonego, czy — jak kto woli — zredukowanego, będącego jedynie drobiną masy, staje się dziś kluczową kwestią pierestrojkowych dyskusji”<sup>116</sup>. Podobnego zdania jest Jęsiak, uważająca, że Major splotł satyrę Majakowskiego, która w jego inscenizacji pogubiła się w pomysłach, „rozmieniła na nie, za-

<sup>106</sup> A. Jęsiak: *Dźgać do żywego?*..., s. 7.

<sup>107</sup> E. Moskalówna: *Pluskwa*. „Teatr” 1989, nr 6, s. 23.

<sup>108</sup> J. Oleradzka: „*Pluskwa*” w *Gdańsku*. „Gazeta Pomorska” 1989, nr 120, s. 23.

<sup>109</sup> W. Lenzion: *Pluskwa*. „Wieczór Wybrzeża” 1989, nr 122, s. 15.

<sup>110</sup> A. Jęsiak: *Dźgać do żywego?*..., s. 12.

<sup>111</sup> Tamże.

<sup>112</sup> J. Oleradzka: „*Pluskwa*”..., s. 23.

<sup>113</sup> A. Kietrys: „*Pluskwa*” w *Gdańsku*. „Głos Wybrzeża” 1989, nr 112, s. 8–9.

<sup>114</sup> A. Jęsiak: *Dźgać do żywego?*..., s. 12.

<sup>115</sup> W. Lenzion: *Pluskwa*..., s. 15.

chłysnęła się nimi, celebując własną teatralność”<sup>117</sup>. Zarzuty o niezręczne zaktualizowanie wątku przewodniego *Pluskwy*, dostosowanie go do roku 1989, jak życzyłyby sobie tego Majakowski, nie zostały tu podjęte we właściwy sposób. Symboliczny dziś rok 1989 obfitował w wiele wydarzeń, które mogły posłużyć Majorowi za doskonały materiał interpretacyjny nadający tej sztuce nie dość, że oryginalny kształt sceniczny, to jeszcze zgodny z literą tekstu i duchem utworu. Tak się nie stało. Polscy recenzenci tej sztuki nie tylko powątpiewają w odwagę inscenizacyjną Ryszarda Majora, ale podtykają mu pod nos gotowe wątki, które ich zdaniem mógł, a nawet powinien wcielić w przedstawienie. To, że reżyser w pewnym sensie spróbował zaktualizować drugą część przedstawienia, nie zastanawiając się nad konsekwencjami, „wpadając jednocześnie w pułapkę swojej aktualizacji”<sup>118</sup>, nie osiągnął zamierzonego celu. „Osadzając sztukę w realiach nam najzupełniej współczesnych, odwołując się do historii ostatnich miesięcy”<sup>119</sup>, które Jęsiak nazywa po imieniu: „maj 1989 roku, więc epizod zbratania duchowieństwa z władzą (scena, w której pop i sekretarz podają sobie ręce)”<sup>120</sup> Major nie zastanawia się, jak to się ma do Majakowskiego i jego prognoz. To, że po przedstawieniu obrażą się wszyscy, a więc „i nowobogaccy i zawodowi komuniści, partia i kler, piewcy porozumienia, a może nawet i kto inny”<sup>121</sup>, nie wróżyło temu przedstawieniu zyczliwego odbioru.

O odwrotnym zjawisku można powiedzieć w przypadku inscenizacyjnej porażki Stanisława Nosowicza. Ten słupski reżyser zmierzył się z *Pluskwą* po swojemu. Feeryczna komedia według Majakowskiego zrealizowana w Teatrze Dramatycznym w Słupsku u schyłku 1989 roku zmusiła Adama Tarna do dosadnych komentarzy pod adresem jej inscenizatora. Recenzent „Teatru” na przykładzie inscenizacji Nosowicza analizuje zjawisko, które w postkomunistycznej Polsce zatacza szerokie kręgi. Chodzi o uboczne skutki pierestrojki. „Takie — zdaniem Tarna — rodzą się wtedy, gdy po długim i bezwzględny okresie ‘przykręcania śruby’ następuje gwałtowne odblokowanie”<sup>122</sup>. Ich istotę najlepiej wyraża powiedzenie Artura Sandauera, jeszcze z czasów polskiego Października: „tanieje odwaga, drożeje rozum”<sup>123</sup>. Choć Tarn znajduje zrozumienie dla odreagowania twórczego po okresie blokady i zniewolenia, to nie jest on w stanie pojąć prześcigania się artystów w realizacji programu „kto mocniej

---

<sup>116</sup> Tamże.

<sup>117</sup> A. Jęsiak: *Dźgać do żywego? ...*, s. 13.

<sup>118</sup> Tamże.

<sup>119</sup> Tamże.

<sup>120</sup> Tamże.

<sup>121</sup> E. Moskalówna: *Pluskwa w Teatrze Dramatycznym*. „Głos Wybrzeża” 1989, nr 5, s. 13.

<sup>122</sup> A. Tarn: *Uboczne skutki „pierestrojki”*. „Teatr” 1989, nr 12, s. 11.

<sup>123</sup> Tamże.

dosoli minionemu etapowi”<sup>124</sup>. Niestety podobne postępowanie przynosi zgubne skutki. Zdaniem recenzenta, polskich inscenizatorów nie satysfakcjonowało samo poszerzenie możliwości wypowiedzi czy likwidacja najróżniejszych zakazów. W efekcie powstawały przedstawienia, w których operowano bardzo prymitywnymi aluzjami, powstawały monumentalne parabele, co obniżało rangę inscenizowanej literatury, bądź spłycało myśli autora w imię doraźnych celów. Adam Tarn komentuje to zachowanie potrzebą stawiania „nad ‘i’ nie kropki już, ale kropę”<sup>125</sup>. Taką „kropę” postawił nad *Pluskwą* Nosowicz. W gorączkowej gonitwie gorliwych odnowicieli, tych którzy starają się — jak określa to recenzent „Teatru” — „dokopać odwagę”<sup>126</sup>, słupski reżyser oprócz tego, że jest nowoczesny w formie, to jeszcze „bezkompromisowo-pieriestrojkowo-krytyczny” w treści. W programie teatralnym Stanisław Nosowicz przedstawia swoją wizję *Pluskwy*:

Na realny rok 1979 przypadła tragiczna kulminacja ciemnych, breżniewowskich czasów. Pozwolą Państwo — kontynuuje reżyser — przypomnieć dwa wydarzenia owego pamiętnego roku. Marszałek generalny i największy pisarz wszechczasów Leonid Breżniew otrzymał z rąk zachwyconych lizusów Nagrodę Leninowską w dziedzinie literatury za cykl swych wspomnień napisanych zresztą nie przez niego samego, ale przez zespół anonimowych bohaterów pierwszej linii frontu literackiego. Drugie wydarzenie to tragedia. Tego właśnie, 1979 roku ograniczony kontyngent wojsk radzieckich wkroczył na terytorium Afganistanu<sup>127</sup>.

Ten dominujący wątek przedstawienia mający na celu — zdaniem krytyka — „stworzenie złośliwego wizerunku epoki stagnacji”<sup>128</sup> i zawziętość jego tworzenia, przesłonił reżyserowi całą pozostałą problematykę *Pluskwy*. Pierwsza część sztuki jest ledwie zamarkowana, a główny jej bohater Prisyppkin staje się postacią pretekstową. Adam Tarn przestrzega, że nie uważny widz w hałasie widowiska może wręcz przegapić moment jego odmrożenia. Wszystko, co nie służy ostrej krytyce Breżniewa, nie ma dla Nosowicza żadnego znaczenia. A przecież potrafi on być celny i jadowity, o czym świadczy jego poprzedni spektakl, oparty na tekstach Władimira Wysockiego. Reżyser pokazał tam strukturę społecznego zniewolenia, kiedy uświadamiał, jak piramidalny idiotyzm rytuału władzy promieniuje w dół i zatrzuwa duszę. W *Pluskwie* „satyrka jest płąściutka jak placek, plakatowa, niemalże agitkowa, co gorsza, karykaturzysta nie utrzymuje się nawet w ramach ośmieszanej epoki, wkładając w obraz wszystko, czego serdecznie nie znosi”<sup>129</sup>. Oczywiście Majakowski żądał od przyszłych reali-

<sup>124</sup> Tamże.

<sup>125</sup> Tamże, s. 12.

<sup>126</sup> Tamże.

<sup>127</sup> Tamże.

<sup>128</sup> Tamże.

<sup>129</sup> Tamże.

zatorów aktualizowania swoich tekstów, „ale takiego rezultatu chyba jednak nie planował!”<sup>130</sup> — przekonuje Tarn.

Polityczna odnowa i wolność słowa, które przysły na początku 1989 roku do Polski, niezwykle mocno zaważyły na postawach wielu środowisk twórczych i artystycznych. Nie zawsze te analogie do współczesności, bardzo często wrzącej i kipiącej, były słuszne i roztropne. Aluzje okazywały się zbyt dosłowne, co z miejsca rozsadzało koncepcję widowiska, pozbawiało je lekkości i elastyczności. Struktura przedstawienia siłą rzeczy nie wytrzymywała takiego napięcia i rozpadała się na drobne elementy, które w żaden sposób nie pasowały do całości, a już tym bardziej do oryginału adaptowanej sztuki. Parabolizujące wizje polskich realizatorów manifestujących swoje polityczne poglądy były podyktowane emocjonalnym stosunkiem do przeszłości. Nie jest to jednak żadne usprawiedliwienie, ponieważ traciła na tym sztuka. Zamiast głęboką metaforą zapełniała się pustką i wielosłowiem. „Nie rozumiem — konstatuje Tarn — jak niewątpliwie utalentowany inscenizator mógł popełnić tak niemądre przedstawienie!”<sup>131</sup>. Niestety, ten komentarz należałoby odnieść do kilku innych polskich scenicznych wykonawców *Pluskwy*.

## WOKÓŁ ŁAŻNI

### Kogo wyprąła Dejmowska *Łażnia* z 1954 roku?

Z tym pytaniem zwraca się do czytelników „Nowej Kultury” Jerzy Pomianowski — recenzent polskiej prapremiery tej sztuki. Kazimierz Dejmek, aranżer łódzkiego przedstawienia, dał dość jednoznaczna i śmiała — jak na czasy socjalizmu — odpowiedź. Z podziwem dla jego odwagi i pomysłowości odnosiły się „wszelkie niemal pisemne i ustne wypowiedzi o *Łażni*”<sup>132</sup> — zauważa krytyk „Teatru” Adam Tarn. Stefan Treugutt dodaje, że „huk poszedł po całej Rzeczypospolitej”<sup>133</sup>, „licho zostało zbudzone”<sup>134</sup> — ostrzega Pomianowski. Faktycznie, lawina krytycznych uwag, kąśliwych spostrzeżeń i dosadnych zarzutów, jakie padały z ust polskich krytyków teatralnych pod adresem decydentów partyjnych, ogarnęła wszystkie środowiska artystyczno-kulturalne w całej powojennej Polsce. Takiej eksplozji oburzenia, jaka towarzyszyła łódzkiej *Łażni* dawno nie odnotowano. Ten utwór satyryczny, kontynuujący w swoim nurcie niepokoje, jakie w widzach budziły przewrotne komedie Aleksandra Gri-

<sup>130</sup> Tamże.

<sup>131</sup> Tamże.

<sup>132</sup> A. Tarn: *Warszawa potrzebuje „Łażni”*. „Teatr” 1954, nr 4, s. 23.

<sup>133</sup> S. Treugutt: *Majakowski w Teatrze Nowym*. „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 2, s. 8.

<sup>134</sup> J. Pomianowski: *Proszę Państwa do „Łażni”*. „Nowa Kultura” 1954, nr 5 (251), s. 12.

bojedowa, Aleksandra Suchowo-Kobyłina czy Mikołaja Gogola, poruszył całą powojenną Rzeczpospolitą. Jak pisze Jerzy Pomianowski, „to widowisko całą gębą, kawał teatru, stało się wydarzeniem w dziejach całej masowej sceny i widowni”<sup>135</sup>, ale z drugiej strony owo „wydarzenie artystyczne i zarazem polityczne, dobrze ilustrujące rolę teatru [...], nie nastąpiło bez oporu i obaw zbyt ostrożnych ogni i nazimnedmuchalskich”<sup>136</sup> — konstatuje recenzent „Trybuny Ludu” JASZCZ. Niezwykle wymowne były prawie wszystkie tytuły recenzji, jakie ukazały się na łamach polskiej prasy w związku z inscenizacją Dejmkowskiej *Łaźni: Towarzysze, walczymy z czerwem biurokracji!* — nawoływał JASZCZ z pierwszej strony dodatku teatralnego „Trybuny Ludu”, *Warszawa potrzebuje „Łaźni”* — apelował Adam Tarn recenzent „Teatru”, z kolei Jerzy Pomianowski z nieukrywaną ironią i uszczypliwością zapraszał wszystkich do łaźni (*Proszę Państwa do „Łaźni”*). Wszystkie te komentarze miały charakter apelu, manifestu, chłosty słownej skierowanej do politycznych i administracyjnych zarządców Polski Ludowej. Pełną rozgoryczenia i pretensji postawę najdobitniej wyraził Adam Tarn. W swoim obszernym i obrazoburczym *expose* jasno określił sytuację w polskim powojennym życiu społeczno-kulturalnym. Tych punktów zapalnych było kilka. Poza wszechogarniającym i paraliżującym kraj zjawiskiem biurokracji recenzent „Teatru” zaatakował skutki tej „zatruwającej nas gangreny”<sup>137</sup>. Na celowniku pojawili się utożsamiani przez krytyka z Pobiedonosnikowem (główny bohater *Łaźni*) delegaci XIII Sesji Rady Kultury: kierownicy teatrów, aktorzy, literaci, recenzenci i pozostali ministerialni „specje” od centralistycznego planowania. Analizując ten problem Tarn oskarżył politycznych baronów przede wszystkim o zahamowanie swobody rozwoju teatrów, o nadmierne upolitycznienie sztuki, która przeszła w służbę fałszywie pojmowanej ekonomiki, o martwość i schematyzm tworzywa scenicznego. Tarn należy do tych obserwatorów sceny społeczno-kulturalnej, którzy nie patyczkują się z wyłożeniem całej prawdy wprost, nawet jeśli z wielu względów jest to prawda niewygodna.

Efekty polityki kulturalnej pod koniec lat 50. były bardzo dokuczliwe i z konieczności należało zerwać z dotychczasową sztafą, paraliżującym formalizmem w sztuce i zmierzyć się z nową rzeczywistością. Znaczącym krokiem w tym kierunku była łódzka inscenizacja *Łaźni*. Zdaniem Jerzego Pomianowskiego komedia Majakowskiego — podobnie jak inne „bohaterskie” inscenizacje w tamtych czasach — „zawierała wszystko to, czego nam najbar-

<sup>135</sup> Tamże.

<sup>136</sup> JASZCZ: *Towarzysze, walczymy z czerwem biurokracji*. „Trybuna Ludu” 1954, nr 13, s. 7.

<sup>137</sup> A. Tarn: *Biurokracja*. „Teatr” 1955, nr 4, s. 3.

dziej potrzeba i od dawna brak”<sup>138</sup>. Według niego łódzkie przedstawienie z 1954 roku trafiło w sedno najważniejszych, aktualnych sporów, dotyczących zarówno życia społecznego, jak i losów teatru. Szczera nienawiść do negatywnych zjawisk i postaci tamtego okresu usprawiedliwiała potrzebę skupienia uwagi nie tylko na estetycznych walorach sztuki, ale przede wszystkim na jej ideologicznej wymowie w kontekście teraźniejszości. Tak też w większości odczytano *Łaźnię* oraz dorównujące jej temperamentem scenicznym inscenizacje Erwina Axera (*Domek z kart*), Lidii Zamkow (*Tragedia optymistyczna*) i Władysława Krasnowieckiego (*Rok 1944*). Wszystkie te wydarzenia kulturalne — bo tak trzeba o nich mówić — zrodziły się z miłości do sztuki, z „zakochania się” — jak powiada Tarn — w sztuce. Realizatorzy tych odważnych pod względem treści i formy przedstawień, zrobili to, co powinien zrobić każdy szanujący się artysta: nie planowali repertuaru z podsłuchu, ale ośmielili się mieć własne ideowo-artystyczne pragnienia i wywalczyli dla nich prawo wypowiedzenia się na scenie. Zdaniem Tarna opłacało się, ponieważ przedstawienia zdobywały uznanie tych, którzy się przedtem bali, a teraz mieli odwagę, by przyznać się do tego. I właśnie nad pojęciem odwagi, nad jego znaczeniem zastanawia się Adam Tarn, nad jego znaczeniem. Do niedawna jeszcze czuło się w polityce kulturalnej schyłku lat 50. lęk artystów przed zaznaczeniem własnego stanowiska. Jednak wydarzenia październikowe zmieniły (przynajmniej na ćwierć wieku) oblicze polskiego teatru i sztuki scenicznej. Wydarzenia artystyczne kalibru *Łaźni* hartowały i pozwalały wytrzebić z „polskiej szarzyzny” antyhumanistyczny formalizm, lizusostwo i asekurantwo rodzimych „naczyrdupsów”. Według Tarna artysta jest ideologiem nie z nakazu, ale z natury i ta cecha jest niezależna od ustroju, w którym dany artysta żyje i tworzy. Majakowski mawiał, że dopóki w życiu są dranie, nie da im amnestii w swoich utworach. Wiernym spadkobiercą takiej optyki życiowej okazał się m.in. Kazimierz Dejmek, który korzystając z pisarskiego talentu Majakowskiego, dołożył wszelkich starań, by uzdrowić polską powojenną kulturę i sztukę.

Komentując uniwersalną wymowę *Łaźni* w inscenizacji Dejmka, Tarn staje w obronie ludzi teatru. Zwraca się bezpośrednio do władz SPATIF-u o rozpoczęcie przez nich walki w imię ideowo-twórczej postawy artystów polskich, o ich rozwój i moralność:

Już czas zastąpić skostniałe metody rządzenia żywą więzią ludzi z ludźmi, urzędników z aktorami [...], czas na głęboką i twórczą analizę problemów nurtujących naszą kulturę, nasze życie teatralne oraz poparcie ich twórczymi, dalekowzrocznymi wnioskami. Ludzie teatru bowiem pragną tego samego, czego potrzebuje całe nasze społeczeństwo: prawdziwie demokratycznej swobody twórczej pracy dla dobra narodu<sup>139</sup>.

<sup>138</sup> J. Pomianowski: *Proszę Państwa do Łaźni*. „Nowa Kultura” 1955, nr 5 (251), s. 7.

<sup>139</sup> Tamże, s. 3.

Żadna z później inscenizowanych w Polsce *Łażni* nie odniosła już tak spektakularnego sukcesu, jak ta z pamiętnego 1954 roku w reżyserii Dejmka. I choć wszystkie spektakle były grane w podobnej konwencji, krytycy nie toczyli już tak jednoznacznych polityczno-ustrojowych sporów. Zarówno wolna adaptacja tej sztuki według Tadeusza Aleksandrowicza z 1961 roku, Józefa Szajny z 1968 roku, Michała Rosińskiego z początku lat 70., jak ostatnia przed 1989 rokiem w reżyserii Bohdana Cybulskiego w Teatrze Nowym w Łodzi pokazały, że Majakowski się nie zestarzał, ale wciąż stanowi on poważny problem dla polskich inscenizatorów. Najmocniejszym, co nie oznacza, że słusznym akcentem tych przedstawień była ich aktualizacja, przypisywanie tekstowi Majakowskiego wciąż zbyt doraźnych i słycających porównań z peerelowską lokalną wręcz rzeczywistością. „Naginanie” dzieła w sposób niedbały i niewierny, a zwłaszcza przystosowanie go do konkretnych sytuacji i okoliczności stanowiło główny zarzut pod adresem realizatorów. Najbardziej rażącym przykładem takiego inscenizacyjnego korsarstwa była adaptacja *Łażni* według Tadeusza Aleksandrowicza w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym na początku lat 60. Reżyser, który przeniósł akcję do Koszali-  
na w roku 1961, zauważył, że Aleksandrowicz nie odmówił sobie przyjemności pokpienia z kilku znanych wówczas w tym mieście osób. Jeżeli Majakowski ma stanowić jedynie pretekst do „załatwiania własnych, drobnych uszczypliwości i złośliwostek”<sup>140</sup>, to rodzi się pytanie o słuszność takich adaptacji. Reżyser koszalińskiego przedstawienia bez zastanowienia zabrnął w „uterenowienie” sztuki. W spektaklu pomyślanym jako generalna próba w teatrze, widz napotyka na swojsko brzmiące nazwiska głównych bohaterów: zamiast Pobiedonosnikowa jest Szycha, w skórę Optymistienki wchodzi Optymiszczak. Jest młodzieżowiec Zapalny, redaktor Natrętowicz, towarzysz Protega, a akcja zaczyna się od słów:

ZAPALNY I co, nadal solanki kołobrzeskie płyną do kanałów?  
NIEZIEMSKI vel CZUDAKOW Tak, ale już niedługo<sup>141</sup>.

Aleksandrowicz z zapałem kontynuuje tą metodę: „zamiast czerwonego tramwaju, Puszkina i Tołstoja ze wspaniałej oracji Pobiedonosnikowa, mamy czerwony autobus, kursujący na Górę Chełmską — ‘ośrodek wypoczynku mas’, mamy Sienkiewicza — współautora scenariusza *Krzyżaków* oraz Mickiewicza — autora zarówno *Dziadów*, jak i sztuki pod tym samym tytułem”<sup>142</sup> — komentuje Zajkowska. Zdaniem recenzentki te lokalne aluzje stają się nieczytelne nie tylko dla niewtajemniczonych poza granicami województwa, ale i poza grani-

<sup>140</sup> S. Zajkowska: *Majakowski w Koszalinie*. „Sztandar Młodych” 1961, nr 128, s. 12.

<sup>141</sup> Tamże.

<sup>142</sup> Tamże, s. 13.

cami Koszalina. Dzieje się tak na skutek braku komentarza do spraw dziejących się na scenie, braku uogólnienia padających aluzji. Niestety, reżyser zatracił się w ferworze załatwiania miejscowych problemów i porachunków. „Nie starczyło już sił na stworzenie rzeczywistego i aktualnego paneau naszych spraw Anno 1961”<sup>143</sup> — konstatuje recenzentka słupskiego spektaklu.

W każdej z czterech powojennych realizacji *Łaźni* problem nadgorliwości w stosunku do spraw aktualnych i naszych staje się piętą Achillesową tych przedstawień. Z drugiej jednak strony jest w nich coś, co pozwala spojrzeć na nie przychylnym okiem. Chodzi o niezwykle żywy i w rezultacie komunikatywny związek z widownią. O takim kontakcie świadczy reakcja publiczności, która z entuzjazmem przyjmowała niektóre dowcipy, sytuacje i kalambury. O takim kontakcie marzył dawno temu autor sztuki, który zapewne byłby usatysfakcjonowany czynnym udziałem potomnych w załatwianiu słusznych spraw.

\* \* \*

Opisując jedno z ważniejszych zjawisk współczesnej dramaturgii światowej, nie należy zapominać, że na obraz i kształt twórczości scenicznej Władimira Majakowskiego w Polsce, poza najbardziej znanymi jego satyrami scenicznymi *Pluskwą* i *Łażnią*, składały się także inne utwory tego artysty. I chociaż liryka autora *Obłoku w spodniach (Trzynastego apostoła)* ma swoje źródła w starszej literaturze rosyjskiej od czasów Awwakuma, to z całą pewnością nie jest to tylko kwestia tradycji, ale ogół spraw składających się na życie i twórczość Majakowskiego. Najważniejszą sprawą było dla niego dążenie do wzmożonego oddziaływania swoją poezją na współczesnych. Uzależnił on istnienie sztuki od życia codziennego i odwrotnie. Burząc stary, znieawidzony świat, chciał zbudować nowe, lepsze życie. Utwory Majakowskiego, zarówno te sceniczne, jak i liryka, zmuszały do wybiegania w przyszłość, do wyprzedzania własnych myśli i czynów. Nawet jeśli przesłanki autora *Listów do Lili Brik* nie zawsze przemawiały do polskich inscenizatorów jego poezji i dramaturgii, to nadawały polskiej scenie zupełnie inne, futurystyczne i kontrastowe w stosunku do peerelowskiej rzeczywistości oblicze. Na koniec należy się jeszcze jedna, może najważniejsza uwaga dotycząca polskich spotkań z poetyckim dramatopisarstwem Majakowskiego. Niezależnie od stopnia zaangażowania polskich animatorów jego twórczości scenicznej zawsze liczył się efekt determinujący stan rozważań nad kształtem i modelem sztuki współczesnej, nie tylko teatralnej.

---

<sup>143</sup> Tamże.



## ROZDZIAŁ III

### HISTORIA TRAGIKOMEDII ROSYJSKIEJ NA SCENACH POLSKICH

Dużą popularnością na polskich powojennych scenach teatralnych cieszyły się sztuki, które rosyjski krytyk teatralny Władimir Frołow klasyfikuje jako tragikomedie. Mowa o trzech doskonałych pod względem artystycznym rosyjskich obrazach: *Zmierzchu* Isaaka Babla, *Biegu* Michaiła Bułhakowa i *Samobójcy* Nikołaja Erdmana. Łączy je nie tylko przynależność gatunkowa, ale również czas, w którym powstały i okoliczności z tym związane. Z różnych względów te trzy tragikomedie, napisane w 1928 roku, wywołały ostrą krytykę ówczesnego Komitetu Repertuarowego i zakazano ich grania. Jak zauważa Frołow, „smutny był ich los, nawet pozytywny do nich stosunek Gorkiego niczego tu nie zmienił”<sup>1</sup>. Nie zezwolono na wystawienie *Samobójcy* w reżyserii Wsiewołoda Meyerholda w MCHAT, *Zmierzch* szedł w MCHAT II tylko w 1928 roku, a do scenicznej realizacji *Biegu* doszło dopiero pod koniec lat 50. (w Teatrze Wołgogradzkim w 1957 roku, w Teatrze im. A. Puszkina w Leningradzie w 1958 roku i w moskiewskim Teatrze im. Jermołowej w 1966 roku).

W dramaturgii radzieckiej tragikomedie pojawiały się w różnych okresach, ale, zdaniem Frołowa, było ich niewiele. Zielone światło dla tego gatunku dramaturgicznego dał radzieckim pisarzom Maksym Gorki. Wykazywał on duże zainteresowanie postaciami, sytuacjami tragicznymi i komicznymi jednocześnie. Typowym przykładem jest *Jegor Bułyczow i inni*, sztuka, która według rosyjskiego teoretyka i krytyka teatru nasyciła dramatyzm potocznego życia tragikomicznym spojrzeniem na świat. Od czasów Aleksandra Gribojedowa rosyjska komedia podążała w kierunku tragedii. Tragiczny smutek *Mądremu biada*, przesłaniający jednocześnie jego momenty komiczne, wszedł na stałe do twórczości Nikołaja Gogola, Aleksandra Suchowo-Kobyłina i Antona Czechowa. Wszyscy ci artyści oczekiwali od życia, aby stało się moralnie doskonałe. Jedni — jak na przykład Szchedrin czy Suchowo-Kobylin — doprowadzali komizm do tragicznej beznadziejności lub jadowitego sarkazmu, inni — jak Czechow i Gorki — weryfikowali tragizm rzeczywistości, piętnując nakładające się na siebie sytuacje komiczne i irracjonalne. Zawsze jednak współbrzmiające ze sobą elementy komedii, tragedii i dramatu wpływały na właściwy przebieg akcji. W smutnym i tragicznym komizmie *Wiśniowego sadu* czy *Śmierci Tariatkina* odzwierciedlało się tragikomiczne spojrzenie na świat współczesny autorów tych sztuk.

Taka wesołość, w której można usłyszeć tragiczne dźwięki śmierci, lub drobnostki, które często wydają się cechami śmiesznymi, niedorzecznymi, a w rzeczywistości doprowadzającymi do

utrąty godności, wolności i poszanowania, ujawniały tragiczny niepokój o losy człowieka i świata. Śmieszność przesłonięta rozpaczą i boleścią była charakterystyczną tragikomiczną cechą nie tylko XIX-wiecznej dramaturgii rosyjskiej. Podobne tendencje dają o sobie znać na początku XX wieku. Rosyjski dramat tego okresu posługuje się tragiczną groteską, parabolą i absurdem, dzięki czemu zacierają się granice między życiem realnym a irracjonalną rzeczywistością. Połączenie tragizmu z komizmem czy komizmu z dramatem pojawia się w sztukach Leonida Leonowa (*Zamieć, Złota karetka*), Władimira Majakowskiego (*Pluskwa, Łażnia*), Jewgienija Szwarca (*Smok, Cień*), czy w sztukach Babla, Bułhakowa i Erdmana, dość często inscenizowanych w teatrach polskich po 1956 roku. Współdziałanie tragedii i komedii w tych obrazach scenicznych tworzy całość znacznie pełniejszą niż ma to miejsce w przypadku komedii satyrycznej. W tragikomedii śmiech przestaje być tylko i wyłącznie siłą demaskatorską. Dominuje tu tragizm śmieszności, społecznego niebezpieczeństwa, tragizm bezmyślności i jednocześnie spraw koszmarnych — zauważa krytyk.

Każda z trzech tragikomedii — *Zmierzch, Ucieczka i Samobójca* — jest inna pod względem cech indywidualnych. Zgodnie z klasyfikacją Frołowa, sztuka Babla to dramat przechodzący w tragikomedie wskutek połączeń i przemieszczeń z elementami komediowymi. *Ucieczka* z kolei należy do sztuk o tragicznym temacie pokazanym tragikomicznie. Osobliwością *Samobójcy* wytyczającą jej tragikomiczny konflikt jest tragizm budzący śmiech. Te trzy sztuki prezentują trzy zupełnie różne typy tragikomedii. Proponuję przyjrzeć się im z bliska.

### Tragiczny *Zmierzch* Mendla Krzyka

Tragizm *Zmierzchu* wypływa z filozoficznego sensu tego utworu. W sztuce odżywa epoka rozpadu starego świata w przededniu rewolucji. Jak podaje Frołow, jest to świat zachłanny i okrutny, świat skazany na zagładę (akcja toczy się w 1913 roku). Mamy tu do czynienia z dramatyczną sytuacją głównego bohatera Mendla Krzyka, uwikłanego w splot tragicznych i komicznych okoliczności, które nabierają cech tragedii ogólnoludzkiej. Dramat Krzyka toczy się w warstwie tragikomicznej, ponieważ jego życie rozbija się o absurd i okrucieństwo. W zmierzaniu do szczęścia i spełnienia był on człowiekiem złym i śmiesznym, okrutnym i naiwnym:

**MENDEL** Powiadasz, że wystarczy wsiąść i pojechać?

**URUSOW** Zgodnie z nauką jedzie się przez cztery morza — Czarne, Jońskie, Egejskie, Śródziemne i przez dwa wszechświatowe oceany — Ocean Atlantyczny i Spokojny.

**MENDEL** A powiadałeś też, że człowiek może lecieć przez morze?

**URUSOW** Może.

**MENDEL** I przez góry, nad wysokimi górami może człowiek latać?

**URUSOW** *stanowczo* Może.

<sup>1</sup> W. Frołow: *Tragikomedie*. Przeł. E. Szrojt. „Dialog” 1969, nr 11 (163), s. 79.

MENDEL ściska rękoma kudłatą głowę Nie ma końca ani kresu... [do Riabcowa] Pojadę! Pojadę do Besarabii!<sup>2</sup>.

Frołow zauważa, że dramat niktzemnego i bezwzględnego Mendla Krzyka jest doprowadzony do absurdu. Widać to szczególnie w ósmej scenie *Zmierzchu*, na przyjęciu w domu Krzyków. Tu każda sytuacja i każda postać jest groteskowa, wręcz absurdalna. Postaci uczestniczące w „koszmarnym tańcu wyrzutek społeczeństwa, utuczonych na cudzym nieszczęściu”<sup>3</sup> — jak określił tą scenę Frołow — wykrzykują błazeńskie kwestie, wywołujące absurdalny śmiech reszty towarzystwa. Młody Lowka Krzyk woła: „Urki, wszyscy do krzesel, na dupę siad!”<sup>4</sup>; Bojarski, właściciel interesu pod nazwą „Szedewr” (z ros. arcydzieło), targuje się z ewentualną narzeczoną, kretyńską Dwojrą Krzyk o trzy tysiące rubli posagu, żądając pieniędzy od razu: „a to dlatego, że mamy dzisiaj na dworze lipiec, a lipiec to przecież bynajmniej nie wrzesień. A co jeszcze jest po wrześniu? Nic. Wrzesień, październik, listopad, grudzień... na noc nie powiem, że to dzień, i na dzień, że to noc...”<sup>5</sup>.

Życie realnych odeskich kombinatorów, szalbierców i oszustów wywołało w świadomości i w wyobraźni Isaaka Babla ból i smutek, które według Frołowa uzmysłowiły autorowi *Zmierzchu*, że należy doprowadzić do zagłady tego świata, do jego śmierci. Motyw zmierzchu uosobiony w postaci Mendla Krzyka pojawia się właściwie w każdej scenie tej tragikomedii, większość sytuacji staje się pretekstem do obnażenia słabości i kompleksów, które w tej sztuce mają wymiar uogólniającej tragikomicznej metafory ludzkich nieszczęść. Pretendując do roli nieprzekupnego świadka historii, Babel — podobnie jak wielu innych artystów wyczulonych na okrucieństwa bolszewizmu — zappełnił masowe szeregi „zdrajców” socjalistycznej ojczyzny. W 1939 roku został aresztowany. Zginął jako ofiara politycznej prowokacji. Zrehabilitowano go dopiero po 1956 roku.

Próbkę prozy Isaaka Babla polski czytelnik otrzymał w roku 1927 w postaci tomiku opowiadań i nowel tego rosyjskiego pisarza i dramaturga pochodzenia żydowskiego. Ale odkrycie Babla dla Polaków przyniosły lata 60. Jego twórczość, podobnie jak utwory Majakowskiego, cieszyła się dużym zainteresowaniem teatrów polskich, zwłaszcza studenckich i amatorskich. Obok *Zmierzchu*, który figurował na afiszach aż do końca lat 80., polscy realizatorzy docenili także opowiadania tego artysty. W 1965 roku Juliusz Berger przygotował w Teatrze Żydowskim im. Emilii Kamińskiej widowisko *Urodziłem się w Odessie*, zmontowane z krótkich utworów prozatorskich Babla. Trzy lata wcześniej zespół Studenckiego Teatru Satyryków pokazał inscenizację *Zdrady*, natomiast sezon 1972–1973 należał do *Armii Konnej*, której premiera odbyła się na deskach szczecińskiego

<sup>2</sup> I. Babel: *Zmierzch*. W: *Teatr radziecki. Antologia*. T. 1. Przeł. J. Pomianowski. Warszawa 1967, s. 188.

<sup>3</sup> W. Frołow: *Tragikomedie...*, s. 87.

<sup>4</sup> I. Babel: *Zmierzch...*, s. 222.

<sup>5</sup> Tamże, s. 219.

Teatru 13 Muz. Drugim spośród dwóch dramatów Isaaka Babla zaprezentowanych polskiej publiczności była *Maria*, którą wystawił łódzki Teatr Powszechny w 1975 roku.

*Zmierzch* — dramat, który jest kontynuacją wątków *Opowiadań odeskich* (1931), ukazał się drukiem na łamach „Dialogu” na początku 1960 roku w przekładzie Jerzego Pomianowskiego. Wielu krytyków podkreślało ścisły związek tej sztuki z dramatem Gorkiego *Jegor Bułyczow i inni*. Według Seweryna Pollaka „dramat Gorkiego jest również dramatem rozkładu rodziny, z tym, że u Gorkiego znacznie mocniej wyeksponowane jest tło historyczne. Niemniej — kontynuuje Pollak — Mendel Krzyk [główny bohater *Zmierzchu* — N. S.] jest jak gdyby antycypacją Jegora Bułyczowa. Gorki, podobnie jak Babel, również odwrócił problem ojców i dzieci, zachowując przy tym całą jego ostrość”<sup>6</sup>. Z kolei recenzent „Teatru” Jerzy Sito uważa, że bohater Babla, stary Mendel Krzyk z racji swojej biologicznej witalności i siły żądz jest postacią na miarę szekspirowską: „jest to postać zamknięta, broniąca wglądu oczom ciekawym wnętrza, ślady własnej tragedii i własnej swojej tęsknoty zacierająca tak dobrze, iż mogą się one ujawnić bądź to pod miękkim dotknięciem dziewczęcej dłoni, bądź też pod uderzeniem kolby synowskiego nagana”<sup>7</sup>. W *Zmierzchu* — jak zauważa Witold Balicki — „który, podobnie jak *Opera za trzy grosze* Brechta, ludzi z lumpenproletariatu bierze na bohaterów uogólniającej moralistyki, przemieszane są wątki tragedii i groteski”<sup>8</sup>. Uwzględniła to polska prapremiera tej tragikomedii w krakowskim Starym Teatrze im. H. Modrzejewskiej 29 grudnia 1966 roku w reżyserii Jerzego Jarockiego. I chociaż nie było to nasze pierwsze spotkanie z Mendlem Krzykiem, to zdaniem wielu znawców teatru, ani przedwojenna łódzka inscenizacja żydowskiej wersji utworu pod znamienym tytułem *Benia König*, ani tym bardziej studyjny spektakl absolwentów warszawskiej PWST z 1964 roku pod auspicjami prof. Ryszardy Hanin nie zasługują na takie określenie. Jerzy Sito nie kryje zadowolenia z tego, że triumf Babla na scenach polskich, otwiera inscenizacja Jarockiego, która, jego zdaniem, „jest sama w sobie triumfem teatralnej kultury, umiaru i niebanalnego umysłu reżysera”<sup>9</sup>. Podobnego zdania byli inni recenzenci *Zmierzchu*. Zarówno Bronisław Mamoń z „Tygodnika Powszechnego”, jak i Jerzy Bober z „Gazety Krakowskiej” byli pełni uznania dla realizacji Szajny, określając jego przedstawienie jako „wydarzenie arcyważne, propozycję godną rozważenia przez inne sceny”<sup>10</sup>, a samego reżysera postrzegano jako krajowego odkrywcę Babla w ogóle. Duży wpływ na takie reakcje krytyków teatralnych miały inscenizacyjne posunięcia Jerzego Jarockiego, które mimo pewnych trudności, jakie narzuca tekst Isaaka Babla, wypadły bez zarzutu. Jerzy Sito zwraca uwagę, że w przypadku inscenizacji, które wymagają szczególnej precyzji w konstruowaniu zdarzeń scenicznych — a do

<sup>6</sup> Cyt. za. S. W. Balicki: *Teatr radziecki. Antologia*. T. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. 1967, s. 396.

<sup>7</sup> J. S. Sito: *Jasność o Zmierzchu*. „Teatr” 1967, nr 7, s. 18.

<sup>8</sup> W. Balicki: *Teatr...*, s. 396.

<sup>9</sup> J. S. Sito: *Jasność...*, s. 18.

takich zalicza *Zmierzch* — inscenizator powinien odrzucić wszelkie pokusy dowolności interpretacyjnej. Nie uległ im Jarocki. Sprawnie i pewną ręką poprowadził aktorów, nie pozwalając na żaden ryzykowny krok, a w tym przypadku ryzyko było z założenia wpisane w jego pracę. Pozorne pokrewieństwo tej sztuki z techniką Czechowowską ogranicza pracę realizatorów zarówno w sferze inscenizacji, gry aktorskiej, jaki i scenografii. Pozorne, ponieważ rozsadzające i łamiące to, co typowe dla warsztatu Czechowa, a więc całe kompozycyjne wnętrze i dramaturgiczną konstrukcję.

U Babla dochodzi do spiętrzeń momentów kulminacyjnych zmierzających do wzniesienia się w sferę najwyższą, tylko po to, aby wywołać w widzach krótki wstrząs metafizyczny, gasnący niepostrzeżenie. Doskonałym przykładem jest scena, w której Jarocki pokazuje Rabina, strzelającego do przebiegającego przez bożnicę szczura. Na temat tej sekwencji rozpisują się niemal wszyscy recenzenci krakowskiego przedstawienia, uznając ją za majstersztyk na miarę Czechowowskiego kontrapunktu, dramatycznego zagęszczenia połączonego z drapieżną satyrą i liryczną miękkością języka poetyckiego bardzo sprawnie przeniesioną przez krakowskiego reżysera na scenę. W artykule popremierowym Jerzy Bober pisze, że „Jarocki wyczuł bardzo trafnie aluzyjno-dowcipny zamysł Babla, spowijający trochę egzotycznym muślinem — tragiczność losów ludzkich, które są jednak podbudowane humanistyczną wiarą w człowieka, dzięki czemu spektakl zachował swą ostrą charakterystyczność, nie ulegając wulgarnym pogrubieniom”<sup>11</sup>. Zdaniem Bronisława Mamonia Jarocki odkrył i pokazał widzom metafizyczny i uniwersalny wymiar *Zmierzchu*, odczytany poprzez teatr absurdu: Becketta, Ionesco, Różewicza, ustalając obraz sceniczny w coraz to innych konwencjach gatunkowych. Elementy dramatu, komedii obyczajowej i tragedii klasycznej łączą się z lirycznymi strukturami dialogowymi wzbogaconymi śpiewem, modlitwą, pieśnią liturgiczną, co nie przeszkadza w uchwyceniu spektaklu jako konstrukcji spójnej. Tyle o strukturze przedstawienia.

Jeśli chodzi o warstwę ideologiczną, Jarocki nie bazuje na folklorze żydowskim i wprzega spektakl w system znaczeń uniwersalnych, egzystencjalnych, nie powiązanych z kategoriami czasu i przestrzeni. W centrum uwagi znajdują się problemy związane z sensem życia, z marzeniami, z pojęciem buntu i zakorzenieniem w świecie. To bardzo mądre posunięcie doceniają krytycy, którzy chwalą inscenizatora, za to, że nie zasadził się on jawnie na bardzo kuszący w tej sztuce wątek chasydzkości, który nawet najbardziej wytrawnych inscenizatorów może sprowadzić na manowce. Dyskretnie poprowadzone partie dialogowe (tu słowa uznania padają pod adresem Jerzego Pomianowskiego) sprawiają, że inscenizacja Jarockiego jest niemal pozbawiona żydowskiego akcentu. Znakomity w swojej ostrości przekład Pomianowskiego pomaga Jarockiemu w prezentacji tej właśnie żydowskiej tonacji, ale na tyle subtelnie, że prawie niezauważenie. Tłumacz stworzył specy-

<sup>10</sup> B. Mamon: *Zmierzch*. „Tygodnik Powszechny” 1967, nr 16, s. 12.

<sup>11</sup> J. Bober: *Uroki Zmierzchu*. „Gazeta Krakowska” 1967, nr 18, s. 12.

ficzny idiom językowy odrębny od gwary żydostwa polskiego, o zabarwieniu wyraźnie rosyjskim, choć nie obcy rytmowi polszczyzny. O tym, że *Zmierzch* Jarockiego był wydarzeniem na miarę Dejmkowskiej *Łażni* z 1954 roku świadczą dalsze losy tej sztuki na scenach polskich. Tak, jak genialna *Łażnia* Majakowskiego pomogła dostrzec paradoksy polskiej powojennej zbiurokratyzowanej destabilizacji, tak Babłowski *Zmierzch* zmusił do refleksji nad problemem nacjonalizmu, ksenofobii i mimowolnego antysemityzmu, które w Polsce w kręgach partyjnych na przełomie lat 60.

i 70. osiągnęły apogeum.

Choć starano się obejść kwestę żydowską, która latem 1967 roku przybrała na sile, nie udało się zmarginalizować tego problemu. Miał on dla Polaków szczególny wymiar i był jednym z wielu epizodów marcowej kampanii 1968 roku. Zdaniem Adama Michnika „rozpętana na wielką skalę kampania antysemitcka miała nie tyle ugodzić w tę resztę społeczności żydowskiej ocalałą z hitlerowskiego piekła, ile miała rozpalić nastroje nacjonalizmu i ksenofobii, przysłonić rzeczywiste przyczyny kryzysu społecznego, oduczyć Polaków racjonalnego myślenia i uczynić ich współnikami zbrodni. Dlatego właśnie antysemityzm był tak istotnym problemem”<sup>12</sup>.

W takich okolicznościach, w kilkanaście dni po krakowskiej prapremierze Bohdan Korzeniowski zafundował następne przedstawienie *Zmierzchu* w warszawskim Teatrze Ateneum. Nie był to przypadek, że dwóch utalentowanych, o zdecydowanie odmiennych upodobaniach reżyserów postanowiło wystawić sztukę, która podobnie jak jej autor w świadomości nie tylko krytyków, ale także całej społeczności artystyczno-kulturalnej była na cenzurowanym. (Jgk) — recenzent „Odry” wypowiada się wprost o tym, że tuż po wojnie kazano wszystkim zapomnieć o Bablu. Pomimo tego, że czytano jego utwory „zachłannie i z niepokojem”<sup>13</sup>, to wciąż „baliśmy się jego literackości, ale przede wszystkim jego żydowskości”<sup>14</sup>. Pretekstem do tak odważnych, jak na tamte czasy sądów, stały się „dwa dobre, może nawet wybitne przedstawienia”<sup>15</sup>, gdzie „nie ma gorszych, ani lepszych, nie ma przegrywającego i wygrywającego, jest po prostu wreszcie *Zmierzch*”<sup>16</sup>. (Jgk) nazwał te dwa wydarzenia artystyczne sprawą dużej wagi. Musiało jednak upłynąć sporo czasu zanim zdecydowano się na ten odważny i jakże potrzebny — zdaniem animatorów polskiej kultury — krok. „Zdumiewa — zastanawia się krytyk — że udało się to dwa razy, na dwa różne sposoby; a prawdziwy szacunek dla współczesnego teatru polskiego budzi fakt, że udało się to w ogóle”<sup>17</sup>.

Teksty recenzji i komentarze z tamtego okresu uświadamiają, jak bardzo władza ludowa starała się wpłynąć na ludzką psychikę poprzez świadome manipulowanie faktami i informacjami,

<sup>12</sup> Cyt. za. <[http://pl.wikipedia.org/wiki/Marzec\\_1968](http://pl.wikipedia.org/wiki/Marzec_1968)>.

<sup>13</sup> (jgk): „*Zmierzch*” po raz drugi. „Odra” 1967, nr 2, s. 14.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> (jgk): *Zmierzch...*, s. 14.

paralizującymi zdrowy rozsądek, zmuszającymi do myślenia kategoriami konsumpcyjnego społeczeństwa. Dlatego każda, nawet najbardziej dyskretna próba ujawnienia przez artystów tych paradoksalnych niedorzeczności, spotykała się z krytyką władzy, której podlegały coraz szersze kręgi ludzi kultury i sztuki. Przykładem takiego niewybrednego komentarza były słowa ówczesnego wicemarszałka sejmu PRL Zenona Kliszki skierowane do reżysera przełomowej inscenizacji *Dziadów* z 1963 roku:

Dejmek, Dejmek, a widzicie, żonę ma Żydówkę!<sup>18</sup>

Próba oparcia się takim moralnym i emocjonalnym stereotypom, zdaniem recenzenta „Odry”, były realizacje na miarę krakowskiej i warszawskiej z końca lat 60. Przedstawienie Korzeniewskiego stało się nie tylko manifestacją artystyczną, ale także nauczką i chłostą na tych, którzy przez dziesiątki lat ulegali antysemitycznym urojeniom. Na teatralnej sesji wrocławskiej z 1966 roku, a więc tuż przed styczniową premierą *Zmierzchu* Korzeniewski zapowiedział:

Będziemy musieli długo, chyba przez długie wieki, dźwigać odpowiedzialność za to, co zaszło [mając na myśli czasy nazistowskich prześladowań — N. S.], bo odpowiedzialność spada na wszystkich. Nie ma człowieka, który byłby wyłączony z odpowiedzialności za tamte czasy, zwane czasami pogardy. [...] Dymy nad piecami, które dzisiaj już się rozwiewają, nie zasłaniają nam oblicza świata i wobec tego zaczynamy ten świat dostrzegać<sup>19</sup>.

Bardzo trafnie komentuje te słowa krytyk „Odry”, który uważa, że „należy wziąć odpowiedzialność za tamte czyny i wyprostować wszystkie zakręty historii. Trzeba wierzyć w to, że tak, jak po nocy następuje nowy dzień, a po zmierzchu przychodzi świt, jest nadzieja na odrodzenie”<sup>20</sup>. *Zmierzch* Jarockiego i Korzeniewskiego jest odrodzeniem w świadomości społeczeństwa elementarnych zasad tolerancji, współistnienia różnych kultur, religii, poszanowania odmienności, ale także jest próbą zerwania z dotychczasową tendencją uwsteczniania się w ciągłym pędzie historii, a tym samym zwrócenia uwagi na sprawy bieżące, dotyczące nas „tu i teraz”. Wielu polskich krytyków teatralnych określiło *Zmierzch* jako sztukę scenicznie niebezpieczną, niosącą wiele pułapek. Mimo to polscy inscenizatorzy nie popadli w przesadną ostrożność wobec tego twórcywa scenicznego. Pisano o Krzyku, że to odeski *Król Lear*, próbowano doszukać się analogii z malarskimi wizjami Chagalla, konstruując jednocześnie w oparciu o *Zmierzch* uniwersalną wizję świata, w której kończy się jeden rozdział historii a zaczyna zupełnie nowy.

<sup>18</sup> Cyt. za. <[http://pl.wikipedia.org/wiki/Marzec\\_1968](http://pl.wikipedia.org/wiki/Marzec_1968)>.

<sup>19</sup> (jgk): *Zmierzch...*, s. 14.

<sup>20</sup> Tamże.

Przez kolejne dwa dziesięciolecia inscenizacje *Zmierzchu* były utrzymane w konwencji przypowieści scenicznej, eksponującej wymiar uniwersalny i egzystencjalny. Dopiero po dziesięciu latach od inscenizacji Jarockiego i Korzeniewskiego Teatr Żydowski w Warszawie uzyskał pozwolenie na wystawienie tej sztuki i to w języku jidisz. Rok 1976 był dla zespołu tego teatru przełomowy. Jak pisze Teresa Krzemiń, „premiera była sprawą dużej wagi, sprawą szczególną, że musiały odezwać się ambicje, że się podwójnie starano, że zobowiązywała świadomość obcowania z pisarzem i dziełem dobrze znanym”<sup>21</sup>. Andrzej Witkowski — reżyser spektaklu zaproponował widzom opowieść dramatyczną z rytmem akcentującym zmienność nastrojów, w której problemy i konflikty nie oparły się działaniu czasu, dzięki czemu powstał obraz pogłębiony, sięgający daleko poza dzieje jednej rodziny. Syntetyczne, pół-rosyjskie, pół-żydowskie, pół z epoki, pół z fantazji widowisko skupiło uwagę widzów na uniwersalnych zależnościach międzyludzkich na miarę tragedii antycznej. Inscenizator nie skupił się na niezwykle sugestywnym folklorze żydowskim, co pozwoliło mu oddalić „rodzajowo-obyczajowo-rasowe podłoże spektaklu”<sup>22</sup>. „I choć — jak zauważa Stefan Polanica — problemy przedstawione w *Zmierzchu* to dla nas zaginiony świat o posmaku egzotycznym niemal”<sup>23</sup>, to powstało widowisko wyjątkowo stylowe, wzruszające prawdą i autentyzmem, a „społeczność żydowska miała okazję otrzymać wreszcie swój teatr, swojego, osobistego Babela”<sup>24</sup> — konstatuje recenzentka „Kultury” Teresa Krzemiń.

W dwóch ostatnich przed 1989 rokiem inscenizacjach Bablowskiej tragikomedii, realizatorzy wyraźnie eksponowali wymiar regionalny tej sztuki. *Świat, który umiera, Zmierzch pewnego świata*, „*Zmierzch*” 1987, *Zmierzch pokolenia, zmierzch epoki* — tak w sezonie 1987–1988 tytułowano recenzje teatralne poświęcone utworowi Isaaka Babela. Bunt i gniew młodego pokolenia Krzyków przeciw despotycznemu protoplaście tego rodu, bunt, który do tej pory miał wymiar ogólnoludzki i obyczajowy został przetransponowany na konkretne lokalne warunki społeczno-historyczne. Recenzenci spektaklu z 1987 roku dopatrywali się w sztuce bardziej konkretnych uogólnień niż to miało miejsce przed kilkunastoma czy kilkudziesięcioma laty. Najbardziej eksponowanym wątkiem sztuki stała się symboliczna z wielu względów data 1913 roku. Anna Jęsiak przekonuje, że owa aura „zmierzchu” nabiera znaczenia rzeczywistego, chociaż wciąż jeszcze gdzieś podszytego wieloznaczną tytułową metaforą. Ale o ile inscenizacje według Jarockiego czy Witkowskiego omijały „swojskie” klimaty, o tyle Krystyna Meissner dotyka spraw i folkloru mniej dla Polaków egzotycznego. To już nie rok 1968 czy 1976, kiedy o pewnych rzeczach starano się milczeć, a przynajmniej zachować należną dyskrecję. Po dwudziestu latach od prapremiery

<sup>21</sup> T. Krzemiń: *Los i Mołdawanka*. „Kultura” 1976, nr 9, s. 12.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> S. Polanica: *Babel i Kafka*. „Słowo Polskie” 1976, nr 40, s. 10.

<sup>24</sup> T. Krzemiń: *Los...*, s. 12.



*Zmierzch* traci uniwersalność, stając w obliczu spraw nie mniej ważnych, ale już teraz głęboko lokalnych. Warstwa fabularna tej sztuki eksponuje dramat rodziny żydowskiej z przedmieścia Odessy i tragizm głównego jej bohatera, którego agresja i bezwzględność rodzą się z egzystencjalnych rozterek i buntu. Jęsiak przekonuje, że inscenizacja Meissner w oprawie muzycznej Zbigniewa Karneckiego i ze scenicznym ruchem Zygmunta Kamińskiego — „na poły realistyczna, na poły umowna, podpowiada widzowi, podsuwa tę drugą perspektywę interpretacyjną, która z samej fabuły, może ale nie musi wynikać. [...] Tego na scenie nie ma, to istnieje w sferze naszej świadomości, tak jak istniało w świadomości i doświadczeniu autora sztuki pisanej po wojnie w 1926 roku”<sup>25</sup>. Nie trudno się domyślić o jaki świat chodzi, o jaką epokę i pokolenie, a już tym bardziej sprawa staje się oczywista, kiedy czytamy niezwykle wymowny tytuł recenzji Andrzeja Lisa, gdzie połączenie tytułu sztuki z datą jej wystawienia nie jest przypadkowe — *Zmierzch 1987*.

Gdy się prześledzi recenzje i komentarze krytycznoliterackie poświęcone polskim inscenizacjom *Zmierzchu*, widać, że aby zrozumieć i uchwycić przesłanie sztuki, wyczuć jej aluzyjność, niekoniecznie trzeba operować skrajnymi środkami przekazu. Przykładem teatru oszczędnego i rozważnego w użyciu środków scenicznych, a zarazem eksponującego dość jasno, choć nie bezpośrednio określone znaczenia, szyfry i umowności jest teatr Isaaka Babla. Udowodnili to polscy realizatorzy, a potwierdzili recenzenci i krytycy teatralni.

### **Tragiczna *Ucieczka Romana Chłudowa***

Tragedia Romana Chłudowa — generała białej armii, człowieka o silnej osobowości i zarazem ciężko chorego, jest spowodowana świadomością nadchodzącej katastrofy idei białogwardzistów. Perypetie Chłudowa — głównego bohatera sztuki Bułhakowa — który miał swój prototyp w rzeczywistości (generał Jakub Słazczow), toczą się w warunkach ciągłego ustępowania białej armii przed nieugiętą czerwoną konnicą. Władimir Frołow wyjaśnia, że osobistą tragedię głównego bohatera tej sztuki należy odbierać jak „tragedię w komedii samej historii białych. Komedii strasznej, która doprowadziła do zagłady ludzi wyrzuconych przez rewolucję”<sup>26</sup>.

Problemy związane z wystawieniem *Biegu* w Związku Radzieckim były podyktowane charakterem i wymową ideologiczną tego utworu. Bułhakow, nazywany przez krytykę lat 20. białogwardzistą, kontrrewolucjonistą i reakcjonistą, doczekał się poważnych konsekwencji ze strony Głównego Repertorku, który przypisywał artyście dążenie do wychwalania przywódców białej gardii, twierdząc, że „podniósł on emigrantów na wyższy szczebel intelektualny, że Czarnota [jeden

<sup>25</sup> A. Jęsiak: *Świat, który umiera*. „Dziennik Bałtycki” 1987, nr 84, s. 6.

<sup>26</sup> W. Frołow: *Tragikomedie...*, s. 84.

z głównych bohaterów tej sztuki — N. S.] jest postacią niemal legendarną, wyjątkowo szlachetną<sup>27</sup>. Przygotowania do wystawienia *Biegu* w Związku Radzieckim przez MChAT w 1928 roku dały początek nagonce na Bułhakowa. Krzysztof Tur określa ten okres w życiu dramaturga „rokiem katastrofy”. Wszystkie jego sztuki zdjęto, niczego nie publikowano, a w lutym następnego roku radziecki krytyk i dramatopisarz Władimir Bill-Bielocerkowski wystosował oficjalny donos na autora *Biegu* do samego Stalina. Nie pomogła interwencja Maksyma Gorkiego i Władimira Niemirowicza-Danczenki, którzy na posiedzeniu rady artystycznej MChAT 9 października 1929 roku wstawili się za *Biegiem* i za jego autorem. Obaj podkreślali komediowość tej sztuki i głęboką satyryczną treść, porównując jej bohaterów do postaci Gogolowskich, które powinny być tak samo wyśmiewane. Zdaniem pisarza intencją Bułhakowa nie było wychwalanie białogwardzistów. *Bieg* jako utwór teatralny „jest stopem — jak pisze Frołow — różnorodnych składników formalnych”<sup>28</sup>. Z pewnością chodzi mu o tragiczny los Chłudowa oraz dramatyczne przejścia Serafimy, która po stracie męża chce wrócić do ojczyzny. Poza tym *Bieg* ma wiele scen groteskowych, farsowych, komediowych skojarzonych z postaciami Czarnoty, Luški i Korzuchina. I w tym przypadku elementy komediowe górują nad wątkami tragicznymi. Ukryta satyryczna treść i elementy fantasmagorii przesądają o wymowie tej sztuki. Bułhakow zaostrzył jednak cechy satyry do tego stopnia, że jest ona w swojej wymowie niemal fatalistyczna. Na przykładzie losów odszczepieńców uciekających nie tylko od ojczyzny, ale także od siebie samych Bułhakow prezentuje prawdziwie tragikomiczną treść. Czarnota, zuchwały eks-generał stacza się na samo dno. Zdaniem Frołowa nie można go, żalostnego i nikkzemnego, nawet porównywać z Horodniczym czy z Chlestakowem. Wszystko, co pragnął osiągnąć, jest daleko od niego, poza jego zasięgiem. Jedyne, co mu pozostaje, to przepuścić wygrane w Paryżu pieniądze na wyścigach karaluchów. Ów żalostny los człowieka, który stoi u kresu życia, jest wywołany nie tylko przyczynami osobistymi, ale i społecznymi: „bankructwem białogwardzistów, kompletną katastrofą ludzi, którzy z własnej woli znaleźli się poza ojczyzną i poza narodem”<sup>29</sup>. Najbardziej wymowne w tej tragikomedii okazują się sny układające się w ciąg obrazów rzeczywistych, bo mających związek z wydarzeniami faktycznymi. Koszmarna przeszłość i humorystyczna terażniejszość, którą symbolizują wyścigi karaluchów z czwartego snu, mieszają się w świadomości Chłudowa z życiem, przywidzeniami i snem. Uprzytomnia on sobie nieodwracalne bankructwo rosyjskich reakcjonistów, przeczuwa bliski koniec:

Mój czas dobiega końca. Patrzcie, on odszedł i stanął w oddali...<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Tamże, s. 85.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Cyt. za. W. Frołow: *Tragikomedie...*, s. 84.

Tragizm Chłudowa urasta do rangi fatalistycznego i tragicomicznego losu całej społeczności ludzkiej, uwikłanej w bieg czasu i w bieg historii, a nie, jak sugerował to Frołow, ucieczki przed czymś, lub przed kimś (w tym przypadku armii białych przed czerwonymi). Ta kwestia zaważyła na odbiorze sztuki przez polską widownię i krytykę teatralną.

Słowo «бег» [z ros. bieg, pęd, gonitwa, wyścigi — N. S.] jest jednym z ważniejszych kluczy otwierających magiczną twórczość Bułhakowa. Jest to symbol pogoni za światem realnym i jednocześnie ucieczka od koszmarów świata na opak, poszukiwanie klucza do świata prawdziwego. Tym kluczem jest akt twórczy. To jest ta magiczna formuła, która otwiera zatrzaśnięte drzwi nieskończoności<sup>31</sup> — zauważa Krzysztof Tur.

W tragikomedii pod tym tytułem „bieg” odbywa się na granicy światów, historii, na granicy ponadczasowego świata idei, rzeczywistości i sennych majaków, groteski i koszmaru, snu i jawy. W innym genialnym dziele Bułhakowa — *Mistrzu i Małgorzacie* — „bieg” jest kontynuowany w sferze koszarnej rzeczywistości, osadzonej w symbolicznej przestrzeni lotu Małgorzaty. Podróże ponad czasem i przestrzenią oraz wzajemne przeplatanie się dwóch światów: prawdziwego i świata na opak, mają we wszystkich utworach Michaiła Bułhakowa ścisły związek ze zjawiskiem „donkichoterii”. Bohaterowie autora *Biegu* są skazani na wieczną poniewierkę i walkę z wiatrakami, bo w nowej rzeczywistości nie ma dla nich miejsca. Bułhakow stworzył postaci przypominające kalekie kreatury, żywcem wzięte z potwornych malowideł Boscha, który wieloznacznymi symbolami wyrażał zepsucie i namiętność człowieka. Również krajobraz ulegał tam przekształceniu. W każdym fragmencie przebijało zagrożenie i zagłada. Wszystko stawało się relatywne, zwykłe rozmiary i stosunki traciły swoją ważność, wszystko się przeistaczało, np. w *Tysiącletnim państwie* obok olbrzymich poziomek malarz przedstawia człowieka o głowie w kształcie płetwy, ptaki zaś pełnią funkcję koni. Żadna postać nie ma swojego stałego miejsca w przestrzeni. Nie rozróżnia się góry i dołu. Dzieła człowieka urastają tu do niezwykłych rozmiarów i wchodzą w dziwne połączenia, z których nic dobrego nie może wynikać. Analogie poetyckich wizji Bułhakowa z plastycznymi wyobrażeniami holenderskiego malarza nie są przypadkowe. Obaj artyści, kreując rzeczywistość, używali podobnych środków i posługiwali się podobną techniką kształtowania rzeczywistości. Boschowskie postaci przypominają bezosobowych, zrodzonych ze świata ciemności Bułhakowskich bolszewików, sowieckich funkcjonariuszy, karykaturalnych nepmanów, zarządców „domków” i ich przerażających współlokatorów. Wizje człowieka na obrazach Boscha i w książkowym świecie Bułhakowa różnią się co do miejsca pochodzenia, żyją w różnych wymiarach, ale — zdaniem Tura — poruszają się na tym samym planie.

<sup>31</sup> K. Tur: *Trzy życia*. Białystok: Wydawnictwo „Łuk” 1995, s. 208.

Tłumaczenie tytułu sztuki z języka rosyjskiego na polski wywołało pewne nieścisłości interpretacyjne i inscenizacyjne. W związku z tym wśród realizatorów pojawiły się sprzeczne skojarzenia, co miało bezpośredni wpływ na recepcję Bułhakowskiej tragikomedii. Jerzy Jędrzejewicz (pierwszy polski tłumacz sztuki) przetłumaczył *Bez* jako *Ucieczkę*, sugerując się zapewne fabułą utworu. Jeśli przyrzeć się tekstowi, to faktycznie jest to obraz opowiadający o dezercji białych kontrrewolucjonistów, którzy nie są już w stanie utrzymać linii frontu, poza tym historia, którą nakreślił Bułhakow opiera się na faktach, jakie miały miejsce pod koniec lat 20. w Kijowie, Sewastopolu, w środowisku białogwardyjskich oficerów: generała Jakowa Słuszczowa (Roman Chłudow), Piotra Wrangla i generała Antona Denikina. Fakty są niezaprzeczalne i dzięki temu tekst Bułhakowa zyskuje panoramiczną wierność wydarzeń z okresu przewrotu październikowego i wojny domowej w Rosji. W tym kontekście można interpretować tytuł dosłownie. Niestety, w przypadku Michaiła Bułhakowa takie kryterium jest niezwykle zawodne. Mistyk — jak sam siebie nazywał autor *Biegu* — nie poprzestałby na opisie wojennych wydarzeń, pozbawiając ich umyślnie głębszego metafizycznego podtekstu. Koneserzy Bułhakowa nie mieliby z wydobyciem tych treści najmniejszych problemów. Analizując dramaturgię autora *Biegu*, nie można jednak sobie pozwolić na jakiegokolwiek powierzchowności i dowolność, bo są one największym wrogiem głębokiej i przejmującej mistycznej filozofii tego artysty. Trzeba się sprawnie orientować we wszystkich zawiłościach jego twórczości, po to, aby zrozumieć, że pozornie powierzchowne obrazy kryją w sobie głębokie metafizyczne treści, obce wszelkiej dosłowności. Ale żeby to wiedzieć, trzeba znać Bułhakowa, deszyfrować go w kontekście wydarzeń i okoliczności w jakich żył i tworzył. Niestety, nie wziął ich pod uwagę polski tłumacz, od którego zależało bardzo wiele, również na scenie. To na podstawie jego tekstu dokonano inscenizacji. To on jest pierwszym, jeśli nie najważniejszym ogniwem w procesie scenicznej adaptacji obcojęzycznego utworu dramaturgicznego. Jak potwierdzają doświadczenia, właściwy przekład odgrywa zasadniczą rolę nie tylko podczas prac inscenizacyjnych, ale także w trakcie odbioru widowiska teatralnego. O tym, że polski tłumacz nie sprostął zadaniu świadczą komentarze krytyków. JASZCZ określił przekład Jerzego Jędrzejewicza jako „nieco chropawy”<sup>32</sup>, co jego zdaniem jest zadziwiające, „bo to tłumacz sumienny”<sup>33</sup> — konstatuje. Płytkie tłumaczenie spowodowało w konsekwencji jednoznaczność interpretacji, a przecież Bułhakow to mistrz polifonii. Nieporozumienia dotyczące polskiego tytułu sztuki sprowokowały na początku lat 90. Krzysztofa Tura do przygotowania zdecydowanie innej wersji przekładu *Biegu*, bo pod takim tytułem ukazało się nowe wydanie utworu. Autor pokusił się także o stosowne wyjaśnienia swoich rozwiązań translatorskich.

<sup>32</sup> JASZCZ: *Wizyta w Bydgoszczy*. „Trybuna Ludu” 1960, nr 195 (4096), s. 7.

<sup>33</sup> Tamże.

Problem znaczenia tytułu sztuki wymaga o wiele głębszej analizy, na co nie ma tu miejsca. Punktem odniesienia w tej kwestii niech będzie opinia wybitnego rosyjskiego badacza twórczości Bułhakowa Aleksandra Smielańskiego, który twierdził, że „Bułhakow pisał o ‘biegu czasu’, o tym, jaką ceną opłaca się w historii ludzkie namiętności i cierpienia”<sup>34</sup>. Krzysztof Tur powołuje się na tę opinię, ponieważ jego zdaniem u podstaw twórczości Michaiła Bułhakowa leży głęboka egzystencjalna filozofia. Na tej filozofii wspiera się szkielet uniwersalnej i kosmicznej ideologii nie tylko *Biegu*, ale także pozostałych utworów tego rosyjskiego pisarza, przesiąkniętych ponadhistorycznym doświadczeniem rosyjskiej apokalipsy. Błędna jest interpretacja, w której dochodzą do głosu wszelkie przyziemne i dosłownie kojarzone sytuacje i problemy, a takiej dopuścili się polscy inscenizatorzy i większość krytyków teatralnych. Z powodu tej pozornej jednoplanowości oceniono sztukę jako mierne dzieło literackie i tym również można tłumaczyć niewielkie zainteresowanie nią w porównaniu z innymi bardziej znanymi utworami Bułhakowa. Należy zaznaczyć, że w latach 60. Bułhakow nie był jeszcze tak popularnym i znanym w naszym kraju dramaturgiem. Wtedy zaczęto go dopiero odkrywać. Prawdziwa fascynacja tym autorem nastąpiła na początku lat 80., kiedy na scenach zaczęli się pojawiać *Pacjenci*, pełna wersja *Mistrza i Małgorzaty*, *Dni Turbinów*, *Powieść teatralna* oraz krótsze formy prozatorskie jak *Psie serce*, *Morfina*, *Adam i Ewa* czy *Czerwona korona*.

Sam Bułhakow mówił o sobie: „Jestem PISARZEM MISTYKIEM”<sup>35</sup>, a przecież, jak słusznie zauważa Tur, „nie ma mistycyzmu bez tajemnicy”<sup>36</sup>. A wszelka tajemnica jest obca dosłowności i powierzchownej interpretacji rzeczywistości. Rzeczywistość u Bułhakowa ma nie trzy, lecz cztery wymiary. Nie sposób zakreślić ich granic, tak jak nie sposób zgodzić się z twierdzeniem, że *Bieg* jest utworem „o ‘ucieczce’ białych przed bolszewikami, ani o ‘gonitwie’ za utraconym spokojem czy za wygraną na wyścigach karaluchów”<sup>37</sup> — zauważa autor monografii Bułhakowa. „Ta naiwna — zdaniem Tura — interpretacja zatarła właściwą wymowę utworu, która z jednej strony dotyczy ‘biegu’ czasu, rzeczywistości, z drugiej — egzystencji bohaterów”<sup>38</sup>. Powołując się na kosmiczną filozofię Bułhakowa, należy ją rozumieć w kontekście ogólnoludzkiej katastrofy, „która spowodowała, że poszczególne sfery bytu zaczęły biec każda w swoją stronę, a ‘ogólne kierownictwo’ nad sprawami wszechświata, wprowadzające w nie harmonię, ostatecznie wymknęło się Najwyższej Istocie z rąk”<sup>39</sup> — pointuje krytyk. Według niego o tym, czy ruch, bieg życia, egzystencja bohaterów w danym momencie jest „ucieczką” czy „gonitwą”, nie decyduje ich wola, ale przypad-

<sup>34</sup> Cyt. za. K. Tur: *Bieg. Utwory sceniczne*. Białystok: Wydawnictwo „Łuk” 1994, s. 317.

<sup>35</sup> Cyt. za. K. Tur: *Michaił Bułhakow. Trzy życia. Opowiadania, urywki, felietony*. Białystok: Wydawnictwo „Łuk” 1995, s. 226.

<sup>36</sup> Tamże, s. 221.

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> Tamże, s. 224.

kowy i wymykający się spod kontroli stosunek ich egzystencji do pędzącej w swoją, nieznaną stronę, rzeczywistości.

### Inscenizacje *Biegu*

*Bieg* wystawiono w Związku Radzieckim dopiero po 1957 roku. W Polsce tę sztukę grano kilkakrotnie od 1959 roku w tłumaczeniu Jerzego Jędrzejewicza. Sztuka jest utrzymana w poetyce koszmaru sennego, który pozbawia woli. Niestety, część realizatorów spłyciła sztukę Bułhakowa, traktując ją dosłownie, tak jak podpowiadał tytuł w tłumaczeniu Jędrzejewicza. *Ucieczka*, a więc „moment załamania frontu, poniewierka w Konstantynopolu [...], ucieczka przed straszliwymi i krwiożerczymi czerwonymi”<sup>40</sup>. Hugon Moryciński — jeden z pierwszych na polskich scenach realizatorów *Biegu* położył nacisk przede wszystkim na społeczno-historyczny sens sztuki. Według Zofii Pietrzakówny „reżyser dał tu rzeczywiście pełen grozy a zarazem śmieszności obraz katastrofy upadającego ustroju, w czym mu pomogły monumentalne i sugestywne dekoracje”<sup>41</sup>. Moryciński, zgodnie z sugestią Jędrzejewicza, zagrał *Bieg* z „rzetelną troską o logiczną i jasną wymowę społeczną, polityczną i historyczną”<sup>42</sup>. Jan Piechocki podkreśla reportażowy wręcz charakter bydgoskiego przedstawienia i akcentuje pracę reżysera, który pokazał „panoramiczny obraz polityczno-wojskowych wydarzeń”<sup>43</sup>. Zarzuty pod adresem sztuki i jej twórcy pojawiały się niemal w każdej recenzji. Imputowano Bułhakowowi, że popełnił „utwór nierówny”, w którym „początkowym scenom nie dorównują końcowe rozdziały tej teatralno-epickiej opowieści [...], tęgi realizm ustępuje nagle miejsca sytuacjom nieprawdopodobnym, wikła się i banalnie psychologiczna konstrukcja osób; trafiają się nawet sytuacje z romansu zeszytowego...”<sup>44</sup>. Jarosław Szymkiewicz napisał w swojej recenzji, że „nie jest to może wielka literatura, ale mocno osadzona w rosyjskich tradycjach literackich”<sup>45</sup>. Najwięcej pretensji do Bułhakowa miała recenzentka „Pomorza” Zofia Pietrzakówna, która już na wstępie stwierdziła, że sztuka Bułhakowa jest interesująca i ambitna, ale nie można jej nazwać doskonałą. Mało tego, bydgoska recenzentka posunęła się w swoich oskarżeniach dalej, zarzucając Maksymowi Gorkiemu, który wstawił się za *Biegiem* u samego Stalina, że „i on pomylił się poważnie”<sup>46</sup>. Jak widać nagonka na autora *Mistrza i Małgorzaty* nie ustąpiła na-

<sup>39</sup> Tamże, s. 317.

<sup>40</sup> J. Szymkiewicz: *Ucieczka i powrót Romana Chłudowa*. „Teatr” 1960, nr 11, s. 22.

<sup>41</sup> Z. Pietrzakówna: *Ucieczka karaluchów*. „Pomorze” 1960, nr 10 (88), s. 6.

<sup>42</sup> Tamże.

<sup>43</sup> J. Piechocki: *Ucieczka*. „Wieczory teatralne” 1960, nr 12, s. 6.

<sup>44</sup> JASZCZ: *Wizyta w Bydgoszczy*. „Trybuna Ludu”, nr 195 (4096), s. 7.

<sup>45</sup> J. Szymkiewicz: *Ucieczka...*, s. 22.

<sup>46</sup> Z. Pietrzakówna: *Ucieczka karaluchów*. „Pomorze” 1960, nr 10 (88), s. 6.

wet po jego śmierci. Pietrzakówna wytyka kolejne błędne jej zdaniem artystyczne i kompozycyjne niedoskonałości *Biegu*. Dotyczą one przede wszystkim zbyt odkrytej treści satyrycznej, która „u Bułhakowa leży po prostu na dłoni i jest płytka”<sup>47</sup>.

Bydgoskie przedstawienie zyskało w oczach krytyków wymiar pogłębionej psychologicznie opowieści teatralnej o jednym z ważnych, choć odległym dla Polaków, problemie rosyjskiej kontrrewolucji lat 20. Jan Piechocki odnalazł w wizji Morycińskiego rozległą galerię typów i typków, które swoim zachowaniem uświadamiają „prawidłowość i nieodmienność wielkiego procesu historycznego, jaki dokonał się w Kraju Rad”<sup>48</sup>. Jego poglądy podzielają inni recenzenci. Jarosław Szymkiewicz odkrył w przedstawieniu radykalne skonstrastowanie wszystkich postaci: począwszy od zagubionych inteligentów, szantażystów, „cynicznego, choć dostojnego Afrykana-archiepiskopa”<sup>49</sup> do „okrutnego ale konsekwentnego Romana Chłudowa”<sup>50</sup>. W opinii recenzentów Bydgoskiego *Biegu* (*Ucieczki*) z 1959 roku, Bułhakow należy do przeciętnych pisarzy, a potwierdziła to sama sztuka. JASZCZ, podobnie jak Zofia Pietrzakówna, klasyfikuje *Bieg* (*Ucieczkę*) jako radziecki rewolucyjny dramat romantyczny „inspirowany i wciąż podsycany wspomnieniami rewolucji i wojny domowej [...], który promienieje swą patriotyczną, rewolucyjną siłą daleko i szeroko”<sup>51</sup>. Choć sztuka Bułhakowa jest — jak zauważa Pietrzakówna — „rzeczywiście ambitna, oryginalna i interesująca, to nie można jej nazwać doskonałą”<sup>52</sup>.

Z elbląską premierą 18 listopada 1972 roku w reżyserii Magdaleny Bączewskiej zmienia się podejście polskich realizatorów i krytyków do kwestii Bułhakowa i jego utworu, który do tej pory traktowano trochę po macoszemu. Młoda adeptka warszawskiego wydziału reżyserii zaproponowała widowisko, które diametralnie różniło się od poprzednich (z lat 60.). Widać, że zmieniło się coś w świadomości animatorów kultury. Bułhakow zostaje doceniony, a nawet nazwany genialnym dramaturgiem i pisarzem, choć mało jeszcze znanym w naszym kraju. W Teatrze Jaracza zaprezentowano „dzieło wybitne, utwór światowej sławy [...], o oryginalnej formule”<sup>53</sup>. Wydaje się, że tą inscenizacją Bączewska dowiodła, że tekst Bułhakowa jest znacznie pojemniejszy, niż sądzono dotychczas. Polska reżyserka skonfrontowała stan fizyczny głównych bohaterów z psychicznym. Zgrabnie przedstawił ten zawity wątek w swojej recenzji (R. T.) związany z „Głosem Elbląga”. Według niego „we wszystkich dotychczasowych inscenizacjach *Biegu*, nie dostrzegano problemu ludzi, którzy po prostu zagubili się w bałaganie, próbując tragicznie zachować jakąś autonomię.

<sup>47</sup> Tamże.

<sup>48</sup> J. Piechocki: *Ucieczka*. „Wieczory teatralne” 1960, nr 12, s. 5.

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> Tamże.

<sup>51</sup> JASZCZ: *Wizyta w Bydgoszczy*. „Trybuna Ludu”, nr 195 (4096), s. 7.

<sup>52</sup> Z. Pietrzakówna: *Ucieczka...*, s. 6.

<sup>53</sup> (R. T.): *Przed premierą Ucieczki Bułhakowa*. „Głos Elbląga” 1972, nr 12, s. 5.

[...] W tradycyjnych opracowaniach tematu rewolucji uderzała jej naiwna schematyczna klasyfikacja ludzi tej doby na entuzjastów rewolucji i jej przeciwników, kontrewolucjonistów<sup>54</sup> — konstatuje elbląski recenzent. Charakterystyczny, również w teatrze, podział na czarne i białe dyskwalifikował wizje sceniczne, które mogłyby się opierać na całej gamie przeróżnych półcieni. Niestety nie wszyscy odbiorcy postrzegali otaczającą ich rzeczywistość w kolorach. Dla Bohdana Dzitko z „Warmii i Mazur” kompozycja podporządkowana chaotycznej konstrukcji scen okazała się dosłownym scenicznym rozgardiaszem i brakiem zdyscyplinowania ze strony inscenizatorki:

Reżyser *Ucieczki* [tu: *Biegu* — N. S.] Magdalena Bączewska, dokonała znacznych zmian w tekście autorskim. Został on poważnie okrojony. Niewątpliwy chaos jaki towarzyszył odwrotowi białej armii pogłębił jeszcze chaos wprowadzony przez reżysera [...], niepotrzebne to przerysowanie, niewyjaśniające niczego, a przeciwnie, mącające klarowny przecież tekst autorski<sup>55</sup>.

Na szczęście takie komentarze były sporadyczne i na szczęście nie zdominowały odbioru Bułhakowskiej sztuki. Śladami Bączewskiej pod koniec 1985 roku poszedł Henryk Giżycki. Jego *Bieg* (wciąż jeszcze tytułowany *Ucieczką*) dotykał przede wszystkim „sennych” zakamarków sztuki. Z innej już perspektywy oceniają to przedstawienie recenzenci, którzy teraz skupiają uwagę na metafizycznej i filozoficznej stronie scenicznych perypetii głównych bohaterów: nie mówi się tu o rewolucji, pomija patos i heroizm tworzenia się historii, nie ma przemarszu triumfujących czerwonogwardzistów, nie ma bohaterów i słusznych sloganów ideologicznych. Są za to, jak niemal poetycko ujmuje to Kazimierz Kania, „zagubione pobocza, chore odpryski ginącego starego świata przerażonego naporem nowej siły, przed którą trzeba uciekać”<sup>56</sup>. Bułhakow dojrzewa w oczach i umysłach polskich realizatorów, o czym świadczą komentarze krytyków teatralnych. Maria Machowska zauważa, że „oglądając nowohucką *Ucieczkę* nie czuje się dystansu lat dzielących od czasu, o którym opowiada [...], najważniejsze są losy człowiecze [...], wszyscy są egzeplifikacją postaw ludzkich, a ich konflikt z samym sobą jest konfliktem człowieczym w każdym czasie i pod każdą szerokością geograficzną”<sup>57</sup>. Wizja Bułhakowskiej sztuki zyskuje wymiar uniwersalnej przypowieści o ludzkim losie, zagubieniu i cierpieniach. I tak po przeszło dwudziestu pięciu latach od prapremiery *Bieg* z radzieckiego rewolucyjnego dramatu romantycznego „inspirowanego i wciąż podsycanego wspomnieniami rewolucji i wojny domowej [...], który promienieje swą patriotyczną, rewolucyjną siłą daleko i szeroko”<sup>58</sup> zmienia się w sztukę, o której Machowska na łamach „Za i przeciw” pisze, że to jeden z tych utworów wielkiej światowej dramaturgii, „którego

<sup>54</sup> Tamże.

<sup>55</sup> B. Dzitko: *Ucieczka do nikąd*. „Warmia i Mazury” 1973, nr 12, s. 25.

<sup>56</sup> K. Kania: *Ucieczka*. „Kierunki” 1985, nr 45, s. 10–11.

<sup>57</sup> M. Machowska: *Ucieczka donikąd*. „Za i Przeciw” 1985, nr 48, s. 18.

<sup>58</sup> JASZCZ: *Wizyta w Bydgoszczy*. „Trybuna Ludu”, nr 195 (4096), s. 7.



akcja toczy się nie tylko na polach bitew, lecz przede wszystkim na obszarze zaskakujących zdarzeń, jakie zmieniały styl i bieg egzystencji wynikającej z tradycji, przyzwyczajzeń i poglądów<sup>59</sup>.

### **Samobójca Podsiekalnikow**

Wątek samobójczej śmierci głównego bohatera tej tragikomedii został stworzony na nieprawdopodobnym i absurdalnym wydarzeniu-anegdocie: Związek Radziecki, schyłek lat 20. Siemion Siemionowicz Podsiekalnikow postanawia nastraszyć żonę i teściową śmiercią samobójczą. Zmusza go do tego beznadziejna sytuacja życiowa, brak pracy i perspektyw na poprawę siermiężnego losu. Tragikomedia, rozpoczynająca się od nic nie znaczącego zdarzenia z pasztetową i marzeniem o zarabianiu gra na helikonie, w miarę rozwoju akcji nabiera cech śmiesznych. Podsiekalnikow wynajduje kolejne absurdalne pretensje do świata, o to, że jest nieporadnym i zdesperowanym życiowym nieudacznikiem. Erdman genialnie rozbudowuje ten temat. Paradoksalnie, chęć skończenia ze sobą, powoduje, że życie głównego bohatera tej sztuki nabiera rumieńców. Na samobójczym pomysle głównego bohatera postanawiają zarobić inni nepmańscy spekulanci, po to, aby zwrócić uwagę na swoje problemy i rozterki. Podsiekalnikow staje się popularny, zabiegają o jego względy różni ludzie: artyści, inteligencja, handlowcy, duchowny i kobiety lekkich obyczajów. Autor sztuki maluje środowisko „trupów i potworów moralnych, skazanych przez historię i odchodzących w przeszłość”<sup>60</sup>, które śmieją, ale i przerażają jednocześnie. Komiczny pomysł Podsiekalnikowa w śmiesznej sytuacji, rozdmuchiwanej przez środowisko głupców i szaleńców ogarniętych manią samobójczą.

Wesołość i śmiech to dość istotna strona *Samobójcy*, ale w tej śmieszności słyhać dźwięki śmierci, co nadaje sztuce głęboki sens tragikomiczny. Sytuacja, w której samobójca staje się niemal bohaterem narodowym zmienia się zdaniem Frołowa w uogólnienie nepmańskiego szaleństwa i drobnomieszczańskiego sabatu czarownic lat 20. Erdman demaskuje tragi-komiczny obraz rzeczywistości z pomocą środków satyrycznych. Plugawe typy podszczuwaczy samobójcy spierają się o przyczynę jego samobójstwa. Prześcigają się w pomysłach, bo każdy z nich chce być ważny. Samobójcę „wystawił na rynek” jego sąsiad Kałabuszkin i natychmiast znaleźli się kupcy. Kleopatra Maksimowna błaga Podsiekalnikowa, żeby się zastrzelił za nią; Rzeźnik Pugaczew oczekuje, że desperat zabije się za rozwój handlu mięsnego, ojciec Eliidij błaga niebiosa, aby samobójca stał się ofiarą za cerkiew i wiarę prawosławną itd. Komizm sytuacyjny bardzo mocno podkreśla tragiczną wymowę tej sztuki, ponieważ jej bohaterowie nie znajdują wyjścia w rzeczywistości radzieckiej

<sup>59</sup> M. Machowska: *Ucieczka...*, s. 18.

<sup>60</sup> Tamże.

tamtego okresu. Sztuka kończy się tragicznym finałem. Ludzi, którzy zabawiali się śmiercią, faktycznie uśmiercili człowieka, ale nie Podsiekalnikowa. Ofiarą padł Fiedia Pitunin, który uwierzył w ten szalony pomysł „ustawienia przyczyn śmierci”. Zastrzelił się, zostawiając list pożegnalny. Przewrotna i chora mieszczkańska ideologia doprowadza do rzeczywistej tragedii, a sam Podsiekalnikow rozumie, że jego nieudane życie stanowi dla niego najwyższą wartość.

Erdman wszedł do historii literatury rosyjskiej jako autor zaledwie dwóch sztuk: *Mandatu* (1925) i *Samobójcy*. Miał rację Konstanty Stanisławski, który w liście do Władimira Niemirowicza-Danczenki w 1934 roku pisał:

Zgadzam się z Panem, że *Ucieczki* [Biegu — N. S.] nie pozwolą nam wystawić tak samo, jak nie udałooby się wybronić wspaniałej sztuki Erdmana *Samobójca*. Przy okazji niech Pan poprosi kiedyś Erdmana, żeby Panu przeczytał tę sztukę. Kryje się w niej jakaś nowa zasada, której nie umiałem odgadnąć...<sup>61</sup>.

Faktycznie, na wszystkich tych sztukach ciążył zakaz cenzury. W Rosji utwory Erdmana opublikowano dopiero po 1987 roku. Jako jeden z wielu demaskatorów politycznej sowieckiej demagogii, zasłaniającej brak zasad cyniczną rewolucyjną frazeologią, ich autor uległ fali stalinowskich represji. W 1938 roku aresztowano go i zesłano na trzy lata.

Dwa lata przed śmiercią Nikołaja Erdmana, w 1968 roku, pojawiła się szansa opublikowania jednego z jego genialnych utworów, o którym Nadieżda Mandelsztam powiedziała, że „to obraz o tym, dlaczego nie przestawaliśmy żyć, chociaż wszystko popychało nas do samobójstwa”<sup>62</sup>. Niestety nie udało się sztuce w tym okresie dotrzeć do czytelnika, ani tym bardziej zaprezentować na rodzimych scenach. O jej losie przesądził sam Josif Wissarionowicz, który na początku lat 30. w liście do Konstantina Stanisławskiego napisał:

Nie mam zbyt dobrego zdania o sztuce *Samobójca*. Najbliżsi mi towarzysze uważają, że jest ona pustawa, a nawet szkodliwa<sup>63</sup>.

To wystarczyło, aby Stanisławski przerwał prace nad inscenizacją tego utworu. Podobny los spotkał Wsiewołoda Meyerholda, któremu wystawienie *Samobójcy* wyperswadowała cenzura. *Samobójca*, podobnie jak *Mandat* obrosły legendą i w Związku Radzieckim krążyły w drugim obiegu życia teatralnego. Zakazany w ojczyźnie został *Samobójca* doceniony na Zachodzie.

<sup>61</sup> Cyt. za: A. Multanowski: *Lekcja u profesora Jarockiego*. „Teatr” 1988, nr 5, s. 8.

<sup>62</sup> Cyt. za: J. Szymańska: *Bramy do raj*. „Ekran” 1989, nr 11, s. 12.

<sup>63</sup> Cyt. za: J. Panasewicz: „Pozwólcie nam mówić, że jest nam trudno żyć”. „Express Ilustrowany” 1988, nr 101 (5207), s. 3.

W 1969 roku sztukę wystawiono w RFN, trzy lata później we Włoszech. Dopiero na początku lat 80. pozwolono Podsiekałnikowi wygłosić publicznie słowa, które zdaniem Jerzego Panasewicza są w gruncie rzeczy przesłaniem całej sztuki:

**PODSIEKAŁNIKOW** Czy tacy jak my robią coś na szkodę waszego... waszego stroju? Przecież od pierwszego dnia rewolucji nie robimy nic. [...] Na miłość boską nie zabierajcie nam ostatniego środka do życia, pozwólcie nam mówić, że jest nam trudno żyć. Chociażby szeptem: „Życie jest ciężkie”<sup>64</sup>.

Tak mówił Siemion Siemionowicz, który wbrew swoim samobójczym zamiarom wierzył w życie, bo kiedy zrezygnował z wykonania na sobie wyroku, zrobił to właśnie w imię wolności, choćby po to, żeby móc powiedzieć, że jest ono ciężkie.

W Polsce *Samobójca* wszedł na afisze teatralne dość późno, bo pod koniec lat 80., ale od razu wywołał nie lada sensację. Dwa lata po prapremierze innej słynnej sztuki Erdmana — *Mandatu* w reżyserii Andrzeja Rozhina w Teatrze Osterwy w Lublinie, Jerzy Jarocki zaproponował spektakl dyplomowy w wykonaniu studentów IV roku Wydziału Aktorskiego w Krakowie, który zdaniem Andrzeja Multanowskiego zasługuje na to, aby nazywać go polską prapremierą *Samobójcy*. Podobnie uważała Bożena Winnicka z „Życia Literackiego”, Andrzej Multanowski z „Teatru” i Krzysztof Karwat, który na łamach „Tak i Nie” uznał, że skoro studencki *Samobójca* z 18 grudnia 1987 roku jest pokazywany publicznie, to „chyba wypada tę realizację uznać za prapremierową”<sup>65</sup>. Sprawa okazała się dość skomplikowana, ponieważ oficjalną polską prapremierą tej tragikomedii była realizacja Andrzeja Rozhina w warszawskim „Ateneum” z lutego 1988 roku. Walka na słowa o to, kto był prawowitym odkrywcą Erdmana na scenach polskich, a kto powinien nim być w rzeczywistości i dlaczego, przełożyła się na późniejsze oceny i opinie krytyków na temat obu prezentacji. Zarówno Jarocki, jak i Rozhin mieli swoich adwersarzy i zwolenników. Całe to formalne zamieszanie wokół *Samobójcy* tylko pomogło sztuce, która zyskała szerokie grono widzów i duży rozgłos na długie lata. Potwierdzeniem tych sukcesów była inscenizacja sztuki według Marcela Kochańczyka z 21 maja 1988 roku na Dużej Scenie łódzkiego Teatru Jaracza oraz ekranizacja Kazimierza Kutza z popisową rolą Janusza Gajosa tego samego roku.

## *Piano*

W odbiorze polskiej powojennej krytyki teatralnej nie ma zasadniczych rozbieżności, co do ocen wszystkich trzech scenicznych „samobójczych” inscenizacji. *Samobójca* jest tragifarsą i wła-

<sup>64</sup> Tamże.

<sup>65</sup> K. Karwat: *Erdman w PWST*. „Tak i Nie” 1988, nr 24, s. 13.

ściwie nie zapomnieli o tym polscy realizatorzy tej sztuki. Na pozór podobne komentarze i opinie krytyków zbliżają w perspektywie odbioru te trzy obrazy, choć wydaje się, że inscenizacja Jarockiego jest głębsza i bardziej przemyślana od spektakli Andrzeja Rozhina i Marcela Kochańczyka. Inne kryteria oceny dotyczą spektaklu Kazimierza Kutza, z racji tego, że ekranizacja rządzi się zupełnie odmiennymi prawami, co wpływa na kształt i odbiór widowiska, ale o tym w drugiej kolejności.

W dość obszernym artykule z 1988 roku poświęconemu spektaklowi w inscenizacji Jarockiego Urszula Biełous analizuje sztukę Erdmana w kontekście zmian społeczno-historycznych, które pozwalają odkryć znacznie głębszy jej wymiar — ludzki dramat. Wszyscy zgadzają się co do tego, że z taką intencją ta sztuka była pisana. Miał z niej emanować komizm i tragizm zarazem. Tragizm miał być „wyrażony przez śmiech gorzki, wypluty, nie wiadomo — z okrucieństwa życia, czy z niemożności zrozumienia mechanizmów historii. W każdym razie gorzki”<sup>66</sup> — pointuje recenzentka. Ta przejmująca opowieść o „tragedii zwykłych ludzi uwikłanych w system totalitarny”<sup>67</sup> sprowokowała Jarockiego do wyeksponowania wątku tragicznego w wyniku czego powstało przedstawienie precyzyjne aktorsko, pozbawione płytkich i mimowolnych aluzji, jak to miało miejsce w przypadku innej stołecznej inscenizacji, w której zdaniem Biełous „aż huczy od zgryw, fars i kabaretowo wypowiedzianych kwestii”<sup>68</sup>. Tandeta i efekciarstwo — tak określiła inscenizację Rozhina recenzentka „Kultury”, zastanawiając się jednocześnie nad przesłaniem jego wizji. „Z czego tu się śmiać? — pyta Biełous. Z dramatyizmu historii? Z dramatów ludzkich, wplątanych w zawiłą historię i tracących własną godność, dumę, człowieczeństwo, a nawet życie?!”<sup>69</sup>. Jarocki pieczołowicie zbudował konstrukcję z wielu istotnych elementów, nie popadł — jak zauważają zgodnie krytycy — w rodzajowość. Pierwsze sekwencje przedstawienia reżyser prowadzi bardzo powściągliwie, jak gdyby „ostentacyjnie rezygnując z wykorzystania wszystkich komediowych możliwości zapisanych w tekście Erdmana [...], korygując go nieco wybiera tonację *piano*, by drogą stopniowania akordów zmierzać do kulminacji”<sup>70</sup> — relacjonuje Multanowski. Rezygnacja z prostych powielanych po częstokroć inscenizacyjnych ozdobników i dosłownych „drobnych przedmiocików” dekoracji i scenografii, oddala widza od natrętnej obyczajowości, która zdaniem Bożeny Winnickiej jest zbędna, ponieważ „rzeczywistość *Samobójcy* i tak przecież zrozumiała jest dla społeczeństwa o dokładnie określonych, znanych nam dobrze doświadczeniach historycznych i politycznych”<sup>71</sup>. Jarocki dał temu wyraz zarówno w krakowskim spektaklu dyplomowym, jak i podczas wrocław-

<sup>66</sup> U. Biełous: „*Samobójca*” Jarockiego. „Kultura” 1988, nr 5, s. 12.

<sup>67</sup> J. Lutomski: *Brawa i refleksje*. „Rzeczpospolita” 1988, nr 253, s. 4.

<sup>68</sup> U. Biełous: „*Samobójca*”..., s. 12.

<sup>69</sup> Tamże.

<sup>70</sup> A. Multanowski: *Lekcja u profesora Jarockiego*. „Teatr” 1988, nr 5, s. 8.

<sup>71</sup> B. Winnicka: *Krzyk jednostki*. „Życie Literackie” 1988, nr 5, s. 7.

skiej premiery w Teatrze Współczesnym. Część krytyków uznała to posunięcie za słuszne, jak na przykład Bożena Winnicka, Andrzej Multanowski i Urszula Bielewska. Z kolei Krzysztof Karwat zauważył, że wymigiwanie się od wątku komediowego było ze strony inscenizatora wyrazem obawy „przeszarżowaniem” jego podopiecznych, co w rezultacie pozbawił spektakl tak charakterystycznego dla tego utworu komizmu słownego. Nie jest to jednak zarzut pod adresem Jarockiego, ponieważ należy zwrócić uwagę na pewne ograniczenia, jakie niesie z sobą spektakl w wykonaniu świeżo upieczonych adeptów teatru.

Z drugiej strony, dzięki tej powściągliwości Jarocki osiągnął zamierzony cel gwałtownej zmiany perspektywy, kiedy następuje załamanie nastroju i Podsiekalnikow urasta do symbolu jednostki, która „chce być podmiotem, a nie przedmiotem w wielkiej grze, która zwie się historią”<sup>72</sup>. Dzięki precyzyjnej formie reżyser zyskał intelektualną głębię przedstawienia, które zaistniało „wbrew obowiązującej modzie”<sup>73</sup>. Jarocki nie ukrywał się za porozumiewawczymi niedomówieniami, które zdaniem Winnickiej są powszechnie stosowane w teatrze, choć o pewnych sprawach mówi się już i pisze otwarcie. U Jarockiego samobójca Podsiekalnikow ma wymiar tragiczny i uniwersalny przede wszystkim. Jak zauważa Marian Kraczek, jest postacią na miarę Starca w *Kartotece* Różewicza, który powiada, że „czasy są niby duże, ale ludzie trochę mali”<sup>74</sup>. Bohater sztuki Erdmana nie umie się znaleźć w nowym świecie wielkich przemian, bo jest zwykłym zjadaczem chleba. Jest szarą myszką, o której Majakowski, jedenaście lat przed napisaniem *Samobójcy*, pisał, że jest „zerem i piszczącą bzdurą”<sup>75</sup>. Ale ten pisk Podsiekalnikowa — według Winnickiej — „brzmi jak krzyk pokolenia, które zasługuje na to, by żyć bez szeptu”<sup>76</sup>, „pełnym głosem” wykrzyczeć swoje „Ja!” — do czego zawsze i wszędzie namawiał Majakowski.

Wśród poruszanych podczas wrocławskiego przedstawienia problemów związanych z egzystencją człowieka w czasach totalitarnego terroru i „małej stabilizacji” do głosu dochodzą zasadnicze racje etyczne, które na scenie zyskują charakter projekcji sennych głównego bohatera. To on „staje się krzywym zwierciadłem rzeczywistości, której nie akceptuje, ale też nie umie się z niej wyrwać”<sup>77</sup> — konstatuje Kraczek. To przesłanie jest aktualne tu i teraz — przekonują zgodnie krytycy, choć nie czynią tego bezpośrednio wskazując na konkretne daty, nazwiska, okoliczności i miejsca.

---

<sup>72</sup> Tamże, s. 5.

<sup>73</sup> Tamże.

<sup>74</sup> M. Kraczek: *Życie jest ciężkie*. „Gazeta Robotnicza” 1988, nr 146, s. 5.

<sup>75</sup> Tamże.

<sup>76</sup> B. Winnicka: *Krzyk jednostki*. „Życie Literackie” 1988, nr 5, s. 7.

<sup>77</sup> Tamże, s. 5.

## *Forte*

Czytając recenzje poświęcone spektaklowi Andrzeja Rozhina ma się wrażenie, że reżyser zastosował odmienną w stosunku do Jerzego Jarockiego technikę realizacji w konwencji *forte*. Ale jeśli przyjrzeć się z bliska, optyka owa ulega niewielkiej deformacji. Dorota Krzyżewska, która analizowała warszawski spektakl na łamach „Dziennika Ludowego” informuje, że oglądając *Samobójcę* w Teatrze „Ateneum”, myślała przede wszystkim o „zadziwiającym zjawisku, jakim jest reakcja widzów”<sup>78</sup>.

Zadziwia i poraża jednocześnie to stwierdzenie warszawskiej recenzentki. Oczywiście jej uwaga miałaby głębszy sens, jeżeli recenzentka odkryłaby jakieś nieprawidłowości w zachowaniu widowni, czyli gdyby na przykład tragizm sytuacyjny wywołał u oglądających sztukę gromki śmiech, lub w sytuacji komicznej jego brak. Tak się jednak nie dzieje. Krzyżewska zauważa, że „w sytuacjach zaskakujących wybuchają salwy śmiechu i burze braw. Wywołują je słowa, zdania i gesty padające ze sceny. Początkowo śmiech wydaje się odosobniony, później — powszechny, aż w końcu nie wystarcza i widzowie zaczynają instynktownie klaskać”<sup>79</sup>. Recenzentka nie określa tych sytuacji, nie wiąże ich w żaden sposób z literą tekstu, nie sili się na słowo wyjaśnienia, nie ocenia, po prostu stwierdza fakt oczywisty. Zagłębiając się w jej „samobójcze” przemyślenia, dowiadujemy się, że żadnego nieoczekiwanego powiązania pomiędzy tym, co się dzieje na scenie, a reakcją widowni nie ma. Świadczą o tym jej słowa, potwierdzające czysto komediowy i rozrywkowy wymiar warszawskiej realizacji: „spektakl zrealizowany jest z dużym rozmachem (dekoracje, orkiestra cygańska) i to niewątpliwie dodaje mu uroku, [...] a scena kiedy Podsiekalnikow uczy się grać na helikonie jest w stanie — zdaniem Krzyżewskiej — rozbawić najbardziej ponurego widza”<sup>80</sup>. Stwierdzenie, że „przedstawiane przez aktorów dialogi są podawane z wewnętrznym przekonaniem”<sup>81</sup>, nie wnosi żadnych konkretów w kwestii ich zawartości.

W kontekście wypowiedzi Krzyżewskiej ocena Franciszka Sienkiewicza sprawia wrażenie nieumotywowanej. Czytelnik napotyka na rozbieżności w ocenie spektaklu przez recenzentów.

Z relacji Krzyżewskiej wynika, że warszawska widownia nie była bierna podczas premierowego pokazu sztuki Erdmana, co więcej, tezę tę potwierdza Hanna Szczawińska, która zarzuca Rozhinowi, że pokazał warszawskiej publiczności „jednoznaczną komedię [...], bez głębszej analizy tekstu, przeoczył natomiast wątek refleksyjny”<sup>82</sup>. Recenzentka „Słowa Powszechnego” zgadza się z tym, że widownia dała się zachęcić do „głośnej wesołości, która jednak nie kłopotowała koniecz-

<sup>78</sup> D. Krzyżewska: *Życie jest piękne*. „Dziennik Ludowy” 1988, nr 58, s. 7.

<sup>79</sup> Tamże.

<sup>80</sup> Tamże.

<sup>81</sup> Tamże.

nością myślenia”<sup>83</sup>. Jeśli faktycznie tak było, to jak ma się do tego relacja Sienkiewicza, który owszem zgadza się co do tego, że to „komedia, gdzie, aż roi się od prześmiesznych sytuacji, celnych powiedzonek, postaci nacechowanych żywiołowym kretynizmem, rubaszością [...], gdzie jest się z czego śmiać”<sup>84</sup>, tylko „dlaczego — zapytuje krytyk — jest tak cicho? Reakcje widowni stłumione, niemrawe”<sup>85</sup>. Do tego niezwykle wymowny tytuł jego recenzji — *Wszystko odbywa się w ciszy*. Zastanawiające są te rozbieżności w ocenach recenzentów. Jednak mimo wszystko refleksje Sienkiewicza są bardziej wiarygodne, choćby z tego względu, że uzupełniają je dość obszernie wyjaśnienia i wprowadzenie w obszar skrywanych do niedawna kwestii powstania sztuki, jak i życiowych perypetii autora.

Teatr „Ateneum” wystawił *Samobójcę*. „Śmiać się czy płakać?”<sup>86</sup> — zastanawia się Franciszek Sienkiewicz. Autor recenzji odnajduje przyczynę tej ciszy. Tłumaczy ją miarą ludzkich sumień, pewnego rodzaju „niewytłumaczalnym wstydem, pokorą wobec tych, którzy jeszcze nie tak dawno ‘odważyli się być odważni’”<sup>87</sup>. Artystyczne samobójstwo Erdmana, Bułhakowa czy Babla nie jest historią bez precedensu, a powody, zdaniem Sienkiewicza, są raczej podobne. Jego zdaniem do pewnego okresu w historii obu narodów wszystko odbywało się w ciszy, nikt nie pytał, nie protestował, nie krzychał. Dopiero w 1987 roku, kiedy po raz pierwszy drukuje się *Samobójcę*, „zaczyna trochę szeleścić papier”<sup>88</sup>. Zmienia się świadomość. Ten proces jest szczególnie widoczny na scenie i na widowni. Widz coraz częściej jest spragniony konkretności, albo zupełnej fantazji. Zdaniem krytyka „Kultury” pośrednią formą, jaką bez wątplenia jest tragikomedie Nikołaja Erdmana, nie trafia w gusta współczesnego widza. Oczekuje on od literatury i teatru konkretów. Czasy maski teatralnej minęły i należy wypowiadać się wprost, bez ogródek i przerysowanych insynuacji.

W latach 80., a właściwie u ich schyłku, nie porywały już mocne i dosadne żarty w stylu: „w gazecie napisali, że życie jest piękne, pewnie sprostują, nie cieszą aluzyjki, dialogi o współczesności zabarwione cytatami z przemówień przywódców partyjnych”<sup>89</sup>. Polskie inscenizacje tragikomedii Erdmana pozwalały odkryć gorzką prawdę o czasach reżimu stalinowskiego, który szczególnie mocno odcisnął swoje piętno na ludziach kultury i sztuki, unicestwiając radość tworzenia i prawo do swobodnej egzystencji. Widmo cenzury zmuszało artystów do ukrywania się za barwną, cyrkową powłoką, pod którą kłębiły się myśli wcale niewesołe.

---

<sup>82</sup> H. Szczawińska: *Rozterki „samobójcy”*. „Słowo Powszechne” 1988, nr 112, s. 8.

<sup>83</sup> Tamże.

<sup>84</sup> F. Sienkiewicz: *Wszystko odbywa się w ciszy*. „Kultura” 1988, nr 28, s. 11.

<sup>85</sup> Tamże, s. 14.

<sup>86</sup> Tamże, s. 11.

<sup>87</sup> Tamże.

<sup>88</sup> Tamże.

<sup>89</sup> Tamże.

Rehabilitacja Nikołaja Erdmana nie odbywała się tylko w sferze jego twórczości, a właściwie w obrębie dwóch dramatów, które zdążył napisać, zanim odebrano mu do tego wszelkie prawa. Hołd oddany twórcy *Mandatu* i *Samobójcy* na scenach polskich był powszechny, choć zdaniem większości mocno spóźniony. Pewne informacje docierały do świadomości Polaków po kilkudziesięciu latach od czasu ich faktycznego zaistnienia. Losy obu narodów „są bardzo podobne, losy ludzkie zbliżone”<sup>90</sup> — pisze w swojej recenzji Franciszek Sienkiewicz. Bilans minionej epoki jest trudny i wymaga czasu, ale na pewno jest konieczny dla zachowania należytej więzi i stosunków międzykulturowych i międzyludzkich.

### Specyfika Teatru Telewizyjnego w kontekście odbioru *Samobójcy*

O ekranizacji *Samobójcy* według Kazimierza Kutza z 1988 roku Krzysztof Kopka powiedział, że to już druga (mając na myśli pierwszą wrocławską inscenizację Jerzego Jarockiego) w ciągu ostatnich kilku miesięcy wybitna realizacja utworu Erdmana. Celowe pominięcie Andrzeja Rozhina jest dość wymowne. Analizując sztukę Erdmana w wykonaniu Kutza i Jarockiego, Kopka zachęca do porównań i konfrontacji, które w tym przypadku wynikają z uwarunkowań podyktowanych specyfiką warsztatową widowiska scenicznego i telewizyjnego oraz typem widza. Eliminując charakterystyczny Erdmanowski *couleur lokale*, Jerzy Jarocki konsekwentnie osłabił siłę komiczną utworu, aby w ten sposób zaakcentować „opowieść o umieraniu kultury i przerażającej, nieznośnej pustce, w jakiej po rozpadzie musi żyć człowiek”<sup>91</sup> — wyjaśnia recenzent „Teatru”. Ta decyzja reżysera wyniknęła z obawy przed niewłaściwą reakcją widzów. Zdaniem Kopki „doświadczenia ostatnich lat dowodzą, że publiczność dzisiejsza przychodzi do teatru głównie po rozrywkę, w związku z czym pozostaje głucha i niewrażliwa na spektakle przynoszące wizję świata nie tak jednoznaczną, w której elementy komizmu mieszają się z tragizmem czystej wody”<sup>92</sup>. O podobnym zjawisku mówił Franciszek Sienkiewicz, który przy okazji inscenizacji *Samobójcy* Jarockiego a na kilka miesięcy przed telewizyjną emisją tej sztuki według Kutza, zastanawia się nad ewolucją sylwetki współczesnego widza:

„Nie wiem, co się dzieje, ale widz coraz częściej wydaje się być spragniony konkrētu, albo zupełnie fantazji”<sup>93</sup>.

Jego zdaniem to nie teatr się zmienia, jak się powszechnie uważa, ale widz i jego świadomość. Forma tragikomedii w latach 80. w teatrze polskim „trafia trochę obok”<sup>94</sup> oczekiwań widzów,

<sup>90</sup> Tamże.

<sup>91</sup> K. Kopka: *Samobójca*. „Teatr” 1989, nr 7, s. 20.

<sup>92</sup> Tamże, s. 23.

<sup>93</sup> F. Sienkiewicz: *Wszystko odbywa się w ciszy*. „Kultura” 1988, nr 28, s. 11.



co wynika z potrzeby zerwania z dotychczasowym zawoalowanym obliczem Melpomeny. Widz oczekuje konkretów, a nie dwuznacznych sytuacji, za którymi ukrywają się albo trudne do rozszyfrowania aluzje, albo wręcz odwrotnie — hybrydalne i prostackie porównania. Percepcja odbiorcy, który wkracza w nowe dziesięciolecie jest w pewnym sensie uwarunkowana zmianami, jakie zachodzą na początku lat 80. w polityce i historii państwa polskiego. Zmierzch minionej epoki wiązał się ze zmianą myślenia i przetwarzania określonych emocji i informacji. Te z kolei nakładały na twórców teatralnych ograniczenia w sposobie organizowania przestrzeni scenicznej.

Zupełnie inaczej ten problem prezentuje Teatr Telewizji. Krzysztof Kopka zauważa, że „uwolniony od konieczności myślenia o interakcji Kazimierz Kutz mógł być bardziej wierny dramatowi Erdmana”<sup>95</sup>. Jarocki po to, aby zachować sens sztuki, musiał odstąpić od wpisanej w nią wizji teatralnej, co przełożyło się bezpośrednio na wizerunek głównego bohatera Siemiona Siemionowicza, granego przez Krzysztofa Kulińskiego. Jego Podsieklanikow w końcowej scenie wyrzeczenia się myśli samobójczej jest niemal heroiczny, chce żyć i trwać na przekór wszystkim, a w jego nagłym zakochaniu się we własnej cielesności zauważa się zwrot na miarę Różewiczowską — w stronę konkretnego, „tego, co namacalne, proste, istniejące, żywe, co nie jest zimną abstrakcją, intelektualną hipostazą, pustym gestem, jednym z tych, w których wyżywa się otaczający go tłumek”<sup>96</sup>. Z kolei u Janusza Gajosa, który gra Podsiekalnikowa w inscenizacji Kutza, decyzja tego bohatera aby żyć, jest nie tyle nawet zgodą, co pogodzeniem się z bezsensu uciążliwej wegetacji i z tym, że sens życia nie istnieje.

Zupełnie inaczej u Kutza prezentują się spekulanci chcący skorzystać na samobójczej śmierci Podsiekalnikowa. Jarocki stworzył postaci, które podobnie jak główny bohater są zagubione i skazane na rychłą zagładę w porewolucyjnej Rosji, a przy tym sprawiają wrażenie zupełnie niekomicznych iiefarsowych. W przeciwieństwie do Jarockiego Kutz nie oszczędza nikogo. Podczas pożegnalnego „bankietu” Podsiekalnikowa zjawiają się „goście”, na twarzach których rysuje się arogancja, nikczemność, a wybujała megalomania dyskredytuje ich w oczach głównego bohatera, który zrywa z myślą samobójczą. Jedynym sensem tego czynu byłoby dogodzenie „małym ambicyjkom małych ludzi”<sup>97</sup>. Ta scena stanowi główną oś przedstawienia. Janina Szymańska określa ją jako „wspaniałą stypę”, w którą reżyser bardzo sprawnie wkomponował wszystkie elementy klasycznej rosyjskości — takie, jak „cygańskie romanse, skoczna muzyka taneczna, śpiew cerkiewny i tajemnicze wampy”<sup>98</sup>. Zdaniem recenzentki Kutz delectował się tą sceną może trochę nadmiernie, choć robił to ze smakiem i stylowo, po to, aby w końcowej fazie zmienić drastycznie ton tej pysznej

<sup>94</sup> Tamże.

<sup>95</sup> K. Kopka: *Samobójca*. „Teatr” 1989, nr 7, s. 20.

<sup>96</sup> Tamże.

<sup>97</sup> Tamże.

biesiady. Uwagę widzów przykuwa nagle „prawdziwa światopoglądowa dyskusja na temat roli inteligencji w rewolucji”<sup>99</sup> i „nikt nie wątpi w to, że to już nie żart, groteska, czy satyra, lecz rozmowa poważna, podważająca głoszone wówczas publicznie zasady ustroju”<sup>100</sup> — komentuje Szymańska. Dość istotną zmianą w końcowych scenach spektaklu jest wprowadzenie przez reżysera postaci, która nie występuje w tekście Erdmana. To dziewczynka, która uczestniczy w panichidzie odprawianej nad trumną Siemiona Siemionowicza. Jest świadkiem jego zmartwychwstania, duchowego i kulturowego upadku. Ekranizacja Kazimierza Kutza eksponuje świat okrutny i momentami przerażający, który dopełnia rola Janusza Gajosa potwierdzającą jedyny w swoim rodzaju tragikomiczny talent tego aktora.

Niezależnie od rozbieżności inscenizacyjnych *Samobójcy* we wszystkich trzech spektaklach jest wiele punktów stykowych. Łączy je przede wszystkim rejestr literackich aluzji do tradycji rosyjskiej komedii i tragikomedii. Krzysztof Kopka uświadamia czytelnikowi istotę tych powiązań, które jego zdaniem ewokują tak zwane „przeklęte problemy” historii. Te problemy analizowała wielka literatura rosyjska XIX wieku, nie uniknęła ich także XX-wieczna. O tym, że życie było ciężkie, przekonywali w swoich utworach Nikołaj Gogol, Michaił Sałtykow-Szczedrin, Anton Czechow, Władimir Majakowski, Maksym Gorki i wielu innych. Nie trzeba było o tym nikogo specjalnie przekonywać, zwłaszcza u schyłku włościńskiej Rusi, epoki caratu, NEP-u i na progu nowej socjalistycznej rzeczywistości. Lista prześladowanych i rozstrzelanych artystów jest długa i świadczy o spustoszeniu w rosyjskiej kulturze i sztuce, ale także o charakterze tyranii, której zdaniem Biełous wciąż nie możemy ogarnąć i zrozumieć, która jest zjawiskiem ogólnym, ponadczasowym i ponadustrojowym. Diagnozując i demaskując jednocześnie wszystkie deformacje społeczno-polityczne nowej rzeczywistości (w przypadku Erdmana zmierzch epoki nepmańskiej), nie sposób uniknąć takich analogii, nie tylko literackich, ale przede wszystkim historycznych. Okresy przełomowe, takie jak rok 1913, próba zaprowadzenia w Rosji demokracji parlamentarnej, przewrót październikowy i jego następstwa obalały i kompromitowały po kolei wszelkie zasady i przekonania, na których wspierały się dotychczasowe światopoglądy i ideały. Ale w miejsce obalonego porządku należy wprowadzić nowy, ulepszony, w każdym razie inny od poprzedniego. Zdarzało się tak, że „cudowne ozdrowienie” było jedynie przyczynkiem do gruntownej przemiany kulturowej, cywilizacyjnej i społeczno-politycznej. Historia pokazuje, że bardzo często na tym się kończył proces regeneracji starego porządku. Zdaniem Kopki „nowe społeczeństwo nic nie miało w zanadrzu, oprócz skąpo zresztą wydzielanej paszтетówki”<sup>101</sup>, która w szerokich kręgach była towarem deficytowym.

---

<sup>98</sup> J. Szymańska: *Bramy do rajy*. „Ekran” 1989, nr 5, s. 14.

<sup>99</sup> Tamże, s. 13.

<sup>100</sup> Tamże.

<sup>101</sup> K. Kopka: *Życie szeptem*. „Teatr” 1988, nr 12, s. 23.

Czym w takim razie może być *Samobójca* dziś — zastanawiają się krytycy i recenzenci. Farsą? Komedią? Ta „gra” — jak określił sztukę Krzysztof Miklaszewski — przetrwała wiele epok, okazała się ponadustrojowa i w każdym czasie przybiera najrozmaitsze oblicza: „groźne, śmieszne, oskarżające i kabotyńskie, samounicestwiający i zagrażający otoczeniu”<sup>102</sup>. Samobójstwo się popęnia i do samobójstwa się zmusza. Akt samobójczy może być protestem, ale i szantażem. Bywają także czasy, w których samobójcą jest się jeszcze za życia — konstatuje krytyk „Dziennika Polskiego”.

Według Urszuli Bielous sztuka Erdmana jest dziś już tylko „sztuką-symbol, znakiem, w pewnym sensie zapisem historycznym, świadectwem intelektualnym tamtego czasu. W ogóle: ważnym zapisem dla nas”<sup>103</sup>. Walentyna Trzcńska przekonuje, że uniwersalne treści tej tragikomedii doskonale przedstawiają również naszą historię, która dzieje się aktualnie na naszych oczach. Inne doświadczenia stały się udziałem widza rosyjskiego, a nieco inne — polskiego. Stąd Erdmanowski tekst „zyskuje u nas także dodatkowe, nie przewidziane przez autora podteksty, dodajmy, podteksty wyraźne, choć dla niektórych trudne do przyznania — zauważa recenzentka „Argumentów”. Do takich wniosków zmusza inscenizacja warszawska według Andrzeja Rozhina z lutego 1988 roku. *Samobójca* w „Ateneum” sprawia wrażenie, że „niekoniecznie ów Podsiekalnikow tu, w Warszawie, musi być tylko i wyłącznie drobnomieszczaninem radzieckim z czasów NEP-u. Wcale niekoniecznie...”<sup>104</sup> — przekonuje Trzcńska. Obraz Rozhina, mimo, że nie jest osadzony w realiach radzieckich lat 20. sprawia wrażenie, że „Podsiekalnikow to postać żyjąca tu, teraz, wśród nas”<sup>105</sup>. Podobne wrażenie odnosimy, czytając recenzję Jerzego Panasewicza, który oceniał inscenizację Marcelgo Kochańczyka, zrealizowaną w niespełna trzy miesiące po warszawskiej. W wizji scenicznej Kochańczyka i Rozhina ten lokalny wątek przybiera nieco mocniejszy wydźwięk niż ma to miejsce u Jarockiego. Jak relacjonuje recenzent „Expressu Ilustrowanego”, w trakcie przedstawienia ze sceny padały „żarciki, wśród których były i takie, za które swego czasu nieźle można było sobie posiedzieć”<sup>106</sup>.

I może faktycznie należy się zgodzić z optyką Bielous, że dziś już nie ma co robić z *Samobójcy* sztuki politycznej, z aluzjami, tym bardziej że, jak zauważa Franciszek Sienkiewicz, „wszystko odbywa się w myśl zdania: Teraz już wolno, robimy”<sup>107</sup>. Do takiego myślenia zmusza bieg historii. W roku 1988 wszelkie aluzje są już zbędne. Kułactwo odeszło, Stalin umarł, o arystokracji nikt już nie pamięta. Pozostał jedynie zwyczajny człowiek, który nadal znajduje się w tragicznym

<sup>102</sup> K. Miklaszewski: *Gra w samobójcę*. „Dziennik Polski” 1988, nr 5, s. 3.

<sup>103</sup> D. Krzyżewska: *Życie jest piękne*. „Dziennik Ludowy” 1988, nr 58, s. 12.

<sup>104</sup> W. Trzcńska: „*Samobójca*” po polsku. „Argumenty” 1988, nr 14, s. 14.

<sup>105</sup> Tamże.

<sup>106</sup> J. Panasewicz: „*Pozwólcie nam mówić, że jest nam trudno żyć*”. „Express Ilustrowany” 1988, nr 101 (5207), s. 3.

<sup>107</sup> F. Sienkiewicz: *Wszystko odbywa się w ciszy*. „Kultura” 1988, nr 28, s. 11.

położeniu. Niezwykle mocno eksponowany wątek tragizmu, nabierał w polskim wydaniu *Samobójcy* cech uniwersalnych i ponadczasowych, a jednocześnie bardzo konkretnych. Ale przede wszystkim te inscenizacje stały się pretekstem do podjęcia niezwykle ważnych, w pewnym okresie tabuizowanych tematów, dotyczących nie tylko własnego podwórka. Jeszcze do niedawna polski widz nie tylko nie wiedział nic o istnieniu niektórych sztuk Erdmana, Bułhakowa czy Babla, ale także nie zdawał sobie sprawy z tego, jaki los spotykał tych twórców w ich ojczyźnie. Komentarze na temat sytuacji, jaka miała miejsce za naszą wschodnią granicą stanowiły główny wątek rozważań nad *Samobójcą*, *Zmierzchem* czy *Biegiem*, ale także nadawały głęboki sens tym inscenizacjom. Zmieniał się nie tylko światopogląd, ale również zaznaczał się właściwy kierunek i tempo zmian społeczno-politycznych pod koniec lat 80. w Polsce, a później w całej Europie Wschodniej. Kiedy w 1988 roku Stanisław Radwan wręczał Jarockiemu nagrodę „Rzeczpospolitej” za inscenizację *Samobójcy*, miał nadzieję, że przyczyni się ona do dalszej mobilizacji środowiska teatralnego i do coraz odważniejszych „misji teatralnych w głąb kraju”<sup>108</sup>, które do tej pory z różnych względów, zazwyczaj politycznych, nie odbywały się prawie w ogóle.

\* \* \*

Pod koniec lat 70. jeden z recenzentów popularnych wówczas na polskich scenach jednoaktówek Aleksandra Wampłowa, Jan Dębek, zastanawiał się „dlaczego stale mamy zabawiać się w salach teatralnych w tropicieli aluzji do naszej rzeczywistości w sztukach mówiących o zupełnie innych ludziach?”<sup>109</sup>. Krytyk próbował w ten sposób zrozumieć sytuację, w której miał do czynienia z teatrem nie dość, że „obcym” naszej lokalnej rzeczywistości, to jeszcze mało aktualnym. Ten problem dotyczył większości scen teatralnych w Polsce Ludowej. Śmiało można powiedzieć, że niewiele było sztuk, które nawiązywałyby treścią, poetyką i formą sceniczną do bieżącej sytuacji społeczno-politycznej w kraju. Na scenach pojawiały się sztuki (głównie rosyjskiego pochodzenia), mówiące w zabawny i często frywolny sposób o rzeczach mało śmiesznych. Dębek, który dość ostentacyjnie wypowiadał w tej kwestii swoje racje, zapewne był świadom sytuacji, w jakiej tuż po 1945 roku znalazł się nie tylko teatr, ale i cała powojenna kultura.

Gatunek dramatyczny kontrastujący „patos i komizm, tragizm i pogodę, retorykę i potoczność”<sup>110</sup>, znany już właściwie w starożytnej Grecji, a ukształtowany w dobie renesansu, stał się niezwykle popularną formą prezentacji scenicznej w Polsce w latach 1956–1989. Przykładem są trzy omawiane wyżej tragigroteski autorstwa trzech najpopularniejszych rosyjskich przedstawicieli tego

<sup>108</sup> Cyt. za: J. Lutomski: *Brawa i refleksje*. „Rzeczpospolita” 1988, nr 253, s. 7.

<sup>109</sup> J. J. Dębek: *Skąd my to znamy?* „Gazeta Lubuska” 1976, nr 158, s. 8.

<sup>110</sup> Cyt. za: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1998, s. 588.

gatunku. Osobiste losy Babla, Bułhakowa i Erdmana zostały poniekąd wpisane w dzieje głównych bohaterów omawianych sztuk. Niestety beznadziejna sytuacja na początku lat 20.

w ojczyźnie pisarzy nie pozwoliła im na swobodne wyrażanie myśli i uczuć. Żeby przedstawić tragiczną wegetację w zsowietyzowanej Rosji, musieli wybrać taką formę przekazu (literackiego i scenicznego), która zapewniłaby im bezpieczeństwo, a jednocześnie umożliwiła w miarę swobodny przekaz informacji o ówczesnym świecie. Jednym z gatunków literackich spełniających takie wymogi okazała się tragikomedia. Obok satyry czy utopii była ona niezwykle nośną formą wykorzystywaną przez literaturę i sztukę, ale również teatr chętnie z niej korzystał.

W Polsce sytuacja choć mniej skomplikowana niż w Rosji, rządziła się podobnymi prawami. Oficjalny nakaz mówienia, że życie jest idealne okazał się oczywistą iluzją. Z pewnymi faktami należało się pogodzić i uznać je. W przeciwnym razie groziło wykluczenie z oficjalnego obiegu teatralnego. Dlatego większość twórców związanych ze sceną godziła się z tą niewygodną dla siebie i dla widza sytuacją, wprowadzając na scenę treści z podwójnym dnem i nieco zawoalowane obrazy. To od inwencji i zręczności odbiorcy zależało właściwe ich rozszyfrowanie. Szybko jednak okazało się, że sztuki spod znaku *Zmierzchu*, *Biegu* czy *Samobójcy* nie odpowiadały potrzebom współczesnego (polskiego) widza, analizującego otaczającą go rzeczywistość w sposób odbiegający od domyślania się, budowania aluzji, mniej lub bardziej słusznych skojarzeń itp.

Negatywne zjawiska, takie jak biurokracja, korupcja, tępota systemu urzędniczego i ksenofobia, są nieśmiertelne, a ich demaskowanie i piętnowanie poprzez karykaturę, groteskę czy satyryczne uogólnienie przestało wystarczać odbiorcy, który z biegiem czasu oczekiwał od teatru, aby ten mówił do niego językiem bardziej czytelnym, konkretnym i pozbawionym umowności. Zgodnie z przewidywaniami Majakowskiego, Babla czy Bułhakowa każda epoka miała i będzie mieć swoich Chlestakowów, Krzyków i Skripkinów i jest to nieuniknione. Jednak to czynniki zewnętrzne będą decydowały o tym, w jaki sposób te postaci będą wartościowane przez historię i kolejne pokolenia. W związku z tym nie powinien nikogo dziwić komentarz Franciszka Sienkiewicza, który na łamach „Kultury” w 1988 roku stwierdził, że przychodzi moment, kiedy odbiorca wchodząc w dialog ze sztuką współczesną oczekuje od niej albo konkretności, albo fantazji. Pośrednia forma, jaką jest tragikomedia, nie trafia w gusta współczesnego widza. Zmienia się świat, a wraz z nim mentalność i świadomość ludzi, którzy ten świat tworzą, również pisarzy i artystów. Zarzuty krytyków pod adresem analizowanych przedstawień, że są zbyt umowne, albo za bardzo rodzajowe, albo że nie są aktualne, bo nie przystają do naszych lokalnych warunków, nie wnoszą nic konstruktywnego w oglądzie sztuki oczami człowieka współczesnego. Przecież tego samego Babla czy Erdmana można przedstawić na sposób swojski i aktualny, potrzeba tylko pomysłu i odpowiedniego doboru środków do realizacji. Idea zawarta w sztukach rosyjskich dramaturgów na pewno się nie zestarza-

ła, a jedyne wątpliwości, jakie się mogą pojawić, dotyczą kondycji polskiej sceny teatralnej i jej animatorów.

## ROZDZIAŁ IV

### PSYCHOLOGICZNO-METAFIZYCZNE SCENY Z ŻYCIA MAKSYMA GORKIEGO

Pierwszą sceną polską, która wystawiła Gorkiego, był Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Józef Kotarbiński, ówczesny dyrektor tej placówki, zdecydował się na premierę *Mieszczan* (1900) — pierwszego dramatu rosyjskiego pisarza. Tuż po listopadowej premierze 1902 roku, Kotarbiński w swoich memuarach i notatkach *W służbie sztuki i poezji* pisał:

Niezwykły oddźwięk w krytyce i u publiczności krakowskiej znalazł mocny, realistyczny talent Maksyma Gorkiego, nie tylko jako wyraziela nowych prądów demokratycznych, radykalnych, rosyjskich, ale i jako twórcy pełnego współczucia dla niedoli nędzarzy i wydziedziczonych. Przedstawienie — sukces w ówczesnym Krakowie — szło osiem razy przy dobrze napelnionej widowni<sup>1</sup>.

W podobnym tonie mówiono o innych polskich inscenizacjach sztuk Maksyma Gorkiego, które były uznawane przez polskich krytyków i recenzentów za „wybitne zjawiska w dramacie współczesnym”<sup>2</sup>, skupiające wokół siebie „wielomilionową publiczność”<sup>3</sup>. Specyficzny nastrój jego utworów bardzo często wywoływał oburzenie ze strony nieprzychylnych pisarzowi środowisk, zwłaszcza politycznych. Z tego względu nie mogły się one długo utrzymywać na afiszach. Nie wszystkie dramaty Gorkiego weszły na stałe do kanonu sztuk popularnych i grywanych, jednak część z nich przetrwała próbę czasu i zapisała się w repertuarze teatru rosyjskiego i światowego. Zdecydowana większość obrazów scenicznych tego pisarza to utwory napisane przed 1917 rokiem. Należą do nich najbardziej znani *Mieszczanie*, *Na dzień* (1902), *Letnicy* (1903), *Barbarzyńcy* (1905), *Wrogowie* (1906) czy *Zykwowie* (1915). Z dużym powodzeniem wystawiano je w teatrach polskich po 1956 roku. Do najgłośniejszych spektakli lat 60. i 70. Marta Fik zalicza przygotowane w Krakowie przez Lidię Zamkow *Na dzień* (1960) i *Barbarzyńców* (1970) — grane jako *Sceny z miasta powiatowego* oraz *Barbarzyńców* w reżyserii Aleksandra Bardiniego w Teatrze Powszechnym w Warszawie (1976). Jednak za najciekawszą w polskim powojennym teatrze realizację Gorkiego uznano dalekie od drobiazgowego wówczas realizmu *Na dzień* w inscenizacji Leona Schillera z grudnia 1948 roku. Przedstawienie ze scenografią Otto Axera było pomyślane w konwencji dyskusji „o życiu i umieraniu, o zwycięstwie i klęsce, o woli i duchowej niemocy”<sup>4</sup>. Realizatorzy starali się obejść nadmierną opisowość tekstu, korzystając z przywilejów estetyki neorealistycznej. Każda z wymienionych inscenizacji odrywała się w sposób znaczący od przyjętej tradycji scenicznej

<sup>1</sup> Cyt. za. S. W. Balicki: *Teatr radziecki. Antologia*. T. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1967, s. 401.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Cyt. za. M. Fik: *Trzydzieści pięć sezonów*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1981, s. 170–171.

czy literackiej, a było to dość trudne zadanie, zważywszy na ideologiczne i estetyczne obostrzenia, jakim musiał się podporządkować teatr polski w okresie głębokiego socjalizmu.

### Kilka uwag o późnym dramaturgii Maksyma Gorkiego

Z jednej strony Maksym Gorki był pisarzem zaangażowanym i zadeklarowanym po określonej stronie ideowej barykady, ale zgodnie z głoszoną przez siebie koncepcją i filozofią „człowiekoznawstwa” potrafił dostrzec subiektywne problemy człowieka. August Grodzicki przy okazji obchodów stulecia urodzin tego rosyjskiego pisarza w warszawskim Teatrze Polskim zastanawia się nad naszą znajomością spuścizny literackiej autora *Letników*. Na ile jesteśmy w stanie powiedzieć, że naprawdę znamy Gorkiego? Recenzent „Kultury” zauważa, że w świadomości Polaków „wzniósł się on jako posąg jednolity, wzorcowy pisarz socjalistyczny, u schyłku swego życia teoretyk realizmu socjalistycznego i jego czołowy reprezentant — w powieściach i w teatrze. Tymczasem, oglądając go na scenie, odnosi się wrażenie, że jak w każdym żywym człowieku, jak w każdym żywym pisarzu — odzywały się sprzeczności, które były sprzecznościami jego czasów”<sup>5</sup> — konkluduje Grodzicki. Z jego spostrzeżeń wynika, że najistotniejszym motorem pisarstwa Gorkiego była głęboka miłość tego dramaturga do ludzi, współczucie dla nich, zachwyt nad przyrodą i oburzenie nad krzywdą wyrządzaną człowiekowi. Te cechy „stapiały się w gorący, czuły humanizm”<sup>6</sup>.

W swoich sztukach Maksym Gorki starał się unikać schematyzmu, upraszczania konfliktów, nie podzielał poglądów o klasowym fatalizmie. I chociaż nie zawsze udawało mu się zamaskować doraźne i publicystyczne tendencje, to dwa najbardziej znaczące jego dramaty są wyjątkowym przykładem literatury odcinającej się od płytkiego ideologicznego moralizatorstwa. Mowa o *Jego-rze Bułyczowie i innych* (1931) i pierwszym wariacie *Wassy Żelazkowej* (1910, 1935 — druga wersja). Dzięki tym utworom Gorki zaistniał na światowej scenie artystycznej jako twórca dramatu, ukazującego życie człowieka poprzez wypadkową losów społeczeństwa, klasy i grupy zawodowej. Specyfikę tej dramaturgii stanowi niezwykle ludzki, momentami przejmujący psychologizm, który jest kanwą dla ideologicznie i socjalnie uwarunkowanej rzeczywistości. Józef Smaga — autor monografii o życiu i twórczości Gorkiego<sup>7</sup> — akcentuje nie tylko nowatorską problematykę, ale i kształt artystyczny tych dramatów: „fabularna wielowątkowość, luźna wewnętrzna kompozycja na zasadzie montażu scen oraz skupienie uwagi na jednej, zazwyczaj tytułowej postaci stwarzają szansę lepszego — zdaniem Smagi — ukazania tragedii jednostki, uwikłanej w serie ścierających się antagonistycznych społecznych i ideologicznych racji”<sup>8</sup>. W sztukach tych pozornie więcej się mówi

<sup>5</sup> Tamże, s. 10.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> J. Smaga: *Dramaty Maksyma Gorkiego*. Warszawa-Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1975.

<sup>8</sup> J. Smaga: *Dramaty...*, s. 30–31.



niz dzieje. Według Pawła Dangel — inscenizatora *Wassy* z 1980 roku — „raczej oszczędza się słów, a każda postać posługuje się swoim własnym, zindywidualizowanym językiem”<sup>9</sup>. Wiele razy zarzucano Gorkiemu brak zwartości fabularnej i konsekwentnej akcji. A przecież jest to jego znak rozpoznawczy. W podtytule *Jegora Bułyczowa i innych* czytamy: sceny. Dzięki takiej kompozycji autor stworzył specyficzny dialog pomiędzy poszczególnymi postaciami. Sam Gorki nazywał swoje wielokierunkowe i wielostronne rozmowy i spory „wielogłosem”. Polegało to na tym, że replikę jednego z bohaterów skierowaną przeciw drugiemu, podchwytывał trzeci, który z kolei dostawał odpowiedź od czwartego i tak dalej. Dialogi rozbrzmiewały w różnych kierunkach w przestrzeni i w czasie. Autor *Wassy* wierzył, że życie jest przesiąknięte dramatyzmem i zgodnie z tą zasadą budował swój świat sceniczny, oparty na rozwijaniu skomplikowanych i tragicznych konfliktów, w jakich znajduje się człowiek. Duży wpływ na taką postawę dramaturga miał Anton Czechow. To z jego warsztatu artystycznego Gorki czerpał ten żywy dramatyzm, pokazując na scenie naturalny bieg życia, nieustający nawet po opuszczeniu kurtyny.

Paweł Dangel, który stara się wniknąć w istotę dramaturgii Gorkiego, stwierdza, że „jest to proces uświadamiania sobie podstawowych egzystencjalnych zagadnień, uzmysławiania, gdzie leży prawda i sprawiedliwość, gdzie szukać przyjaciół i kto jest wrogiem”<sup>10</sup>. Zdaniem reżysera ten rosyjski dramaturg odwołuje się do uczuć i rozumu widza, zmuszając go do współudziału i współodpowiedzialności za słowa i popełniane czyny, rozbudza intelektualne i duchowe zakamarki jego świadomości. Aktywne dramaturgii Gorkiego aktywizuje metafizyczność człowieka i, co ważne, jest pozbawione wyselekcjonowanych i spreparowanych pod kątem scenicznych rozwiązań wątków. Zdaniem Smagi *Jegor Bułyczow i inni* jest dramatem stwarzającym duże możliwości interpretacji scenicznej. Zasadniczą problematyką staje się w obliczu historii nie konflikt ideologiczny, ale psychologiczny i mentalny. Współczesnego odbiorcę może zainteresować motyw tragedii wybitnych i silnych osobowości, które stają przed trudnymi egzystencjalnymi wyborami. A przecież tacy ludzie istnieją w każdej epoce i przestrzeni historycznej, bez względu na warunki społeczno-polityczne kształtujące tę rzeczywistość.

Rosyjski filozof Jurij Plechanow w pracy zatytułowanej *O roli jednostki w historii* stwierdza, że „mniej lub bardziej powolne zmiany warunków ekonomicznych i politycznych zmuszają społeczeństwo do przekształcania swoich instytucji, a takie zmiany nigdy nie dokonują się same przez się — wymagają one interwencji ludzi”<sup>11</sup>. W ten sposób przed ludźmi powstają wielkie zadania społeczne, a ci, którzy dokonują tych zmian, nazywani są wielkimi działaczami. Konieczność działania determinowała wielu znanych przywódców, mężów stanu i działaczy społecznych, którzy

<sup>9</sup> Cyt. za. W. Zawistowski: *Wassa*. „Głos Wybrzeża” 1980, nr 3, s. 7.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> J. Plechanow: *O roli jednostki w historii*. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Książka” 1947, s. 25.

zdaniem Plechanowa „siłą woli burzyli jak domki z kart wszelkie zapory, wznoszone na ich drodze przez Hamletów i Hamlecików z różnych powiatów”<sup>12</sup>. Tą ironiczną wypowiedzią filozof daje do zrozumienia, że wielki człowiek jest wielki, że jego cechy osobiste nadają indywidualne oblicze wielkim wydarzeniom historycznym, lecz dlatego, że obdarzony jest właściwościami, które czynią go najbardziej zdolnym do służby na rzecz określonych potrzeb społecznych swego czasu, które zrodziły się pod wpływem przyczyn ogólnych i specyficznych. Analizując rolę jednostki w społeczeństwie, Plechanow przytacza opinię Thomasa Carlyle’a, który w swojej słynnej pracy o bohaterach nazywa wielkich ludzi *inicjatorami* (beginners). Rosyjski intelektualista zgadza się z tym określeniem, ponieważ tylko wielki człowiek może być inicjatorem, „gdyż widzi dalej i pragnie mocniej niż inni”<sup>13</sup>.

Czy główny bohater sztuki Maksyma Gorkiego Jegor Bułyczow jest takim inicjatorem? Czy widział dalej i pragnął mocniej niż „inni” bohaterowie tej tragikomedii? Analiza sceniczna osobowości tej postaci dowodzi, że w całym zgiełku niedorzeczności i spiętrzających się tragikomicznych zdarzeń Bułyczow potrafił dostrzec i wyłonić dotychczasowy układ stosunków społecznych. Jego aktywność ujawniała się na poziomie świadomości, bo na pewno nie należał do tych bohaterów, którzy forsowali siłą drzwi historii. Jego siła fizyczna przekładała się na siłę charakteru, na siłę wolnej woli i zrozumienie konieczności podjęcia działań. Należy również zaznaczyć, że jego działanie było świadomym i wolnym wyrazem tego koniecznego i nieświadomego biegu. Bułyczow to silna — pomimo trawiącej go śmiertelnej choroby — osobowość, która dostrzega potrzebę zmian w przeciwieństwie do „innych” (pozostałych bohaterów sztuki). Poprzez aktywność sceniczną, która jest niewątpliwym atutem sztuki, widz zauważa tę indywidualność, zdolną do działania. Pod wpływem sugestywnych i oddziałujących na podświadomość obrazów obserwator scenicznych zdarzeń współuczestniczy w perypetiach głównych bohaterów, motywując ich zachowanie i podejmowane przez nich decyzje, oceniając ich postawy moralne. Finał, w którym najczęściej dochodzi do tragedii, czyjeś śmierci czy katastrofy światopoglądu, dodaje mimo wszystko wiary i zagrzewa do dalszej walki i buntu człowieka na przekór wszystkim i wszystkiemu. W taki sposób *Jegor Bułyczow* „pozostaje dla nas przede wszystkim dramatem o przegranym życiu, o ludzkiej samotności, wyobcowaniu, a z drugiej strony o woli walki”<sup>14</sup> — podkreśla Józef Smaga. W taki sposób starano się na polskiej scenie prezentować moralno-egzystencjalne troski głównego bohatera sztuki Gorkiego. Polscy realizatorzy skupiali się właściwie na dwóch zasadniczych płaszczyznach *Jegora Bułyczowa*, wynosząc je do rangi problemów uniwersalnych, raczej pozbawionych rodzajowości i lokalnych analogii.

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 22.

<sup>13</sup> Tamże, s. 25.

<sup>14</sup> J. Smaga: *Dramaty...*, s. 37.

Bardzo często dramaturgię Gorkiego nazywa się dramaturgią konfliktu ideologicznego, sporu ideologicznego, walki ideologicznej. Nie występuje tam jednak martwy, schematyczny i abstrakcyjny konflikt, ponieważ od rezultatu tej walki zależy dalszy los, a nawet życie głównych bohaterów. Samobójstwo Olimpiady w *Wassie*, Michaiła w *Zykwowach*, Nadzieży w *Barbarzyńcach* czy Tatiany w *Mieszczanach*, następuje na tle konfliktu ideologicznego, u podstaw którego leżą motywy bytowe i psychologiczne. Stąd w sztukach Gorkiego tak ważne stają się motywacje społeczno-filozoficzne, które wywołują spory o to, jaką postawę powinien przyjąć człowiek w obliczu zła, które go otacza. Przewodnią zasadą konstrukcji dramatów tego pisarza jest dwuplanowość, wzajemne przenikanie się czynnika filozoficznego i życiowego, przy czym pierwszemu przychodzi w sukurs drugi. Przykładem takiego dialogu metafizycznego jest m.in. trzecia scena *Jegora Bułyczowa*, w której pop Pawlin i Bułyczow w obliczu śmierci rozważają tematy egzystencjalne:

**BUŁYCZOW** Źle modlisz się za mnie, ze mną coraz gorzej. Nie mam ochoty płacić Panu Bogu. Za co mam płacić? Płaciło się niemało, a pociechy nie ma.

**PAWLIN** Ofiary twoje...

**BUŁYCZOW** Poczekaj! Chciałbym zapytać: jak Bogu nie wstyd? Za co uśmierca?

**SZURA** Nie mów o śmierci, nie trzeba!

**BUŁYCZOW** Ty — milcz! Ty — słuchaj. Nie o sobie mówię.

**PAWLIN** Niepotrzebnie rozjątrzasz się takimi myślami. I cóż znaczy śmierć, kiedy dusza jest nieśmiertelna?

**BUŁYCZOW** A dlaczego dusza jest wtłoczona w brudne, liche ciało?<sup>15</sup>

**BUŁYCZOW** Nie pleć! Ona ma życie przed sobą, ona też powinna wiedzieć! Ot ja — żyłem, żyłem, no i pytam się ciebie: po co ty żyjesz? Wiem, wiem — służysz! A przecież i ty będziesz musiał umierać. Co to znaczy? Co to znaczy — „śmierć przed nami”, Pawlinie?

**PAWLIN** Pytasz... nielogicznie i na próżno! I — przepraszam! Ale trzeba by już nie o ziemskich sprawach...

**BUŁYCZOW** Ja jestem ziemski! Na wskroś ziemski!

**PAWLIN** Ziemia to proch<sup>16</sup>.

**BUŁYCZOW** Otóż właśnie! Nie, głowę mam w porządku. Doktorzy wiedzą. [...] No, ale przecież każdego... interesuje: co to znaczy śmierć? Albo na przykład życie? Rozumiesz?<sup>17</sup>

Ta dwuplanowość fabuły nie powoduje dysharmonii i rozbicia konstrukcji, chociaż może stanowić pewną przeszkodę podczas prac inscenizacyjnych. Plan „życiowy” w sposób naturalny i niewymuszony udźwiga ciężar strony „filozoficznej”. Dzięki temu język bohaterów odchodzi od realiów, zmierzając ku filozoficznym uogólnieniom. Cała reszta należy i zależy od inscenizatora. Dangel podkreśla również znaczenie aforyzmów w twórczości scenicznej Gorkiego. Są one wplą-

<sup>15</sup> M. Gorki: *Jegor Bułyczow i inni*. Przeł. S. Burcz, S. R. Dobrowolski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1967, s. 369–370.

<sup>16</sup> Tamże, s. 370–371.

<sup>17</sup> Tamże, s. 371.

tane w treść jego sztuk i w pewnym sensie wyrastają z samego jądra utworów. Nawet jeśli słowa bohaterów z różnych powodów nie urastają do rangi aforyzmów, to wyraźnie zmierzają w tę stronę. Gorki zmusza ich do formułowania swego stanowiska po to, aby uchwycić kulminacyjny moment na poziomie najwyższym — na poziomie zasad.

Uznany w Związku Radzieckim za naczelnego teoretyka realizmu socjalistycznego potrafił sięgnąć w głąb indywidualnych pragnień i rozterek człowieka jako jednostki podporządkowanej ogólnemu systemowi społecznemu, ukształtowanej ideologicznie, na co zwrócili uwagę niektórzy polscy realizatorzy tragicznych scen z życia głównych bohaterów *Bułyczowa* i *Żelaznowej*.

### **Jegor Bułyczow na scenach polskich**

Pierwszym Bułyczowem, silną indywidualnością, która zмага się z własną i ogólnoludzką przegraną był Borys Szczukin. Było to w 1932 roku na scenie Teatru im. Wachtangowa z okazji 40-lecia pracy artystycznej Maksyma Gorkiego. W dwadzieścia lat od światowej prapremiery w tym samym teatrze Borys Zacharow — reżyser przedstawienia, wznowił *Jegora i innych* i gościł z nimi jesienią 1953 roku w Polsce — w Warszawie, Krakowie, Katowicach, Łodzi, Poznaniu i w Gdańsku. Z polską prapremierą *Bułyczowa* wystąpił łódzki Teatr Miejski w lutym 1936 roku. Dyrektor teatru Kazimierz Wroczyński był jednocześnie tłumaczem sztuki. Perypetie tego przedstawienia opisał Henryk Szletyński<sup>18</sup> w broszurze zatytułowanej *Ludzie polskiego teatru a teatr rosyjski i radziecki w okresie międzywojennym*. Według relacji Stanisława Balickiego było to pierwsze i jedyne do 1945 roku wystawienie dramatu poza granicami Rosji Sowieckiej.

Za najciekawsze w Polsce Ludowej uznano premiery *Bułyczowa* w katowickim Teatrze Wyspiańskiego za dyrekcji Władysława Krasnowieckiego 30 listopada 1947 roku, w Teatrze Narodowym 13 grudnia 1949 roku i w Krakowie w Teatrze Słowackiego 31 października 1953 roku. Realizacje sztuk Maksyma Gorkiego miały w naszym kraju raczej okazjonalny charakter. Jako wydarzenia kulturalne nadające odpowiednią rangę polsko-radzieckim spotkaniom na wysokich szczeblach miały kształtować i oddziaływać na opinię publiczną w sprawach ideologicznych, politycznych i obyczajowych. Gorki był przykładem działacza politycznego o określonym światopoglądzie i spełniał wymogi pisarza aktywnie uczestniczącego w budowaniu nowej rzeczywistości socjalistycznej. Z takim nastawieniem przygotowano *Bułyczowa* na scenie gdańskiego Teatru Wybrzeża 11 listopada 1967 roku w reżyserii Piotra Paradowskiego. Nadbałtyckie gazety i magazyny kulturalne rozpisywały się wówczas, że w związku z 50-leciem Rewolucji Październikowej teatr przygotował jedną z najwybitniejszych sztuk Gorkiego i — jak to bywa z genialnymi autorami i ich utworami — *Bułyczow* miał dobrą prasę. W niedługim czasie doszło do gościnnych występów teatru

Wybrzeża, m.in. w Katowicach i w Warszawie. Również i one były podyktowane okolicznościami związanymi z rocznicowymi obchodami. W przypadku wizyty w Wyspiańskim celebrowano obecność radzieckiej delegacji podczas IV Finału Ogólnopolskiego Festiwalu Dramaturgii Rosyjskiej i Radzieckiej, w mieście stołecznym *Jegor Bułyczow* ukoronował jubileusz setnych urodzin autora.

Najwięcej sprzeczności w komentarzach wykazał Kazimierz Łastawicki. Recenzent „Liter” był obecny podczas obu spektakli w Gdańsku i w Katowicach. Jego oryginalne recenzje w formie listu do śp. autora *Bułyczowa* związane z inscenizacją tej sztuki nasuwały wiele wątpliwości. Swoją pierwszy list krytyk zaczął od słów:

Szanowny Panie Pieszkow!

Widziałem w Teatrze Wybrzeże Pańskiego *Jegara Bułyczowa*, ale bez brody i bez rubaszki. Przedstawienie nie miało tempa. Nie było w nim spięć i konfliktów, nie było namiętności ludzkich. Próbowano stworzyć z Pańskiej rodzajowej i realistycznej sztuki [...] jakiś wyalienowany z tych wszystkich konkretów abstrakt. Usiłowano odrodzajowić Pana, podciągnąć w górę i poprawić?! Grano niby w konwencji teatru rapsodycznego z domieszką ekspresjonizmu.

Przepraszam, ale dalej nie będę opisywał Panu premiery. Po pierwsze, opis ten byłby dla teatru w sumie ujemny, a po drugie, chyba niesprawiedliwy<sup>19</sup>.

Zarzuty Łastawickiego dotyczyły przede wszystkim charakterystycznej dla utworów scenicznych Gorkiego rodzajowości, a właściwie jej braku w inscenizacji Piotra Paradowskiego. Zdaniem recenzenta dodawała ona specyficznego rytmu i tempa scenicznym zdarzeniom i krwistości występującym w spektaklach bohaterom. Premiera *Bułyczowa* w Teatrze Wybrzeża nie mogła wyrzeć „ogromnego i głębokiego wrażenia”<sup>20</sup>, jak to miało miejsce w przypadku krakowskiej premiery z Władysławem Woźnikiem w roli Bułyczowa w reżyserii Henryka Szletyńskiego z 1953 roku. Tamto przedstawienie zdaniem recenzenta „Liter” było znakomite, głównie za sprawą ostrej i rodzajowej gry, której finałem były narodziny nowego życia — rewolucji. Symboliczne atrybuty głównego bohatera dodawały swojskości i typowego rosyjskiego klimatu obyczajowego, które dla gdańskiego krytyka były najistotniejszą stroną sztuki. Na szczęście dla reżysera i inscenizatora ważne okazały się zupełnie inne rzeczy. Pozbawił on typowego rosyjskiego chłopca rubaszki, ogolił mu brodę, wydarł z konkretnej społeczności i stworzył kogoś na kształt „współczesnego (dzisiejszego) dyrektora domu handlowego, ubranego wytwornie”<sup>21</sup>, w ruchu i geście przypominającego zupełnie inną postać, niż tę, jaką nakreślił Gorki. Mimo tych mankamentów i osamotnienia na scenie, *Jegor Bułyczow* (w tej roli Stanisław Igar) był przekonujący w każdym słowie, jakie wypowiadał i choć brakowało mu typowej rubaszności i witalności, to był on wiarygodną postacią, a to dla-

<sup>18</sup> Cyt. za: <<http://www.film Polski.pl/fp/index.php/519362>>.

<sup>19</sup> K. Łastawicki: „*Jegor Bułyczow*” bez brody i rubaszki. „Liter” 1968, nr 1, s. 6.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> Tamże.

tego, że Igar prezentował aktorstwo precyzyjne i tworzył role przemyślane. Dzięki niemu spektakl nie rozpadł się, choć, zdaniem krytyka, „przypominał raczej teatr jednego aktora”<sup>22</sup>. Tak ocenił przedstawienie Kazimierz Łastawicki. Ten sam krytyk kilka miesięcy po gdańskiej premierze *Bułyczowa* recenzuje gościnną prezentację tej sztuki w katowickim Teatrze Wyspiańskiego (sztukę zakwalifikowano do finału IV Ogólnopolskiego Festiwalu Dramaturgii Rosyjskiej i Radzieckiej w Katowicach). Tym razem „epistolarne” wystąpienie recenzenta „Liter” miało nieco inny charakter:

Pojechałem więc do Katowic — kontynuuje Łastawicki. Tam, po raz drugi oglądając naszego *Jegora Bułyczowa*, przekonałem się, że recenzent może się mylić. I to częściej niż aktor czy reżyser. Przedstawienie w Katowicach wypadło bardzo dobrze. Podobało się zarówno naszej publiczności, jak i radzieckim gościom zaproszonym na festiwal. Miało tempo i rytm. Aktorzy przekonali nas, że jest Pan [zwraca się do autora sztuki — N. S.] znakomitym dramaturgiem, że umie Pan myśleć postaciami.

Reżyser — Piotr Paradowski postanowił odejść od tradycji. Spróbował pokazać *Bułyczowa* inaczej, bez samowara i bez brody, bez rubaszki i bez rosyjskiej rodzajowości. W niczym to nie przeszkodziło mu [Paradowskiemu — N. S.] ani też aktorom wydobyć zasadniczych myśli i problemów, które zawarł Pan w tym udramatyzowanym *Zwiastunie burzy*<sup>23</sup>.

Zastanawiające jest pomyłka recenzenta, do której przyznaje się publicznie, zwłaszcza w obliczu dość jednoznacznych okoliczności, związanych z wystawieniem *Bułyczowa*. To interesujące, czy komentarz Łastawickiego był spowodowany wymogami chwili, czy też dwa spektakle tak bardzo różniły się w odbiorze. Przeczą temu opinie Augusta Grodzickiego i Romana Szydłowskiego. Obaj stwierdzają, że zarówno spektakl premierowy na gdańskiej scenie, jak i występy gościnne niewiele się różniły, poza miejscem ich wystawienia. Być może pierwsza opinia Łastawickiego była zbyt radykalna i należało ją zmienić zwłaszcza w kontekście kurtuazyjnej wizyty Rosjan? W odbiorze obu krytyków były to realizacje zasadniczo pozbawione klucza, myśli przewodniej, jaką zaprezentował w pamiętnym *Jegorze* przed laty Władysław Krasnowiecki. Zarówno w Katowicach, jak i w Warszawie ze sceny wiało nudą i brakiem mocnych spięć dramatycznych, od których przecież aż roi się w sztuce Gorkiego. Według Grodzickiego Paradowski skameralizował *Bułyczowa*, „przytępił ostrość, rozciągnął pauzy, zwolnił tempo”<sup>24</sup>, a przecież sceny z *Jegora* rozsądza wręcz witalność, ostrość i dynamizm. Z tą optyką zgadza się Szydłowski, który na łamach „Teatru” wytyka reżyserowi, że do jego przedstawienia „zakradły się dłużyzny, powstała sceniczna próżnia”<sup>25</sup>, a sam Jegor Bułyczow okazał się „człowiekiem chorym i zgorzkniałym od samego początku, z jakimś bolesnym grymasem na ustach”<sup>26</sup>, brakowało mu drapieżności, „owej rozsadzającej energii

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> A. Grodzicki: *Gorki z Gdańska*. „Kultura” 1968, nr 80, s. 11.

<sup>25</sup> R. Szydłowski: *Jegor Bułyczow z Wybrzeża*. „Teatr” 1968, nr 9, s. 23.

<sup>26</sup> Tamże.

życiowej złamanej przez chorobę<sup>27</sup>. Krytycy oceniający spektakl przygotowany przez gdańskiego reżysera, odwołują się zgodnie do genialnej realizacji *Jegora Bułyczowa* według Krasnowieckiego, który wystąpił w podwójnej roli — reżysera i aktora, grając główną rolę. Zdaniem Szydłowskiego Krasnowiecki stworzył „największą chyba kreację w bogatej galerii odtwarzanych przez siebie ról”<sup>28</sup>. O Bułyczowie Paradowskiego z 1967 roku nie można tego powiedzieć. Nie można sztuki o podtekście rewolucyjnym traktować z ckliwością typową dla „sentymentalnych widziadeł”. A tak potraktował ją zespół gdański pod nadzorem Piotra Paradowskiego.

Dobłą stroną ogólnopolskich prezentacji *Jegora Bułyczowa i innych* było „odrodzajowienie” tej sztuki i próba interpretacji w wymiarze ogólnoludzkim, powszechnym. Dzięki takiej koncepcji Paradowski chciał pokazać, że akcja *Bułyczowa* może się toczyć „w każdym państwie kapitalistycznym, wstrząsanym sprzecznościami, stojącym w obliczu nie tylko moralnej, ale i duchowej rewolucji”<sup>29</sup>. Takie rozwiązanie podpowiadała bardzo zgrabnie i z wyczuciem dopracowana scenografia Mariana Kołodzieja. We wszystkich tych spektaklach podkreślano również tragizm Bułyczowa, jako jednostki pozbawionej złudzeń nie tylko co do własnego przeznaczenia. Choroba Jegora, jak słusznie zauważa Józef Smaga, „nie jest tylko jego osobistą chorobą, lecz chorobą całej klasy, systemu, w którym działał i który przejął jako własny. Ale tylko on dostrzega ten moralny i duchowy rozkład i dlatego jest postacią tragiczną”<sup>30</sup>.

Historia teatru pokazuje, że zdarzają się inscenizacje nie zawsze zgodne z oczekiwaniami odbiorców lub stojące w opozycji do założeń autora. Jak przekonuje Marta Fik, jest to kwestia *res litigiosa*, pozbawiona jednoznacznych rozwiązań. Ale o ile można pokusić się o pewien relativizm, co do pomysłu, koncepcji czy wizji realizatorskiej, o tyle ich brak takiej rodzi uzasadniony i jednoznaczny sprzeciw. Dobrze się dzieje, jeśli realizatorzy wyciągają z własnej pracy wnioski, zwłaszcza gdy są one słuszne. Potwierdzeniem takiego stanowiska okazały się kolejne polskie inscenizacje *Jegora Bułyczowa*. Zmiany w obrazowaniu *Jegora* zapowiadały nagłówki prasowe, a zwłaszcza jeden — autorstwa Jerzego Panasewicza: *Krwisty Jegor Bułyczow* i nie o sceny makabryczne tu chodziło, ale o to, o co przed trzema laty mieli pretensje do Piotra Paradowskiego polscy recenzenci. Ożywiony i pełen werwy *Bułyczow* powraca na sceny teatralne już w 1970 roku. Naturalistyczne przedstawienie na scenie Teatru Jaracza w Łodzi obfitowało w żywe postaci w niczym nie przypominające umarlaków z 1967 roku. Panasewicz próbował oddać sugestywną i wyrazistą wizję owej krwistości utrzymując tekst recenzji w stylistyce przedstawienia: „Dziwkarz, pijak, krwiopijca” — jak zresztą słusznie określa Bułyczowa recenzent „*Expressu Ilustrowanego*” — to

<sup>27</sup> A. Grodzicki: *Gorki...*, s. 11.

<sup>28</sup> R. Szydłowski: *Jegor Bułyczow ...*, s. 23.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> J. Smaga: *Dramaty...*, s. 40.

krwista postać, „bo ludzie są z kości i mięsa”<sup>31</sup>. Mocno i trafnie obsadzony spektakl stał się sceniczną opozycją do przedstawienia, które polscy widzowie mogli zobaczyć niespełna trzy lata wcześniej.

Zupełnie inaczej spojrzano na samego Gorkiego. Przypominał on nie zdeklarowanego socrealistycznego ideologa, ale „artystę-plastyka, który zupełnie niepozorne kamyki zestawia tak nieomylnie, że tworzy się z nich potem wspaniała mozaika”<sup>32</sup>. Recenzenci wyraźnie marginalizowali problematykę rewolucji, wielkiego i epokowego wydarzenia, podkreślając wagę i znaczenie moralnych decyzji i wyborów w życiu jednostek raczej przeciętnych. Wartości zaczęły nabierać wszelkie możliwe motywacje uwarunkowane biologicznie i mimetyczne. Nie oznacza to jednak, że Feliks Żukowski — reżyser przedstawienia i odtwórca głównej roli — bagatelizuje jedno z ważniejszych historycznych wydarzeń, jakim był przewrót rewolucyjny, powtarzający się motyw większości analizowanych do tej pory rosyjskich utworów scenicznych. Z wypowiedzi świadków wynika, że sprawa rewolucji w inscenizacji Żukowskiego była kwestią, która kulminowała w trakcie spiętrzania się gwałtownych zachowań i nastrojów uzasadniających potrzebę radykalnego przewrotu. Samo pojęcie rewolucji jako pewnego procesu zmian nie jest dość jednoznaczne bez uwzględnienia czynnika motywującego ten proces. A za taki uważa się czynnik ludzki, nadający pęd, wprawiający w ruch całą maszynę procesu przemian. Rewolucja rozumiana jako proces jest tylko czystym abstraktem znaczeniowym, dopiero człowiek poprzez swoją aktywność intelektualną, ideologiczną i wreszcie czysto fizjologiczną może ją uaktywnić. W scenicznej realizacji *Bułyuczowa* według Żukowskiego symptomy rewolucji jako przewrotu historycznego były przetransponowane na niezwykle dynamiczne zachowanie się postaci na scenie. Ruch, żywioł, nieokiełznane i spiętrzające się reakcje słowne i gestykularne, jakie zastosował reżyser, utożsamiały pęd rewolucji z popędem psychofizjologicznej natury ludzkiej. Doskonale to widać w trzeciej scenie, kiedy Bułyuczow, zmagając się sam z sobą i ze śmiercią, asocjuje (bezwiednie) fizjologiczny stan swego organizmu z potrzebą walki, nagłej zmiany, obalenia ustroju carskiego, z potrzebą przeprowadzenia rewolucji:

PAWLIN (do Bułyuczowa) Rozwściecza cię choroba i w złości ryczysz jako wieprz...

SZURA Niepotrzebnie się podniecasz, gorzej ci od tego.

**BUŁYCZOW** Oni po tej historii z trębaczem uradzili, że zwariowałem. A doktorzy mówią: „Nieprawda!” Ty przecież wierzysz doktorom, Szura? Doktorom?

[...] Otóż właśnie! Nie, głowę mam w porządku. Doktorzy wiedzą. Rzeczywiście, natknąłem się na trudną kwestię.

SZURA No, dość, mój drogi! Zostaw, kochany! Połóż się...

**BUŁYCZOW** Kiedy gorzej mi od leżenia. Położyć się to poddać się. To tak jak w walce na pięści. I chcę mówić. Muszę ci powiedzieć. Rozumiesz?<sup>33</sup>

<sup>31</sup> J. Panasewicz: *Krwisty Jegor Bułyuczow*. „Expres Ilustrowany” 1970, nr 145, s. 12.

<sup>32</sup> M. Jagoszewski: *Jegor Bułyuczow i inni*. „Dziennik Łódzki” 1970, nr 143, s. 6.

<sup>33</sup> M. Gorki: *Jegor Bułyuczow i inni*. Przeł. S. Burcz, S. R. Dobrowolski. W: *Teatr Radziecki. Antologia*. T. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1967, s. 371–372.



Bułyczow to postać silnie nacechowana. Aby to unaocznić, proponuję przyjrzeć się bliżej charakterystyce scenicznych bohaterów, w których wcielili się aktorzy łódzkiego teatru. Bułyczow zagrany przez Żukowskiego zdaniem Panasewicza był:

[...] ludzki, prawdziwy, chcący wypić życie, szukający prawdy, jakiegoś sensu, pełen buchającej, witalnej siły, pełen ciekawości świata i ludzi, Bułyczow stawiający pytania i nie umiejący sobie na nie odpowiedzieć [...], był niespożycie bujny, śmiał się, wybuchał gniewem i umierał na prawdę [...], chytry i poczciwy jednocześnie, żaloszny i śmieszny<sup>34</sup>.

Mieczysław Jagoszewski potwierdza ten sceniczny wizerunek głównego bohatera sztuki:

Jest to na pewno jedna z najlepszych ról tego artysty [Feliksa Żukowskiego — N. S.]. Jego Jegor Bułyczow był apodyktyczny, twardy dla tych, których lekceważy, a przedziwnie ciepły i serdeczny dla swojej córki Aleksandry. Był przekorny w stosunku do ludzi, a nawet do Boga, gorący, a ironiczny w poszukiwaniu właściwego sensu życia, tragiczny w beznadziejnym szamotaniu się ze śmiercią<sup>35</sup>.

Tak rozbudowanej analizy charakterów nie odnajdziemy w recenzjach Szydłowskiego, Łastawickiego czy Grodzickiego, co świadczy o zaniechaniu przez gdańskiego realizatora psychologizacji tej postaci. Jeśli przyjrzeć się z bliska, jest to poważne zaniedbanie. Nie można grać Gorkiego, nie analizując go na scenie i upraszczając psychologicznie. Poza tym, charakterystykę postaci scenicznych w *Jegorze* implikuje tytuł sztuki, który bardzo wyraźnie zachęca do podjęcia takich analiz. Mieczysław Jagoszewski podkreśla znaczenie typologizacji postaci Gorkiego na scenie, inaczej sztuka staje się nic nie wartym obyczajowym obrazkiem. Mówiąc o wystawieniu *Bułyczowa* przez Feliksa Żukowskiego na scenie łódzkiego Teatru Jaracza w 1970 roku, recenzent jest pełen uznania dla reżysera, który skupił się na tym, co najważniejsze. Dostrzegł on w Bułyczowie bunt przeciw złu, które go otaczało. Dzięki spostrzegawczości i wnikliwości inscenizatora widz otrzymał niezwykle bujną i dynamiczną panoramę „różnorodnych stanów emocjonalnych, prawdziwych i bezpośrednich. Nie ma tu ani jednej postaci papierowej — nawet wśród postaci epizodycznych”<sup>36</sup>. Proponuję kilka słów na temat innych postaci występujących w tej sztuce. Otóż poza Bułyczowem na scenie zaistniała cała prowincjonalna małomiasteczkowa mikrospołeczność: **Aleksandra** (Ewa Mirowska) „ulana z podobnego kruszcu jak Jegor [...], harda, mądra, złośliwa i ironiczna, a przy tym tkliwa, z miłością odnosząca się do ojca”<sup>37</sup>, „piękna i wyniosła”<sup>38</sup> **Warwara** (Alicja Zomer) przy swojej „wielkopańskiej nonszalancji i wyrachowaniu”<sup>39</sup> wzruszała szczerze przywiązaniem, jakie okazywała samotnemu Bułyczowowi, a przy tym doskonale kontrastowała

<sup>34</sup> J. Panasewicz: *Krwisty Jegor Bułyczow*. „Expres Ilustrowany” 1970, nr 145, s. 12.

<sup>35</sup> M. Jagoszewski: *Jegor Bułyczow i inni*. „Dziennik Łódzki” 1970, nr 143, s. 6.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> J. Panasewicz: *Krwisty...*, s. 12.

<sup>38</sup> Tamże.

<sup>39</sup> M. Jagoszewski: *Jegor...*, s. 6.

z „rudą, kanciastą w ruchach, dopiero dojrzewającą jako kobieta Szurką”<sup>40</sup> (Aleksandra). I na koniec o **Ksieni**, której „oczy wciąż i wciąż bezradnie myszkowały po scenie — Żeliszawa Małska potraktowała swoją bohaterkę jako wyjątkowo smutną odmianę idiotki: idiotkę bezradną, zagubioną w świecie”<sup>41</sup>. Poza tym bardzo różnorodne typy o silnie podkreślonych konturach, stworzyli: Hanna Małkowska — „sucha i drapieżna Mielanija przeorysza klasztoru”<sup>42</sup>; Józef Łodyński vel Trębacz jeszcze raz udowodnił, że „kreśląc paroma rysami człowieczka jednocześnie chytrego i poczciwego, żalosego i śmiesznego”<sup>43</sup>, potrafi zapaść w pamięć. Poza nimi doskonale w swoje role wczuli się Andrzej Głóskowski (Zwoncow), Bożena Darłakówna (Znachorka) i Henryk Staszewski (Pop). Taka obrazowość charakterów i typów była możliwa do zaprezentowania dzięki talentowi Maksyma Gorkiego. Jego bohaterowie — prości, prowincjonalni, tuzinkowi świadkowie epokowych wydarzeń ożywili łódzką scenę i publiczność. Nic tu nie zostało naddane. Było to jedno z ostatnich przedstawień *Bułyczowa* na scenach polskich, w którym z życiem ukazano losy ludzkie w obliczu przemian społeczno-politycznych. Niestety, nie zawsze powroty okazują się słuszne i celowe, co potwierdził po raz drugi Piotr Paradowski.

Kiedy na początku 1972 roku na zasłużoną emeryturę odchodził Bronisław Dąbrowski — patron, pedagog, reżyser i działacz sceny krakowskiej, znał on wagę rosyjskiej literatury scenicznej i znał realia, w jakich ona funkcjonuje. Jego spektakle miały kształt dokumentu, a żarliwość, z jaką interpretował i propagował na scenach polskich Gogola, Gribojedowa, Czechowa, Sztejna czy Pogodina, była godna pozazdroszczenia. Nie byłoby nic dziwnego w tym, że ten zasłużony dla teatru, zwłaszcza dla teatru rosyjskiego inscenizator, powierzył swoim spadkobiercom funkcję kontynuatorów tej linii repertuarowej. Okazało się, że młody Paradowski po raz drugi udowodnił, tym razem na scenie Słowackiego, że nie jest w stanie zagrać Gorkiego z pasją i werwą, tak jak on na to zasługuje. Bułyczow „wyszedł mu znowu nijak”<sup>44</sup>. Nie wydaje mi się rzeczą interesującą i zasługującą na uwagę, aby przytaczać zgodne opinie krytyków i recenzentów na temat pomysłów inscenizacyjnych Piotra Paradowskiego, mając w pamięci jego realizację z 1967 roku. Tytułem podsumowania zaprezentuję tylko kilka uwag Elżbiety Morawiec na temat krakowskiej inscenizacji *Bułyczowa* według Paradowskiego. Negując sceniczne posunięcia reżysera, proponuje ona jednocześnie gotową receptę na współczesnego Gorkiego. Jej zdaniem, *Jegor Bułyczow* napisany na początku lat 30. obrazował moment śmierci *ancien regime* 'u i narodziny nowego świata, ale nie była to jak

---

<sup>40</sup> J. Panasewicz: *Krwisty...*, s. 12.

<sup>41</sup> Tamże.

<sup>42</sup> Tamże.

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> E. Morawiec: *Bułyczow i inni*. „Życie Literackie” 1972/1973, nr 6, s. 11.

w *Matce* (1906) analiza narastającego rewolucyjnego wrzenia. Śmiertelna choroba głównego bohatera była czymś w rodzaju poetyckiego symptomu nadchodzącej śmierci ustroju. Z tej metafory — zdaniem Morawiec — płyną wszelkie związki między postaciami, jej podporządkowane są ich działania wobec Bułyczowa i dlatego nie można dziś wystawiać tej sztuki „jako dramatu postaci, bogato wyposażonych w społeczną psychologię, typowych”<sup>45</sup>, bo według recenzentki „Życia Literackiego” trąci to anachronicznością. Morawiec zwraca jednak uwagę na karykaturalną symbolikę postaci, które stanowią klucz do właściwego i ponadczasowego odczytania *Jegora Bułyczowa*: „tylko w tych wątkach [trębaczka Gabriela, nawiedzonego Propotieja i znachorki Zobunowej — N. S.] walki światła z cieniem można dziś szukać ponadczasowości *Jegara*”<sup>46</sup>. Reżyser nie znalazł jej, dzięki czemu proponowany przez niego spektakl „umarł, zanim zdążył się naprawdę narodzić”<sup>47</sup>, a „ospałym, leniwym rytmem następujących po sobie obrazów” zburzył luźną i poetycką budowę scen. Być może czterdzieści lat temu inscenizatorzy zupełnie inaczej spoglądaliby na wymowę tej sztuki, właśnie przez pryzmat psychiki tytułowej postaci, ale współcześnie ważny jest wątek filozoficzny. Elżbieta Morawiec widzi pewną analogię w strukturze Bułyczowa i Camusowskiego sędziego-pokutnika Clamence, którzy jej zdaniem „są świadkami i sędziami zmierzchu i świtu dwóch światów. Stoją na rozstajach i są świadomi swojej odpowiedzialności za popełnione grzechy i przewinienia, są rozdwojeni między śmiercią a życiem”<sup>48</sup>. Z tego względu „nic tu po psychologizowaniu, skrupulanckim rozgrywaniu drobnych scen i scenek, czyniących z teatru muzeum figur woskowych”<sup>49</sup> — konkluduje recenzentka. Swoje tezy argumentuje potrzebą przekładu „wiekowych” sztuk scenicznych z zastosowaniem współczesnego języka, odpowiadającego naszym realiom i wrażliwości, lat 70. XX wieku:

Być może, należałoby karnawał z nowohuckiego spektaklu *Idioty* przełożyć na gorączkowy, agonalny karnawał na scenie Teatru im. Słowackiego, otoczyć *Jegara* tłumem masek i widm, zamiast kazać mi się miotać z powodu zamkniętej w kredensie pomarańczówki?<sup>50</sup>

Tak przeplatały się sceniczne losy tragikomicznego i skłóconego z sobą i ze światem Bułyczowa. Przedstawione tu przykłady są przekrojowe i tak należy je traktować, przy czym trzeba pamiętać, że tych spektakli na scenach polskich teatrów było znacznie więcej. Wystarczy przypomnieć sobie telewizyjną realizację *Bułyczowa i innych* w reżyserii Romana Kłosowskiego z 7 lipca 1966 roku oraz ekranizację tej sztuki według Zygmunta Hubnera w 1975 roku z doskonałą główną rolą Tadeusza Łomnickiego, za którą otrzymał on „Złoty Ekran” w kategorii kreacje aktorskie.

<sup>45</sup> Tamże.

<sup>46</sup> Tamże.

<sup>47</sup> Tamże, s. 12.

<sup>48</sup> Tamże.

<sup>49</sup> Tamże, s. 11.

<sup>50</sup> Tamże, s. 12.

## Sceniczne i literackie oblicza *Wassy Żelaznowej*

Istnieją dwa dramaty Gorkiego pod tym samym tytułem. Pierwszy powstał w 1910 roku, drugi — dwadzieścia pięć lat później. I choć ramy tej pracy nie pozwalają wykraczać poza określony czas, to w tym przypadku należy odstąpić od narzuconego ograniczenia. Jak się okaże, będzie to w pełni usprawiedliwione i uzasadnione posunięcie, ponieważ ujawni istotne dla niniejszych rozważań okoliczności funkcjonowania struktur artystyczno-kulturalnych w Polsce po 1956 roku. Przyjrzyjmy się zatem bliżej historii mieszkanki Niżnego Nowgorodu. W 1977 roku przy okazji łódzkiej premiery tej sztuki Jerzy Niesiobędzki na łamach „Faktów” pisał:

Okazuje się, że jedna, jak się dotąd zdawało, z najbardziej znanych sztuk Maksyma Gorkiego — *Wassa Żelaznowa*, wcale nie była nam zbyt dobrze znana. Mało kto w Polsce wiedział, a nieliczni wiedzący należeli raczej do historyków literatury, niż do normalnych widzów, że istnieją dwie wersje tej sztuki. [...] Na *Wassie* z roku 1934 [wł. 1935 — N. S.] odcisnęły niewątpliwie swe piętno zasady i estetyka socrealizmu, któremu początkowo Gorki patronował. I to tę właśnie sztukę wystawiały polskie teatry. Jaka jest pierwsza wersja *Wassy Żelaznowej* publiczność nasza dowiaduje się dopiero teraz, oglądając ją w Teatrze Nowym w Łodzi<sup>51</sup>.

Faktycznie, do tego czasu, tj. do 1977 roku, polscy widzowie mogli oglądać drugą wersję tej sztuki z 1935 roku, natomiast jej pierwszy wariant był znany tylko w wąskich kręgach znawców sztuki, poza prapremierowym spektaklem z 1911 roku (a więc w rok po jej napisaniu) na łódzkiej scenie, za dyrekcji Aleksandra Zelwerowicza. Jakie w takim razie były pierwotne losy głównej bohaterki, skoro tak bardzo strzeżono jej przed polską publicznością teatralną? Na początku proponuję wyjaśnić kilka ogólnych kwestii formalnych.

Otóż pierwszy wariant sztuki nosił podtytuł *Matka*. Jak zauważa Paweł Dangel, był to dramat rodziny kupieckiej, który ze względu na charakter, dobór postaci i sytuacji przypominał obrazy ze „starego świata” Aleksandra Ostrowskiego. Jednak pierwszy wariant *Wassy* niezbyt dokładnie odpowiada tradycji Ostrowskiego, przeciwstawia jej bowiem własny kanon Maksyma Gorkiego. Gorki, w przeciwieństwie do autora *Lasu*, nigdy nie dostrzegał i nie pokazywał szansy wyjścia z kryzysu bez wcześniejszego zburzenie starego porządku wywołującego ten kryzys. Tak też nakreślił on swoją tytułową postać. W sztuce pokazał ród Żelaznowów, którzy po to, aby przetrwać, muszą uśmiercić przeszłość, zerwać z nią kategorycznie. Józef Smaga podkreśla, że *Wassa* z 1910 roku „jest typowym dramatem rodzinno-psychologicznym, w którym intryga opiera się na bezpardonowej walce o pieniądze”<sup>52</sup>. Gorki napisał tę sztukę w okresie reakcji, kiedy w literaturze rosyjskiej panowały nastroje dekadencjonalne, kiedy modne było rozumienie człowieka jako zwierzęcie,

<sup>51</sup> J. Niesiobędzki: *Wassa Żelaznowa jakiej nie znaliśmy*. „Fakty” 1977, nr 3, s. 11.

<sup>52</sup> J. Smaga: *Dramaty...*, s. 33.

a cała literatura była przesycona specyficzną pokorą wobec rzeczywistości. *Wassa* była natomiast pełna nienawiści do tego świata. Trudno się zatem dziwić — zauważa Dangel — że „teatr w którym, tak jak w literaturze, panowały nastroje reakcyjnej dekadencji, nie dostrzegł *Wassy Żelaznej*”<sup>53</sup>. Zwłaszcza teatr stojący w obliczu jasno sprecyzowanej polityki repertuarowej epoki socrealizmu.

Podstawowa różnica między *Wassą* z 1910 roku, a *Wassą* z 1935 roku polega na całkowitej zmianie perspektywy społecznej. Nowy wariant tragedii Gorkiego okresu porewolucyjnego ma znacznie wyraźniejszą proveniencję społeczną. Nie ma tu aż tylu takich skonwencjonalizowanych chwytów fabularnych, jak szantaże, zabójstwa, fałszowanie dokumentów i tym podobne. Żaden z konfliktów pierwszej *Wassy* nie wykraczał poza zamknięte ramy starej rodziny kupieckiej, to w jej obrębie toczyła się akcja dramatyczna. Po dwudziestu pięciu latach Gorki decyduje się, pod wpływem określonych czynników zewnętrznych, na rozszerzenie portretu psychologicznego głównej bohaterki, która teraz zмага się nie tylko z rodzinnymi problemami, ale także z otaczającym ją światem konkurentów, łapowników, z policją oraz z „nową siłą rewolucyjną, która nadciąga i której groźnego niebezpieczeństwa jeszcze nie rozumie i nie docenia”<sup>54</sup>. Tak więc żona i matka zmienia się w kobietę-przedsiębiorcę. *Wassa*-matka ewoluuje w kierunku *Wassy*-kapitalistki. Jeśli mówimy o różnicach, wypada wspomnieć o postaci Racheli, pojawiającej się w drugim wariacie sztuki i będącej uosobieniem synowej-rewolucjonistki, o której Smaga pisze, że „to najbardziej chyba elokwentna rewolucjonistka w całej twórczości Gorkiego”<sup>55</sup>.

Tak prezentują się zasadnicze różnice między obiema *Wassami*. Istnieje jednak punkt styczny tych utworów, które w symbolicznym ujęciu ukazują symptomy zbliżającego się zmięczenia starego świata i narodziny nowej rzeczywistości, popularny wówczas *leitmotiv* wielu inscenizowanych w teatrach polskich sztuk rosyjskich po 1956 roku. Wokół tego tematu oscylowały dramaty Władimira Majakowskiego (*Misterium Buffo*), Izaaka Babla (*Zmierzch*), Nikołaja Erdmana (*Samobójca*), Michaiła Bułhakowa (*Bieg*) i innych. Wracając do wątku *Wassy Żelaznej*, jej choroba i śmierć są jednocześnie oznaką rozkładu kapitalistyczno-mieszczańskich rodzin występujących w innych utworach Gorkiego, które, zdaniem Smagi, bardziej przemawiają do „czytelnika-widza w momentach dziejowych przełomów, niż w czasach stabilizacji i pokoju”<sup>56</sup>. Burzliwe powojenne czterdziestolecie w Polsce Ludowej stanowiło podatny grunt dla wielu sztuk Gorkiego, ale czy tak było w istocie? Na pewno jego dramaty stanowiły znaczącą część repertuaru po 1956 roku. Grywano zarówno przed-, jak i porewolucyjne utwory, a ich autor obok Antona Czechowa, Nikołaja Go-

<sup>53</sup> P. Dangel: *Kilka uwag o dwóch wariantach Wassy Żelaznej i o zasadach dramaturgii Gorkiego*. Program Teatru Wybrzeża 1980, s. 3–5.

<sup>54</sup> Tamże, s. 3.

<sup>55</sup> J. Smaga: *Dramaty...*, s. 29.

gola i Władimira Majakowskiego utrzymywał się w czołówce najchętniej inscenizowanych w Polsce klasyków dramatu rosyjskiego. Porewolucyjna dramaturgia Maksyma Gorkiego na scenach polskich pod koniec lat 50. nie dorównywała kunsztem artystycznym genialnym powojennym teatralnym realizacjom *Letników*, *Barbarzyńców* czy *Na dzień*, znanym m.in. dzięki Lidii Zamkow. Wynikało to przede wszystkim ze sposobu, w jaki traktowała ona tworzywo sceniczne, zarówno gdy chodziło o cele, jakie stawiała sztuce, jak i o samą materię teatralną, z której czerpała. Z relacji Marty Fik wynika, że teatr Zamkow zmierzał do wywołania wstrząsu w sumieniach widowni, a taki wstrząs mogła wywołać z pomocą sceny atakującej treścią i formą codzienne przyzwyczajenia. Wychowanka Leona Schillera nie unikała w swoich spektaklach efektów silnych, „czerpanych z różnych estetyk, często bliskich ekspresjonizmowi, niejednokrotnie brutalnych, nie stroniących od pewnych uproszczeń, obrazów o metaforyce czasem aż nazbyt jednoznacznej”<sup>57</sup>. Własne widzenie świata i teatru zaczęła Zamkow demonstrować około 1953 roku i już wtedy, podczas pierwszej realizacji *Barbarzyńców*, była pewna kierunku, jaki sobie wytyczyła:

Dla mnie teatr jest sztuką nie koncepcji, nie wizji, ale interpretacji. Interpretacji nie utworu dramatycznego, ale życia<sup>58</sup>.

Takich wizji, nie mówiąc o pomysłach interpretacyjnych, polscy realizatorzy sięgający po *Bułyczowa* czy *Wassę* po 1956 roku, mogli tylko pozazdrościć spadkobierczyni talentu Schillera. Problem pojawiał się w kwestii rozstrzygnięć pierwotnych, w momencie zawiązywania się pomysłu na inscenizację. W rezultacie polskim krytykom i recenzentom pozostawała tylko analiza literacka dramatów autora *Na dzień*, bo to, co odbywało się na scenie, nie budziło u nich głębszych refleksji. I znów powtarzały się zarzuty, jakie pojawiały się przy projektach *Bułyczowa* i *innych*.

W 1965 roku, kiedy warszawski Teatr Klasyczny wystąpił z premierą drugiej wersji *Wassy* w reżyserii Jadwigi Chojnackiej i Zygmunta Rzuchowskiego, krytyk teatralny Ewa Boniecka w swojej recenzji pod wymownym tytułem *Nieudane spotkanie z Gorkim* zaanonsowała „czytelnikowi-widzowi” sztukę, która w wykonaniu stołecznych realizatorów była „rozwlekła, miejscami po prostu nudna, **blada** i chłodna”<sup>59</sup>. Na tle tej „**beźmięsnej**” — jak ją nazwała recenzentka — inscenizacji, snuły się „**beźcielesne cienie**, w których dramat trudno było uwierzyć”<sup>60</sup>. Wszyscy niemal recenzenci analizujący to widowisko zgadzali się co do tego, że ostatni dramat Maksyma Gorkiego nie może być pozbawiony żywotności scenicznej. Proponuję przytoczyć fragment wypowiedzi Augusta Grodzickiego, który w nawiązaniu do warszawskiej inscenizacji dementuje fałszywą, bo beznamiętną wizję reżyserów:

---

<sup>56</sup> Tamże, s. 30.

<sup>57</sup> M. Fik: *Trzydzieści pięć...*, s. 195.

<sup>58</sup> Cyt. za. A. Hausbrandt: *Rozmowy z ludźmi teatru*. Kraków 1973, s. 11.

<sup>59</sup> E. Boniecka: *Nieudane spotkanie z Gorkim*. „Teatr” 1965, nr 7, s. 23.

Wassa — wielka w swym okrucieństwie i drapieżności, tragiczna ofiara i kat zarazem, inteligentna i dufna w siłę swych pieniędzy. Panuje ona nad całym domem, w którym Gorki zgromadził ludzką galerię szczególnie okropną: alkoholicy, zbrodniecy, erotomani, złodzieje, debile, oszuści, donosiciele — wszyscy jednakowo zachłanni na pieniądź. Tylko w niektórych współczesnych sztukach amerykańskich zdarza się podobne zmasowanie ohydy. Taki świat musi zginąć i w sztukach Gorkiego rozpada się na naszych oczach. Umiera też Wassa<sup>61</sup>.

Na scenie Klasycznego rozpadło się raczej całe przedstawienie i to nie z winy Gorkiego ale jego realizatorów. Grodzicki widzi przyczynę takiego stanu rzeczy w braku reżysera, choć — jak przewrotnie zauważa — „w programie wymieniono aż dwie osoby w tej funkcji”<sup>62</sup>. Osoba odpowiedzialna za rozwój wypadków na scenie nie może pozwolić sobie, nawet w imię scenicznej *licentia poetica*, na rażące zaniedbania i naruszenia tekstu, a o takich można mówić w przypadku inscenizacji Chojnickiej i Rzuchowskiego. Monotonne przedstawienie, bez spięć dramatycznych i atmosfery, bez należytego zróżnicowania postaci (tak jednoznacznie różnych!) ułatwiło krytyce ocenę spektaklu, w którym główna bohaterka i towarzyszące jej „(ob)sceniczne” indywidualia uświadomiły, że nie ma w nich ani okrucieństwa, ani nienawiści, ani współczucia, ani że są ludźmi z żelaza, ani że kochają. Dzięki temu powstały portrety o całkiem niewyraźnych konturach, pozbawione „pazurów i realistycznego ‘mięsa’”<sup>63</sup>. Dodatkowym *faux-pas* okazała się scenografia Mariana Bogusza dorównująca ambicjom inscenizacji, którą Grodzicki skomentował, że „niedobrze jest, kiedy w sztuce, w której się mówi o drzwiach, drzwi tych zupełnie nie ma”<sup>64</sup>. Obiektywny komentarz wymaga jednak zbadania racji obu stron — stąd słowo w obronie realizatorów. Jak wynika z relacji świadków, przytoczonych na łamach „Kultury” przez Augusta Grodzickiego, reżyserzy chcieli przedstawić przede wszystkim konflikt dwóch klas [kapitalistów i rewolucjonistów — N. S.]. Zgoda — ale jak słusznie wypowiada się Grodzicki — „w teatrze nie można grać klas, można grać tylko ludzi”<sup>65</sup>.

W siedem lat od warszawskiej premiery sytuacja *Wassy Żelaznowej* na scenach polskich teatrów zmienia się diametralnie, a wszystko za sprawą jej krajanki Inny Korogid: „młoda ale doświadczone reżyserka radziecka”<sup>66</sup>, „wielce zainteresowana dramaturgią Gorkiego i posiadająca już spore doświadczenie w realizacji klasyki radzieckiej”<sup>67</sup>, która „rzetelną pracę przy wystawieniu sztuki połączyła z twórczą inwencją i świetną znajomością rosyjskich realiów”<sup>68</sup> — jak głosiły na-

<sup>60</sup> Tamże, s. 22.

<sup>61</sup> A. Grodzicki: *Wassa i klasa*. „Kultura” 1966, nr 17, s. 7.

<sup>62</sup> Tamże.

<sup>63</sup> E. Boniecka: *Nieudane spotkanie z Gorkim*. „Teatr” 1965, nr 7, s. 23.

<sup>64</sup> A. Grodzicki: *Wassa i klasa*. „Kultura” 1966, nr 17, s. 7.

<sup>65</sup> Tamże.

<sup>66</sup> B. Surówka: *Wassa Żelaznowa Maksyma Gorkiego*. „Dziennik Zachodni” 1972, nr 262, s. 5.

<sup>67</sup> M. Podolska: *Wassa Żelaznowa*. „Trybuna Robotnicza” 1972, nr 273, s. 11.

<sup>68</sup> S. Folfasiński: *Maksym Gorki*. „Życie Częstochowy” 1972, nr 265, s. 8.

główki prasowe, wyreżyserowała gościnnie „wielce udane przedstawienie”<sup>69</sup>. Pochwał pod adresem przyjezdnej, świeżo upieczonej absolwentki leningradzkiego i kijowskiego wydziału aktor-  
skiego i reżyserskiego było bardzo dużo. Współ z Jerzym Feldmannem (autor scenografii) przygo-  
towała w teatrze częstochowskim spektakl, który — jak się dowiadujemy z relacji ukontentowa-  
nych wreszcie recenzentów — okazał się „przejrzysty, konsekwentny i prowadzony żywo”<sup>70</sup>. Moż-  
na domniemywać, że radziecka reżyserka tchnęła radzieckiego ducha w postaci sceniczną i w pol-  
ską widownię, która nagle ożyła. Prawdziwe, krwiste i mięsiste przedstawienie ożywiło także pol-  
skich obserwatorów sceny teatralnej, co przełożyło się na pozytywne opinie i recenzje. Inną sprawą  
jest, że jak to z Gorkim bywa — do czego powinniśmy w latach 70. przywyknąć — odgrywano go  
rocznicowo. Tym razem z okazji 50-lecia Związku Radzieckiego i 55 rocznicy Październikowej.  
Inauguracja sezonu 1972/1973 *Wassą Żelazną* była dla tej placówki nie tylko „wydarzeniem  
w życiu kulturalnym Częstochowy”, ale także stanowiła pozycję, która zdaniem Sławomira Folf-  
asińskiego „z dumą może zaprezentować Teatr im. A. Mickiewicza na ogólnowojewódzkim prze-  
glądzie sztuk rosyjskich i radzieckich”<sup>71</sup>. W obliczu tak przedstawionych faktów wszelki komen-  
tarz jest zbędny, a angaż rosyjskiej reżyserki w kontekście międzynarodowych kurtuazyjnych wy-  
darzeń kulturalnych dość wymowny.

Kiedy w tym samym roku Bolesław Surówka sformułował i podał publicznie do wiadomo-  
ści postulat wystawienia pierwszej wersji *Wassy*, nie przypuszczał, że jego propozycja zostanie  
spełniona i to w ciągu najbliższej teatralnej pięciolatki. W Związku Radzieckim nie wystawiano  
*Wassy* z 1910 roku w związku z ocenowaniem jej przez radziecki establishment partyjny. Z tych  
samyh powodów nie mógł jej zobaczyć polski widz, ponieważ należała do tego gatunku sztuk,  
które w żaden sposób nie były podbudowane ideologicznie. Surówka pisze, że w związku z wyjąt-  
kową „bezkropkowością” pierwszej *Wassy Żelaznej* nie było mowy o jej wystawianiu na scenie  
zorientowanej politycznie i ideologicznie. Z drugiej jednak strony jest to literatura, która mimo  
tego, że nie stawia przysłowiowej kropki nad „i” dysponuje na tyle różnorodnymi aluzjami, że  
z perspektywy 1910 roku „mogłyby się one dziś [początek lat 70. — N. S.] wydawać szczególnie  
prorocze”<sup>72</sup>. To, jaka jest pierwsza wersja tej sztuki, polski widz mógł się dowiedzieć, oglądając ją  
na Małej Sali Teatru Nowego w Łodzi. Premiera przygotowana przez Olę Koszutką odbyła się  
11 lutego 1977 roku i, jak stwierdzają krytycy, był to odpowiedni czas na realizację właściwie nie  
znanej do tej pory tragedii *Żelaznowów*. Andrzej Władysław Kral zauważa, że jest to zupełnie inny  
utwór, który „dzieli od nowego dwadzieścia pięć lat, zwycięstwo Rewolucji, powstanie Związku

<sup>69</sup> B. Surówka: *Wassa Żelazna Maksyma Gorkiego*. „Dziennik Zachodni” 1972, nr 262, s. 5.

<sup>70</sup> M. Podolska: *Wassa Żelazna*. „Trybuna Robotnicza” 1972, nr 273, s. 11.

<sup>71</sup> S. Folfasiński: *Maksym Gorki*. „Życie Częstochowy” 1972, nr 265, s. 8.

<sup>72</sup> B. Surówka: *Wassa Żelazna Maksyma Gorkiego*. „Dziennik Zachodni” 1972, nr 262, s. 5.



Radzieckiego i I Zjazd Pisarzy Radzieckich w 1934 roku”<sup>73</sup>. Nowa *Wassa* (z 1935 roku) okazała się utworem drapieżnym o zdecydowanym ostrzu antykapitalistycznym, wymierzonym w środowiska inteligentów i w burżuazyjną mentalność. „Ale — zdaniem recenzenta „Teatru” — znowu minęły lata i przemiany, jakie niesie czas, sprawiły, że dziś [początek lat 80. — N. S.] bardziej nas może zainteresować owa pierwsza sztuka o tym samym tytule, sztuka mówiąca trochę o czym innym”<sup>74</sup>. Kral nie dziwi się decyzji łódzkich realizatorów, którzy sięgnęli po pierwszą, zapomnianą *Wassę Żelazną*, a zrobili to przecież nie po to tylko, aby zaprezentować historycznoliteracką ciekawostkę. Kondycja społeczna bohaterów, podobnie jak kondycja społeczeństwa i teatru polskiego na początku lat 80. była nieco inna niż w drugiej znanej dobrze polskiemu widzowi wersji tej sztuki. Na łódzkiej scenie główna bohaterka ujawniła swoje drugie, a właściwie pierwsze oblicze, mniej agresywne i nie zdeterminowane ideologicznie. Recenzent „Przyjaźni” Mariusz Zinowiec mówi nawet o szczególnym renesansie sztuk Gorkiego na naszych scenach:

Jeśli mówimy o renesansie sztuk tego pisarza na scenach polskich, to warto od razu dodać, że jest to renesans szczególny. Po pierwsze — nigdy w Polsce Gorki nie był tak często wystawiany jak właśnie obecnie. I chyba ostatnie sześć, siedem lat przyniosło nam więcej premier jego sztuk niż całe pierwsze powojenne ćwierćwiecze.

Po drugie — pokazano dramaty autora *Na dnie* mało lub w ogóle nieznanego polskiemu widzowi.

I po trzecie — jawi się nam dzisiaj Gorki jako pisarz niezupełnie podobny do tego, którego pamiętamy z inscenizacji z końca lat 40. i pierwszej połowy lat 50. Dziś bardziej wydaje się on nam zainteresowany osobistymi losami ludzi, ich uwikłaniem w problemy moralne niż dowodzeniem słuszności określonych praw rozwoju społeczeństw<sup>75</sup>.

Z przytoczonego komentarza wynika, że dobra kondycja powojennej zindoktryzowanej sceny powolnie, ale stanowczo słabła. Widać to w specyficznym rozprężeniu repertuaru. Na wiele więcej pozwalają sobie także realizatorzy, którzy zaczynają dostrzegać szersze, trójwymiarowe horyzonty. Sztuka sceniczna zaczyna tętnić życiem. Przykładem takiej ewolucji jest przywrócenie pierwszej wersji *Wassy Żelaznej* z 1910 roku według Koszutskiej, która pomimo licznych (jeszcze!) cenzorskich skreśleń zdecydowała się na tradycyjne i poprawne przedstawienie, czym zasłużyła sobie na aplauz recenzentów. Spektakl został zrealizowany w myśl maksymy Gorkiego, że „człowiek to — wciąż, jak dodaje Mariusz Zinowiec — brzmi dumnie”. Idąc tym tropem, łódzki zespół zdewaluował wcześniejsze wizje inscenizacyjne, które wyraźnie skłaniały się ku schematycznej optyce osiągania wyznaczonego celu poprzez uśmiercanie scenicznych bohaterów, odczłowieczanie ich w imię szeroko pojętego dobra społecznego. Barbara Rachwalska (odtwórczyni głównej roli w przedstawieniu łódzkim) przy pomocy Olgi Koszutskiej — jak zauważa recenzent „Przyjaźni” — pokazała widzom całą złożoność tej postaci, jej okrucieństwo, despotyzm, brak wszelkich skrupułów, podłość. Przewrotność jednak polegała na tym, że wszystkie te negatywne

<sup>73</sup> A. W. Kral: *Recenzja*. „Teatr” 1977, nr 7, s. 13.

<sup>74</sup> Tamże.

<sup>75</sup> M. Zinowiec: *Matka chrzestna*. „Przyjaźń” 1977, nr 11, s. 8.

cechy były podyktowane nieszczęśliwym położeniem głównych bohaterów. Z tego położenia wynikały tragiczne losy ludzi, którzy nie potrafili odnaleźć się w niezwykle złożonej sytuacji, ponieważ nie mieli okazji poznać, czym jest dobro i miłość, konsekwentnie wypierane przez tyranizujący system. Zakotwiczeni w ciężkiej schyłkowej atmosferze carskiej Rosji, zmuszani do akceptacji wilczych praw, których musieli przestrzegać, mieli świadomość konieczności obrony przed światem zewnętrznym. Zrozumienie tej konieczności pozwala traktować tyranię Wassy jako rzecz naturalną. O złożonej problematyce moralnej, którą porusza w swoim spektaklu Koszutska zapewnia nie tylko Zinowiec. Andrzej Władysław Kral uważa, że dobrze się stało, iż Teatr Nowy pokazał tę właśnie *Wassę Żelazną*. Dlaczego? Z kilku powodów. Najważniejszym argumentem dla recenzenta „Teatru” jest absencja synowej-rewolucjonistki, która z góry wykluczała wszystkie inne niż ideologiczne motywacje. Poza tym okazało się, że teatr może uczyć współczucia, może wyzwalać u widza litość, a więc naturalne ludzkie uczucia. Właśnie tak zainscenizowała spektakl łódzka reżyserka. Pokazała, że to, kim staje się człowiek, zależy nie od niego samego, ale w określonych warunkach jest determinowane przez czynniki zewnętrzne, w tym przypadku przez system, zmuszający do takich zmiennych zachowań. Koszutska nie usprawiedliwia i nie potępia postępowania Wassy. Stara się natomiast pokazać obiektywnie, że w całej tej mrocznej atmosferze zbrodni i deprawacji, rozpusty i moralnego neglizmu bohaterowie nie są potworami pozbawionymi ludzkich odruchów. Dla głównej bohaterki najwyższą wartością jest dobro jej rodziny i w imię tej wartości potrafi posunąć się dość daleko. Wielu recenzentów podkreślało jeszcze jeden istotny aspekt pierwotnej *Wassy*. Jerzy Niesiołowski charakteryzuje to przedstawienie jako feministyczne i matriarchalne z uwagi na strukturę postaci występujących w tej sztuce. Kryzys rodziny mieszczańskiej skupia się wokół czterech głównych bohaterek: Natalii, Anny, Ludmiły i Wassy, które kształtują inne postaci. To one rządzą i wpływają na hierarchizację problemów, to ich zasługą jest nadanie spektaklowi właściwego Gorkowskim realizacjom „klimatu zwierzęcego biologizmu, ludzkiego nieszczęścia i tragedii”<sup>76</sup> — konstatuje Zinowiec.

W felietonie przedpremierowym z marca 1980 roku Władysław Zawistowski kontynuuje myśl swoich poprzedników o inscenizowanej już po raz trzeci sztuce Gorkiego. Premiera odbyła się 15 marca br. w Teatrze Kameralnym w Sopocie. Tym razem zwraca on szczególną uwagę na formalny aspekt *Wassy Żelaznej*, mianowicie na podtytuł sztuki — *Matka*. Według niego jest on kluczem do prawidłowego zrozumienia i właściwej interpretacji tej rodzinnej tragedii. Świadome i okrutne działanie *Żelaznej*, o którym pisali Zinowiec, Niesiołowski i Kral, zostało wymuszone przez instynkt, który dominuje ponad wszystkim i podpowiada jej jak działać. I tu w sukurs głównej bohaterce przychodzi psychoanaliza. Jej twórca Zygmunta Freud dowiódł, że instynkt jest wrodzoną formą zachowania, które jest celowe, a równocześnie nie kierowane świadomością. Jak się oka-

zało, metoda analizująca zjawiska nieświadome stała się jednym z najbardziej wpływowych prądów umysłowych XX wieku, o zasięgu znacznie wykraczającym poza medycynę i psychologię. Tadeusz Tomaszewski zgłębiający zagadnienie świadomości w ujęciu psychologicznym, zauważa, że objęła ona swoim zasięgiem nauki społeczne, ale przede wszystkim sztukę, teatr, powieść, film i malarstwo. Nie dziwią więc komentarze polskich recenzentów odnajdujących w inscenizacji Pawła Dangel'a sytuacje behawioralne, które konstytuują akcję dramatyczną. Zdaniem Władysława Zawistowskiego jest to sztuka w której „dominuje analiza psychologiczna, to ona stanowi kanwę tego utworu, a co za tym idzie określa jej specyfikę artystyczną i kompozycyjną”<sup>77</sup>. Sposób zachowania się i świadomość Wassy Żelaznowej jako jednostki społecznej, wynika m.in. z faktu jej współżycia z najbliższym otoczeniem oraz z tego, że zarówno ona, jak i cała „mieszczkańska” kasta Niżnego Nowogrodu, jest częścią społeczno-kulturowej historii ludzkości. Zgodnie z koncepcją badaczy radzieckich, m.in. Leonida Wygotskiego, Anatola Leontiewa, Aleksieja Smirnowa i innych, „rozwoj wyższych organizacyjnie form zachowania jest możliwy tylko dzięki temu, że człowiek jest istotą społeczną, że żyje, rozwija się i działa w zorganizowanym społeczeństwie. Istota rozwoju jednostki polega jednak na tym, że przyswaja ona sobie dorobek, ucząc się przede wszystkim odczytywać kulturalno-społeczne znaczenie wytworów kultury materialnej i werbalnej”<sup>78</sup>. O jakiej jednak matrycy kulturalnej w przypadku Żelaznowów można mówić? Pogoń za pieniędzmi i granicząca ze zbrodnią atmosfera, w której funkcjonują bohaterowie sztuki, deprawuje ich nie tylko biologicznie, ale i moralnie, wypacza ich życie w każdej dziedzinie. Recenzent „Faktów” Jerzy Niesiołdzki ujawnia prawdziwe oblicze wykreowanych scenicznie przez Olę Koszutką ludzi:

Dogorywający mąż Wassy jest nałogowym alkoholikiem i rozpustnikiem, garbaty Paweł musi żyć z żoną, która sypia z dziwkarzem Prochozem. O drugim synu Wassy dowiadujemy się, że nabawił się jakiejś choroby wenerycznej, pokojówka Olimpiada morduje nieślubne dziecko, Anna cynicznie, od lat, zdradza męża...<sup>79</sup>.

W spektaklu na scenie Teatru Nowego w Łodzi żadna z postaci nie może przyswoić sobie jakichkolwiek wartości, ponieważ z góry jest ograniczona brakiem takiego kanonu społecznego. To, co kształtuje świadomość tych ludzi na gruncie doświadczenia społecznego, jest przesiąknięte cynizmem, intrygą, machinacjami, zbrodnią, „małymi podłościami, wielkimi świństwami i najohydniejszymi zbrodniami”<sup>80</sup>. Behawioryści twierdzą, że w żadnej istocie żywej nie ma systemu regulującego fizjologiczną czy psychologiczną naturę, a wszelkie tego typu reakcje są wyznaczone przez okoliczności zewnętrzne. To pod działaniem odpowiedniego impulsu z zewnątrz, człowiek

<sup>76</sup> Tamże.

<sup>77</sup> W. Zawistowski: *Wassa*. „Głos Wybrzeża” 1980, nr 3, s. 12.

<sup>78</sup> Cyt.za. T. Tomaszewski: *Pojęcie świadomości*. Warszawa: PWN 1976, s. 195.

<sup>79</sup> J. Niesiołdzki: *Wassa Żelaznowa jakiej nie znaliśmy*. „Fakty” 1977, nr 3, s. 11.

<sup>80</sup> M. Zinowicz: *Matka chrzestna*. „Przyjaźń” 1977, nr 11, s. 8.

kształtuje swoje oblicze, charakter i osobowość. W *Wassie* taką okolicznością jest szeroki kontekst społeczny. To on determinuje instynktowne, a więc nieświadome zachowanie Żelaznej. Zawistowski przybliży widzowi ten kontekst:

Żelaznicy to symboliczni mieszkańcy rodzinnego miasta poety — Niżnego Nowogrodu, słynnego ze swej kasty bezwzględnych, drapieżnych, szybko (i bez względu na środki) bogacących się mieszczan. To byli fabrykanci i kupcy. Mówiono o tym mieście „domy — kamienne, ludzie — z żelaza”<sup>81</sup>.

Nikt chyba nie ma wątpliwości, że główna bohaterka *Wassa*, jej synowie, a także Ludmiła i Anna, są takimi ludźmi z żelaza, o kamiennych sercach, którzy w bezwzględnej i drapieżnej walce o mamonę nie wahają się przed podjęciem ostatecznych środków. Nietrudno też odgadnąć intencje autora, dla którego prawdziwi mieszkańcy Niżnego Nowogrodu stanowili pierwowzory dla postaci w sztuce. Na scenie sopockiego teatru Paweł Dangel — reżyser przedstawienia — pokazuje widzowi *Wassę*, która jest przede wszystkim matką, która w świetle przedstawionych faktów jest w „jakiś sposób poza dobrem i złem”<sup>82</sup>. Ten uniwersalny wymiar *Wassy* sprzyja przenikliwej scenicznej analizie psychologicznej, która jest dominującym elementem konstrukcyjnym całego przedstawienia. Mimo wszystko nasuwa się jednak pewna wątpliwość: czy usprawiedliwianie *Wassy* wypaczonej przez czynniki zewnętrzne (system polityczny), niezależne, z punktu widzenia psychoanalizy, od niej samej jest uprawnione? Twórcy nowożytnej psychologii analitycznej nie mają w tym względzie żadnych wątpliwości. A, jak wiadomo, tezy postawione przez Freuda w latach 1915–1917 wyjaśniające podstawowe założenia psychoanalizy stanowią do dziś kompendium wiedzy psychologicznej, będącej punktem odniesienia dla wielu innych koncepcji, prądów i szkół psychologii współczesnej.

Jakie jednak wynikają z tego konsekwencje dla samego procesu odbioru tej sztuki? Mogłoby się wydawać, że anachroniczny bądź co bądź tekst, który według wszelkich przesłanek miał prawo do godnego zestarzenia się, „sklasycznienia” — jak to ujęła Teresa Zwierzchowska, jest już raczej antykwarycznym zabytkiem literatury niż żywą i aktualną prognozą na przyszłość. Dla wnikliwego konesera sztuki i teatru *Wassa Żelazna* (mowa głównie o pierwszej wersji tej sztuki) dzięki mistrzowsko poprowadzonej analizie charakterów, osnutych na autentycznych przeżyciach i zmaganiach z losem samego Maksyma Gorkiego, niweluje wszelki dystans czasowy. Okazuje się, że moralne rozterki ludzi żyjących w odległym zakątku Rosji z początku XIX wieku są analogiczne i mogą być tożsame z problemami człowieka wkraczającego w nowe dziesięciolecie, naznaczone piętnem przemian społeczno-politycznych. W sztukach Maksyma Gorkiego, ale również Isaaka Babla, Michaiła Bułhakowa czy Nikołaja Erdmana mimo wszystko zwycięża człowiek, bo choć

---

<sup>81</sup> W. Zawistowski: *Wassa*. „Głos Wybrzeża” 1980, nr 3, s. 5.

„cel uświęca środki” a „byt określa świadomość”, to należy wierzyć, że „człowiek to — wciąż — brzmi dumnie”. Namawiał do tego Gorki, pisząc swoje psychologiczne szkice, a polscy animatorzy kultury teatralnej uświadamiali kolejnym pokoleniom widzów słuszność tej recepty na życie mimo wszystko i na przekór wszystkim.

---

<sup>82</sup> Tamże.

## ROZDZIAŁ V

### TEATR MISTRZA BUŁHAKOWA

Walka z cenzurą, jakkolwiek by to była cenzura i w jakimkolwiek ustroju by istniała, jest moim pisarskim obowiązkiem, podobnie jak wołanie o wolność prasy. Jestem gorącym zwolennikiem takiej wolności. Oto jedna z cech mojej twórczości i ta jedna całkiem wystarcza, aby moje utwory nie miały racji bytu w ZSRR. Ale z tą właśnie cechą wiąże się wszystko pozostałe, co stanowi o sensie moich nowel satyrycznych — czarne i mistyczne barwy (jestem PISARZEM MISTYKIEM), którymi maluję niezliczone potworności naszego bytowania, jad przesycający moje słowa, głęboki sceptycyzm wobec procesów rewolucyjnych zachodzących w moim zacofanym kraju i ukazanie straszliwych cech mojego narodu<sup>1</sup>.

Nieustająca walka Ormuzda z Arymanem o panowanie nad światem sprawiła, że najwybitniejszy bodaj rosyjski pisarz XX wieku był najchętniej inscenizowanym dramaturgiem w Polsce. Zmarginalizowana przez radziecki aparat władzy twórczość tego dramaturga stała się w naszym kraju punktem odniesienia dla wielu artystów związanych ze sceną profesjonalną, studencką, amatorską, ale przede wszystkim ze sceną alternatywną. Recenzentka „Głosu Wybrzeża” Alina Kietrys tak charakteryzuje jego sylwetkę:

Nie tak dawno wyklęty, teraz znany jest właściwie całemu światu [koniec lat 80. — N. S.]. Przełom lat 1966/1967 przyniósł opublikowanie w Związku Radzieckim głównej księgi, ale trudno nazwać to wydaniem powieści. Strach cenzuralny miał nadal wielkie oczy. Terror polityczny zamykał usta. Zniewolenie i uległość — zakodowano głęboko. Autor nie żył już od 1940 roku, ale jego powieść była niebezpieczeństwem. Pamiętam, jak jeszcze na początku lat 80. znakomity Teatr na Tagance, który jako jeden z nielicznych w Związku Radzieckim miał w repertuarze tę powieść, grywał ją najwyżej raz w miesiącu. Bilety wyprzedane były na cały rok.

Polscy czytelnicy też właściwie od niedawna znali okaleczonego dramaturga. Pełne wydanie *Mistrza i Małgorzaty* stało się ponownym zaskoczeniem. Przywrócenie jednak Bułhakowa — cywilizowanym — nastąpiło<sup>2</sup>.

Bardzo trudno znaleźć sposób na Bułhakowa. Przekonało się o tym niejednokrotnie wielu twórców związanych zarówno ze sceną, jak i z krytyką teatralną i literacką. Jednym z najbardziej znanych i cenionych polskich inscenizatorów Bułhakowa — nazywanym z racji pełnionej funkcji i pozycji „budzicielem sumień” — jest współtwórca sceny STU Krzysztof Jasiński. Krakowski reżyser stał się w pewnym momencie swojego życia dyżurnym specjalistą od spraw „czarcich

---

<sup>1</sup> <<http://www.teatry.art.pl/portrety/bulhakow/rekopisy.htm>>.

<sup>2</sup> A. Kietrys: *Wolne dzieło. Bydgoski mistrz i Małgorzata wydarzeniem artystycznym*. „Głos Wybrzeża” 1989, nr 80, s. 5.

i magicznych”. W 1980 roku Paweł Konic na łamach „Teatru” zauważa, że potępiano Jasińskiego za to, iż „zrzekł się ostatnimi czasy tej funkcji. Mówiło się — kontynuuje Konic, że przestał rozdrapywać stare i nowe blizny, że zamiast być tu i teraz wyprowadzał polską młodzież kwietystyczno-hippisowską bramą *Exodusu* i zapraszał do uciechnej zabawy z podtekstami — w *Szaloną lokomotywę*”<sup>3</sup>. Według relacji recenzenta „Teatru” z premierą Bułhakowowskiego *Don Kichota* w grudniu tego samego roku Jasiński zmienił front i powrócił do stylistyki i sposobu teatralnego myślenia, które pamiętali widzowie *Sennika polskiego* i *Spadania*.

Michaił Bułhakow stał się w Polsce bezprecedensowym zjawiskiem artystycznym, wymagającym osobnego rozpatrzenia. Mówiło się o modzie na Bułhakowa, o wysokiej randze tych wydarzeń artystycznych, które postrzegano jako festiwale jego twórczości, podkreślając specyfikę teatru autora *Biegu*. Analiza literackiego i artystycznego fenomenu Michaiła Bułhakowa wymaga rzetelnej rewizji wykraczającej poza obszar ludzkiej świadomości. Pozbawienie jej czynników społecznych również było by dużym uproszczeniem problemu. Recenzje, artykuły przed- i popremierowe, wywiady i wspomnienia cenionych koneserów jego twórczości, jakie się ukazały w związku z przedstawieniami *Mistrza i Małgorzaty*, *Morfiny 0,05* czy *Dni Turbinów*, zmuszają do wykroczenia daleko poza ramy rozprawy. Poza tym skąpe skądinąd rozważania nad istotą „bułhakowszczyzny” w sferze powojennego teatru w Polsce, prowokują do zgłębienia tajników wiedzy o tym dramaturgu w osobnej monografii. Przyczynkiem do takiego rozwiązania mogą być tezy ogólne, nawiązujące do problemu odbioru Michaiła Bułhakowa w Polsce. Te zagadnienia będą wprowadzeniem do dalszych i głębszych rozważań nad teatralną, literacką i metafizyczną osobliwością autora *Biegu*.

Analizując sceniczną twórczość Bułhakowa w Polsce w kontekście odbioru teatralnego, należy zaznaczyć, że pomimo dużej popularności tego dramaturga, był on u nas wciąż — jak usprawiedliwiająco podkreślają to krytycy — mało znanym pisarzem. Zdaniem Romana Szydłowskiego sytuacja ta wynikała przede wszystkim z opieszałości translatorskich, a być może i nadgorliwości cenzorów również. Losy pisarskiej kariery Bułhakowa, jego wizja rzeczywistości i własnej ojczyzny, składają się na obraz życia w Związku Radzieckim w latach 1928–1940. Te wizje docierały do polskiego widza już przed wojną za pośrednictwem *Mieszkanka Zojki*, granego w teatrach w Łodzi i w Warszawie. Od 1960 roku jego utwory systematycznie drukowano

---

<sup>3</sup> P. Konic: *Don Kichot, Kandyd, Judasz*. „Teatr” 1981, nr 7, s. 19.

w „Dialogu”, a na scenach wystawiano niemal wszystkie sztuki i adaptacje prozy: *Psie serce*, *Morfinę 0,05*, *Milczenie, czyli znowę świętoszków*, *Powieść teatralną*, *Dni Turbinów*, Pod koniec lat 80. zdecydowano się zrealizować mniej znane polskim widzom i czytelnikom utwory tego dramaturga, takie jak *Czerwona korona* i *Adam i Ewa*. Teatr polski pokazał również *Don Kichota* w reżyserii i inscenizacji Wandy Wróblewskiej. Jednak dopiero w latach 80. prawdziwym hitem teatralnym okazały się adaptacje *Mistrza i Małgorzaty*. Jedną z ostatnich przed 1989 rokiem Bułhakowskich inscenizacji była doskonała pod względem artystycznym i scenicznym *Szkarłatna wyspa*.

## „TEATR MISTRZA I MAŁGORZATY”

### Krótką geneza utworu

*Mistrz i Małgorzata* to utwór o tym, jakiej wartości w czasach zniewolenia i moralnego terroru nabierają takie słowa jak wiara, wolność, sumienie, miłosierdzie i geniusz twórczy. Ale nie przypowieść o Wolandzie i jego czarnej świcie — jak można by dziś przypuszczać — stanowiła *opus vitae* Bułhakowa. Korzystając z wnikliwego komentarza Krzysztofa Turę, dowiadujemy się, że źródłem powieści o Piłacie i Jezui była inna, mniej znana polskiemu czytelnikowi i widzowi sztuka Bułhakowa — *Bieg*:

*Mistrz i Małgorzata* to powieść, która w pewnej mierze pełni rolę kompensującą dramat scenicznego niespełnienia [mowa o *Biegu* — N. S.]. Wprawdzie wątki fabularne powieści pojawiają się po raz pierwszy w innych utworach, ale — nie ujmując nic temu arcydziełu — jest ono pisane jakby w cieniu *Biegu*. Wielka synteza ludzkiego losu dokonana w dramacie stanowi filozoficzne podłoże powieści. Poetyka koszmaru sennego, uderzającego beznadziejnością i bezsilnością woli poddanej władzy ukrytych sił chaosu, jest integralnym składnikiem w pełni sformułowanej w tej sztuce filozofii Bułhakowa, będącej podłożem jego późniejszych dzieł, z *Mistrzem i Małgorzatą* na czele<sup>4</sup>.

Przypomnijmy jak ważna była dla pisarza sztuka, której poświęcono oddzielny rozdział niniejszej rozprawy. Nasza wspólna droga z Bułhakowem rozpoczęła się *Biegiem* na początku lat 60. w Teatrze Ziemi Mazowieckiej. Historia utworu jest szczególnie skomplikowana, między

<sup>4</sup> K. Tur: *Bieg*. W: *Michaił Bułhakow — utwory sceniczne*. Białystok: Wydawnictwo „Łuk” 1994, s. 319.



innymi z tego powodu, że była to ulubiona sztuka Michała Afanasjewicza: „Kochał ją tak, jak matka kocha swoje dziecko”<sup>5</sup> — pisała w dzienniku Jelena Bułhakowa. Jerzy Tur przekonuje, że to największe dzieło pisarza. Stawia je na równi z *Rewizorem* Nikołaja Gogoła. To właśnie przygotowania do wystawienia tej sztuki zapoczątkowały nagonkę na pisarza. Zaczęła się polityczna prowokacja, która zdaniem Tura nie miała nic wspólnego z krytyką literacką. Ponieważ twórcy MCHAT-u doszli do wniosku, że nie należy rezygnować z inscenizacji *Biegu* i w żadnym wypadku nie podzielali zdania władzy o „odchyleniach” tego utworu, wznowiono próby na podstawie zmienionej wersji. Perspektywy scenicznej realizacji *Biegu* za każdym razem okazywały się iluzoryczne. Do premiery doszło dopiero 27 marca 1957 roku, opublikowano ją w 1962 roku.

W Rosji Sowieckiej *Bieg* — podobnie jak inne utwory Bułhakowa — był zjawiskiem antyradzieckim. Kategorie odmowy ze strony Głównego Repertoriowego Biura w kwestii wystawienia sztuki były dla pisarza „niegojąca się rana”. W porównaniu z innymi sławnymi scenicznymi realizacjami tego pisarza, *Bieg* wypada niekorzystnie, zwłaszcza jeśli chodzi o zainteresowanie krytyków literackich i teatralnych, nie wspominając o próbie generalnego opracowania utworu od strony analizy odbioru. Historyczne podłoże tej sztuki staje się głównym pretekstem do pisania o niej. A szkoda, bo sztuka, która, według informacji pierwszej żony Bułhakowa, była szczególnie bliska jego sercu, powinna zająć godne miejsce wśród opracowań poświęconych utworom genialnego rosyjskiego artysty. Tym bardziej, że była jedną z najpopularniejszych inscenizacji na polskich powojennych scenach teatralnych.

### ***Pacjenci kontra Mistrz i Małgorzata***

Z jednej strony *Bieg*, a z drugiej adaptacje *Mistrza i Małgorzaty* nadają właściwy kierunek wydarzeniom artystyczno-kulturalnym w Polsce na początku lat 60. Oddając należne honory *Biegowi*, powróćmy do wątku *Mistrza i Małgorzaty*. Jest to niewątpliwie fascynująca lektura, „ostatni egzystencjalny krzyk Bułhakowa”<sup>6</sup> — jak mawia o tym utworze Andrzej Maria Marczewski — pierwszy polski realizator pełnej scenicznej wersji powieści. Czy można to samo powiedzieć o teatralnych adaptacjach tego utworu? Zanim jednak rozpatrzemy ten problem pro-

---

<sup>5</sup> Cyt. za. J. Tur: *Dni Turbinów*. W: *Michaił Bułhakow...*, s. 316.

<sup>6</sup> A. M. Marczewski: *Teatr Mistrza i Małgorzaty*. <[http://www.marczewski.pl/produ\\_micinski6.php](http://www.marczewski.pl/produ_micinski6.php)>.

ponuję prześledzić dotychczasowe inscenizacje, które pojawiły się na naszych scenach po 1956 roku. W tej klasyfikacji należy uwzględnić przełomową dla polskich obrazów *Mistrza i Małgorzaty* datę 27 kwietnia 1980 roku. Otóż do tego czasu polscy widzowie mogli oglądać tylko wybrane wątki z życia głównych bohaterów powieści, będące tematem kameralnych przedstawień, monodramów i filmów. Jedną z pierwszych okrojonych cenzuralnie inscenizacji był monodram zatytułowany *Czarna magia oraz jak ją zdemaskowano* według Danuty Michałowskiej na scenie Starej Prochowni (1971). Dwa lata później Piotr Paradowski zaprezentował na deskach Małej Sceny teatru katowickiego *Czarną magię*. Agnieszka Riedel na łamach „Teatru” pisze, że odrzucił on tytułowe postaci Mistrza i Małgorzaty, skupiając się na wątku Jezui i Piłata, i w dalszym ciągu przedstawienia pokazał dzieje poety Iwana Bezdornego. Nieco zmienioną wersję tego spektaklu *Czy Pan widział Poncjusza Piłata?* zaproponował zespół Sceny Kameralnej Teatru Polskiego we Wrocławiu w 1974 roku. W tym samym roku wyemitowano telewizyjny wariant *Mistrza i Małgorzaty* w reżyserii Andrzeja Wajdy, o którym Krzysztof Masłoń na łamach „Rzeczpospolitej” wypowiadał się, że był on średnio udany, podobnie jak inne próby sfilmowania tej powieści. Polski realizator ograniczył się tu do wątku biblijnego, co zresztą sugerował tytuł ekranizacji: *Piłat i inni*. Ciekawe przedstawienie w warunkach plenerowych mogli zobaczyć polscy widzowie w namiocie krakowskiego Teatru STU. Krzysztof Jasiński w widowisku zatytułowanym *Pacjenci* podjął wybrane wątki powieści i ze względów oczywistych nie mogło ono być uznane za polską prapremierę genialnego tekstu Bułhakowa. Ten zaszczyt spotkał Andrzeja Marię Marczewskiego, który 22 marca 1980 roku podjął decyzję o realizacji pełnej wersji *Mistrza i Małgorzaty* na scenie Teatru Dramatycznego im. Szaniawskiego w Wałbrzychu. I już po miesiącu pomysł Marczewskiego stał się faktem scenicznym.

Wyłaniający się po kilkudziesięciu latach od momentu pierwszych inscenizacji *Mistrza i Małgorzaty* obraz teatru polskiego pokazał, jaka przepaść dzieliła poszczególne dziesięciolecia teatralne w kwestii doboru repertuaru, formy scenicznej, gry aktorów i przede wszystkim reżyserii. Te przemiany świadczą także o ewolucji w sferze świadomości realizatorów i odbiorców sztuki teatralnej, o przełamaniu tabu w postrzeganiu i kształtowaniu tworzywa scenicznego. Najważniejszą jednak rzeczą okazują się konsekwentne zmiany w obszarze polskiej polityki, nie tylko kulturalnej. I znów potwierdza się teza o teatrze jako medium inicjującym nastroje społeczne. Przykład adaptacji Bułhakowskich dowodzi, że zasadniczą funkcją teatru jako nośnika emocji, idei, określonych postaw, tendencji moralnych i estetycznych jest walka w ich obronie.

Do takich posunięć prowokowały między innymi inscenizacje *Mistrza i Małgorzaty* czy Mickiewiczowskie *Dziady* z pamiętnego 1968 roku. W przypadku utworów Bułhakowa, a *Mistrza i Małgorzaty* przede wszystkim, analiza jest o tyle ciekawa, że nie zawęża pola badawczego, a wręcz przeciwnie, odkrywa przed badaczem nowe i nie eksplorowane dotychczas poziomy funkcjonowania teatru w wymiarze ogólnospołecznym i międzykulturowym. Proponuję skupić uwagę na dwóch przełomowych realizacjach autorstwa Jasińskiego i Marczewskiego, ponieważ są one najciekawszymi artystycznymi wydarzeniami, związanymi z funkcjonowaniem jednego z kultowych już dzisiaj dzieł Bułhakowa w Polsce. Po to, aby uchwycić wszystkie zależności między sztuką sceniczną, literaturą i kulturą życia w ogóle, trzeba sięgnąć do korzeni, a więc należnie przypatrzeć się rodowodowi obu teatrów: Krzysztofa Jasińskiego i Andrzeja Marii Marczewskiego. Dzięki temu wyjaśnią się okoliczności, w jakich rodziły się nowatorskie pod względem formy i treści sceniczne obrazy znad Patriarszych Prudów.

### **Pokoleniowy teatr STU Krzysztofa Jasińskiego**

Dla Krzysztofa Jasińskiego — założyciela studenckiej grupy teatralnej, która w latach 70. stała się jedną z najciekawszych scen niezależnego teatru awangardowego, *Pacjenci* na podstawie *Mistrza i Małgorzaty* nie byli pierwszą sceniczną prowokacją. Biografia artystyczna STU rozpoczęła się w 1966 roku, kiedy kultura studencka pod wpływem popaździernikowej liberalizacji, stała się synonimem odważnych — jak podaje Krzysztof Masłoń — przedstawień teatralnych i kabaretowych, ambitnej piosenki literackiej, nowatorskich poszukiwań i eksperymentów w różnych dziedzinach sztuki. Z tego okresu pochodzą pierwsze znaczące projekty STU. Wystawiano tu znane utwory dramatyczne i adaptacje słynnej prozy. Kiedy STU był sceną o charakterze literackim, oglądano takie przedstawienia, jak *Nie do obrony* Johna Osborne'a z 1966 roku, *Pamiętnik wariata* (1967) i *Pożądanie schwyte za ogon* (1969) Pabla Picassa. W latach 70. teatr alternatywny rozpoczął następny rozdział swojej działalności artystycznej, włączając się w ruch światowej kontrkultury i kontestacji. Recenzent „Dialogu” Tadeusz Nyczek zauważa, że:

STU chciał być nie tylko teatrem. Chciał być właśnie także publicystyką, reportażem, dialogiem krytycznym, diagnozą społecznego stanu rzeczy. Nie pretendując skądinąd do obiektywności,

wyrażać miał rzeczywiste i powszechne nastroje młodych ludzi na świecie (a szczególnie w Polsce!), miał być także miejscem przywrócenia wielu ideom ich rzeczywistego i niezafałszowanego obrazu<sup>7</sup>.

Dzięki tym zmianom zespół krakowski zaznaczył swoją obecność głośnymi i legendarnymi już spektaklami, które były głosem młodych w dyskusji o współczesnym świecie i które podejmowały ostre dialogi z widzem o kształt naszego kraju, o jego przyszłość. Do takiego dialogu prowokowało *Spadanie* Tadeusza Różewicza (1970), *Sennik Polski* według scenariusza Edwarda Chudzińskiego i Krzysztofa Miklaszewskiego z 1971 roku oraz *Exodus* na motywach poematu Leszka Aleksandra Moczulskiego (1974). Każde z tych przedstawień nawiązywało w jakim stopniu do bieżących wydarzeń, niektóre dotyczyły spraw szerszych lub były próbą rozrachunku z tradycją narodową. W *Exodusie*, utrzymanym w misteryjno-moralitetowym tonie, Jasiński zastanawiał się nad duchową kondycją człowieka i sensem życia, tworząc jednocześnie model aktywnego teatru współczesnego, w którym dominowała metafora i język symboli. Te zamierzenia przekładały się na organizację specyficzną i nowatorską sceny w zakresie dekoracji, kostiumów, efektownej oprawy świetlnej i muzycznej oraz rozwiązań scenograficznych. W 1975 roku teatr STU otrzymał status zawodowy i zaczął funkcjonować na prawach teatru profesjonalnego w sensie organizacyjnym, ale jak podkreślał Jasiński wciąż zachowywał niezależność i klimat teatru alternatywnego:

Założyliśmy sobie drogę naturalnego rozwoju, wierność własnemu czasowi. A potem zaczęliśmy z naszymi spektaklami jeździć po świecie, po Europie, Ameryce Południowej i okazało się, że one są tam znakomicie odbierane. *Sennik polski*, *Exodus*, potem *Pacjentów* pokazywaliśmy w salach na parę tysięcy osób. To uświadomiło nam, że taki gorący teatr to jest to, co będziemy robić<sup>8</sup>.

W spektaklach granych pod wielkim namiotem fascynowała widowiskowa forma, zabawa z widzem i inscenizacyjny rozmach perfekcyjnie dopracowanej teatralnej maszynierii. W takich okolicznościach narodziło się niezwykle oryginalne pod względem formy widowisko *Pacjenci według Mistrza i Małgorzaty*, a także *Szalona lokomotywa* Witkacego (1977) i *Operetka* Witolda Gombrowicza (1978). Klimat tych przedstawień dopełniała fascynująca wówczas przestrzeń namiotu cyrkowego. Twórcy kształtujący oblicze krakowskiej „areny”, a tym samym oblicze polskiej kultury, umocnili wizerunek teatru, który od tej chwili stał się punktem odniesienia

<sup>7</sup> T. Nyczek: *Program Teatru STU*. „Dialog” 1979, nr 9, s. 22.

<sup>8</sup> W. Krupiński: *I kropla krwi mojej*. „Dziennik Polski” 2006, nr 41, s. 8.

dla wielu artystów i zwykłych ludzi jeśli chodzi o sposób myślenia o sztuce i świecie, o wybór tradycji, o przełamywanie konwencji i wreszcie o sposób porozumiewania się z widzem. W rozmowie z dziennikarzem „Dziennika Polskiego” Wacławem Krupińskim Jasiński przekonuje, że w latach 70. zespół STU był manifestem pokolenia, które stało za nim murem, zwłaszcza publicyści i twórcy skupieni wokół krakowskiego czasopisma „Student”. Pokoleniowa rola STU nie ograniczała się tylko i wyłącznie do pokazywania dzieł znajdujących się na indeksie. Twórcy skupieni wokół krakowskiej sceny starali się uchronić tą literaturę przed deformacją, a widza przed zdeprawowaniem przez cenzurę i tłamszący wszelką swobodę twórczą system partyjny. Jasiński wychodził z założenia, że tradycji nie wolno unicestwiać, dlatego zawsze szanował autora, wchodząc z nim w dialog na poziomie artystycznym:

Pamiętam — wspomina reżyser — jak przyjmowano *Pacjentów*, spektakl, na podstawie *Mistrza i Małgorzaty*, o łaknieniu wolności. Widziałem, jak ludzie w świecie wstawali wzruszeni po spektaklu, widziałem przyjeżdżające na ten spektakl grupy z ówczesnego ZSRR, ludzi, którzy mieli łzy w oczach. I wiedziałem, że dotykam tego miejsca, które dla teatru jest najważniejsze. Że sztuka unosi nas wyżej, tam, gdzie są nasze marzenia i pragnienia. Tam, dzięki teatrowi, możemy się na moment znaleźć. Mówi się, że teatr jest po to, aby człowiek stawał się lepszy i to w nim jest najważniejsze<sup>9</sup>.

To unoszenie, o którym mówi Jasiński, odbywało się w przenośni i dosłownie. Skonstruowana na zasadzie teatru Variétés scena przypominała cyrkową arenę, po której w trzech wymiarach przemieszczali się aktorzy-akrobaci i żonglerzy. Scenariusz opracowany metodą kolażu był niezwykle logiczny, choć pomysły skrótami, cięty i uzupełniany dodatkowymi fragmentami spoza tekstu. Z obserwacji Agnieszki Riedel wynika, że przedstawienie, którego akcja toczyła się w szpitalu wariatów, charakteryzowała duża spójność wszystkich wątków, z których żaden nie wymknął się realizatorowi spod kontroli. Doskonałym pomysłem inscenizacyjnym okazały się efekty świetlne (zastosowanie stroboskopów), które w zestawieniu z dźwiękiem syntezatora rozszerzały lub zawężały przestrzeń i przenosiły widzów w czasie. Cyrkowy anturaż zobowiązywał do zachowania określonej stylistyki, toteż „ekipa Wołanda”<sup>10</sup> — jak nazywa dia-bły recenzentka „Teatru” — „miała ogromne możliwości wykazania się sprawnością na siatkach,

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> A. Riedel: *Nowa inscenizacja Mistrza i Małgorzaty*. „Teatr” 1980, nr 16, s. 22.

masztach i trapezach”<sup>11</sup>. Poza tym ciekawym pomysłem było połączenie postaci Piłata, Wolanda i profesora Strawińskiego oraz Jezui, Mistrza i Mateusza Lewity jako Iwana Bezdomego, co w prosty i zrozumiały sposób uzasadniło obecność tych postaci w dzisiejszej rzeczywistości.

Tak w zarysie funkcjonowała scena teatru STU, która w założeniu dysponowała bogatą i dynamiczną oprawą sceniczną. Tylko taki teatr mógł aktywnie oddziaływać na widza, wciągając go do dialogu żywego i aktualnego, dzięki czemu ujawniały się nastroje, postawy i emocje nie tylko twórców, ale też całego pokolenia przed- i posierpniowego. Obraz świadomości społeczeństwa lat 70. i początku lat 80. oraz rozrachunek z ówczesnymi mitami i stereotypami były dla twórców związanych ze sceną przy ul. Rydla rzeczą najistotniejszą.

### **Opowiedzieć Bułhakowa — teatr Andrzeja Marii Marczewskiego**

Dwadzieścia trzy lata po pamiętnej polskiej prapremierze teatralnej *Mistrza i Małgorzaty*, Andrzej Marczewski w felietonie zatytułowanym *Teatr Mistrza i Małgorzaty* ujawnia powody, dla których zmierzył się z dziełem Bułhakowa, i okoliczności z tym związane. Z jego relacji dowiadujemy się o podróży, jaką odbył do Moskwy tuż przed rozpoczęciem prac nad inscenizacją. W marcu, na miesiąc przed zaprezentowaniem spektaklu polskiej publiczności, odwiedził wszystkie miejsca związane z akcją powieści życia Bułhakowa, co było wówczas rzeczą niezwykle trudną:

W tamtych czasach [lata 80. — N. S.] o Bułhakowie w Moskwie nie mówiło się wiele, *Mistrza i Małgorzatę* grano jedynie w słynnym Teatrze Jurija Lubimowa na Tagance<sup>12</sup>.

Trzeba zauważyć, że sytuacja w naszym kraju na początku lat 80. była podobna. W polskich księgarniach sprzedawano mocno okrojona przez cenzurę powieść. Pierwsza polska edycja utworu ukazała się drukiem w 1969 roku, natomiast jej pełna wersja — w 1981 roku. Dziewięć lat później *Mistrza i Małgorzatę* w opracowaniu Andrzeja Drawicza z komentarzem filologicznym Grzegorza Przebindy wydało Ossolineum. Kanonicznym przekładem powieści jest tłum-

---

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> A. M. Marczewski: *Teatr Mistrza i Małgorzaty*. <[http://www.marczewski.pl/produ\\_micinski6.php](http://www.marczewski.pl/produ_micinski6.php)>.

czenie Witolda Dąbrowskiego i Ireny Lewandowskiej. Warto również przypomnieć, że w 1995 roku zupełnie nowego przekładu tego dzieła podjął się Andrzej Drawicz.

Przygotowania do wystawienia wałbrzyskiego spektaklu miały mocno osobisty charakter, zarówno dla Marczewskiego, jak i osoby bezpośrednio związanej z Michaiłem Afanasjewiczem. Mowa o drugiej żonie Bułhakowa Lubow Biełozierskiej-Bułhakowej, która patronowała spektaklowi i bez której nie odbyłby się on w takiej formie, jaką zaproponował Marczewski. Bezpośrednim impulsem dla polskiego reżysera była niezwykle refleksyjna i motywująca do prac inscenizacyjnych rozmowa z małżonką dramaturga. Marczewski ujawnia niektóre jej fragmenty. Jednym z bezpośrednich czynników, który przesądził o wystawieniu sztuki w naszym kraju w takiej, a nie innej formie, była relacja Biełozierskiej o rosyjskiej realizacji tej powieści w teatrze na Tagance w reżyserii Jurija Lubimowa:

Co ja mogę powiedzieć o tym spektaklu? Jako widowisko jest interesujący, rozumie pan, co chcę przez to powiedzieć, natomiast co do wartości... nie ma w nim żadnej walki dobra ze złem, nie ma przeświecenia całości wątkiem Chrystusa, sprawa Piłata przechodzi bez żadnego wrażenia, jako czysto literacka fabuła, rozumie pan?

Być może jest to efekt działania cenzury... a co było dla mnie wyjątkowo nieprzyjemne?

W tym spektaklu nie ma Mistrza, jego poszukiwań, choroby, nie ma Kota, nie ma Małgorzaty... czytałam panu fragmenty powieści „O bogowie, o bogowie moi” — w nim Mistrz żegna się z życiem, to niezwykle ważny fragment, mądry, istotny i on też nie istnieje w spektaklu, nie dociera do nikogo jego sens, ten spektakl jest pewną namiastką książki... a poza tym jest jeszcze sprawa muzyki, bardzo ostrej, hałaśliwej, agresywnej wyobraziłam sobie, że oglądamy ten spektakl z Michaiłem Afanasjewiczem, a on miał zawsze skłonności do migreny, i wprost czułam, jakby się męczył atakowany tą ostrą muzyką, a pozbawiony tego, co mu było zawsze najdroższe — głębokiej myśli dzieła. Może jestem zbyt ostra, ale wydaje mi się, że na scenie Taganki grają adaptację nie tej książki. Ci, którzy dobrze znają powieść, może zrozumieją coś ze spektaklu, może im się nawet spodoba, ale ci co nie czytali, nie dowiedzą się o niej niczego<sup>13</sup>.

Rosyjscy cenzorzy bronili dostępu do *Mistrza i Małgorzaty*, nie pozwalając poznać czytelnikom i widzom tego utworu w ogóle. Wycięto najważniejsze fragmenty i wątki tekstu przez co zatracił on całą swoją wymowę. To nie był Bułhakow, ani nawet jego namiastka. Andrzej Marczewski postanowił odkryć przed polskimi widzami najskrytsze zakamarki domu przy Sadowej 302a. Polski reżyser nie opuścił ani jednego wątku powieści, ani jednej ważnej myśli autora zapisanej na stronicach diabelskiej księgi. Marczewski, żegnając się z żoną Bułhakowa, zaprosił ją na polską realizację *Mistrza i Małgorzaty*. Pięć lat trwały jego starania o uzyskanie dla Lubow Biełozierskiej pozwolenia na przyjazd do Polski, najpierw na spektakl w Wałbrzychu, później do

---

<sup>13</sup> Tamże.

Płocka. Niestety bezskutecznie. Ambasada radziecka nie zezwoliła Biełozierskiej na wyjazd do Polski. Nie udało się jej zobaczyć teatralnej adaptacji dzieła, „które powstało przecież w jej obecności”<sup>14</sup>.

Kontakt Marczewskiego z Bułhakową gwarantował polskiemu widzowi, że nie spotka go tak przykra niespodzianka, na jaką na pewno nie zasłużyli widzowie rosyjscy. Krzysztof Masłoń zauważa, że sytuacja w Rosji za życia Bułhakowa i w roku 1980 niewiele się zmieniła. Jego zdaniem „z rosyjskiego błota nadal ciężko wyciągnąć but”<sup>15</sup>:

Z reportaży nadsyłanych z głębokiej Rosji wynika, że nadal wszystko jest tajemnicą. Rozmowa z cudzoziemcem jest tak samo podejrzana jak 80 czy 70 lat temu. Przemozna tęsknota za imperium, które już dawno zardzewiało, wciąż dominuje nad umysłami. Obecny władca Kremla, zgodnie z tradycją przodków, konsekwentnie skupia władzę w swym ręku. Samodzierzawie pozostało celem tego permanentnego obozu wojskowego<sup>16</sup>.

Nie trudno zatem zrozumieć, jakich starań musiał dołożyć polski reżyser, aby odnaleźć żonę Bułhakowa i zdobyć interesujące go informacje. W tamtych czasach w Rosji każdy cudzoziemiec przyjeżdżający na tak zwaną wymianę kulturalną między obydwoma krajami dostawał od rosyjskiego rządu „przewodnika-opiekuna”, który miał dbać o „komfortowy” pobyt gościa w kraju sierpa i młota. Pierwsze spotkanie Marczewskiego z Bułhakową odbyło się w towarzystwie „opiekunki” — kolejne już bez jej nadzoru. Bez wątplenia charakter i kształt wałbrzyskiej prapremiery był podyktowany niezwykle ważnym spotkaniem reżysera z osobą, która jak nikt inny znała, rozumiała i kochała swojego Mistrza. Rezultaty mogli zobaczyć polscy widzowie 27 kwietnia 1980 roku na scenie Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu. To, że Marczewski zdecydował się na pełną wersję powieści, eksponując na scenie wszystkie wątki z życia Mistrza, Małgorzaty, Piłata, Jezui i diabelskiej ekipy Wolanda dowiodło, że można przekroczyć wszelkie granice i że Bułhakow jest obywatelem świata, mimo że za życia nie pozwalano mu wyjeżdżać z kraju. Podróż Marczewskiego przyniosła zaskakujące i szeroko komentowane efekty. Najwięcej opinii dotyczyło opracowania adaptacji scenicznej przez polskiego inscenizatora. Mirosław Sarnecki na łamach łódzkich „Odgłosów” pisze, że we wszystkich komentarzach podkreślano,

---

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> <<http://www.teksty.art.pl/inne/ksiazki/autrn.htm>>.



„iż była to sceniczna wersja książki, wierna wobec oryginału, nie zaś kompilacja kilku zaledwie wybranych wątków tego utworu”<sup>17</sup>.

Teatr Marczewskiego zaprzecza zasadzie, że arcydzieła literackie źle znoszą zmiany gatunkowych ram. Ponad pięciogodzinne prapremierowe przedstawienie zostało podzielone na dwie części: *Mistrza i Małgorzatę*. Zdaniem Agnieszki Riedel tytuł przedstawienia najlepiej oddaje pomysł adaptacyjny, ponieważ jest ono wiernym odbiciem powieści. Przedstawienie jest utrzymane w konwencji realistycznej w tym sensie, że nie gubi niczego z istoty, ducha i litery oryginału — stąd tak długi czas spektaklu. Należy jednak zauważyć, że realizm nie oznacza tu kierunku czy prądu literackiego — na co zwracają szczególną uwagę krytycy i recenzenci — ale jest pojmowany ogólnie, jako możliwość poznawcza sztuki. Poza tym w inscenizacji Marczewskiego nabiera on specyficznej symboliki. Pierwsze przedstawienie Marczewskiego przyjęto z nieukrywaną wdzięcznością i uznaniem dla reżysera. Kolejne — gościnne realizacje w Płocku w 1981 roku i w Bydgoszczy (październik 1988) — były zróżnicowane pod względem toku akcji, poszczególnych scen i wątków i nieco śmielej już komentowane przez recenzentów. Skrócono także czas trwania wydarzeń scenicznych do czterech i pół godziny, ale reżyser wciąż trzymał się nadrzędnego celu uchwycenia całości. Niektórzy recenzenci czynili zarzut z tej — jak ją określił Sieradzki — „bezosobowości przedstawienia, którego twórca jakby ograniczył swoją rolę do odwzorowania na scenie genialnej powieści z jej meandrami, zagadkami i może nawet niespójnościami, pozostawiając widzowi wybór spraw najbliższych”<sup>18</sup>. Choć takie uwagi były sporadyczne, to znaleźli się krytycy, którym trochę doskwierała ta, nazwijmy ją, powściągliwość interpretacyjna. Sieradzki zauważa, że o ile w Wałbrzychu i w Płocku nikt nie miał o to do Marczewskiego pretensji, o tyle bydgoskie przedstawienie trąci już pewnym schematyzmem. Jednak Sieradzki jest daleki od zarzucania Marczewskiemu tego ograniczenia. Krytyk uważa, że taka postawa jest nie na miejscu, ponieważ nikt inny nie potrafiłby oddać tej powieści na scenie w całości, „bez drażniących fałszów, interpretacyjnych zgrzytów, wiernie i efektownie”<sup>19</sup>. Notabene, nie była to odosobniona opinia, pomimo tego, że wciąż płocka, bydgoska, a później warszawska realizacja *Mistrza i Małgorzaty* wzbudzały w krytykach uzasadnioną w pewnym sensie

<sup>17</sup> M. Sarnecki: *Diabeł pana Bulhakowa*. „Odgłosy” 1989, nr 12, s. 7.

<sup>18</sup> J. Sieradzki: *Po prostu opowiedzieć Bulhakowa*. „Teatr” 1988, nr 10, s. 20.

<sup>19</sup> Tamże, s. 21.

wybiórczo-interpretacyjną potrzebę zróżnicowania scenicznej powieści. Według Sieradzkiego pierwsza polska inscenizacja *Mistrza i Małgorzaty* była wydarzeniem bez precedensu i właśnie w takiej formie spełniła swoją dziejową rolę zadośćuczynienia. Właśnie — spełniła. Od tego czasu wierne (wciąż!) podążanie za tekstem, pietyzm Marczewskiego wobec literackiego pierwowzoru nie jest — zdaniem Jadwigi Oleradzkiej — w żaden sposób uzasadniony i służy jedynie — „poza znudzeniem widza — także skatalogowaniu mało spójnej mozaiki scen i pomysłów zatracających wewnętrzną spójność i logikę pierwowzoru”<sup>20</sup>. Oleradzka zauważa, że pokorę wobec literatury inaczej traktowano w roku prapremiery niż dziś, „gdy widz ma już możliwość wyboru zróżnicowanych interpretacji”<sup>21</sup>. Dla wielu obserwatorów sceny bydgoskiej decyzja Marczewskiego o zachowaniu kontynuacji w sposobie prowadzenia spektaklu jest wyrazem wierności tworzywemu artystycznemu i własnym wizjom.

Z jednej strony Marczewski nuży widza prawie pięciogodzinnym przedstawieniem — z drugiej jednak daje możliwość swobodnego wyboru najistotniejszego i najbliższego widzowi wątku powieści. Dzięki temu widz sam może zdecydować, co jest dla niego dobre, a co chce odrzucić. Opowiadając Bułhakowa, Marczewski robi to profesjonalnie. I właśnie ta cecha przesądza o sukcesie wszystkich ogólnopolskich inscenizacji powieści. Jerzy Derenda zauważa, że to jest zupełnie inny teatr niż ten, do którego przyzwyczailiśmy się w Bydgoszczy. Podobne komentarze słyszano po przedstawieniu *Mistrza i Małgorzaty* na scenie Teatru Polskiego:

Prawie 4,5-godzinny spektakl nagrodzono długimi, nie milkącymi brawami, były kwiaty, było dawno nie praktykowane wywoływanie reżysera, scenografa i choreografa<sup>22</sup>.

Wspólny sukces Marczewskiego i Bułhakowa przekładał się na frekwencję w teatrach:

Dokonana przez Andrzeja Marię Marczewskiego adaptacja tekstu Michaiła Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata* wzbudziła zrozumiałe zainteresowanie. Tak więc i na tym spektaklu trudno będzie chyba nawet o miejsce stojące<sup>23</sup>.

W ramach Teatru Rzeczypospolitej wystąpi w Chełmie Teatr Polski z Bydgoszczy, który przedstawi *Mistrza i Małgorzatę* Michaiła Bułhakowa. Na lubelskie spektakle tego teatru bilety są już od dawna wyprzedane, więc dla mieszkańców Chełma gratka nie lada<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> J. Oleradzka: *Szatan w Bydgoszczy*. „Gazeta” 1988, nr 113, s. 4.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> J. Derenda: *Mistrz i Małgorzata*. „Dziennik Wieczorny” 1988, nr 208, s. 6.

<sup>23</sup> (mim): *Dziś — Mistrz i Małgorzata*. „Głos Pomorza” 1989, nr 85, s. 7.

<sup>24</sup> (kp): *Mistrz i Małgorzata w Chełmie*. „Kurier Lubelski” 1989, nr 91, s. 4.

O tym, że „diabelska krucjata” Marczewskiego zdziałała dużo dobrego dla bydgoskiej sceny, świadczą opinie recenzentów. Większość z nich wskazywała na przełomową rolę spektaklu, który wyprowadził ten teatr z głębokiej prowincji. Alina Kietrys tak komentuje decyzję Marczewskiego:

Znakomicie więc się stało, że bydgoski *Mistrz i Małgorzata* trafił do Gdyni. To pozycja repertuarowa, która w swej teatralnej urodzie zaprzecza wszelkim krakaniom o kryzysie polskiego teatru na tzw. prowincji. A może prowincja jest w dawnych metropoliach?<sup>25</sup>

Z kolei Krzysztof Karwat w swoim komentarzu nawiązuje bezpośrednio do litery tekstu, wychodząc z założenia, że „chyba jakaś siła nieczysta, lecz wielce łaskawa, czuwała nad realizatorami tego widowiska, skoro w zapomnianej teatralnej Bydgoszczy powstał spektakl, o którym widzowie długo będą pamiętać”<sup>26</sup>. Mirosław Sarnecki na łamach „Kultury” dodaje, że *Mistrz i Małgorzata* w reżyserii Marczewskiego jest „dobrą zapowiedzią, że w Bydgoszczy coś wreszcie zacznie się dziać”<sup>27</sup>.

Tworzywo wszystkich adaptacji było niezwykle. Marczewski, który do 1989 roku sięgnął po *Mistrza i Małgorzatę* trzykrotnie, mimo wielości wątków i ogromnej dramatycznej, emocjonalnej i psychologicznej rozpiętości posłużył się klarownością, przejrzystością akcji i poszczególnych sytuacji. Polscy recenzenci nie kryli uznania dla kunsztu i pomysłowości reżysera. Jerzy Derenda w odniesieniu do bydgoskiej inscenizacji Marczewskiego mówi o formule teatru nowoczesnego, w którym jego zdaniem „zacierą się granica między tradycyjnym, statycznym widzeniem sceny a filmem wyposażonym w wielość planów i efektów akustycznych i pirotechnicznych”<sup>28</sup>. Faktycznie, tekst powieści został zaadaptowany na zasadzie ekranizacji telewizyjnej, co dało wrażenie „wyjścia” poza rampę sceny. Akcja toczyła się na podeście, antresoli i wokół balkonów. Marczewski, planując zakres działań scenicznych, posłużył się atrybutami teatru rodzajowego i stworzył obraz w stylu *grand spectacle* rozgrywający się na wielu planach, między innymi — co było niezwykle wówczas eksperymentatorskie i odważne — na widowni i poza nią. Do najciekawszych należały ewolucje nad sceną i widownią, efektowne zjazdy Wolanda i Mał-

<sup>25</sup> A. Kietrys: *Wolne dzieło*. „Głos Wybrzeża” 1989, nr 80, s. 7.

<sup>26</sup> K. Karwat: *Bydgoskie siły nieczyste*. „Teatr” 1989, nr 9, s. 23.

<sup>27</sup> M. Sarnecki: *Ambicje i niepowodzenia*. „Kultura” 1989, nr 5, s. 13.

<sup>28</sup> J. Derenda: *Mistrz i Małgorzata*. „Dziennik Wieczorny” 1988, nr 208, s. 6.

gorzaty na linach (alpinistycznych!) rozpiętych między balkonem a sceną, nad głowami widzów. Te elementy scenografii wzmacniały dynamikę i właściwy rytm przedstawienia, a efekty świetlne zapewniły czytelne zmiany planów akcji (plan biblijny, moskiewski i czarci). Widowisko nie stroniło również od epatowania pięknem ludzkiego ciała (akt Małgorzaty), ale bez natrętnej obsceniczności. Jacek Sieradzki przekonuje, że poza tymi wysokogórkimi trikami oraz dwiema wielkimi scenami Golgoty i balu u szatana, spektakl charakteryzowała asceza, skupienie, a „Bułhakowski tekst był szanowany, wręcz hołubiony”<sup>29</sup>. Właściwie nie ma komentarza, który by nie potwierdzał tej myśli. Alina Kietrys z „Głosu Wybrzeża” w recenzji zatytułowanej *Wolne dzieło* zastanawia się jak to jest możliwe, żeby stworzyć tak mądre, wierne powieści i piękne plastycznie widowisko, a jednocześnie przekonać widza, że mistrzostwo Bułhakowa można przetransponować na scenę, zachowując wszelkie istotne wątki.

Optymizm recenzentów zaciera natomiast inna kwestia, o której wspomina Janusz Segiet. W artykule z 1989 roku porusza on problem odbioru Bułhakowa w Polsce. Na podstawie dokumentacji teatralnej wnioskuje, że lata 80. były stosowną porą dla teatru Bułhakowa. Polski widz uświadamiał sobie tragizm życia tego dramaturga i jego czasów. Segiet mówi nawet o fascynacji tragicznym losem Bułhakowa jako ofiary stalinizmu:

Znamy już wiele szczegółów z życiorysu pisarza. Wiemy jak był tępiony, nierozumiany, niedoceniany. Dzieła stopniowo do nas docierają. Odbierane są przez pryzmat sensacji politycznej. Na drugim miejscu są ponadczasowe wartości ideowe i artystyczne<sup>30</sup>.

Dla teatru Bułhakow był zawsze pokusą nie do odparcia, ale nie tylko ze względu na walory artystyczne. Jak zauważa recenzent „Gazety Olsztyńskiej”, najbardziej znana powieść Bułhakowa jest czymś więcej niż tylko utworem literackim czy dziełem scenicznym. Jest sposobem na życie w świecie zawładniętym przez złe i destrukcyjne siły oraz dokumentem chylącym się ku upadkowi epoki socjalistycznej. Michaił Bułhakow stworzył utwór na obraz i podobieństwo anormalnej rzeczywistości rosyjskiej lat 20. i 30., sterowanej przez mechanizmy terroru stalinowskiego. Nie było tajemnicą, że w okresie narastającego społecznego niezadowolenia na początku lat 80., Polacy dostrzegali i nazywali po imieniu stan moralnej, kulturalnej i egzystencjal-

---

<sup>29</sup> J. Sieradzki: *Po prostu opowiedzieć Bułhakowa*:  
<[www.culture.pl/pl/kultura/artykuly/es\\_dramaturgia\\_wolnosci](http://www.culture.pl/pl/kultura/artykuly/es_dramaturgia_wolnosci)>.

<sup>30</sup> J. Segiet: *Woland naprawia świat?* „Gazeta Olsztyńska” 1989, nr 60, s. 5.

nej pustki nie tylko we własnym kraju, ale także poza jego granicami. Do takich refleksji i diagnoz zachęcały sceniczne realizacje *Biegu*, *Szkarłatnej wyspy* czy *Mistrza i Małgorzaty*. Do Polski docierały utwory, które w Związku Radzieckim były ocenzone, a z nimi prawda o życiu i losach ich autorów. Dużą popularnością cieszyły tak zwane wydawnictwa „tamizdatowe”, które pomimo cenzury pozwalały w miarę normalnie funkcjonować „wolnej” literaturze. Dzięki adaptacjom zakazanych utworów mamy dziś możliwość oceny tamtego okresu, bo sceniczne sekwencje *Mistrza i Małgorzaty* nie są tylko i wyłącznie fikcją literacką, ale wiernym zapisem, dokumentem epoki stalinizmu.

Analizując charakter obu scen: STU i sceny wałbrzyskiej, nie należy skupiać się na formalnych różnicach między nimi. Trzeba natomiast zastanowić się nad tym, co te dwie wizje nowoczesnego teatru łączy, bo w gruncie rzeczy ta kwestia jest najistotniejsza. Zarówno teatr Jasińskiego, jak i Marczewskiego funkcjonował na zasadzie stymulatora pozytywnych zmian. Te zmiany były widoczne nie tylko na scenie, ale i poza jej obszarem. Przykładem mogą być opiniotwórcze komentarze recenzentów i krytyków teatralnych, pojawiające się w związku z inscenizowanymi sztukami. Reakcje środowisk krytycznoliterackich na wydarzenia kalibru *Mistrza i Małgorzaty* czy *Moliera, albo zmowy świętoszków* nie odbiegały od stylistyki prezentowanych spektakli. Charakter tych komentarzy nie jest już tak zachowawczy. W stylu analizowanych wypowiedzi i w sposobie ich formułowania wyczuwa się wyraźną tendencję do autonomicznego operowania słowem pisany. Najlepszym przykładem takiego komentarza były słowa Jacka Sieradzkiego, który nie ukrywał swojego wzburzenia i poirytowania, pozwalając sobie na dość ostrą wypowiedź pod adresem Józefa Jasielskiego — reżysera legnickiej realizacji *Moliera* według Bułhakowa z 1984 roku:

Do ciężkiej cholery, czy publiczność legnicka w oczach inscenizatora jest kupą idiotów rozumiejących wyłącznie komiksowe uproszczenia?<sup>31</sup>

Słusznie zauważa Jerzy Derenda, że to już zupełnie inny teatr — i to zarówno pod względem doboru repertuaru, jak i sposobu pisania o nim. Teatr aktywny, który wychodzi naprzeciw widzowi, zachęca go do bezpośrednich reakcji i refleksji „na bieżąco”, zaskakuje swoją trójwymiarową konstrukcją. Nic w tym dziwnego, skoro również inscenizowana literatura staje się bar-

---

<sup>31</sup> J. Sieradzki: *Padła deszcz...*, „Teatr” 1984, nr 6, s. 22.

dziej pojemna intelektualnie i artystycznie i zaczyna funkcjonować w obiegu literackim i scenicznym.

## BUŁHAKOW NA CENZUROWANYM, CZYLI POLSKIE ZMOWY ŚWIĘTOSZKÓW

Posiłkując się antologią *Teatru radzieckiego* w wyborze i opracowaniu Stanisława Witolda Balickiego z 1967 roku, Andrzej Drawicz diagnozuje faktyczny wówczas stan repertuaru rosyjskiego w Polsce. Jego komentarze i refleksje nie nastrajają pozytywnie w kwestii doboru, ale przede wszystkim dostępu do tej literatury w ciągu pięćdziesięciolecia polsko-radzieckich stosunków kulturalnych z solidnymi tradycjami poprzedzającymi omawiany okres. Drawicz mówi o lukach w naszej utrwalonej scenicznie znajomości rosyjskiego dramatu, dopominając się „Bułhakowa z prawdziwego zdarzenia, Leonowa czy Płatonowa, do których warto by dotrzeć, podobnie jak do innych odleglejszych historycznie obszarów, oznaczanych z przyzwyczajenia *ubi leones*”<sup>32</sup>. W nawiązaniu do twórczości Michaiła Bułhakowa inscenizowanego w teatrach polskich tuż po wojnie, Andrzej Drawicz nie ukrywa głębokiego rozczarowania i rozgoryczenia. Zauważa on, że owszem, grano u nas *Ostatnie dni* i *Ucieczkę* [*Bieg* — N. S.], ale według niego zapomniano lub nie chciano pamiętać o innym, o wiele bardziej interesującym i ważniejszym dla nas w tamtym czasie utworze:

Niech więc jego obecność [„Dialog” opublikował utwór w 1964 roku — N. S.], przy nieobecności scenicznej będzie też czymś w rodzaju wyrzutu sumienia<sup>33</sup>.

Mowa o *Molierze, czyli zmowie świętoszków*, którego mimo przygotowań w Polsce do listopada 1968 roku nie grano. Prawdziwą „niespodziankę” sprawił Antoni Słociński, który zaproponował polskim widzom prapremierową inscenizację tej sztuki w Teatrze Nowym w Zabrzu.

W ciągu ośmiu miesięcy od ukazania się na łamach „Dialogu” artykułu Andrzeja Drawicza, udratyzowany fragment biografii Jana Baptisty Poquelin stał się faktem scenicznym. Teatr z Zabrza zainaugurował tym spektaklem odbywający się w 1968 roku już po raz drugi Prze-

<sup>32</sup> A. Drawicz: *Polskie życie radzieckiego dramatu*. „Dialog” 1968, nr 2 (142), s. 107.

<sup>33</sup> Tamże, s. 105.

gląd Sztuk Rosyjskich i Radzieckich. Festiwal, nazwany przez Marię Podolską „małą rewią dramaturgii rosyjskiej i radzieckiej z najświeższego repertuaru teatrów wojewódzkich”, pełnił wówczas funkcję upowszechniającą i zbliżającą teatr do widza. Podolska zauważa, że zespoły uczestniczące w tej imprezie w ciągu listopada i grudnia odwiedzały ze spektaklami — a było tych przedstawień około 139 — 59 miejscowości w całym województwie. Czy jednak ilość przełożyła się na jakość? Oceniając to na przykładzie *Moliera, czyli zmowy świętoszków*, można mieć pewne zastrzeżenia.

Sztuka, która w założeniu nie jest tylko i wyłącznie obyczajową opowieścią o losach i życiu autora *Don Juana*, w wykonaniu Antoniego Słocińskiego stała się właśnie takim obyczajowo-dekoracyjnym paneau siedemnastowiecznych scen dworskich, „pozbawionych dociekliwości *Biegu czy Dni Turbinów*”<sup>34</sup>. W odbiorze krytyki teatralnej zabrzańskie przedstawienie pokazało Bułhakowa jako „smutnego i uroczystego” panoramistę epoki Ludwika XIV, który miał spore problemy z ujęciem tej dworskiej obyczajowości. Podolska była zaskoczona, że Bułhakow znany i ceniony w Polsce za swoją wnikliwość w obserwacji charakterów i konfliktów obyczajowych, socjalnych i politycznych, nie uznający przecież naiwnego podziału na czarno-białe kontrasty i unikający prymitywnych schematów, zaskoczył widzów powierzchownym obrazkiem. Reżyser przedstawienia, najpierw w Zabrze, a później w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu w 1973 roku zdecydował się, w obliczu rzekomego braku podtekstów w tej sztuce, na pokazanie utworu Bułhakowa jako dokumentu, biografii Moliera. Do podobnych konkluzji dochodzi Katarzyna Klem recenzująca spektakl Stanisława Brejdyganta (premiera z marca 1974 roku). Jej zdaniem reżyser w Teatrze Współczesnym im. E. Wiercińskiego pokazał „mniej lub bardziej prawdziwe scenki z życia Moliera”<sup>35</sup>, co według niej, ze względu i na samego Bułhakowa, i na tematykę dramatu, było zbyt powierzchowne. „A szkoda — kontynuuje recenzentka — bo zapowiadana przez Teatr Współczesny premiera sztuki Bułhakowa budziła zrozumiałe w tej sytuacji zainteresowanie”<sup>36</sup>. O tym, że nie były to właściwe koncepcje, w dodatku niezgodne z faktycznymi, a umiejętnie zamaskowanymi przez cenzorów intencjami autora, dowiadujemy się na początku lat 80. Wtedy już swobodniej mówiono i pisano o zdarzeniach i sytuacjach zza kulis. Teresa Krzemień nazywa te zmiany odnową w teatrze. O takiej odnowie — według niej — świadczy ekranizacja *Moliera*

<sup>34</sup> M. Podolska: *Prapremiera w Zabrze*. „Trybuna Robotnicza” 1968, nr 274, s. 5.

<sup>35</sup> K. Klem: *Powtórka z historii literatury*. „Wieczór Wrocławia” 1974, nr 65, s. 6.

<sup>36</sup> Tamże.

dokonana przez Macieja Wojtyszkę z 1981 roku, doskonale sfilmowana i zagrana. Jak powszechnie wiadomo, sytuacja kryzysowa w Polsce w latach 80. przybrała na mocy i naturalną rzeczą okazała się rewizja dotychczasowego myślenia, nie tylko w sferze polityki i gospodarki, ale także kultury i sztuki. W PRL-u łamane były prawa człowieka, w tym prawo do wolności słowa, prasy i poglądów. Polska prapremiera Bułhakowowskiego *Moliera* była przykładem takiego stłumienia wolności słowa i wyrażania własnych poglądów. Jacek Sieradzki na łamach „Teatru” ujawnia te paradoksy:

„Dialog” opublikował utwór w 1964 roku; od premiery w Zabrzu zaczął on krążyć po scenach, uporczywie omijając większe ośrodki teatralne. Zadziwiające jest owo dezintereselement ważnych scen krajowych dla tego utworu. Zadziwiająca jest też notoryczna chęć poprawiania sztuki Bułhakowa prowadząca do nieporozumień piramidalnych<sup>37</sup>.

Napisana w Moskwie w 1932 roku opowieść o kondycji artysty w realiach ustrojowych monarchii absolutnej trafiła do Polski i jak inne utwory Bułhakowa od razu była na cenzurowanym. Bułhakow nie opowiadał — jak starał się to pokazać Słociński, a potem Brejdygant — o ostatnich wydarzeniach z życia komediopisarza, ale o „bezgranicznej, niekontrolowanej i nieobliczalnej władzy satrapów [...], o lęku przed wszechmocą i wszechogarnialnością aparatu władzy: gdy zmiażdżony Molier we własnym domu wybucha rozpaczliwą tyradą, przerażony służący głośno ją okrzykami ‘niech żyje król!’, bo przecież wszystko jest słyszalne”<sup>38</sup>. Podobnego zdania jest Jerzy Bober, który pod koniec lat 70. odważył się publicznie skomentować pomysł Bułhakowa, który — jak wiadomo — opierał się przecież na sztafażu biograficznym. Bober przekonywał, że Bułhakowowi „nie wystarczyło opracowanie biografii ojca francuskiej komedii. Zresztą biografia Moliera również nie stała się pod piórem Michaiła Afanasjewicza zbeletryzowanym życiem geniusza”<sup>39</sup>. Wystarczy przyjrzeć się sztuce, której premiera odbyła się w 1664 roku w Wersalu. Wzbudziła wtedy wielkie oburzenie bigotów i klerykałów. Pod ich presją ugiął się także Ludwik XIV, mecenas Moliera. *Świętoszek*, bo o nim mowa, został zdjęty z afisza, podobnie jak transpozycja bułhakowska molierowskiej sztuki w Rosji i częściowo w Polsce. Recenzent „Dziennika Ludowego” ukrywający się pod pseudonimem „(p)” wyjaśnia na łamach czasopisma faktyczny powód unikania w prezentowanych spektaklach typowych Bułhakowow-

<sup>37</sup> J. Sieradzki: *Padła deszcz...*, s. 22. Szerzej na ten temat pisze Andrzej Multanowski na łamach „Teatru” z 1983 roku, nr 5.

<sup>38</sup> Tamże.



skich podtekstów. Jego zdaniem ci, którzy znają perypetie Bułhakowa, tworzącego za czasów Stalina, bez trudu domyślą się, „że włożył on w utwór o Molierze bardzo wiele przemyśleń związanych z własnymi, smutnymi doświadczeniami, z własnymi tragicznymi konfliktami z władzą. Może dlatego też ta sztuka ma tak sugestywną i jednoznacznie gorzką wymowę...”<sup>40</sup>, i być może również z tego powodu tak powierzchownie ją zrealizowano i oceniono w „niespokojnych czasach sprzyjających treściom łatwym a pokupnym, w których inscenizowanie dzieł choćby trochę nieprostych i niejednoznacznych mogło liczyć najwyżej na obojętność”<sup>41</sup>. Jacek Sieradzki dochodzi do wniosku, że żadna polska inscenizacja *Moliera, czyli zmowy świętoszków* nie jest godna wystawienia na scenie, poza propozycją Macieja Wojtyzki. Z jego sceniczną wizją Bułhakowa wiązały się dość ważne nie tylko dla sceny, ale i dla aktorów przeżycia i konsekwencje — dodajmy: pozytywne. W 1981 roku reżyser przy pomocy Tadeusza Łomnickiego, Haliny Mikołajskiej, Joanny Szczepkowskiej, Ignacego Gogolewskiego i Jana Matyjaszkiewicza stworzył „wydarzenie artystyczne dużego formatu”<sup>42</sup>. Jednak najwięcej emocji w związku z ekranizacją *Moliera* przyniósł sceniczny powrót Haliny Mikołajskiej. Warto przypomnieć, że aktorka niezwykle czynnie działała w obronie swobód obywatelskich, demokratyzacji życia społecznego, praw osoby ludzkiej. W Halinie Mikołajskiej, żonie Mariana Brandysa, wielu podziwiała wielki talent aktorki i bezkompromisową postawą wolnego człowieka. Działała czynnie w Komitecie Obrony Robotników i w latach 1976–1981 została objęta zakazem grania na scenach teatrów państwowych oraz w telewizji. Po 1981 roku, biorąc udział w wieczorach artystycznych, organizowanych w salach kościelnych i muzealnych (monodramy, recytacje poezji), była cichą bohaterką stanu wojennego w Polsce. Recenzenci analizujący ekranizację *Moliera* podkreślali, że sztuka Bułhakowa stała się dla tej artystki ostatecznym rozrachunkiem z komunistyczną propagandą. Teresa Krzemień uważa, że „był to osobny powód do radości i satysfakcji dla odtwórczyni genialnej roli Magdaleny Bejart, która w tym spektaklu i dzięki tej roli świadczyła przeciw służalczości wobec władzy. Jej ten Bułhakow pasował jak ulał...”<sup>43</sup>.

---

<sup>39</sup> J. Bober: *Sztuka i — preteksty*. „Teatr” 1977, nr 154, s. 9.

<sup>40</sup> (p): *Molier, czyli zмова świętoszków*. „Dziennik Ludowy” 1981, nr 112, s. 6.

<sup>41</sup> J. Sieradzki: *Padał deszcz...*, s. 22.

<sup>42</sup> (p): *Molier, czyli...*, s. 6.

<sup>43</sup> T. Krzemień: *Molier, czyli zмова świętoszków*. „Kultura” 1981, nr 7, s. 11.

O przykrych i niejasnych dla twórców zakazach i nakazach władzy ludowej dowiadujemy się z wypowiedzi tej aktorki na łamach pisma „Recogito”. Na pytanie ks. Floriana Kniołka o jej wpływ na dobór granych ról, odpowiedziała:

Moja postawa życiowa tylko w niewielkiej mierze może wpływać na dobór ról, które gram. U nas teatry są państwowe, decyzje o „profilu repertuarowym” i w ogóle o wyrazie ideowym naszej kultury zależą od władzy scentralizowanej, a my jesteśmy zetatyzowanymi pracownikami, podlegającymi w ostatecznej instancji wydziałowi propagandy KC [PZPR]<sup>44</sup>.

Pod koniec lat 80., u progu nowego dziesięciolecia, jednostki państwowe odpowiedzialne za charakter i kształt teatrów w Polsce nie stanowiły już tak dużego zagrożenia dla twórców. Jednak mimo to w świadomości wielu artystów związanych ze sceną wciąż funkcjonowało przekonanie, że podlegają oni wydziałowi propagandy (cenzurę w Polsce zniesiono w 1990 roku). Doskonale opisuje to zjawisko na łamach „Faktów” Jerzy Niesiobędzki, który próbuje zrozumieć podobne zachowanie w kontekście nowej, postkomunistycznej rzeczywistości, kiedy wiele przykrych spraw wychodzi na jaw, gdy „dokonuje się, o wiele dogłębniej niż w połowie lat 50. proces rozliczeń z epoką stalinowską, kiedy coraz więcej dowiadujemy się o ostatnich dniach pisarzy, artystów, których nie tylko twórczość, ale i życie przecięły stalinowskie represje”<sup>45</sup>. Impulsem do takich rozważań stało się bydgoskie przedstawienie *Moliera* w reżyserii Alojzego Nowaka na scenie Teatru Polskiego. Niesiobędzki podkreśla, że jednym ze stałych motywów twórczości Michała Bułhakowa jest motyw „zagrożeń dla twórczej działalności artysty powstających w warunkach zdominowanych przez struktury społeczne namaszczone autorytaryzmem, nieprzychylnie indywidualizmowi, zwalczające działalność alternatywną”<sup>46</sup>. Właśnie ten wątek ze szczególną mocą dochodzi do głosu w *Zmowie świętoszków czy Ostatnich dniach*, w sztukach, w których Bułhakow wykreował świat oparty na historycznych wydarzeniach, ale nie obcych również współczesnemu widzowi i czytelnikowi. Recenzent „Faktów” przekonuje, że zarówno w historii Moliera, jak i Puszkina (*Ostatnie dni*) Bułhakow czerpał „pełnymi garściami z osobistych doświadczeń, myśląc o sytuacji artysty w czasach sobie, a także nam, o wiele bliższych”<sup>47</sup>. Jak w takim razie ma się ta sytuacja do przedstawienia Alojzego Nowaka? Nijak:

<sup>44</sup> F. Kniołek: *W imię miłości*. „Recogito” 2002. <[http://www.recogito.pologne.net/recogito\\_/3/znaki1.htm](http://www.recogito.pologne.net/recogito_/3/znaki1.htm)>.

<sup>45</sup> J. Niesiobędzki: *W stylu opery i horroru*. „Fakty” 1989, nr 5, s. 10.

<sup>46</sup> Tamże.

<sup>47</sup> Tamże.

Spektakl sprawia wrażenie jak gdyby jego twórcy, zarówno to, co w sztuce jest niewątpliwą projekcją losów samego Bułhakowa, jak i to, co dotyczy ogólniejszej problematyki wzajemnych relacji między artystą a władzą, chcieli starannie zakamuflować<sup>48</sup>.

W Teatrze Polskim w Bydgoszczy „zamiast zdumiewającego bogactwa intonacji, min i gestów”<sup>49</sup>, które miały na celu eksplikację podstawowych treści utworu, poraża nacechowane swoistym „widowiskowym pompierstwem naśladownictwo kostiumowej jaskrawości filmowych trawestacji powieści Aleksandra Dumasa”<sup>50</sup>. Niesiobędzki nie jest przekonany, czy sposób interpretacji tej sztuki przez Nowaka pozwoli dostrzec widzowi analogie pomiędzy funkcjonowaniem struktur w państwie Ludwika XIV, a mechanizmami współczesnej politycznej prowokacji, wciągającej w swoje tryby coraz to nowe osoby i przenikającej coraz to inne sfery życia.

\* \* \*

Radziecki krytyk Wiktor Gulczenko w jednej ze swoich recenzji z 1981 roku pisał, że „teatr wzywa nas, byśmy się w końcu nauczyli mówić całą prawdę o życiu. Bez niedopowiedzeń i osłonek”<sup>51</sup>. Wypowiadał te słowa w obliczu narastającej w Polsce atmosfery rozrachunku z mijającym peerelowskim czterdziestopięcioletniem. W teatrze polskim rozpoczynał się okres, kiedy na sceny wkraczała literatura atakująca widza odwagą, jawnością, pasją demaskatorską, ujawniała ciemne strony życia społeczno-politycznego z wszystkimi konsekwencjami. To, o czym traktowały spektakle, było na tyle sugestywne, ważne i aktualne, że teatralny kształt tych wypowiedzi mimowolnie schodził na dalszy plan. Prezentowane spektakle były trudne, nie zawsze klarowne, wymagające od odbiorcy akceptacji sposobu ich ukazania. Bardzo często przedstawienia opierające się na formule „teatru w teatrze” lub „teatru wyobraźni” znacznie odbiegały od przyjętego i powszechnie stosowanego planu akcji, do jakiego zdążono przyzwyczaić polskiego widza w ciągu powojennego czterdziestolecia. Prawda minionego czasu jest o wiele bardziej skomplikowana niż mogło by się to wydawać w rzeczywistości. Ale właśnie ze względu na sprawy, jakie

---

<sup>48</sup> Tamże.

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> Tamże, s. 10.

<sup>51</sup> Cyt. za. J. Cyperling: *Bez niedopowiedzeń i osłonek*. „Dziennik Łódzki” 1987, nr 288, s. 3.

poruszano, ze względu na rodzaj myślenia i prowokację do dyskusji, można powiedzieć, że teatr z początku lat 80. na pewno nie pozostawał obojętny na minione, bieżące i przyszłe sprawy. Próbą takich szczerych wypowiedzi były m.in. inscenizacje *Szkarłatnej wyspy*. Pierwszeństwo w tej materii miał znany już polskiemu widzowi z Bułhakowowskich realizacji Paweł Dangel. Jego prapremierowe przedstawienie z października 1981 roku poszło w kierunku karykaturalnego kolażu. Od czasów Wiliama Szekspira chwyt ukazania „teatru w teatrze” służył odkrywaniu prawdy. Hamlet sprowadził na dwór trupę wędrownych aktorów, ponieważ chciał w ten sposób dowieść prawdy o zaplanowanym morderstwie ojca. Michaił Bułhakow zastosował podobny chwyt, aby za wszelką cenę uzyskać pełną prawdę na temat sztuki w nowej rzeczywistości. Jaka ma być ta nowa sztuka? Kim są i dla jakiego odbiorcy mają tworzyć artyści o nowej świadomości? Kto odpowiada za to wszystko i czy artysta na pewno jest ubezwłasnowolniony wymogami cenzury, a może cenzor to tylko zobligowany przepisami urzędnik? Na te i wiele innych pytań starał się odpowiedzieć w swoim spektaklu Paweł Dangel. Zdaniem Krzysztofa Wójcika sztuka Bułhakowa jest niezwykle ważnym i potrzebnym narzędziem w pracy nad kształtowaniem świadomości i mentalności ludzi wkraczających w nowe dziesięciolecie. Choć *Szkarłatna wyspa* dotyka rzeczywistości porewolucyjnej, to wciąż zachowuje szczególną aktualność i wymowę. Polska prapremiera tej sztuki odbyła się w gdańskim Teatrze Wybrzeża. Od tego czasu każde przedstawienie *Szkarłatnej wyspy* stawało się pretekstem do refleksji nad trapiącym polskie społeczeństwo problemem cenzury i dramatycznej sytuacji jednostki twórczej. Z drugiej strony inscenizacje stanowiły sprzeciw wobec administracyjnego, zewnętrznego i odgórnego ingerowania w sprawy sztuki:

Minęło z górą pół wieku, a opowiedziana tu fabuła *Szkarłatnej wyspy* smutnym śmiechem i gorzką drwiną dotyka sprawy aktualne, bolesne, na przykładzie teatru rysuje figurę zjawisk ogólnych — tragicznego losu artysty, czy szerzej: człowieka usiłującego coś przekazać innym ludziom, nieuchronnego skurwiania się ludzi przeciętnych, nawet przyzwoitych, lecz poddanych miazdzącej presji systemu totalitarnego, wreszcie tumaństwa i tępego doktrynerstwa decydentów wyznaczających granice wolności słowa<sup>52</sup>.

Dla Jana Dębka z „Gazety Lubuskiej” sztuka Bułhakowa w inscenizacji Edwarda Woźniaka z 20 czerwca 1982 roku skłaniała do różnych refleksji. Przede wszystkim jednak recenzent zauważa dość istotną rzecz, mianowicie po utwór owiany legendą sięgnięto głównie z tego

<sup>52</sup> (...): *Szkarłatna wyspa*. „Kultura” 1981, nr 47, s. 11.

względu, że „w przeszłości w żaden sposób nie można go było wystawiać (cenzura!)”<sup>53</sup>. Z informacji, które posiada, dowiadujemy się, że wiele polskich teatrów zapowiadało wystawienie utworu, ale skończyło się tylko na dobrych chęciach. Dlatego „słowa uznania należą się tym tak zwanym dysponentom zielonogórskim, którzy na tę realizację się zgodzili. Odwaga zdrożała razem z rozumem”<sup>54</sup> — pointuje Dębek. Niezwykle czytelna realizacja *Wojtaszka*, w której „aż kipi z głupoty naszej powszedniej, która kąsa, jest ostra, gorzka i zarazem rozliczeniowa”<sup>55</sup> bez taryfy ulgowej traktuje wszystkich i wszystko. „Gdzie ta granica? — pyta Jan Dębek, gdzie jest granica polityczno-administracyjnej ingerencji nie tylko w sztukę teatru? Co to znaczy mecenat państwowy i czego może on od twórców wymagać, aby się twórcy nie sprzeniewierali sobie?”<sup>56</sup>. Nie na wszystkie pytania była z góry gotowa

i satysfakcjonująca odpowiedź. Ważne, że zaczęto je zadawać, że zaczęto dostrzegać pewne sytuacje i problemy, które do niedawna były tematem tabu, albo w ogóle nie istniały w świadomości milionów ludzi. Teatr powinien wyolbrzymiać to, co nas boli, co wiemy, ale do czego boimy się przyznać, co czyni nasze życie jednym wielkim oszustwem. „Spektakl *Wojtaszka* jest właśnie takim teatrem. Teatrem przypominającym, że zbyt często przekraczamy granicę przyzwoitości, granicę koniecznego kompromisu, za którą jest pozwalający na wszystko, na największe kłamstwa konformizm. Jestem przekonany — kontynuuje Dębek — że teatr powinien walczyć. Także w stanie wojennym. Tym bardziej w stanie wojennym. Bogusławskiego też trzeba wystawiać przeciwko czemuś, bo inaczej robi się nieprzyzwoicie nudno...”<sup>57</sup>. Polskie inscenizacje *Szkarłatnej wyspy* wspomagały i „nakręcały” proces społeczno-politycznych przemian. Zdaniem Krzysztofa Wójcika ten „niezwykle aktualny dramat stawiał wiele konkretnych pytań o kształt i rodzaj sztuki, jaką przyjdzie uprawiać w nowym porządku. Nie tylko ekonomicznym”<sup>58</sup>. Utwór, który początkowo był realizowany w konwencji buffo, z biegiem czasu odstąpił i dopowiedział wszystko to, co kiedyś trzeba było przemilczeć lub zgrabnie ukryć pod maską komedii.

W jednej z ostatnich przed 1989 rokiem inscenizacji *Wyspy*, przygotowanej przez studentów Wydziału Aktorskiego Łódzkiej PWSFTViT, Maciej Prus (reżyser spektaklu) zdecydowanie

<sup>53</sup> J. J. Dębek: *Gdzie ta granica?* „Gazeta Lubuska” 1982, nr 124, s. 6.

<sup>54</sup> Tamże.

<sup>55</sup> Tamże.

<sup>56</sup> Tamże.

<sup>57</sup> Tamże.

<sup>58</sup> K. Wójcik: *Wyspa czerwonoskórych*. „Czas” 1981, nr 47, s. 11.

śmielej prowokował do rewizji dotychczasowego kształtu polskiej polityki i świadomości kulturalnej. Juliusz Cyperling na łamach „Dziennika Łódzkiego” skomentował to przedstawienie nie z uwagi na celowość wyboru właśnie takiej sztuki na aktorski dyplom, ale ze względu na sposób jej realizacji i interpretację. Zdaniem recenzenta młodzi adepci teatru z pasją i z entuzjazmem zdemaskowali wszystkie „dawne przemilczenia, zakazy i nakazy, łamiąc jeszcze jedno polityczno-obyczajowe tabu”<sup>59</sup>. Recenzentka łódzkich „Odgłosów” Jolanta Poł oceniła debiut studentów jako bardzo dobry i zaskakujący. Nie chodziło o atrybuty artystyczne czy zaplecze warsztatowe studentów, ale o przesłanie i komentarz do osobistego dramatu pisarza, który wyłamywał się z obowiązującego w czasach stalinowskich modelu „kultury”.

Ale nie tylko refleksje „na temat stosunku teatru do ideologii społecznych, którym towarzyszyły implicite sądy o wartościach w sztuce” były jedynymi przemyśleniami nasuwającymi się pod wpływem scenicznej twórczości Bułhakowa. Dotychczas o rzeczach związanych ze sferą intymności nie mówiło się wcale, ani tym bardziej nie eksponowano na scenie. Prywatność i związane z nią warunki funkcjonowania w społeczeństwie były tabuizowane, spychane za kulisy. Dość ważne z uwagi na poruszaną tematykę były adaptacje opowiadań Bułhakowa z cyklu *Zapiski młodego lekarza*. Spektakl prapremierowy nosił tytuł *Morfina 0,05* i został zrealizowany w warszawskim Teatrze Ochoty kierowanym przez Halinę i Juliusza Machulskich. Ta zbeletryzowana historia przypadku narkomanii, oparta na wspomnieniach Bułhakowa z jego wieloletniej praktyki lekarskiej i z własnych doświadczeń, miała spełniać głównie rolę wychowawczą. Nie była to jednak nadęta, jednoznaczna dydaktyka. O charakterze przedstawienia decydowała specyfika tej sceny. W latach 80. Machulscy zachęcali pedagogów do uczestniczenia w seansach, podczas których poprzez sztukę zachęcano młodych ludzi do zwrócenia uwagi na rzeczy dla nich samych najistotniejsze. Mieczysława Fręś w artykule poświęconym sylwetce warszawskiego ośrodka teatralnego omawia charakterystykę i zasady funkcjonowania ochockiej sceny. Zauważyła ona, że pod koniec lat 80. „teatr Machulskich był już doskonale znany ze swojej działalności edukacyjnej, skierowanej właśnie do młodzieży i nauczycieli”<sup>60</sup>. Przypomnijmy, że nawiązano wówczas stałą współpracę z ośrodkiem edukacyjnym w Londynie — Greenwich Young People Theatre. Dzięki temu polscy nauczyciele i instruktorzy teatralni podczas darmowych warsztatów zapoznawali się z tak zwaną dramą — metodą często stosowaną w krajach anglosaskich podczas

<sup>59</sup> J. Cyperling: *Bez niedopowiedzeń i osłonek*. „Dziennik Łódzki” 1987, nr 288, s. 9.

<sup>60</sup> M. Fręś: *Na przykład Morfina*. „Tak i Nie” 1988, nr 33, s. 13.

zajęć z różnych przedmiotów nauczania. Teorię wzbogacał repertuar, który, zdaniem Fręś, „był dostosowywany do potrzeb młodzieży i z myślą o niej realizowany”<sup>61</sup>. Najważniejszą jednak rzeczą był sposób, w jaki podejmowano dialog z młodymi ludźmi, jak rozmawiano z nimi na różne trudne tematy. Zdaniem recenzentki „serdeczna, bezpośrednia, domowa wręcz atmosfera panująca w teatrze i gościnność jego gospodarzy przyciągała młodzież do teatru”<sup>62</sup>, zachęcała do rozważań nad sztuką, życiem i problemami współczesnych nastolatków. Jeszcze do niedawna było nie do pomyślenia, aby w teatrze poruszać tematy związane z narkomanią, uzależnieniami wśród młodzieży, a już tym bardziej „wciągać” teatr w jakiegokolwiek akcje uświadamiania i zapobiegania przyczynom szerzenia się jednej z najtragiczniejszych chorób XX wieku. Przez całe lata 60. i 70. teatr miał wmawiać widzom, a przynajmniej starał się to czynić, że świat jest doskonały, pozbawiony wszelkich mankamentów i wynaturzeń. Dlaczego jednak zakazywać czy izolować scenę od tego typu problemów, skoro w danym momencie są one aktualne i godne rozpatrzenia? Według Jacka Lutomskiego z „Topu” przedstawienie zrealizowane przez Józefa Czerneckiego oprócz tego, że „porusza bardzo aktualny problem walki człowieka z nałogiem, stosunku otoczenia do uzależnionych”<sup>63</sup>, to dodatkowo „będzie jeszcze o czym podyskutować w trakcie tradycyjnych, pospektaklowych spotkań publiczności z aktorami i realizatorami”<sup>64</sup>.

Sympatia dla Bułhakowa i chęć przedstawienia go jak najszerszemu gronu odbiorców sprawiła, że na scenach polskich teatrów pojawiały się coraz częściej nieznane dotychczas utwory tego rosyjskiego dramaturga. Proponowane spektakle nadawały twórczości Bułhakowa rangę wydarzeń kulturalnych i towarzyskich na wysokim szczeblu. Przyczynkiem do takich kulturalnych spotkań i dyskusji były trzy głośne inscenizacje *Psięgo serca*: w reżyserii Andrzeja Marczewskiego w Teatrze im. Szaniawskiego w Płocku w styczniu 1983 roku (prapremiera polska) i Rudolfa Ziolo w krakowskim Teatrze Słowackiego 30 czerwca tego samego roku oraz w warszawskim Teatrze Powszechnym w 1988 roku. Oczywiście te dwie wizje „eksperymentu na rzeczywistości”<sup>65</sup> różniły się od siebie: „Marczewski postawił na imponującą inscenizację, monumentalne dekoracje, chóry cerkiewne, rozbudowane działania choreograficzne”<sup>66</sup>, natomiast przedstawienie krakowskie i warszawskie poszło w przeciwnym kierunku: „skromna i neutralna

<sup>61</sup> Tamże.

<sup>62</sup> Tamże.

<sup>63</sup> J. Lutomski: *Bułhakow w Teatrze Ochoty*. „Top” 1987, nr 3, s. 11.

<sup>64</sup> Tamże.

<sup>65</sup> E. Baniewicz: *Eksperyment na rzeczywistości*. „Teatr” 1988, nr 11, s. 13.

scenografia Anny Sekuły ograniczyła plan działań scenicznych, a rytm spektakli wyznaczało zaledwie kilka scen<sup>67</sup>. Ale nie o różnice tu chodzi, a o preteksty, które pomimo upływu czasu (Bułhakow napisał swoje opowiadanie w 1926 roku) wciąż prowokowały aktualnością, zachęcając do znacznie pojemniejszych intelektualnie dyskusji, analiz i diagnoz historii, tej odległej, ale i tej bliskiej. Elżbietę Baniewicz z „Teatru” zastanawia problem funkcjonowania sztuki w kontekście politycznej totalitarnej ortodoksji. Do rozważań na ten temat zachęcił ją spektakl Rudofa Zioła. Zauważa ona, że warszawska inscenizacja dzięki temu, że była „zimna i zdystansowana”<sup>68</sup>, a reżyser „nie poszukiwał w powieści Bułhakowa dylematów niejednoznacznych”<sup>69</sup> ujawniła zasadnicze różnice pomiędzy sowiecką, a peerelowską rzeczywistością, w której funkcjonowała sztuka. W swoich komentarzach Baniewicz odnosi się do opinii Jacka Sieradzkiego, który na łamach „Polityki” recenzował *Psie serce* Henrietty Janowskiej wystawione w 1982 roku w Moskwie. Dla interpretacji przedstawienia w Teatrze Powszechnym ten fakt ma pewne znaczenie. Sieradzki pisał wówczas, że „było to szalenie gorzkie przedstawienie, niemal skowyt kosmicznej rozpacz: do czego kiedyś doprowadzono kraj, ludzi, inteligencję”<sup>70</sup>. Baniewicz nie widzi jednak powodów, dla których podobne emocje miałyby towarzyszyć spektaklowi Zioła. Jej zdaniem „w kraju [mowa o Rosji — N. S.], gdzie pokrywa ortodoksji szczelnie zakrywała rzeczywistość, uchYLENIE jej odbywa się z wielkim hukiem, wywołując przy tym ogromne emocje. Stąd zapewne możliwy, a nawet potrzebny jest ten skowyt rozpacz do rozliczenia własnych, inteligentkich, społecznych rachunków i wpisania ich w utwory sprzed lat, dopiero teraz dostępne”<sup>71</sup>. Okoliczności w Polsce nie wymagały podjęcia, aż tak drastycznych środków:

W Polsce sytuacja była i jest zdecydowanie odmienna, nigdy tak szczelna pokrywa nie tłumiła życia społecznego, stalinizm tak chętnie i słusznie ostatnio demaskowany miał jednak przebieg, czas trwania i skutki tutaj nieco inne niż w swojej ojczyźnie. Inteligencja polska w zdecydowanej większości zachowała wobec tej formacji umysłowej stosowny dystans, zatem i teraz nie ma powodu, by jej reakcje z okazji przedstawienia Bułhakowa były aż tak gorące jak w ZSRR<sup>72</sup>.

---

<sup>66</sup> A. Multanowski: *Psie serce: szanse i możliwości*. „Teatr” 1983, nr 11, s. 21.

<sup>67</sup> Tamże.

<sup>68</sup> E. Baniewicz: *Eksperyment...*, s. 13.

<sup>69</sup> Tamże.

<sup>70</sup> Tamże.

<sup>71</sup> Tamże.

<sup>72</sup> Tamże.



Baniewicz wychodzi z założenia, że taka zdystansowana i pozbawiona nachalnych aluzji wizja sztuki jest dobrym rozwiązaniem inscenizacyjnym. Recenzentka „Teatru” nie jest przeciwna rozliczeniom z chamstwem, prymitywizmem i arogancją dawnej klasy panującej, która zniszczyła tradycję i kulturę swojego kraju, ale proponuje, aby robić to w sposób przemyślany. Protest? Tak, ale inteligentny, taki, jaki zaproponował Rudolf Ziolo. Inscenizator krakowskiego i warszawskiego przedstawienia wydobyl na powierzchnię pewną tezę, obrazującą „konflikt wewnętrzny profesora, starego inteligenta uwikłanego w dialektykę własnego rozumu, naukowca, który posiadał władzę demiurga”<sup>73</sup>. Analogicznego eksperymentu na społeczeństwie dokonali inteligeni rękami robotników i chłopów uruchamiając siły, które wypaczyły ich szlachetne idee. Jest to próba przedstawienia wewnętrznego dramatu inteligencji, która posiadała narzędzia kształtowania świata, wiarę w potęgę rozumu i świadomość dziejowej konieczności.

Na przełomie lat 70. i 80. praktykowano tak zwane kulturalne wymiany międzynarodowe. Polskie i radzieckie placówki artystyczne zawierały między sobą umowy o współpracy artystycznej. Przykładem takiej fuzji była kooperacja między elbląskim Teatrem Dramatycznym a Miejskim Teatrem Dramatycznym w Sowiecku zawarta w 1988 roku. Na mocy wzajemnej umowy doszło m.in. do inscenizacji Bułhakowskiego *Mieszkanka Zojki*. Jerzy Sopoćko, dyrektor artystyczny Teatru Dramatycznego, powierzył realizację Piotrowi Szumiejko (reżyser spektaklu) i Siergiejowi Gorjańskiemu (scenograf). Sztuka napisana przez Bułhakowa w latach 20. nie poruszyła polskich krytyków aż tak, jak uczynił to *Mistrz i Małgorzata* czy *Zmowa świętoszków*, ale stała się pretekstem do rozważań równie głębokich, jak w przypadku bardziej znanych sztuk autora *Biegu*. Zygmunt Barczyk uważa *Mieszkanko Zojki* za kontynuację *Szkarłatnej wyspy* z tą różnicą, że *Mieszkanko* „jest zamkniętym w komediowej formie dramatem realistycznym bezwzględnie odkrywającym tragizm iluzji ludzkich marzeń, nadziei i tęsknoty do swobody, prawdy i prawa”<sup>74</sup>. Rosyjski reżyser zapytany o potrzebę realizacji Bułhakowa na polskiej scenie uzasadnił swój wybór w następujący sposób:

Jest to jeden z tych twórców, których cechuje przenikliwość i wielostronność spojrzenia na rzeczywistość, pragnie ją demaskować, ośmieszać, wykpiwać, by fałszywe samozadowolenie nie uspiło naszych dusz<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> Tamże, s. 14.

<sup>74</sup> Z. Barczyk: *Do smokingu nie wkłada się brązowych butów*. „Życie Warszawy” 1988, nr 112, s. 7.

Nie chodzi tylko i wyłącznie o dziedzictwo myśli i formy, którą posługiwali się Gribojedow, Puszkina, Sałtykow-Szczedrin czy Czechow, ale o to, z jaką siłą ta tradycja wpłynęła na sztukę sceniczną całego świata. *Mieszkanko Zojki* zostało napisane ponad pół wieku temu, ale zdaniem wielu recenzentów analizujących łódzkie (1984), bielskie (1988), a później elbląskie przedstawienie (1989), ta sztuka jest nadal aktualna. Potwierdza to Grażyna Zubrzycka z „Wieczoru Wybrzeża”:

Jest to sztuka szalenie aktualna i znakomicie rysująca nie tylko to, co działo się z górą 60 lat temu w ZSRR także i teraz w Polsce i wszędzie tam, gdzie dzieje się coś nowego, gdzie ludzie na swój indywidualny sposób próbują się przystosować do nowej sytuacji, tak jak tytułowa Zojka i jej przemiła kompania<sup>76</sup>.

Polscy i gościnnie rosyjscy realizatorzy tej sztuki próbowali pokazać, że sytuacja sprzed 60 lat niewiele się zmieniła w stosunku do aktualnej z lat 80. Takie refleksje budziły pełne dyskretnych skojarzeń trzy najbardziej znane polskie inscenizacje *Mieszkanka*: „Czy to naprawdę znamienne tylko dla dawnej Moskwy?”<sup>77</sup> — pyta przy okazji elbląskiej inscenizacji Beata Kubiszyn-Puka. W obliczu prezentowanych treści to pytanie wydaje się retoryczne. Szumiejko przekonuje, że „*Mieszkanko* to komedia z okresu NEP-u i dziś, kiedy nasze kraje poszukują wyjścia z ekonomicznego impasu, kiedy chwilami rodzi się u nas potrzeba ucieczki od trudnej rzeczywistości, jest szczególnie wiele powodów, by przypomnieć w Polsce ten mniej znany utwór Bułhakowa”<sup>78</sup>. Kiedy w Związku Radzieckim wcielana była Nowa Polityka Ekonomiczna, Michaił Bułhakow tak pisał w liście do matki:

Trwa dzika walka o byt i przystosowanie do nowych warunków życia. Już teraz liczę na wielką rzeszę moich znajomych, na ich energię, którą w pełni trzeba teraz przejawiać. To wiele znaczy w teraźniejszej Moskwie, która zmierza do nowego, dawno niespotykanego życia. Przed nami zapalczywa konkurencja, bieżąca, wykazywanie inicjatywy itd. Uciekać od tego jest niemożliwe, gdyż człowiek zginie. Nie chciałbym się znaleźć wśród tych, którzy zginęli<sup>79</sup>.

---

<sup>75</sup> Cyt. za. J. Sopoćko: *Goście znad Niemna*. „Dziennik Bałtycki” 1989, nr 64, s. 8.

<sup>76</sup> G. Zubrzycka: *Skąd my to znamy?* „Wieczór Wybrzeża” 1989, nr 59, s. 11.

<sup>77</sup> B. Kubiszyn-Puka: *Mieszkanko Zojki*. „Sztandar Młodych” 1989, nr 64, s. 12.

<sup>78</sup> Cyt. za. J. Sopoćko: *Goście...*, s. 8.

<sup>79</sup> Cyt. za. G. Zubrzycka: *Skąd...*, s. 10.

Czy sytuacja, którą pisarz określił jako „zamęt”, tak bardzo różniła się od okoliczności, jakie jeszcze nie tak dawno miały miejsce w życiu polskiego społeczeństwa, a ich skutki funkcjonują w naszej świadomości do dziś? Wystarczy przecież zmienić nazwiska, niektóre daty i szyldy, a okaże się, że los obu narodów dzielił tylko i wyłącznie dystans geograficzny. Na szczęście w naszej szerokości geograficznej klimat ocieplał się zdecydowanie szybciej niż w Związku Radzieckim.

### *Tempora mutantur*

Rok 1989 stał się dla polskiej sceny datą znaczącą, „pełną euforii, ulgi i nadziei”<sup>80</sup>. Dla polskiego społeczeństwa, poza niewielkimi grupami ustępującej władzy i znikomą garstką komunistów, eksplozja wolności była procesem sprzyjającym. Jacek Sieradzki zauważa, że polska sztuka sceniczna drugiej połowy XX wieku miała swoje „dwa podniebne wzloty”<sup>81</sup>. Pierwszym był rok 1956, a więc okres odwilży, października w teatrze, natomiast drugi zdarzył się półtorej dekady później. W latach 80. z tych „wzlotów” pozostało już tylko wspomnienie. Ale pomimo upadku popaździernikowych i kontrkulturowych ruchów teatralnych traumatyczne wydarzenia z lat 1980–1981 nie były aż tak dotkliwe dla polskiej sceny. W znacznym stopniu przyczyniła się do tego — wobec braku własnej — twórczość Michaiła Bułhakowa. Polscy tłumacze i inscenizatorzy jego dzieł mają duże zasługi dla recepcji tego pisarza. Wiele utworów autora *Biegu* ukazało się w Polsce (drukem i na scenie) znacznie wcześniej niż w Rosji, „czym — zdaniem Baniewicz — władze, jeszcze niedawno, nie były specjalnie zachwycone”<sup>82</sup>. Trzeba pamiętać o tym, że opublikowanie *Psięgo serca* na łamach „Tu i teraz” w 1982 roku przysporzyło redakcji wiele kłopotów, natomiast jego płocka prapremiera (styczeń 1983) i krakowskie przedstawienie z 30 czerwca 1983 roku zostały skutecznie wyciszone. Podobnie było z inscenizacjami *Mistrza i Małgorzaty* na początku lat 80. Marczewskiemu zabroniono wystawienia tej sztuki najpierw w Koszalinie a później w Płocku. Niemniej książki czytano, spektakle wystawiano, a mitologizowana do tej pory w Związku Radzieckim postać tego pisarza przybierała w naszym kraju coraz bardziej

<sup>80</sup> J. Sieradzki: *Trudna wolność. Dramaturgia po 1989 roku*. <[http://www. Culture.pl/pl/culture/artykuły/es\\_dramaturgia\\_wolnosci](http://www.Culture.pl/pl/culture/artykuły/es_dramaturgia_wolnosci)>. Artykuł ukazał się także na łamach „Ade Teatro” wrzesień 2002.

<sup>81</sup> Tamże.

<sup>82</sup> E. Baniewicz: *Eksperyment...*, s. 13.

realne kształty. Dostęp do tej literatury był w Polsce o wiele łatwiejszy niż w ojczyźnie pisarza. Jeszcze na początku lat 80. w Rosji oceniano Bułhakowa jako pisarza wrogiego komunizmowi, a nieprawdziwe i oczerniające go komentarze cytowane są obecnie jako kurioza minionej epoki. Dzięki Gorbaczowowskiej głośności uchylono wszelkie nakazy i zakazy skazujące przez dziesięciolecia sztuki Bułhakowa na sceniczny niebyt. Jego sztuki i utwory prozatorskie, w miarę cenzuralnych możliwości, artykułowały niepokoje społeczne, etyczne, polityczne, ale przede wszystkim egzystencjalne. Moim zdaniem wiele z tych przedstawień nie doczekało się jeszcze należytej recepcji, choć niewątpliwie na nią zasługują. I pomimo tego, że dziś można już wszystko czytać, wystawiać na scenie i oglądać w telewizji, a „niegdysiejsze emocje przygasły, ustaliły się nowe kryteria, to, co było wyzywające stało się dziecinnie łagodne, natomiast pokusy zwiększyły swój kaliber”<sup>83</sup>, to tak naprawdę sprawy sprzed kilkudziesięciu lat wcale nie wydają się odległe. Świadczą o tym kolejne inscenizacje bułhakowskich sztuk, które po dziś dzień nie znikają z teatralnych afiszy na całym świecie.

---

<sup>83</sup> A. Drawicz: *Bułhakowski Paryż na Arbacie*. Program Teatralny teatru Nowego w Łodzi 12. II 1984.

## ROZDZIAŁ VI

### TEATR PRAWDY

Ze sceny powinno się stale mówić o ludzkich przywarach i przeciwnościach losu, rozpatrując jednak przyczyny takiego stanu rzeczy bez wpadania w dydaktyzm i pesymizm. Największym dla nas, dramatopisarzy niebezpieczeństwem jest jednoznaczne chwalenie lub potępienie jakiegoś zjawiska, czy postawy. Moim zdaniem do wszystkiego należy podchodzić w sposób poetycki. Przy czym poezja dla mnie to obecność autora w sztuce jako działającej postaci. Ponieważ jest to fizycznie niemożliwe, owo promieniowanie autorskie powinno przenikać wszystkie postacie utworu.

A. Arbuzow<sup>1</sup>

Tak na łamach „Dialogu” w 1983 roku wypowiadał się o roli dramaturga autor *Okrutnych zabaw*. Należał on do nielicznych dramatopisarzy „starszego pokolenia”, którzy nie zmuszali swoich bohaterów, a przy okazji czytelników, do podejmowania jednoznacznych wyborów, przyjmowania ściśle określonych postaw moralnych i kształtowania zdecydowanych opinii o świecie i etycznej naturze współczesnego człowieka. Dzięki specyficznej i swobodnej „zabawie w teatr”, grze na scenie, Arbuzow nigdy nie podawał z góry ustalonych rozwiązań i odpowiedzi, a raczej wciąż ich szukał, analizował otaczającą go rzeczywistość, prowokował do dyskusji. Dzięki poetycko rozbudowanym partiom dialogowym akcja w scenicznych sztukach Arbuzowa rozwija się niezwykle rytmicznie. Pod tym względem jest on podobny do innego znanego rosyjskiego dramaturga — Władimira Majakowskiego. Obaj twórcy wychodzili z założenia, że dramaturg powinien do końca kontrolować bieg scenicznych wydarzeń i być w pewnym sensie głosem sumienia swoich bohaterów.

I za tę niewymuszoną swobodę w kształtowaniu scenicznej rzeczywistości, za melancholię, „za klimat i nastrój”<sup>2</sup> oraz ciepły i serdeczny stosunek do człowieka (widza) ceniono Arbuzowa w Polsce przede wszystkim.

#### „Za co lubimy Arbuzowa?”

To pytanie postawił recenzent „Głosu Wielkopolski” Olgierd Błazewicz. Od początku lat 60., a właściwie od 1957 roku polscy widzowie mieli stały kontakt z twórczością Aleksieja Nikołajewicza. Rozpoczęło się od kameralnej *Tani* na scenie Teatru Polskiego w Cieszynie Czeskim, później inscenizowano większość jego dramatów: *Irkucką historię*, *Mojego biednego Marika* (*Marata*), *Godzinę dwunastą*, *Okrutne zabawy*, *Opowieści starego Arbatu*, *Staroświecką komedię*,

<sup>1</sup> A. Arbuzow: Wypowiedź. „Dialog” 1983, nr 4, s. 140.

<sup>2</sup> O. Błazewicz: *Za co lubimy Arbuzowa?* „Głos Wielkopolski” 1977, nr 244, s. 7.

*W tym miłym, starym domu* i inne. Jednak po raz pierwszy teatr polski zetknął się z twórczością Arbuzowa 14 września 1940 roku we Lwowie. Wtedy właśnie jego *Tanię* w tłumaczeniu Jacka Frühlunga wystawił Państwowy Polski Teatr Dramatyczny. Do 1946 roku, kiedy powstała druga redakcja tego utworu, w teatrach polskich grano pierwszą wersję sztuki z 1939 roku. Dopiero tłumaczenie tekstu przez Jadwigę i Stanisława Marczak-Oborskich pozbawiło pierwotnej *Tani* „prymitywnego dydaktyzmu”<sup>3</sup> i spopularyzowało ją na naszych scenach. Od tego czasu wiele utalentowanych polskich aktorek podkreślało specyfikę tytułowej postaci uwikłanej w splot życiowych rozterek i obciążonej szczerym cierpieniem. Ale nie tylko za *Tanię* polska publiczność polubiła rosyjskiego dramaturga. Arbuzow był niezwykle płodnym dramaturgiem, a urodzaj jego sztuk był szczególnie odczuwany w naszym kraju w latach 70. i 80. Pierwsze jego psychologiczno-obyczajowe sceny, a zwłaszcza *Irkucka historia*, nie były pozbawione monumentalnego kształtu i charakteru, choć zdecydowanie odstawały od typowego modelu pisarstwa zdeterminowanego ideologicznie:

*W Irkuckiej historii* — jak zauważa Jan Kłossowicz — mówi się o ogromnej budowie przeobrażającej świat, o kolosalnych maszynach, o potężnej rzece, która mogłaby pomieścić w sobie wszystkie rzeki Europy, ale — jak słusznie zauważa recenzent „Teatru” — ludzie, którzy tam występują, którzy nawet czasami mówią wielkie słowa, są bardzo zwyczajni, naiwni i prości, mają swoje wady i zalety, małe i duże kłopoty, radości i smutki. I chyba największy urok tej sztuki polega na jej niepodrabianej prostocie<sup>4</sup>.

Kłossowicz, który recenzował tę sztukę pod koniec lat 60. w inscenizacji Erwina Axera porusza bardzo ważny aspekt twórczości autora *Irkuckiej historii*, mający zasadnicze znaczenie przy kolejnych jej realizacjach. Chodzi o autentyczność i szczerą z jaką Arbuzow mówi i myśli o swoich bohaterach, a którzy są jej całkowicie podporządkowani. Ta cecha zaważyła na popularności Rosjanina w naszym kraju (nie tylko w teatrach). Był jednym z nielicznych autorów rosyjskich, którzy nie musztrowali odbiorcy nadętą ideologią, nie pouczali jaka postawa jest słuszna, a jakiej należy się wystrzeżać. Stronił od jakichkolwiek ocen, natomiast rozbudzał w odbiorcach potrzebę samodzielnego mówienia, myślenia i decydowania o życiu.

Popularność przyszła z *Irkucką historią*, ale przecież było wiele wydarzeń teatralnych świadczących o naszej lojalności i zyczliwości wobec Aleksieja Arbuzowa. Należy odnotować, że na Małej Sali Teatru Nowego w Łodzi 15 czerwca 1975 roku odbyła się światowa prapremiera jednej z jego sztuk — *Staroświeckiej komedii*, na której był obecny. Podobnie było z premierą *Irkuckiej historii* zaprezentowanej na Festiwalu Dramaturgii Radzieckiej w Katowicach w 1973 roku.

<sup>3</sup> Cyt. za: S. W. Balicki: *Aleksiej Arbuzow. W: Teatr radziecki. Antologia*. T. 4. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1967, s. 498.

<sup>4</sup> J. Kłossowicz: *Irkucka opowieść*. „Teatr” 1967, nr 17, s. 23.

Z relacji Marii Podolskiej wynika, że autor był zachwycony „interpretacją aktorów Teatru Współczesnego z Warszawy, wyborną reżyserią Erwina Axera, scenografią Ewy Starowieyskiej, a przede wszystkim żywiołowym rezonansem polskich widzów, który na pewno mile podniecił jego dumę autorską”<sup>5</sup>. Tak więc nasze związki z tym dramatopisarzem mają mocne i solidne podstawy.

I chociaż Arbuzow nie był w swoich scenicznych poszukiwaniach, jak podkreślają to krytycy i znawcy literatury „odkrywcy, a jego sztuki nie pretendowały do utworów psychologicznie głębokich i awangardowych”<sup>6</sup>, to ceniono go ze względu na prostoduszność w opowiadaniu historii sympatycznych, a co najważniejsze — prawdziwych i ludzkich. Nie oznacza to jednak, że autor *Okrutnych zabaw* nie zaskakiwał i nie zastawiał pułapek na inscenizatorów. W nielicznych przypadkach udawało się polskim realizatorom uniknąć przesadnego sentymentalizmu i nużącej melancholii. Działo się tak między innymi ze względu na charakter warsztatu dramaturga. Wypracował on swój indywidualny styl, w którym nie dało się nie zauważyć wpływu i doświadczenia pisarskiego Czechowa, Gorkiego i Gogoła, wzbogacony o specyficzną i chyba najwłaściwszą dla teatru formę prezentowania spektaklu — „grę w teatr”, zabawę w teatr. Jak wiadomo, pomimo ściśle ustalonych reguł gry, jej przebieg i rezultat są nieprzewidywalne. Dzięki elementowi zaskoczenia, nagłej i nieoczekiwanej zmianie kierunku, potencjalny gracz (widz) z większą ochotą poddaje się niepewnemu, a przez to ekscytującemu biegowi zdarzeń. Widowiska oparte na sztukach Arbuzowa stawały się bardzo popularne wśród polskiej publiczności teatralnej. Można przyjąć, że teatr i życie funkcjonują na zbliżonych zasadach, podlegają formalnym wymogom gry: z góry ustalone reguły biorą w łeb, kiedy okazuje się, że to przypadek rządzi naszym losem. Dlatego uczestnicząc w perypetiach głównych bohaterów Arbuzowskich „sztuk-gier”, odbiorca ma wrażenie, jakby to on sam był ich uczestnikiem, oczywiście pod warunkiem, że wcześniej zaakceptuje (przyjdzie na spektakl) warunki tej gry. O tym, że gra, zabawa jest nieodłącznym i podstawowym *continuum* doświadczenia przekonuje Richard Schechner. Opierając się na teorii *Maja-lila*<sup>7</sup>, zauważa on, że „zwykłe życie odgródzone jest siatką od zabawy, ale zabawa nieustannie przenika przez najdrobniejsze nawet otwory w tej siatce — nie ma bowiem czegoś takiego jak absolutna nieprzepuszczalność; nie ma zupełnie ślepych ścian. Cokolwiek ludzie zrobiliby, zabawa (gra) znajdzie sobie drogę — czas ba-

<sup>5</sup> Cyt. za: M. Podolska: *Ten miły, stary dom*. „Trybuna Robotnicza” 1973, nr 23, s. 5.

<sup>6</sup> K. Starczak-Kozłowska: *Uroda babiego lata*. „Fakty” 1986, nr 23, s. 20.

<sup>7</sup> Richard Schechner definiuje *Maja-lilę* jako podstawowy, przedstawieniowo-twórczy akt ciągłej zabawy, wobec którego tracą moc podstawowe pozytywistyczne rozróżnienia „prawdy” i „fałszu” lub „rzeczywistości” i „niereczywistości”. Autor podkreśla, że *Maja-lila* ma szczególne znaczenie w teatrze, tańcu i muzyce. Patrz. szerzej na ten temat: R. Schechner: *Zabawa*. W: *Antropologia widowisk*. Red. A. Mencil. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2005, s. 182–191.

nanowy zawsze nam towarzyszy, nawet na sali operacyjnej albo w celi śmierci<sup>8</sup>. Przy okazji nasuwa się jeszcze jedna istotna uwaga dotycząca sztuk Aleksieja Arbuzowa: nie pretenduje on do roli zbawcy świata czy oskarżyciela historii, nie piętnuje i nie ukrywa za woalem skrywanych dotychczas niewygodnych tajemnic. Te sztuki po prostu są, funkcjonują na scenie w sposób bezpretensjonalny, wolny od wszelkiego „maskowania”, wydobywania podwójnego dna, a więc w pewnym sensie funkcjonują jak samo życie nieskażone świadomością istnienia. W pewnym sensie te sztuki są tożsame z bohaterami scenicznych moralitetów Jewgienija Szwarca, o których Wincenty Romanowski<sup>9</sup> powiedział, że są naiwni jak dzieci. Chodzi jednak o specyficzną naiwność, zakodowaną w elementarnej świadomości każdego człowieka. Poprzez odwoływanie się do naiwnego widzenia życia i uczucia, bohaterowie bajek Szwarca i scenicznych gier Arbuzowa są na tyle siłni, aby wywołać przewrót i obalić jednocześnie dotychczasowy mechanizm zagłady.

Mając w pamięci konkluzję Szwarca o zbawieniu świata, o możliwości jego odbudowy tylko i wyłącznie poprzez rozbudzenie w sobie dziecięcej naiwności, pierwotnej prostoty, nieskażonej dojrzałym umysłem, można poprowadzić paralelę do twórczości Aleksieja Arbuzowa. Każdy z nich żył w warunkach uwłaczających godności artysty i próbował na swój sposób znaleźć wyjście z tej sytuacji. Podążając różnymi drogami, osiągnęli ten sam cel: odrodzenie świadomości i mentalności człowieka poprzez rozbudzenie w sobie pierwotnych właściwości bytu. Powrót do stanu preembrionalnej samoświadomości zabija to, co skaziła ludzka zawiść, nienawiść, obłuda i zachłanność — cechy zupełnie obce świadomości dziecka. Zarówno Szwarz, jak i Arbuzow przekonują, że walka dobra ze złem nie rozgrywa się w świecie rzeczy namacalnych, ale w sferze psychiki i dopóki dorośli ludzie nie zrozumieją tego, nie zmienią świata, w którym twardo stąpają po ziemi.

## **Gra w teatr, zabawa w życie**

Można przypuszczać, że z tego powodu Wanda Rucińska i Hieronim Konieczka wybrali *Staromodną komedię* na jubileuszowy benefis swojej pracy twórczej. Związani z bydgoskim teatrem postanowili uczcić wspólną okrągłą rocznicę ciepłą i nastrojową historią o Lidii i Rodionie. Jadwiga Oleradzka recenzująca „benefis z Arbuzowem” analizuje wybór aktorów w kontekście twórczości Arbuzowa i całej dziewiętnastowiecznej klasyki dramatu rosyjskiego. W związku z inscenizacją sztuki przytacza ona na łamach „Gazety Pomorskiej” komentarz Aleksandra Swobodina,

---

<sup>8</sup> Tamże, s. 190.

<sup>9</sup> W. Romanowski: *Eugeniusz Szwarz i jego bajki*. W: Program Teatralny Teatru Rozmaitości w Warszawie 1978, s. 12–13.



który twierdzi, że „przemijają najrozmaitsze szkoły i kierunki teatralne, nawet te, które zdawały się tak trwałe. Nie przemija jedynie wielka gra teatru. Aleksiej Arbuzow jest poetą teatru i niedoścignym mistrzem w uprawianiu tej odwiecznej gry”<sup>10</sup>. Autorka recenzji zgadza się ze Swobodinem. Według niej, w sztuce jest wiele prosto i trafnie wypowiedzianej prawdy o świecie i o zwykłych ludziach. Faktycznie, czytając lub oglądając Arbuzowa odczuwa się prawdziwą przyjemność z obcowania z jego bohaterami i z ich zwyczajnymi życiowymi perypetiami. Z czego to wynika? Przede wszystkim z poczucia silnej więzi z drugim człowiekiem i zaakceptowania go takim, jaki jest w rzeczywistości, a nie jakim mógłby lub powinien być. Swobodnie i lekko poprowadzona akcja sztuki, a właściwie kilka małych epizodów, różnych pod względem charakteru scenek, ukazuje nastroje i przeżycia bohaterów w sposób nostalgiczny, wdzięcznie i wzruszająco. Specyficzny klimat *Staromodnej komedii*, który zdaniem Oleradzkiej wynika z faktu, że jej bohaterowie mimo upływu czasu zachowali „dziecięcą niemal spontaniczność reakcji, wiarę w urok, piękno i dobro otaczającego ich świata”<sup>11</sup> akcentowały wszystkie spektakle realizowane na scenach polskich teatrów, począwszy od światowej prapremiery tej sztuki w Teatrze Nowym w Łodzi. Nie sposób w tym momencie oprzeć się porównaniom z bajkopisarstwem autora *Smoka*. Podobnie jak owiani legendą Szwarcowscy błędni rycerze (*Don Kichot* i *Lancelot ze Smoka*), tak Arbuzowska Lidia, Rodion (*Staromodna komedia*), Julia i Nina (*Ten miły, stary dom*), a nawet Wala i Wiktor z *Irkuckiej historii* są sentymentalni i trochę naiwni, ale dzięki temu wzbudzają sympatię i wzruszają — nigdy nie budzą litości i żalu. Ta niewymuszona lekkość tworzywa scenicznego zyskuje na wartości dzięki sposobowi prezentacji. Poetycka gra w teatrze nadaje jeszcze większą swobodę, prostotę i prawdopodobieństwo postaciom występującym w sztuce Arbuzowa. Gra, pojmowana jako „naturalny ruch w tę i we w tę, odbywa się — jak tłumaczy to Hans Georg Gadamer — jakby sam z siebie i jest przypisany pierwotnej tożsamości człowieka, jest doświadczany subiektywnie jako relaks, niezbędny do prawidłowego funkcjonowania w świecie”<sup>12</sup>. Skoro sztuka sceniczna jest dla Gadamera grą, ma strukturę gry, czyli jest zamkniętym w sobie światem, to gracz-widz, uczestnicząc w niej, traktuje ten świat, jako immanentną część swojego rzeczywistego świata. Dla grających (również widzów, nie tylko aktorów) jest to naturalne, że gra w teatrze niesie w sobie sensy, których doświadczamy również poza nim. A ponieważ bez widza nie ma gry, a bez gry teatru, to różnienie między fikcją a rzeczywistością ulega zniesieniu.

<sup>10</sup> Cyt. za. J. Oleradzka: *Benefis z Arbuzowem*. „Gazeta Pomorska” 1985, nr 13, s. 4.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> H. G. Gadamer: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przeł. B. Baran. Kraków: Wydawnictwo „Inter Esse” 1993, s. 120–128.

Oglądając sceny z życia głównych bohaterów sztuk Arbuzowa, odnosi się wrażenie, jakby zacierala się granica między powagą a humorem, mimo tego, że problem obyczajowy wcale nie jest błahy. Tak się dzieje w *Irkuckiej historii*, *W tym miłym, starym domu*, w *Moim biednym Mariku* i in. Są to miłe, ciepłe kameralne przedstawienia, o których z całą pewnością można powiedzieć, że podane w konwencji beztroskiej scenicznej zabawy łagodzą wszelki ból, smutek i atmosferę przygnębienia. I chociaż dziś utwory rosyjskiego dramaturga mogą być odczytane jako sceniczny antykwaryczny przeżytek, to wciąż zaskakują niewymuszoną formą autoprezentacji.

### Sceniczne szarady Aleksandra Wapiłowa

Zdaniem Aleksandra Diemidowa<sup>13</sup> praktyka teatralna dowodzi, że określenie gatunku, do którego należałoby zaliczyć dramaty kontynuatora scenicznych wizji Arbuzowa — Aleksandra Wapiłowa, nie jest łatwą rzeczą:

Jego bohaterowie działają bardzo często w warunkach komediowych, choć starają się zachować powagę; rozwój fabuły fantastycznie odменя ich losy, żąda od nich rozstrzygających czynów — lecz oni zachowują własny światopogląd, własne przekonania, własne charaktery. Po swojemu wchodzą w konflikt z fabułą wymyśloną przez dramaturga. Wapiłow razem z nimi uprawiał jakąś zabawę (dlatego też niekiedy jego dramaty sprawiają wrażenie zbyt wymyślanych pomimo naturalności i dokładności w rysunku postaci i środowiska). Był wyraźnie obecny w swych sztukach jako twórca zabawnych, nieoczekiwanych sytuacji.

Proponował fabułę — zagadkę, fabułę — łamigłówkę i szczerze zastawiał pułapki swoim bohaterom, rywalizując z nim w inwencji i dowcipie<sup>14</sup>.

Nie bez przyczyny ta zabawowa i zagadkowa istota twórczości Wapiłowa określa również jej teatralność. W teatrach polskich Aleksander Wapiłow, choć niezwykle lubiany, był zjawiskiem nie do końca umiejętnie rozszyfrowywanym. Wynikało to z wielu względów, nie tylko formalnych, o co stale i przede wszystkim mieli do niego „pretensje” inscenizatorzy jego twórczości. Trudności w zrozumieniu specyficznych jednoaktówek przedwcześnie zmarłego rosyjskiego dramaturga były również spowodowane małą znajomością jego sylwetki jako pisarza. Mało kto zdaje sobie sprawę, że Wapiłow jest autorem nie tylko obrazów scenicznych, ale także utworów prozatorskich (opublikował przeszło sześćdziesiąt opowiadań i felietonów). W świadomości polskich animatorów sztuki scenicznej i myśli krytycznoliterackiej był autorem zaledwie kilku jednoaktówek, które i tak z dużym opóźnieniem trafiały do naszych teatrów. Niestety z tych powodów zjawiskowe sceniczne gry i zabawy autora *Anegdot prowincjonalnych* nie doczekały się stosownych

<sup>13</sup> A. Diemidow: *Irkucka historia Wapiłowa*. Przeł. R. Śliwowski. „Dialog” 1973, nr 1, s. 22.

<sup>14</sup> Tamże.

analiz i opracowań, nie tylko w jego ojczyźnie, ale i poza jej granicami. Brak odpowiedniej bazy analitycznej siłą rzeczy pociągnął za sobą brak jakichkolwiek podstaw do rzetelnej interpretacji i oceny powstających spektakli. Kiedy na początku lat 80. zaczęto wystawiać „długo oczekiwane”<sup>15</sup> *Polowanie na kaczki*, *Anegdoty prowincjonalne*, *Zeszłego lata w Czulimsku*, *Pożegnanie w czerwcu* czy *Starszego syna*, okazało się, że nasza orientacja w estetyce Wamiłowa nie jest wystarczająca na tyle, aby stworzyć przedstawienia adekwatne do ich literackiej rangi artystycznej. Oczywiście można założyć, że nowatorskie wówczas pod względem formy i treści utwory nie trafiały na podatny grunt. Nie nastroją jednak optymistycznie obserwacje Walentego Piłata<sup>16</sup>, który po przeszło dwudziestu latach od momentu pierwszych scenicznych prób z Wamiłowem zauważa, że stan naszej świadomości na temat twórczości tego rosyjskiego prozaika i dramaturga nie zmienił się. Do tej pory twórczość autora *Starszego syna* w kręgach historyków literatury jest marginalizowana, a przecież jego dramaturgia „wywarła i wciąż wywiera znaczący wpływ na autorów aktualnie tworzących”<sup>17</sup> [m.in. na Ludmiłę Pietruszewską oraz innych pisarzy debiutujących w latach 80. i 90. z kręgu tzw. nowej fali — N. S.] — przekonuje Piłat.

Ta sytuacja nie wpłynęła pozytywnie na próby teatralnej interpretacji Wamiłowskich jednoaktówek. Słusznie mówi Jerzy Niesiobędzki, że „dla scenicznej realizacji utworów Wamiłowa podstawowe znaczenie posiadają tu nie tak zwane pomysły inscenizacyjne, lecz przede wszystkim dokładne rozszyfrowanie wzajemnych relacji między bohaterami, co dla teatru staje się właśnie zadaniem tyleż aktorskim co reżyserskim”<sup>18</sup>. I być może ta uwaga powinna zainteresować kolejnych polskich i nie tylko inscenizatorów Wamiłowa, a wówczas komentarze o „chybionych artystycznie inscenizacjach”<sup>19</sup> byłyby sporadyczne. Nie należy również skupiać się tylko i wyłącznie na związkach Wamiłowa z warsztatem Czechowa, Gorkiego czy Gonczarowa, jak sugerowała to zdecydowana większość krytyków, bo te związki, choć istotne, w rzeczywistości nie decydują o istocie dramaturgii Aleksandra Walentynowicza. Poza tym taki punkt widzenia mógłby wywołać wiele nieporozumień w trakcie samego procesu inscenizacji, a z kolei patrzenie na Wamiłowa wyłącznie przez pryzmat Czechowa czy innych XIX-wiecznych klasyków literatury rosyjskiej jest rezultatem automatyzmu interpretatorskiego.

Jak wiadomo, zarówno Czechow, Gogol, jak i Gorki koncentrowali uwagę przede wszystkim na problematyce współczesnej Rosji, na społeczno-politycznych układach i na roli jednostki uwikłanej w te układy. Dość popularny w literaturze dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej, a symp-

<sup>15</sup> M. Zinowicz: *Przedstawienie długo oczekiwane*. „Przyjaźń” 1980, nr 50, s. 16.

<sup>16</sup> W. Piłat: *Na progu XXI wieku: szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego 2000.

<sup>17</sup> Tamże, s. 14–15.

<sup>18</sup> J. Niesiobędzki: *Niespokojne lato w Czulimsku*. „Fakty” 1974, nr 49, s. 12.

tomatyczny dla twórczości rosyjskich klasyków, stał się model tak zwanego zbędnego człowieka, który był wypadkową działania sił społeczno-politycznych. Analizy wykazują, że literackie postaci tego okresu mają wspólne cechy ze średniowiecznym kuglarzem, zwłaszcza w sferze określonych działań i zachowań<sup>20</sup>. Zbuntowani i maksymalistycznie nastawieni do świata cierpiący bohaterowie pojawiali się również w twórczości współczesnych rosyjskich pisarzy m.in. u Aleksieja Arbuzowa, Wiktora Rozowa, Władimira Arro czy Ludmiły Pietruszewskiej. Taki bohater stał się również *spiritus movens* *Polowania na kaczki*, *Zeszłego lata w Czulimsku*, *Rozstania w czerwcu* i *Anegdot prowincjonalnych*. Historia literatury pokazuje, że model „niepotrzebnych ludzi” okazał się na tyle nośny, że bez względu na zmieniające się układy i siły społeczno-polityczne przetrwał do czasów współczesnych.

Walenty Piłat odkrywa w zachowaniu głównych bohaterów Wampiłowskich sztuk symptomy gry, błazenady i maskarady, co świadczy o ich niepewnej i balansującej na granicy strukturze osobowości. Uciekając od problemów, a jednocześnie nastawiając się do nich negatywnie, siłą rzeczy bezwiednie wplątują się w wir przypadkowych zdarzeń. Trudno też nie zgodzić się z myślą Michała Epsztejna, który twierdzi, że „w większości dzieł światowej dramaturgii bohaterowie nastawieni są na grę wobec otaczającego ich świata, a każdy z bohaterów jest w gruncie rzeczy kimś innym, gra swoją rolę w spektaklu wymyślonym przez siebie lub inną postać albo przez wszechmogący los”<sup>21</sup>. I o tym w większości przypadków nie pomyśleli polscy inscenizatorzy scenicznych jednoaktówek Aleksandra Wampiłowa, a jedynym inspirującym odniesieniem był dla nich związek tych dramatów z tradycją literacką Czechowa i Gogola. Barbara Osterloff, która w 1981 roku recenzowała *Polowanie na kaczki*, zauważa, że próba podporządkowania i zakotwiczenia tej sztuki w stylistyce *Trzech sióstr* czy *Wiśniowego sadu* w efekcie „daleko odbiega od schematów pozytywnego i negatywnego człowieka radzieckiego, który stacza się na dno lub zastyga w tragicznej niemożności”<sup>22</sup>. Recenzentka „Teatru” charakteryzuje Ziłowa i innych Wampiłowskich bohaterów jako zlepek „infant terrible” i „angry young man”, którzy podejmują grę z samymi sobą i z życiem, a o ich losie, podobnie jak w grze, decyduje przypadek.

Kiedy na początku lat 70. na polskich scenach teatralnych zaczęły się pojawiać sztuki Aleksandra Wampiłowa, Jerzy Niesiobędzki, podobnie jak wielu innych krytyków teatralnych, miał duże trudności z ich scharakteryzowaniem. Recenzując prapremierę *Zeszłego lata w Czulimsku* w reżyserii Stanisława Hebanowskiego w Teatrze „Wybrzeże” w Sopocie nie bał się otwarcie powiedzieć, że „dramaturgia Wampiłowa jest dramaturgią dotychczas jeszcze dokładnie nierozpozna-

<sup>19</sup> B. Osterloff: *Tęsknota do polowania*. „Teatr” 1981, nr 1, s. 6.

<sup>20</sup> Patrz. szerzej na ten temat pisze W. Piłat: *Na progu XXI wieku ...*, s. 27–37.

<sup>21</sup> Tamże, s. 30.

<sup>22</sup> B. Osterloff: *Tęsknota ...*, s. 6.

ną i nieskomentowaną<sup>23</sup>. Wnikliwy obserwator zauważy jednak, że Aleksander Wapiłow wy-  
prowadzał na manowce nie tylko swoich książkowych bohaterów, robił to samo z inscenizatorami  
,i analitykami własnej twórczości, którzy mieli duże trudności z rozwikłaniem zagadki Ziłowa,  
Szamanowa czy Busygina. Z jednej strony przyrównywany do Czechowa pod kątem skłonności do  
eksponowania tragicznej tonacji akcji utworu, z drugiej — odżegnuje się w pewnym sensie od tego  
modelu: w przeciwieństwie do zamkniętych w sferze konwensu, fantomów i konwencji Czecho-  
wowskich postaci pokazuje swoim wyjście z tego zaklętego kręgu. Niesiobędzki dostrzega te róż-  
nice w widzeniu świata przez obu dramaturgów i stara się je nazwać, choć robi to z dużą rozwagą  
i z dystansem. Podstawową różnicę widzi w sposobie organizowania biegu wydarzeń scenicznych:  
Wapiłow eksponuje akcję poprzez komizm sytuacyjny i nieoczekiwane, zaskakujące zmiany wy-  
padków, natomiast Czechow unika tego typu rozwiązań, nie pozwalając swoim bohaterom na jaki-  
kolwiek ruch „w tę lub we w tę”. Dzięki ciągłemu dzianiu się, przemieszczaniu w realnym czasie  
i w autentycznej przestrzeni, ale również na płaszczyźnie emocji, pewnych doznań i przeciwstaw-  
nych zachowań, bohaterowie dramatów Aleksandra Wapiłowa — zdaniem recenzenta „Faktów”  
— mają perspektywę wyjścia z impasu<sup>24</sup>.

Mariusz Zinowiec zauważa jeszcze jedną, dość charakterystyczną cechę dramaturgii  
Wapiłowa, tłumacząc tym samym zbyt późne wejście tego autora na polskie sceny. Zdaniem re-  
cenzenta „Przyjaźni” to opóźnienie wyniknęło nie tylko z oryginalności sztuk rosyjskiego drama-  
turga, która przerosła wielu jego inscenizatorów, ale przede wszystkim z obawy przed zupełnie  
nowym repertuarem. Zinowiec przytacza wypowiedź Konrada Eberharda w programie wydanym  
przez warszawski Teatr Kameralny z okazji premiery *Zeszłego lata w Czulimsku* w 1975 roku,  
z której wynika, że w sztukach Wapiłowa, podobnie jak w przypadku innych pisarzy bliskich mu  
duchowo, „manifestuje się jakaś nowa mentalność. Jest to przede wszystkim mentalność czasów  
pokoju<sup>25</sup>. Należy zwrócić uwagę, że w *Zeszłego lata w Czulimsku* zanika całkowicie wojenno-  
produkcyjna stylistyka, nie myśli się i nie mówi o wielkich czynach społecznych, o obowiązku wy-  
pełniania zadań, składania meldunków, nie ma atmosfery wielkiej industrialnej mobilizacji i żyje  
się zdecydowanie lżej i pełniej. To jest główny powód „omijania” Wapiłowa, wynikający według  
Zinowca z „pewnych trudności w określeniu i nazwaniu zjawiska zupełnie nowego na gruncie  
dramaturgii rosyjskiej<sup>26</sup>, ale dodajmy także i na polskiej scenie, która przez długie lata była kar-  
miona treściami o proweniencji publicystycznej. To nowe zjawisko nie mieściło się w akceptowa-  
nych dotychczas przez polskich animatorów kultury i sztuki schematach ocen. Stąd tak mało oryginalne

<sup>23</sup> J. Niesiobędzki: *Niespokojne lato w Czulimsku*. „Fakty” 1974, nr 49, s. 7.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Cyt. za: M. Zinowiec: *Znajomi z Czulimsku*. „Przyjaźni” 1975, nr 22, s. 20.

<sup>26</sup> Tamże.

nalne widowiska. Z jednej strony do lamusa powoli oddaliły się sceniczne wizje, w których uciekano w aluzyjność historyczną lub ukrywano się za maskę teatralną. Pod koniec lat 70. i na początku 80. dało się odczuć, że tego typu zabiegi nie są już wystarczające, a przede wszystkim są bezcelowe. Autorytatywnie wypowiedział się w tej kwestii Jan Dębek na łamach „Gazety Lubuskiej” przy okazji inscenizacji *Zeszłego lata w Czulimsku* w Teatrze Kruczkowskiego w Zielonej Górze w 1976 roku:

Czasami mam dość tak popularnych ucieczek dramaturgów w labirynt niezrozumienia. Już mnie mierzi dzianie się dramatu (komedii) wszędzie i nigdzie. Jasne, że nie neguję potrzeby i takiej literatury dramatycznej, ale przecież teatr współczesny nie może być tylko ‘żywą krzyżówką’, którą my — widzowie — mamy rozwiązywać posługując się hasłami o rodowodzie z historii starożytnego Rzymu, dzieł wietnastowiecznej Europy albo też ze współczesności Ameryki<sup>27</sup>.

Dębek daje tym samym do zrozumienia, że przemiany społeczne, polityczne, ideologiczne i ekonomiczne, jakie dokonały się w ciągu ostatnich 30 lat w Polsce, dają prawo do wyodrębnienia naszego narodowego charakteru, do zdefiniowania specyfiki polskiego repertuaru scenicznego. Według recenzenta „Gazety Lubuskiej”, „nie należy za wszelką cenę starać się odnajdywać aluzje do naszej rzeczywistości w sztukach mówiących o zupełnie innych ludziach, problemach i sytuacjach, skoro żyjemy tu i teraz”<sup>28</sup>.

Z drugiej strony dochodzi on do wniosku, że mimo deficytu rodzimej twórczości teatralnej (Sławomir Mrożek, Tadeusz Różewicz, Witold Gombrowicz, Ireneusz Iredyński), „lukę tę znakomicie wypełnia radzieckie pisarstwo teatralne, a osobne miejsce zajmują właśnie dzieła Wampiłowa”<sup>29</sup>. Trudno nie zgodzić się w tej kwestii z Dębkiem. Polsko-rosyjskie stosunki w ciągu ostatniego półwiecza pokazują, że pomimo pewnych różnic jesteśmy do siebie podobni, łączą nas podobne problemy. Nasze wspólne doświadczenie pokazuje, jak bardzo oba narody zbliżyły się, zintegrowały ze sobą, nie tylko w sferze polityki i ekonomii, ale również w życiu. Stąd tak chętnie sięgano po repertuar rosyjski i sztuki, których zawartość emocjonalno-intelektualna przystawała do polskich warunków i do naszej lokalnej rzeczywistości. Zupełnie inną sprawą jest sposób, w jaki starano się interpretować i pokazywać te zależności i wzajemne układy. Jan Dębek ilustruje tę sytuację na przykładzie inscenizowanego w zielonogórskim Teatrze im. Kruczkowskiego *Zeszłego lata w Czulimsku* w 1976 roku w reżyserii Andrzeja Makowieckiego:

Skąd my to znamy? — zastanawia się autor recenzji. Skąd znamy agresywnych „play-boyów” (quasi) z prowincjonalnym rodowodem? Skąd znamy zalewanie robaka, ciągłe w czas przeszły dokonany powracanie, niespełnione miłości aptekarek i kelnerek? Takie są układy, persony prowincji — nie jako geograficznie określonego miejsca, ale prowincji jako sposobu pojmowania swego miejsca na ziemi<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> J. Dębek: *Skąd my to znamy?* „Gazeta Lubuska” 1976, nr 158, s. 8.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Tamże.

Po latach stagnacji i zastoju teatr polski utknął na dobre w sieci skomplikowanych zależności polityki kulturalnej, dlatego pojawienie się nowego repertuaru wywołało zrozumiałą konsternację. Nie wszyscy artyści i twórcy sztuki scenicznej byli w stanie przejść nad tym problemem do porządku dziennego. Działo się tak z różnych przyczyn. Wydaje mi się, że głównym i jednocześnie najbardziej zrozumiałym dla współczesnego człowieka powodem takiego postępowania mógł być paralizujący strach przed konsekwencjami, jakie niosły z sobą nowatorskie i stojące w totalnej opozycji do dawnych treści artystyczne. Inna sprawa, to brak zaplecza zarówno technicznego, jak i praktyki studyjnej, pozwalającej inscenizatorom na tworzenie przedstawień, korespondujących nie tylko z teraźniejszością, ale i z przesłankami autora sztuki. Wydaje się, że teatr polski znalazł się w sytuacji, z którą na początku XX stulecia próbował walczyć w swoim kraju autor *Mojego życia w sztuce*. Perturbacje, jakie pojawiły się w związku ze zmierzchem starej epoki i początkiem nowej, dawały o sobie znać nie tylko w świecie polityki, obyczajowości czy ekonomii — zmian wymagał także teatr, i to zarówno pod względem doboru repertuaru, jak i sformułowania nowego „systemu”, o który z taką pasją walczył największy rosyjski reformator sceny i sztuki aktorskiej, inicjator i założyciel pierwszych w Rosji studiów teatralnych Konstantin Stanisławski.

## ROZDZIAŁ VII

### SCENICZNE METAMORFOZY — ALEKSANDER GIELMAN W KONTEKŚCIE POLSKIEGO SIERPNI

W jednej z najpopularniejszych książek poświęconej dziejom Europy, Norman Davies podejmuje rozprawę z historią najnowszą. Autor *Europy* próbuje zrewidować i wypełnić luki, które jego zdaniem skutecznie do tej pory omijali inni historycy. W rozdziale poświęconym wydarzeniom w Europie Wschodniej po 1949 roku Davies analizuje zjawisko transformacji w państwach bloku wschodniego w kontekście założeń polityki kulturalnej. Cykl obejmujący fazy opozycji i „normalizacji” przybierał różne oblicza w różnych strefach bloku satelickiego. Mimo nieustającej propagandy „socjalistycznej internacjonalizacji” dochodziło do skutecznej izolacji poszczególnych sowieckich satelitów. Zdaniem Davies’a „głównym przykładem ‘normalizacji’ była Czechosłowacja, a głównym kontestatorem była Polska”<sup>1</sup>.

Rozliczenia z Polską Ludową — historyczne i personalne — przybierały różne fazy i oblicza. W sferze kultury i sztuki, wpędzanej po 1949 roku w stan nieustającej schizofrenii funkcjonowały dwa obozy: oficjalna sztuka oscylowała wokół zasad opartych na postulatach realizmu socjalistycznego, sformułowanego w Związku Radzieckim na początku lat 30., przeciwwagą dla tej wyidealizowanej, przymusowo radosnej i zakłamaney industrialnej pseudorzeczywistości była systematycznie tępiona indywidualna i niezależna twórczość artystyczna. Obie frakcje funkcjonowały w kręgach artystów związanych z literaturą, ze sceną i ze sztuką, zarówno w ZSRR, jak i w podległych mu państwach bloku. O tym, że Polska Ludowa była najmniej zsovietyzowana i panował w niej w miarę liberalny ustrój komunistyczny, zwłaszcza w schyłkowej fazie, nie trzeba specjalnie zapewniać. Od 1956 roku, a więc od momentu wprowadzenia „teatralnej odwilży” lub „Października w teatrze”, relacje między sztuką a polityką, między artystami a biurokracją w różny sposób stymulowały model polityki kulturalnej. Jeśli chodzi o Polskę, kluczem do zmiany kursu, który przyspieszył w naszym kraju upadek ustroju socjalistycznego, była wizyta polskiego papieża w czerwcu 1979 roku, poprzedzona masowymi demonstracjami intelektualistów, robotników i działaczy opozycyjnych z kręgu „Solidarności”. Ruch ogarniał coraz większe grupy ludzi związane ze sceną nie tylko polityczną, ale także z teatralną. Zmiany administracyjne na różnych szczeblach Wydziału Kultury PZPR doprowadziły do zmian w obrębie form artystycznych. Na ile były to nowatorskie zmiany, a na ile tylko i wyłącznie powrót do „normalności”, przerwanej przez socrealizm (rola „kostiumu” w teatrze, teatru w teatrze, przewencyjna cenzura, „maska” teatralna)

<sup>1</sup> N. Davies: *Europa*. Przeł. E. Tabakowska. Kraków 1999, s. 1180.



świadczyły opinie i komentarze przekazywane w relacjach świadków tamtych wydarzeń — artystów, widzów, ale w głównej mierze krytyków i recenzentów teatralnych.

## **Dramaturgia i teatr**

Andrzej Hausbrandt w jednej ze swoich publikacji na temat roli teatru w społeczeństwie nazywa tę placówkę artystyczno-kulturalną „barometrem społecznym”<sup>2</sup> oddającym aktualne i najgorętsze nastroje panujące nie tylko wśród audytorium teatralnego, ale także wśród zwykłych obywateli. Teatr polski od zawsze pełnił rolę takiego medium, ale często praktyka teatralna rozmięła się z postulatami władzy i z podejmowanymi przez nią działaniami w doborze repertuaru, metod i zasad funkcjonowania samoświadomości artystycznej oraz recepcji poszczególnych widowisk i spektakli. Koniec lat 70. był w Polsce decydującym momentem, oddzielającym to, co na scenie było naprawdę wartościowe od tego, co modne, efektowne i doraźne. W rozważaniach o współczesności niejednokrotnie odbijało się zapotrzebowanie twórców i widzów na sztukę diagnozującą aktualny stan duchowy, materialny i mentalny polskiego społeczeństwa. Do 1980 roku był on weryfikowany przez pryzmat obcej i mało aktualnej twórczości, chociaż nie zawsze pozbawionej rzetelnych i prawdziwych sądów o nas samych i o świecie. Mimo braku własnej dramaturgii, która mogłaby być takim barometrem, na scenach pojawiały się obrazy nie tak znów obce naszej lokalnej rzeczywistości. Recenzentka „Sztandaru Młodych” Lidia Stankiewiczówna w 1985 roku zauważa, że „niedomagania współczesnej polskiej dramaturgii sprawiają, że teatry łączywie sięgają po współczesną literaturę dramatyczną sąsiadów”<sup>3</sup> [Rosjan — N. S.]. W tym czasie w teatrach obserwuje się wyraźne dążenie twórców, tak dramaturgów, jak i inscenizatorów do pewnych modyfikacji w obrębie formy i treści spektakli. Coraz wyraźniej zaznacza się granica pomiędzy tendencjami sprzed lat 60., a tymi z początku lat 80.

Tendencje artystyczne w Polsce Ludowej i Związku Radzieckim były podobne, bo wyznaczone przez centralne zarządzanie. Taką centralnie obowiązującą w latach 70. tendencją w dramaturgii rosyjskiej był skutecznie uprawiany w polskich teatrach nurt publicystyczny. Tacy pisarze jak Ignatij Dworiecki, Giennadij Bokariew czy Aleksander Gielman triumfalnie zapewniali czytelników i widzów o wyższości tematyki produkcyjnej nad jakąkolwiek inną. Instrumentalne traktowanie teatru doprowadziło do jego destrukcji — do tego stopnia, że w pewnym momencie nastąpiło definitywne zerwanie z wypełnianiem zadań nie mających nic wspólnego ze sztuką. Do głosu

<sup>2</sup> A. Hausbrandt, G. Holoubek: *Teatr jest światem*. Kraków 1986, s. 9.

<sup>3</sup> L. Stankiewiczówna: *Kto zawinił?* „Sztandar Młodych” 1985, s. 11.

doszły raczej kwestionujące nieustające podporządkowanie sztuki interesom i wymogom partii. Te, nieśmiało początkowo protesty, z biegiem czasu ogarniały coraz większe środowiska artystów, animatorów kultury i sztuki i okazały się mocnym orężem w walce o niezależność, wolność słowa oraz repertuaru. Zmiany nazywane bardzo różnie „odnową”, „transformacją”, czy „przełomem” pod wpływem określonych czynników społeczno-politycznych dokonywały się także w świadomości twórców: jedni dezercerowali ze sceny literackiej, inni zrywali z przeszłością przyjmując optykę typową dla nowej generacji. Proces dekomunizacji stał się naturalną kolejną rzeczą, któremu towarzyszyły zmiany w sposobie myślenia i postrzegania dotychczasowej rzeczywistości również przez ludzi kultury i sztuki. Nie ulega wątpliwości, że charakter procesów zachodzących w krajach socjalistycznych, a w głównej mierze nasza transformacja, stały się katalizatorem wielu procesów odnowy na różnych poziomach życia: mentalnym, artystycznym, światopoglądowym, politycznym. Taka sytuacja wynikała z obawy przed kryzysem nie tylko administracyjno-ekonomicznym, ale także przed uwstecznieniem społeczeństwa w wymiarze kulturalnym i oświatowym. Model polityki socjalistycznej stał się wyraźnie sprzeczny z potrzebami społeczeństwa, okazał się hamulcem postępu społeczno-ekonomicznego i naukowo-technicznego, stworzył realną groźbę wzrastającego zacofania krajów satelickich w stosunku do krajów Zachodu. Stąd obiektywna konieczność przeprowadzenia zmian o charakterze politycznym, ekonomicznym i mentalnym w wymiarze międzynarodowym. O przebiegu i tempie tych przemian można się było dowiedzieć nie tylko z prasy, radia i telewizji, ale także ze sceny teatralnej.

Zgodnie z teorią Hausbrandta, teatr polski niezwykle aktywnie uczestniczył w transformacji po 1980 roku. Wielu krytyków w latach 80. na łamach znanych czasopism kulturalnych wypowiadało się, że potrzeba takich zmian była nieodzowna z uwagi na katastrofalny wówczas stan teatru polskiego. Zjawiskiem charakterystycznym dla powojennego życia teatralnego w Polsce były tendencje zmuszające zarówno dramaturgów, jak i inscenizatorów do posługiwania się językiem i obrazem nieco zawoalowanym, zręcznie ukrytym za maską sceniczną. Do takiego teatru przyzwyczał nas Jewgienij Szwarec, Władimir Majakowski, Isaak Babel, częściowo Bułhakow. Sceniczne moralitety, buffonady, absurdalne i karykaturalne obrazki oparte na twórczości tych pisarzy, wciągały widza w świat fantazji, fantasmagorii i gorzkiej tragikomicznej rzeczywistości. Jednak po pewnym czasie widzowi przestały już wystarczać bajkowe stwory, niosące pod skrzydłami prawdy równie śmieszne, co przerażające. Epoka *Smoków*, *Pluskiew* i politycznie zdeterminowanych *Czerwonych kapturków* powoli oddalała się do lamusa, a traumatyczne przeżycia wyalienowanych ze społeczeństwa strzępów ludzi (dramaty Gorkiego) też nie odpowiadały oczekiwaniom współczesnej publiczności. To była jedna z dwóch obowiązujących w polskim powojennym teatrze opcji. Druga dotyczyła repertuaru zorientowanego na tematykę społeczną, industrialną i polityczną, który poza drę-

twą ideologią nie wnosił niczego do artystycznego bytu dramaturgii teatralnej. Taka sytuacja trwała mniej więcej przez całe powojenne czterdziestolecie. Pierwsze symptomy zmian były widoczne w zupełnie nowym repertuarze. Na sceny wkraczała twórczość spod znaku takich dramaturgów jak Aleksiej Arbuzow, Wiktor Rozow czy Aleksander Wampiłow. Po latach dominacji teatru aktywizującego widza, pozbawionego dystansu wobec stereotypów socjalistycznej obyczajowości, nie wykraczającego poza granicę zakładów pracy, kołchozów i wielkich budów, nastąpił czas zejścia tego „noblowego” gatunku. Dużą zmianę przyniosły kameralnie stonowane i psychologicznie pogłębione sztuki o zabarwieniu poetyckim. Początkowo *Irkucka historia* (1959) Aleksieja Arbuzowa i *Gniazdo głuszca* (1979) Wiktora Rozowa, a później *Anegdoty prowincjonalne* Wampiłowa były zapowiedzią „nowofalowych” dramatów Ludmiły Piertuszewskiej, Wieniedikta Jerofiejewa, Aleksandra Galina czy Aleksieja Dudariewa.

Przełomowym momentem w Polsce był rok 1989. Lidia Wójcik na łamach „Kamena” tak charakteryzuje schyłkowe oblicze komunizmu:

Podstawową treścią naszego życia jest niewygodność istnienia. Szarzejemy z dnia na dzień, liczymy jakieś marne grosze i zapadamy się stopniowo w bezkształtną breję miałości. Książki, gazety i czasopisma drożają nieustannie. Czytujemy coraz mniej. Mówimy i piszemy coraz gorzej. W biedzie i niedostatku szybko postępuje zdziczenie obyczajów. Hucpa i głupota łatwo wciskają się do przybytków sztuki i rażą kroczą poprzez szpalty rozmaitych pism. Takie smutne refleksje wynoszę w ostatnim czasie z wizyt w teatrach i z lektury prasy<sup>4</sup> — konstatuje Wójcik.

W świadomości ludzi rodziła się potrzeba wyjścia z marazmu szarej i smutnej wegetacji PRL-u. Nie wystarczała już tylko diagnoza, do której nawoływał w swoich utworach Bułhakow. Zaistniała potrzeba poważnej ingerencji w strukturę strutego organizmu społecznego. W uzdrawianiu polskiej państwowości aktywnie włączały się różne środowiska i grupy społeczne.

Jednym z mocniejszych frontów w walce o niezależność i niepodległość polityczną, egzystencjalną, obyczajową i twórczą był teatr, który propagował ideę zmian poprzez zachęcanie widza do dialogu z rzeczywistością. Ale był to zdecydowanie inny teatr, niż ten, do którego przyzwyczajał nas od wielu lat system socjalistyczny. Był to teatr, który nie narzucał niczego, nie strofował płytką dydaktyką, nie ograniczał prawa do prywatności i intymności. Razem ze zmianą systemu politycznego zmieniała się także mentalność ludzi, w tym artystów i animatorów kultury.

Przykładem takiej artystycznej metamorfozy był jeden z czołowych w latach 70. przedstawicieli dramaturgii „produkcyjnej” — Aleksander Gielman. W kameralnej *Ławeczce* — sztuce na dwa głosy, udowodnił, że zdecydowanie zrywa z przeszłością. 22 sierpnia 1986 roku podczas polskiej prapremiery tej sztuki, Andrzej Multanowski na łamach „Teatru” pisał:

---

<sup>4</sup> L. Wójcik: *O recenzentach i dziczeniu obyczajów*. „Kamena” 1988, nr 6, s. 12.

Jeszcze do niedawna nazwisko Aleksandra Gielmana kojarzyło się nam wyłącznie ze sztukami o tematyce produkcyjnej — takimi jak *Protokół pewnego zebrania partyjnego*, *Sprzężenie zwrotne* czy *My, niżej podpisani*. Akcja tych utworów — ochrzczonych mianem neoprodukcyjniaków — rozgrywała się zazwyczaj na placach wielkich budów, w dyrektorskich gabinetach czy w siedzibach lokalnych instancji partyjnych — najczęściej podczas plenów, zebrań i porad. Scenę wypełniały decydenckie biurka, pokryte zielonym sukniem stoły prezydialne, transparenty. Dzwoniły telefony, łoskotały spychacze, warczały ciężarówki. Czołowe role grali najczęściej dyrektorzy i sekretarze partii, kierownicy i brygadziści; jeśli pojawił się zwykły robotnik, to tylko jako katalizator dramatycznych spięć<sup>5</sup>.

We wczesnych sztukach (z początku lat 70.) Gielmana faktycznie interesował — jak sam wówczas przyznał w jednym z wywiadów — „problem współzależności ekonomiki i moralności, ekonomiki i sumienia”<sup>6</sup>. Autor *Premii* dość szybko przekonał się, że ludzkość składa się nie tylko ze specjalistów, robotników, pomocników, z kierowników i podwładnych, a jedynym ważnym tematem nie musi być tylko i wyłącznie wydajność pracy i współzawodnictwo w procesie produkcji. Przełomowym pod tym względem utworem Gielmana był szeroko komentowany *Sam na sam ze wszystkimi* (1982) (tytuł polskiej inscenizacji brzmiał *Sami ze wszystkimi*). Według recenzenta „Dziennika Polskiego” Krzysztofa Miklaszewskiego, ten rosyjski przedstawiciel „polifonii produkcyjnej” „zaprzagnął zająć się zapisem dramaturgicznym na dwa głosy”<sup>7</sup>, a więc tworzywem zdecydowanie pojemniejszym i bardziej wyrafinowanym od nużących i płytkich „neoprodukcyjniaków”. Pierwszą i jednocześnie udaną próbą — na co zwracają szczególną uwagę krytycy teatralni — był dramat *Sam na sam ze wszystkimi*, który uTORował drogę genialnej, jak na możliwości byłego autora-społecznika, *Ławeczce* napisanej w 1985 roku. Ten gigantyczny przeskok udał się Gielmanowi bardzo dobrze. Od razu został doceniony przez krytykę. Zastanawiające jest to, co tak na prawdę kierowało tym człowiekiem, że zdecydował się zmienić sposób pisania i jaki charakter miała ta przemiana? W obliczu tych wątpliwości nasuwa się jeszcze jedna: jakie miało to znaczenie i wpływ na kształt i charakter teatru polskiego?

Być może autor *Ławeczki* „zechciał — jak zauważa Drawicz — po prostu spróbować sił nie w kontekście pracy, płacy i odpowiedzialności, lecz w samym uniwersum istnienia, podlegającego wiecznej odnowie, jak to kiedyś ładnie napisał Heine”<sup>8</sup>. Bardziej prawdopodobna jest wersja, że prawdziwym powodem „nawrócenia” Gielmana były społeczno-polityczne perturbacje, które na początku lat 80. wymusiły na środowisku artystów zmianę frontu. W przeciwnym razie wielu twórcom związanym ze sceną, ale i z literaturą czy kinem groziła wegetacja. Zmienił się system, więc ci, którzy chcieli aktywnie uczestniczyć w życiu kulturalnym, musieli zaakceptować nowe warunki.

<sup>5</sup> A. Multanowski: *Ławeczka*. „Teatr” 1986, nr 11, s. 23.

<sup>6</sup> A. Ochalski: *Aleksander Gielman. Premia*. W: Program Teatru im. S. Żeromskiego w Kielcach 1977, s. 3–4.

<sup>7</sup> K. Miklaszewski: *Na ławeczce nadziei*. „Dziennik Polski” 1987, nr 7, s. 6.

<sup>8</sup> A. Drawicz: *Udawanie, cierpienie, przebaczenie*. „Życie Warszawy” 1987, nr 26, s. 6.

O skutkach Gielmanowskiej metamorfozy dowiadujemy się z komentarzy krytyków analizujących dwa najważniejsze w życiu rosyjskiego dramaturga i polskiej sceny teatralnej etapy rozwoju. Punktem odniesienia jest początek lat 80., kiedy teatr stara się unikać chwytów opartych na aluzjach, nie ukrywa się za maską, ale mówi do widza prostym i czytelnym językiem, bo już nie czas i miejsce na deszyfrowanie enigmatycznych treści. Poza tym, sytuacja wymaga od artysty podjęcia decydujących kroków, określenia własnego światopoglądu w kontekście nowej rzeczywistości.

### *Pro publico bono*

Nauczyli się pracować i żyć podwójnie. Żyć, robić coś, tak jak się zostało zaprogramowanym<sup>9</sup>.

Jak już zasygnalizowano, tematyka wczesnych utworów Gielmana była związane z procesem produkcji. Wokół tych zagadnień toczyła się akcja *Protokołu pewnego zebrania partyjnego* (wystawianego w polskich teatrach jako *Premia* lub *Szansa*), *Sprzężenia zwrotnego* i *Nas, niżej podpisanych* — najpopularniejszych sztuk tego rosyjskiego dramaturga na scenach polskich w latach 70. i 80. Sceniczne oblicze Gielmanowskich „produkcyjniaków” miało duży wpływ na kształtowanie estetycznej sylwetki widza, dodajmy — odpowiednio wyselekcjonowanego adresata tych treści. Poza tym historia tych utworów na scenach polskich potwierdza tezę o zunifikowaniu Melpomeny, o wprzęgnięciu jej w tryby protokolarnych mechanizmów polityki partyjnej. Zanim jednak przejdę do analizy inscenizowanych sztuk i opinii krytyków, proponuję przyrzeć się sylwetce samego dramaturga. W programie teatralnym *Premii* — adaptowanego scenariusza filmu w reżyserii Bohdana Poręby z 1977 roku — Gielman udzielił wywiadu, z którego dowiadujemy się istotnych rzeczy na temat jego światopoglądu:

W końcu ludzkość nie składa się tylko i wyłącznie z mężczyzn i kobiet, ale także ze specjalistów. Widzę, że właśnie stosunki ludzkie w pracy — obojętne, w brygadzie czy w ministerstwie — kształtują duszę człowieka. To ludzie, którzy kontrolują i krytykują, a także ludzie, którzy są krytykowani i kontrolowani, jako dramatopisarza interesują mnie najbardziej. Nie ma u nas automatycznego mechanizmu kształtującego poczucie odpowiedzialności, podobnie jak nie ma bezrobocia i konkurencji. Środkiem walki przeciwko nieodpowiedzialności, prywacie i biurokracji jest krytyka i kontrola społeczna<sup>10</sup>.

Wspomniano o trzech produkcyjnych utworach, z których każdy schematycznie opowiadał właściwie o tym samym — o pracy. JASZCZ zauważa, że *Sprzężenie zwrotne* „wchodzi w trop

<sup>9</sup> Cyt. za. L. Wójcik: *O sobie i o nas*. „Teatr” 1985, nr 8, s. 19.

<sup>10</sup> A. Ochalski: *Premia*. Program Teatralny Teatru im. S. Żeromskiego w Kielcach 1977.

*Protokołu pewnego zebrania*<sup>11</sup>, natomiast Roman Szydłowski po obejrzeniu tej sztuki na scenie MChAT-u w Moskwie, odniósł wrażenie, że „jest to jakby powtórzenie *Protokołu pewnego zebrania*”<sup>12</sup>. Zawsze jednak „wiele dobrego napisano o ‘noeprodukcyjniakach’ Gielmana; chwalono ich aktualność, pasję i rzetelność w traktowaniu tematu i fachową konstrukcję”<sup>13</sup>. Ten tryptyk produkcyjny kwestionował wszystko to, co określało prawdziwą sztukę i teatr. Trudno dziś bez ironii pisać o realiach tamtej epoki, zwłaszcza w obliczu tak tendencyjnego repertuaru. Większość inscenizacji — przypomnijmy, że pod koniec 1976 roku grano te spektakle w ośmiu teatrach w Polsce — opierała się na konwencji reportażu, wykorzystującej scenę do pokazania „realistycznego obrazka z życia zakładu produkcyjnego”<sup>14</sup>. Spektakle prezentowano w salach konferencyjnych (wrocławski „Hutmen”), halach produkcyjnych (kielecki „Chemar”), salach obrad (warszawskie Zakłady Radiowe im. Kasprzaka) i „innych zakładach pracy”<sup>15</sup>. Postaci występujące w sztukach Gielmana wywodziły się z kręgu dygnitarzy partyjnych, sekretarzy, dyrektorów, brygadzystów i egzekutywy partyjnej. Recenzentka „Wieczoru Wrocławia” Katarzyna Klem po zakończeniu obrad takiej „teatralnej egzekutywy” [tu: spektaklu — N. S.] dzieli się z czytelnikami swoimi refleksjami:

Sala konferencyjna „Hutmenu”. Krzesła stały w niej nieco inaczej niż zwykle, ale poza tym sceneria normalna. Do wewnątrz wdierał się hałas tramwajów, znany, swojski. Siedliśmy na krzesłach, gawędząc. Ludzie wchodzili. Ktoś zajął miejsce za biurkiem, które stoi na tle portretu Lenina. Jest sekretarz, a zatem zaczyna się... egzekutywa. Przerwa w egzekutywie nie jest przerwą dla widowni. [Czas sceniczny pokrywa się z czasem realnym — N. S.] Ważna rozmowa dyrektora z sekretarzem ma charakter incydentu, choć idzie w niej o zasadę. Coraz więcej znanych sformułowań i terminów. Już się nie patrzy na spektakl, już słucha się zebrania<sup>16</sup>.

Sztuki Gielmana były skierowane do konkretnego adresata: robotnika, brygadzysty, społecznika i proletariusza. Jeden z wybitnych reżyserów rosyjskich Wsiewołod Meyerhold sądził, że wszystkie najbardziej skomplikowane zagadnienia kultury teatralnej jego epoki sprowadzają się do jednej najważniejszej kwestii:

Kto i w jaki sposób przekaże widowni ten kapitał woli, który umieszczamy w teatrze wcale nie po to, aby odbyło się przedstawienie, ale po to, by rankiem po przedstawieniu, maszyna budownictwa ruszyła z jeszcze większą energią<sup>17</sup>.

Te słowa wielkiego animatora sztuki teatralnej okazały się prorocze również dla polskiej rzeczywistości scenicznej i kulturalnej. Sprawdziły się także obawy Anatola Łunaczarskiego, który przestrzegał: „Nie daj Boże, aby ktoś zechciał nam deklamować w ciągu pięciu aktów zalety skró-

<sup>11</sup> JASZCZ: *W przerwie między spotkaniami*. „Perspektywy” 1980, nr 25, s. 12.

<sup>12</sup> R. Szydłowski: *Teatr nieobojętny*. „Życie Literackie” 1980, nr 1486, s. 3.

<sup>13</sup> A. Multanowski: *Ławeczka*. „Teatr” 1986, nr 11, s. 20.

<sup>14</sup> A. Gródny: *Zebranie trwa*. „Niva” 1976, nr 12, s. 7.

<sup>15</sup> B. Bąk: *Zaprotokołowano w „Hemarze”*. „Słowo Polskie” 1976, nr 288, s. 9.

<sup>16</sup> Tamże.

conego dnia pracy”<sup>18</sup>. Zechciał nie tylko Gielman. Polscy realizatorzy protokolarnych egzekutyw pieczołowicie szturmowali sale obrad i hale produkcyjne, po brzegi wypełnione robotnikami żywo reagującymi na słowa Wasilija Potapowa, brygadzysty Potępy i I sekretarza Komitetu Miejskiego partii Sakulina [główni bohaterowie trzech sztuk Gielmana — N. S.]. Stałym punktem obrad były debaty prowadzone po zakończeniu zebrania. Irena Jarosz w obszernym sprawozdaniu z chemarskiego „spektaklu” z 1977 roku zastanawia się „jak ta sprawa, protokół z jednego partyjnego zebrania innego zakładu, w innym kraju, zagrała teatrowi i ludziom z ‘Chemaru’”<sup>19</sup>. Recenzentka „Przemian” zapytała o to dyrektora zakładu, sekretarza Komitetu Zakładowego i specjalnie oddelegowanego w tym celu robotnika. A oto ich refleksje:

**Tadeusz Kucharzyk, dyrektor „Chemaru”:** „Sama problematyka sztuki, ta premia, nie była ściśle adekwatna do naszego systemu premiowania, bo nie ma u nas w zakładzie odpowiedzialności zbiorowej, kolektywnej”, mimo tego, że jak sam za chwilę zauważyła ta kolektywność jednak istnieje, „jest różnica w odbiorze — kontynuuje — tam dyrektor jest prawie święty, ja, mimo jednoosobowej odpowiedzialności, nie podejmuję decyzji bez kolektywu. Sztuka dobrze napisana. Mnie się wydaje, że zarówno robotnicy, jak i nadzór z satysfakcją wyłapali wyraźne błędy w działaniach jednostek administracyjnych i ludzi”<sup>20</sup>.

**Zbigniew Łukaszewicz, sekretarz KZ:** To było coś [o sztuce — N. S.] na wzór obserwowanej dyskusji, jakie już stosujemy; uczestnicy ważą argumenty, racje, wyciągają wnioski. Tak potraktowali w zakładzie *Premię*, sposób dyskusowania był podobny; [...] sztuka przez emocjonalne uczestnictwo, przez siłę właśnie sztuki, umacnia racjonalne przekonania<sup>21</sup>.

**Tadeusz Olszewski, robotnik:** Tak się złożyło, że widziałem *Premię* po raz drugi. Byłem w Teatrze na Woli, na spotkaniu z przodownikami pracy z całej Polski. Opinia naszej załogi, że treść na czasie, że sztuki wynikało nasze życie codzienne. I pracownik fizyczny, i dozór, i kierownictwo — każdy miał coś dla siebie<sup>22</sup>.

W świetle przedstawionych opinii Irena Jarosz zastanawia się „czy nie ma w tym zaaranżowaniu spektaklu, zrobionego w końcu środkami teatru i na potrzeby teatru, a przekazanego ludziom przy ich produkcyjnym warsztacie, czegoś sztucznego”<sup>23</sup>:

**Zbigniew Łukaszewicz, sekretarz KZ:** Nie siedzieliśmy w pierwszym premierowym rzędzie, byliśmy wśród ludzi, słuchaliśmy dyskusji, widzieliśmy reakcje. Dobrą, ważną sztukę przynieśli aktorzy do dojrzałej załogi nowoczesnego zakładu, załogi na XXI wiek<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> Cyt. za. H. Witalewska: *Po prostu: Protokół pewnego zebrania*. „Głos Nauczycielski” 1976, nr 48, s. 4.

<sup>18</sup> Tamże, s. 5.

<sup>19</sup> I. Jarosz: „*Premia*” dla tysiąca. „Przemiany” 1977, nr 5, s. 22.

<sup>20</sup> Cyt. za. Tamże, s. 23.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Tamże.

Relacje Jarosz pokrywały się z wrażeniami innych obserwatorów tego „protokolarnego zebrania”. Tym razem swoimi spostrzeżeniami na temat spektaklu podzieliła się załoga Zakładów Radiowych im. Kasprzaka w Warszawie. Redakcję „Tygodnika Kulturalnego” reprezentował i dyskusję opracował Krzysztof Lengiewicz. Reakcje były podobne. Do dyskusji zaproszono czworo pracowników tego zakładu: Zbigniewa Berezę, Hieronima Dąbrowskiego, Mariusza Misiarka i Marię Przywarę. Zapytani, co sądzą o sztuce Gielmana bronili honoru swojego zakładu:

**Maria Przywara:** Pytał mnie kiedyś kierownik: „co, właściwie, pani Mario, w tej sztuce jest?” A ja mówię: „nasz zakład, w całej okazałości”<sup>25</sup>.

**Mariusz Misiarek:** To byłoby bardzo krzywdzące stwierdzenie. Dlatego chciałbym prosić, żeby nie utożsamiać naszego zakładu z przedsiębiorstwem przedstawionym w sztuce. Żeby nie padały stwierdzenia, że sztuka odbija rzeczywistą sytuację w naszym przedsiębiorstwie<sup>26</sup>.

**Głosy:** No nie! Tak nie jest! Oczywiście, że nie!<sup>27</sup>

Czas wspomnieć o najważniejszym ogniwie tej propagandy scenicznej — o widzach. To, kim byli i z jakich środowisk się wywodzili przeczy roli teatru jako medium powszechnego, dostępnego dla wszystkich. (AN) na łamach „Ilustrowanego Kuriera Polskiego” zauważa, że „grudziądką inscenizację z 1980 roku przygotowano tak, aby można ją było prezentować w świetlicach zakładów produkcyjnych, a widzowie — robotnicy, pracownicy PGR-ów mogli odnaleźć w tym spektaklu swoje problemy, by mogli się utożsamić z postaciami dramatu”<sup>28</sup>. Taka klasyfikacja sprzyjała podziałom wśród publiczności teatralnej „na mniej i więcej wyrobionych odbiorców”<sup>29</sup>. Podobne komentarze wznagalały dystans i rodziły bariery wśród publiczności. Teatr z założenia jest medium powszechnym, tymczasem sztuka, która zdaniem Bogdana Bąka ze „Słowa Polskiego” „trafiać ma do widza niemal dosłownie przy warsztacie pracy”<sup>30</sup>, pokazuje, jak bardzo teoria rozmiękała się z praktyką. Rozpowszechniane treści nie tylko nie miały nic wspólnego z prawdziwym tworzywem artystycznym, ale dodatkowo upartyjniali i segmentowały teatr.

## Przełom

Przełomem w traktowaniu przez Gielmana tematu produkcyjnego na scenach polskich była wystawiona 27 kwietnia 1985 roku przez kaliski Teatr Bogusławskiego sztuka na dwa głosy *Sami ze wszystkimi*. Z placu budowy dramaturg przeniósł widza w kameralne wnętrza mieszkania Natalii

<sup>25</sup> K. Lengiewicz: *Protokół pewnego zebrania*. „Tygodnik Kulturalny” 1977, nr 3, s. 13.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> (AN): *Na grudziądzkiej scenie*. „Ilustrowany Kurier Polski” 1980, nr 137, s. 11.

<sup>29</sup> Tamże, s. 10.



i Andrieja Gołubiewów. Do tej pory autor *Premii* przyzwyczajał swoich czytelników i odbiorców sztuki scenicznej do postrzegania pracy jako jedyne go sposobu samorealizacji człowieka, dla której był on gotów poświęcić cały swój wolny czas. Jeszcze w 1977 roku w wywiadzie udzielonym Andrzejowi Ochalskiemu odpowiedział: „Nie wiem jak długo jeszcze będzie mnie pasjonować problematyka ‘produkcyjna’. W tej chwili wydaje mi się ona ważna. Po prostu dziwię się, że tak niewielu autorów interesuje się tą sferą życia”<sup>31</sup>. W *Samych ze wszystkimi* Gielman dopowiada, że praca traktowana jako fetysz może się stać źródłem tragedii, rozpadu rodziny, może być przekleństwem. Polskie inscenizacje tej — jak ją nazywa Stankiewiczówna — „wiwisekcji” wprowadzały widza w świat małżonków, bezpośrednio do ich pokoju, gdzie „mogli się wygodnie rozsiąść wszędzie tam, gdzie było wolne miejsce i bez skrupowania podglądać ich życie rodzinne”<sup>32</sup>. Do takiego wspólnego przeżywania dramatu dwojga zwyczajnych ludzi zapraszał polskich widzów Waldemar Wilhelm — reżyser kaliskiego spektaklu. W ramach małej sceny zaaranżowano scenografię w taki sposób, aby widz mógł bezpośrednio podglądać intymność dotkniętych przez los ludzi (podczas pracy w wypadku został trwale okaleczony ich syn, o co żona ma pretensje do męża). Ten problem stał się okazją dla głównych bohaterów do wykrzyczenia sobie całej prawdy o tym jak się oszukiwali, okłamywali, uciekali od szczerości i prawdy. Formuła inscenizacyjna pozwoliła nie tylko wkroczyć w prywatne i intymne rozterki pary małżonków, ale także zmusiła widza do zajęcia stanowiska, zdaniem Stankiewiczówny „niemal do identyfikacji z granymi postaciami. Czujemy się — kontynuuje recenzentka — tak, jakbyśmy to my sami robili rachunek z naszego życia. A przecież każdy ma coś w swoim ‘zanadru’”<sup>33</sup>. Ale nie tylko ta sfera przedstawienia wpływa na podświadomość widza. Lidia Wójcik „oprowadza” nas po mieszkaniu Gołubiewów:

Wchodzimy do wnętrza jakiegoś mieszkania. Małeńki zielony przedpokój. Potem jasny, przestrzenny pokój. Wyje nostalgicznie płyta z pieśniami Wysockiego. Siadamy pod ścianami. Ich jeszcze nie ma. Będziemy widownią czy może czymś więcej?

Pośrodku tapczan, czerwone, miękkie dywaniki, jakieś porozrzucane drobiazgi, ilustrowane czasopisma. Szafa, stół, fotele w skórze. Telewizor, magnetofon, telefon. Komfort? Mebelki, kafelki, drobiażdżki i pewnie samochód...<sup>34</sup>.

Jak widać, nie jest to już obszerna hala produkcyjna czy sala zebrań, w której toczy się zawzięta dyskusja na temat efektywności pracy, ale skameralizowane spotkanie z widzem. Co to jednak oznaczało dla niego? Otóż bardzo wiele. Teatr jako medium przekazu pewnych treści nie tylko artystycznych, ale także ideologicznych, estetycznych i poznawczych kształtuje osobowość odbior-

<sup>30</sup> B. Bąk: *Zaprotokolowano w „Hutmenie”*. „Słowo Polskie” 1976, nr 288, s. 7.

<sup>31</sup> A. Ochalski: *Aleksander Gielman. Premia*. W: Program Teatru im. S. Żeromskiego w Kielcach 1977, s. 3–4.

<sup>32</sup> L. Stankiewiczówna: *Kto zawinił?* „Sztandar Młodych” 1985, nr 20, s. 7.

<sup>33</sup> Tamże, s. 8.

<sup>34</sup> L. Wójcik: *O sobie i o nas*. „Teatr” 1985, nr 8, s. 19.

cy na różnych poziomach. Do czasu rozrachunku z nie tak znów odległą peerelowską przeszłością głównym zadaniem tej placówki kulturalno-artystycznej było wychowanie w duchu socjalizmu, narzucanie z góry ustalonego i z założenia słusznego światopoglądu. Aleksander Gielman tuż po zmianie frontu przyznał, że „teatr powinien być wychowawcą, ale nie powinien bardzo tego podkreślać”<sup>35</sup>, negując tym samym wcześniejszą swoją postawę piewcy oświatowo-edukacyjnej roli teatru. W wywiadzie udzielonym Andrzejowi Bajorkowi na łamach „Życia Warszawy” ze stycznia 1987 roku na pytanie: „Co Pan sądzi o tzw. wychowawczej roli teatru?”<sup>36</sup> Gielman odpowiedział:

Teatr ma przede wszystkim pokazywać prawdę o życiu i w ten sposób będzie również wychowywał. Nie powinien się narzucać z pouczeniami, z wnioskami, a stwarzać możliwość, aby widz sam się zastanowił nad tym, co słyszy i widzi na scenie. I, oczywiście, teatr musi być zawsze ciekawy, przyciągający. Jeżeli przedstawienie jest nudne, to nawet najszlachetniejsze intencje wychowawcze pozostaną bez znaczenia. Martwy teatr, bez widowni nie może za długo istnieć. Dzięki bezpośredniemu kontaktowi z widzem nawet w najcięższych dla nas czasach były teatry interesujące, ostre<sup>37</sup>.

Historia pokazała, że tragiczny los „produkcyjniaków” był nieunikniony. Czy zasłużony? Na to pytanie można odpowiedzieć już dziś bez chwili wahania. Sztuki spod znaku *Samych ze wszystkimi* czy *Ławeczki* nie katują widza przyswajaniem topornych treści czy naiwnych w pewnym sensie bajkowych podtekstów, ale dają możliwość bezpośredniego wyboru, uprawniają do zabrania głosu w toczącej się na scenie i poza nią dyskusji. Prezentowane treści upowszechniają teatr, czynią go bardziej dostępnym dla wszystkich odbiorców sztuki scenicznej, a nie tylko dla wybrańców. Sztuka *Sami ze wszystkimi* inauguruje nowy etap drogi twórczej Gielmana, który zrywa z dotychczasową protokolarną wizją rzeczywistości. Zmienia się również profil polskiej sceny teatralnej. W jaki sposób się to odbywa? Poprzez dobór odpowiedniego i odpowiednio podanego repertuaru, poprzez bezpośredni kontakt widza ze sceną i z aktorem, praktycznie na wyciągnięcie ręki. Błażej Kuztelski — recenzujący jedno z premierowych przedstawień *Ławeczki* w reżyserii Izabelli Cywińskiej — postrzega tę sztukę jako metaforę, która wymaga od realizatorów, ale i od samego teatru wiele wyrzeczeń:

Cena, jaką płaci teatr za tę sceniczną metaforę jest słona. *Ławeczka* wymaga nie tyle nawet małej scenki, ile małej widowni, kameralnego odbioru, intymnego nastroju, bezpośredniego kontaktu aktora-postaci z widzem, możliwości śledzenia z bliska każdego drgnienia twarzy, niemal błysku w oku<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> A. Bajorek: *Teatr, to pokazywanie prawdy — wywiad z Aleksandrem Gielmanem*. „Życie Warszawy” 1987, nr 26, s. 10.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> B. Kuztelski: *Dwoje na ławce*. „Gazeta Poznańska” 1987, nr 55, s. 7.

Po to, aby nadal istnieć na rynku wydawniczym, na scenie i na dużym ekranie, autor *Sami ze wszystkimi* musiał dokonać wyboru. Odpowiedź padła nieoczekiwanie i równie nieoczekiwanie zaskoczyła środowiska artystów i krytyków literatury. W rozmowie z Andrzejem Bajorkiem Gielman był niezwykle pewny sukcesu, jaki odniósł, traktując swoją metamorfozę jako naturalną kolej rzeczy, wymuszoną przez zmieniające się społeczno-polityczne okoliczności. Podejmując temat zamierzchny jak historia, „ostro społecznie zaangażowany”<sup>39</sup> Gielman „wszedł śmiało, i bodaj nie przegrał”<sup>40</sup> — przekonuje Andrzej Drawicz. Sztuka *Sami ze wszystkimi* była namiastką i zwiastunem transformacji dramaturga. Najwyższym jednak jego osiągnięciem stała się popularna do dziś i chętnie inscenizowana w teatrach polskich *Ławeczka*.

## Intymnie

Dialog płci, jako najbardziej naturalna forma dramatyczności istnienia towarzyszył prawie każdej epoce. Postanowił go także podjąć Aleksander Gielman. Polscy krytycy i recenzenci, mając na uwadze wcześniejsze „zasługi” Gielmana dla teatru, tak scharakteryzowali jego sceniczny debiut:

Zofia Sieradzka o prapremierowym przedstawieniu Macieja Wojtyszki z głównymi rolami Joanny Żółkowskiej i Janusza Gajosa z 1985 roku:

Radziecka *Ławeczka* mówi polskiej widowni o życiu i problemach dwojga zwykłych ludzi, samotnych i szukających choćby chwilowych partnerów dla zapelnienia pustki, w której się znaleźli, dla ubrania i wzbogacenia własnej nieciekawej egzystencji<sup>41</sup>.

Błażej Kuztelski o inscenizacji w Teatrze Nowym w Poznaniu w 1987 roku (główne role zagrali Bożena Krzyżanowska i Michał Grudziński):

*Ławeczkę* zrealizowała Izabella Cywińska. Smutny park, bez drzew, z dwoma starymi, odrapanymi ławkami z przodu sceny i z maleńką (miniaturową) z tyłu. W tle pejzaż skłębionych chmur na niebie. Jest smutno i szaro. W tej przestrzennej pustce samotność dwojga osób rysuje się aż nadto wyraziście<sup>42</sup>.

(J. N.) o *Ławeczce* Wojciecha Ziętarskiego prezentowanej w czasie gościnnych występów w Bydgoszczy w 1988 roku, tytułową parę zagrali Anna Sokołowska i Krzysztof Jędrysek:

<sup>39</sup> A. Drawicz: *Udawanie, cierpienie, przebaczenie*. W: Program Teatralny Teatru Powszechnego w Warszawie 1987, s. 7.

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> Z. Sieradzka: *Teatromani szturmują Pragę*. „Argumenty” 1986, nr 7, s. 11.

<sup>42</sup> B. Kuztelski: *Dwoje na ławce*. „Gazeta Poznańska” 1987, nr 55, s. 7.

Spośród kilku przedstawień *Ławeczki*, zrealizowanych w polskich teatrach w trakcie dwóch ostatnich sezonów, *Ławeczka* którą oglądała publiczność bydgoska, najbardziej chyba uwypuklała inność, by nie powiedzieć antybiegunowość tej sztuki wobec wcześniejszych dramatisarskich poczynąń Gielmana<sup>43</sup>.

Czas poznać parę, która wyprowadziła kameralny dramat rosyjski z głębokiego kryzysu: Ona — pracuje w Zakładach Dziewiarskich, samotnie wychowuje syna i marzy o ułożeniu sobie życia od nowa. On — ma za sobą nieudane małżeństwo, zmianę pracy, utratę ambicji i liczne podrywy. „*Ławeczka*” — to jednocześnie tytuł sztuki, miejsce przypadkowego spotkania kobiety i mężczyzny i symbol nadziei. Spotykają się przypadkiem w parku. Tak zaczyna się najbardziej dojrzała sztuka Aleksandra Gielmana. Musiało upłynąć niespełna siedem lat, aby w świadomości tego rosyjskiego dramaturga doszło do zakwestionowania poprzedniego sposobu kreowania świata przedstawionego i poruszanej problematyki. Polscy recenzenci podkreślali, że w *Ławeczce* — z dużym powodzeniem wystawianej na scenach polskich po 1985 roku — okoliczności, że jej bohaterowie są ludźmi pracy, nie mają żadnego znaczenia. (J.N.) na łamach „Faktów” zauważa, że „dla parkowego spotkania Wiery i Fiedi działalność zawodowa staje się dalekim tłem”<sup>44</sup>. Polska prapremiera tej sztuki, podobnie jak kolejne jej realizacje, udowodniła, że zarówno publiczność warszawska, bydgoska, poznańska, jak i krakowska oglądała sztukę, w której, zdaniem recenzenta „Faktów”, „Gielman przeciwstawił produkcyjny socjologizm swoich pierwszych utworów, a Wojciech Zientalski [krakowski inscenizator — N. S.] zaakcentował tę przeciwstawność wyraźnie i ostro”<sup>45</sup>. Dla wielu animatorów teatru *Ławeczka* stała się niepodważalnym dowodem na przemianę zracjonalizowanego dotychczas oblicza autora *Premii*. Bohaterowie dawnych sztuk Gielmana byli na tyle perfekcyjnie ukształtowani, że widz nie mógł zbyt wiele dowiedzieć się o ich życiu wewnętrznym, o procesie formowania ich charakterów i wreszcie o pozaprodukcyjnych motywacjach ich aktywności życiowej. Tych racjonalnych, jasno określonych społecznie i zawodowo przodowników pracy dramaturg zwolnił z obowiązku stania na straży porządku i pozwolił im odkryć w sobie zupełnie inną stronę osobowości. Anna Sokołowska i Krzysztof Jędrysek — odtwórcy głównych ról w krakowskim przedstawieniu *Ławeczki* z 1988 roku akcentują wszystkie te atrybuty nowego Gielmanowskiego człowieka. Są spontaniczni, żywiołowi i bardzo rozemocjonowani, „dowodzą — pisze (J. N.), że rozpoczynając od sztuk produkcyjnych doszedł, Gielman do psychodramy”<sup>46</sup>. Gielman, który nie tworzy skomplikowanych konstrukcji psychologicznych i obyczajowych stara się pokazać przeciętność, banalne sytuacje, które spotykają każdego człowieka. Jednak sposób przekazu tych treści znacznie odbiega od metod, jakimi wcześniej posługiwał się autor *Premii*:

<sup>43</sup> (J. N.): *Jeszcze jedna Ławeczka*. „Fakty” 1988, nr 42, s. 14.

<sup>44</sup> Tamże.

<sup>45</sup> Tamże.

<sup>46</sup> Tamże.

Nie pokrzykuje na widza, by powrócił do domu z balastem rozważań, nad sensem życia, choć i w takim pokrzykiwaniu, też może ukrywać się sens teatru. Przypomina samo życie, które nawet w najbanalniejszych sytuacjach może ujawnić coś niespodziewanego<sup>47</sup> — konstatuje Józef Szczawiński, krytyk „Słowa Powszechnego”.

Dramatyczny stan teatru w Polsce pod koniec lat 80. przejawiał się nie tylko brakiem współczesnego polskiego repertuaru, ale jeszcze dodatkowo niską frekwencją, która była rezultatem braku aktualnych propozycji scenicznych. Ze scen teatralnych i sal kinowych „wiało nudą” — jak określił to przed laty Andrzej Drawicz. Dlatego każda sztuka, która w przystępny i atrakcyjny sposób prowokowała do zastanowienia się nad życiowymi problemami, „bez metafizycznych metafor, podwójnych znaczeń i odautorskiej drwiny”<sup>48</sup> była warta rozpatrzenia. Takim świeżym spojrzeniem na wiele bieżących życiowych i teatralnych spraw okazała się Gielmanowska *Ławeczka* otwierająca przed polską sceną i widownią nowe perspektywy i możliwości.

\* \* \*

Miał słuszość Andrzej Multanowski mówiąc o Gielmanowskich „produkcyjniakach”, że „te sztuki — mimo wszystko — pozostawiały niedosyt, podobnie jak ustrój, którego były wytworem. Występujące w nich postaci były jakby zbyt płaskie, zbyt schematyczne, sprowadzone do jednego tylko wymiaru, związanego ze sferą pracy”<sup>49</sup>. O ich życiu prywatnym, o tym co robią, gdy opuszczą plac budowy czy zjedzą z dygnitarskiego stołka nie dowiadujemy się przecież niczego. Zdaniem Multanowskiego zwrot w stronę kameralistyki, widoczny u Gielmana już w sztuce *My, niżej podpisani*, zanegował wszystkie hołubione dotychczas przez niego wytyczne socrealizmu, skazując jednocześnie tamtą estetykę na artystyczny niebyt. W stosunku do poprzednich utworów Aleksander Gielman zmniejszył znacznie liczbę występujących postaci i wątków, a obok zaangażowanego społecznie głównego bohatera pojawiła się jego żona oraz temat rozpadu rodziny i małżeństwa. Okazało się, że na tej przemianie zyskał nie tylko autor, ale również ośrodki teatralne „afiszujące się” podobnym repertuarem. Za sprawą *Ławeczki* stało się jasne, że teatr może być dostępny dla zwykłych ludzi, bez względu na podziały socjalne i przekonania ideologiczne, a do tego może sprawiać niewymuszoną przyjemność.

<sup>47</sup> J. Szczawiński: *Perypetie podrywacza*. „Słowo Powszechno” 1986, nr 191, s. 11.

<sup>48</sup> Z. Sieradzka: *Teatromani szturmują Pragę*. „Argumenty” 1987, nr 7, s. 12.

<sup>49</sup> A. Multanowski: *Ławeczka*. „Teatr” 1986, nr 11, s. 22.

## ZAKOŃCZENIE

Przedstawiony w kolejnych rozdziałach materiał dotyczący polskiej recepcji rosyjskiej dramaturgii scenicznej potwierdza tezę o dużej popularności tego rodzaju twórczości w Polsce w ciągu przeszło trzydziestu lat. W toku przeprowadzonych analiz okazało się, że zarówno rosyjskie dramatopisarstwo, jak i literatura niesceniczna, zyskały w naszym kraju wielu zwolenników nie tylko w kręgach profesjonalistów, ale również wśród entuzjastów i bywalców teatrów. Była to popularność, jakiej w ciągu tego okresu nie osiągnęła żadna inna światowa dramaturgia czy generacja pisarzy skupionych wokół sceny. Popularyzowanie utworów znanych rosyjskich pisarzy i dramaturgów (klasyków i piszących współcześnie) było w dużej mierze uzależnione od czynników niezwiązanych bezpośrednio ze sztuką i literaturą. Ta sytuacja była podyktowana uwarunkowaniami zewnętrznymi, które narzucały określony model polityki kulturalnej w Polsce po 1956 roku. Również stosunek do tego repertuaru polskiej krytyki podlegał specyficznemu wpływowi czynników pozaartystycznych. Zebrany materiał odkrywał szerokie możliwości analityczne, jednak w związku z pewnymi ograniczeniami należało wyraźnie sprecyzować zakres omawianych zagadnień. W konsekwencji powstał projekt prezentujący ogólne tendencje artystyczne w teatrze polskim w latach 1956–1989.

Zaangażowanie i wkład polskich krytyków w proces odbioru i interpretacji prezentowanych spektakli jest o tyle znaczący, że nie podlegał on żadnym istotnym wpływom ze strony badaczy i krytyków rosyjskich, co miało duże znaczenie w trakcie formułowania niezależnych stanowisk, nie miało także bezpośredniego wpływu na sam proces inscenizacji (dobór zespołu artystycznego, samodzielne podejmowanie decyzji w kwestii teatralnej adaptacji tekstu, czasami konieczność poważnej ingerencji w jego strukturę itp.). Różnice w odbiorze, ale głównie w ocenie niektórych dramatów czy ich autorów były znaczące. Dotyczy to m.in. twórczości Michaiła Bułhakowa, Isaaka Babla czy Mikołaja Erdmana, którzy w ojczyźnie byli potępiani i atakowani za niejasny i „wrogi” systemowi kontekst swoich utworów, a w Polsce — przeciwnie — podziwiani za talent, nowatorstwo w zakresie form wyrazu i odwagę, z jaką mówili o rzeczach trapiących obie narodowości.

To w naszym kraju po raz pierwszy światło dzienne ujrzała większość dzieł Michaiła Bułhakowa, Isaaka Babla, Anny Achmatowej, Jewgienija Szwarca, Wieniedikta Jerofiejewa i wielu innych. Oczywiście na różne sposoby rozliczano się z niezbyt łaskawą dla obu narodów historią. Należy pamiętać o tym, że nie zawsze mówienie i pisanie o sprawach dotyczących skutków polityki odbywało się wprost, bez unikania aluzji i niedopowiedzeń. Do takiego in-

terpretowania rzeczywistości zachęcały inscenizacje w konwencji mimikry, „gry w teatr” czy „zabawy w teatr”. Miało to swoje dobre i złe strony: mobilizowało widza do wyłączenia intelektu, ale na dłuższą metę — o czym świadczą komentarze krytyków — irytowało przerysowanymi, a przez to niejasnymi dwuznacznościami lub odwrotnie — nużyło powierzchownymi skojarzeniami. Takie problemy pojawiały się w przypadku inscenizacji zjadliwych komedii Władimira Majakowskiego, bajkowych moralitetów Jewgienija Szwarca czy wielopłaszczyznowych scenicznych obrazów Maksyma Gorkiego, w których trudno było znaleźć i odpowiednio wyważyć proporcje między werystyczną obyczajowością a metafizyczną stroną życia.

Należy podkreślić, że dużą zasługę w rozważaniach nad rosyjskim porewolucyjnym dramatopisarstwem scenicznym przypisuje się wybitnym krytykom i znawcom literatury: Andrzejowi Drawiczowi, Sewerynowi Pollakowi, Jerzemu Pomianowskiemu, Janowi Alfredowi Szczepańskiemu i in. Wypada dodać, że ten krąg poszerza liczne grono krytyków i recenzentów, których publikacje charakteryzuje duże zróżnicowanie merytoryczne i świadomość historycznoliteracka. Recenzje, artykuły, noty i sprawozdania z premier i festiwali bywają różne — od rzetelnych, aktualnych i pojemnych merytorycznie informacji po wiadomości nieistotne i niezgodne z prawdą, a czasem wręcz rażące prymitywnym spojrzeniem na sztukę, teatr i literaturę. Działo się tak dlatego, ponieważ rezonans, jaki wywoływały inscenizacje *Mistrza i Małgorzaty*, *Smoka*, *Zmierzchu*, *Wassy Żelaznej* czy *Protokołu zebrania partyjnego*, ogarniał wszystkie ośrodki prasowe w kraju, od centralnych i profesjonalnych po lokalne — i to bez względu na profil odbiorców czy zawartość treściową prezentowanych spektakli, widowisk oraz audycji radiowych i telewizyjnych.

Największą uwagę krytyków teatralnych i literackich w ciągu trzydziestu lat skupili na sobie: Jewgienij Szwarz, Władimir Majakowski, Michaił Bułhakow, Maksym Gorki, Aleksiej Arbusow, Aleksander Gielman oraz „postwampiłowcy”. Stosunek polskich krytyków do twórczości tych dramaturgów nie był jednak jednorodny i niezmienny. Utwory, które na początku lat 60. wzbudzały żywe zainteresowanie, a czasami wręcz furorę, pod koniec lat 70. i na początku 80. wywoływały konsternację, co było widoczne w tonacji wypowiedzi krytycznych. To, co w latach 60. w bajkowych moralitetach Szwarca czy futurystycznych komediach Majakowskiego fascynowało i porywało wielomilionową publiczność, po przeszło dwóch dekadach wywoływało powściągliwe głosy zadumy nad potrzebą takich realizacji, które wcale nie okazywały się „towarem deficytowym”, a co najwyżej czerstwą materią w zderzeniu z zupełnie inną już rzeczywistością. Dlatego naturalną kolejną rzeczą było pojawienie się na afiszach sztuk, które podążały za bieżącą sytuacją społeczno-polityczną, a na pewno odcinały

się od wieloznacznej symboliki utrudniającej bezpośrednią i jawną ocenę rzeczywistości. Należy tu podkreślić, że zmieniające się warunki społeczno-polityczne w Polsce a później w całej Europie wschodniej powodowały odpowiednie zmiany w domenie kultury i sztuki, który dość gwałtownie reagował na tego typu perturbacje.

Pod koniec lat 80. w Polsce zaczęły pojawiać się głosy krytyków deprecjonujące spektakle z „podwójnym dnem”, natomiast zaczęto popularyzować twórczość dramaturgów, którzy jawnie mówili o problemach człowieka uwikłanego w skomplikowane przemiany społeczno-polityczne, nieumiejącego się odnaleźć w nowej rzeczywistości i nieprzystającego do niej. Największą popularnością cieszyły się wtedy utwory Aleksieja Arbuzowa, Aleksandra Wapiłowa oraz Aleksandra Gielmana, które — co szczególnie podkreślała krytyka — były przykładem na to, że w pewnym momencie musiało dojść do zdeprecjonowania i przewartościowania dotychczasowych stereotypów w literaturze i kulturze, ale przede wszystkim w świadomości milionów ludzi (w tym także artystów). Zupełnie inne zadanie postawiła przed dramaturgami nowa epoka ze wszystkimi uwarunkowaniami społeczno-politycznymi, co miało decydujący wpływ na odbiór prezentowanych treści estetycznych.

Pośród wielu wątków starałam się odnaleźć w miarę stałe i powtarzające się motywy, który charakteryzowałyby obowiązujący w tamtych czasach stan polskiego, ale także rosyjskiego życia społeczno-kulturalnego, ze szczególnym uwzględnieniem teatru i współczesnej dramaturgii. Okazało się, że jakakolwiek analiza zjawisk z pogranicza literatury i dramatu bez uwzględnienia czynników pozaartystycznych<sup>1</sup> jest niepełna i mało wiarygodna. Ograniczenia wymuszone przez czynniki zewnętrzne pokazały, jak bardzo sztuka i teatr angażowały się w proces kształtowania sylwetki współczesnego człowieka. Te tendencje były szczególnie widoczne na początku i pod koniec lat 80., kiedy na scenach pojawiła się dramaturgia, która zdaniem Romana Szydlowskiego „mówiła prawdę o naszych kłopotach, nie lakierowała, ani nie lukrowała niczego, była wystawiana z pasją po to, aby walczyć ze złem”<sup>2</sup>.

Jak zgodnie podkreślali krytycy i znawcy teatru, niezwykle pomocne w tych działaniach okazało się dramatopisarstwo radzieckie. Sztuki Michaiła Bułhakowa, Władimira Majakowskiego, Isaaka Babla, Aleksieja Arbuzowa czy Aleksandra Wapiłowa pretendowały w pewnym sensie do roli „egzekutorów” historii.

---

<sup>1</sup> Przedstawiciel hermeneutyki filozoficznej Hans Georg Gadamer za czynniki „pozaartystyczne” czy inaczej „pozaprzedmiotowe”, a więc niezwiązane bezpośrednio ze sztuką teatralną, uważa m.in. sytuację społeczno-polityczną, ekonomiczną, materialną, bytową, mentalną, a także różnorodne zachowania z pogranicza fizjologii i psychologii, które determinują osobowość człowieka i które jego zdaniem mają decydujący wpływ na kontemplację estetyczną i na funkcjonowanie sztuki w ogóle. Patrz. H. G. Gadamer: *Prawda i metoda*. Przeł. B. Bajan. Warszawa: PWN 1993.

<sup>2</sup> R. Szydlowski: *Teatr nieobojetny*. „Życie Literackie” 1980, nr 1486, s. 2.



Jak potwierdziły analizy, rosyjska literatura i sztuka teatralna były na polskim gruncie narzędziem walki o niezależność i swobodę twórczą, były głosem milionów ludzi zniewolonych przez system polityczny. Utwory o różnorodnej tematyce i estetyce „filtrowały” faktyczny wygląd świata, bo tylko w ten zawołowany sposób mogły go opisać, skomentować i podać do publicznej wiadomości. Oczywiście, pojawiały się w obiegu scenicznym i takie utwory, które estetyką nawiązywały do założeń socrealizmu, ale — jak się okazało — stanowiły one zdecydowaną mniejszość i nie wywoływały wśród polskich krytyków aż tak podniosłych komentarzy, jakie poświęcano niektórym utworom „spoza systemu”.

Teatr poprzez różnorodne inscenizacje zachęcał do podjęcia wspólnego międzykulturowego dialogu, nie tylko na tematy codziennego życia czy realiów politycznych w Polsce i w Rosji, ale prowokował również do podjęcia uniwersalnych zagadnień związanych z funkcjonowaniem człowieka w przestrzeni metafizycznej. Teatr starał się być — jak określił to krytyk teatralny i literacki Roman Szydłowski — „teatrem nieobojętnym”<sup>3</sup> i za wszelką cenę chciał podążać za zmieniającą się historią.

Zakres analizowanej twórczości nie pozwolił na przedstawienie wyczerpujących i ostatecznych sądów, a jedynie przybliżył ogólne tendencje, jakie panowały w polskim teatrze powojennym. Różnorodność zarchiwizowanego materiału bibliograficznego poświęconego temu zagadnieniu prowokuje jednak do podjęcia dalszych, bardziej zaawansowanych i szczegółowych analiz. Prezentując bowiem sylwetki dziewięciu najpopularniejszych w polskich teatrach rosyjskich dramaturgów XX wieku, nie podjęto wielu równie istotnych i ciekawych wątków i zdarzeń. Z przyczyn obiektywnych pominięto kwestię teatru, który funkcjonował poza oficjalnym obiegiem, częściowo teatru radia i telewizji, teatrów lalkowych, scen studenckich i amatorskich, które równie mocno angażowały się w dialog międzykulturowy i międzypokoleniowy w okresie Polski Ludowej. Potwierdza to i obrazuje zamieszczona na końcu pracy bibliografia, która zbiera całą literaturę stanowiącą podstawę analizy.

Próba systematycznego ujęcia wszystkich aspektów recepcji rosyjskiej literatury scenicznej w Polsce po 1956 roku mogłaby zachwiać równowagą niniejszego studium, dlatego skupiałam się na najistotniejszych i najbardziej powszechnych w życiu polskiego teatru i kultury scenicznej aspektach związanych z rosyjskim porewolucyjnym dramatopisarstwem. Praca niniejsza może być zaledwie przyczynkiem do obszerniejszych analiz polsko-rosyjskich związków artystycznych, kulturalnych i literackich drugiej połowy XX wieku.

---

<sup>3</sup> Tamże.

## РЕЗЮМЕ

Предметом настоящей диссертации является проблема восприятия польской театральной послевоенной критикой драматургических произведений известных современных русских писателей и драматургов во время тридцатилетия 1956–1989. Особое внимание уделяется театральной и литературной критике (рецензии, очерки, театральные программы, заметки и др.). В работе учитываются также научные публикации и исследования, как книжные, так и журнальные.

Во введении — на основе трудов Андрея Хаусбрандта, Марты Фик, Нормана Дейвиса, Ганса Георга Гадамера и других — рассматриваются социологические и исторические условия, которым подлежит театр. Уже во время александрийской эпохи театр являлся единственным источником информации о мире и окружающей действительности. Автор диссертации пытается доказать, что функция театра, как общественного медиума, не исчезла — она существует по сегодняшнее времена. Эта черта замечается особенно в значительные и переломные общественно-политические моменты, когда театр реагировал и соединял людей, помогая им выдержать в сложных ситуациях.

Представляя мнение польской критики на тему актуальных спектаклей, необходимо проанализировать основные методологические предпосылки, связанные с теорией восприятия в рамках театрального искусства (труды из области семиотики театра, философской герменевтики Ганса Георга Гадамера и теории конкретизации Романа Ингардена). Принимая во внимание отношения между театром и зрителем, необходимо учитывать также социологические условия, которые объясняют поведение зрителей в данный исторический момент в контексте политической обстановки.

В первой главе рассматривается вопрос восприятия польской послевоенной театральной критикой сказочных моралитетов Евгения Шварца. Анализ их рецепции проводится на основе избранных театральных рецензий сказок Шварца, в основном на примере самой популярной в это время в польских театрах пьесы *Дракон*. В первую очередь определяется феномен сценической сказки как способа выражения действительности в условиях политического режима.

Вторая часть содержит анализ трех основных польских реализаций *Дракона* во время переломных для Польши социально-политических событий. Анализ позволяет прийти к выводу, что существуют аналогии между художественным и идеологическим смыслом пьесы и политической обстановкой в Польше в 60–80-е годы XX века.

Во второй главе представляется силуэт одного из самых популярных русских поэтов и драматургов инсценированных в польских театрах во время анализируемого тридцатилетия — Владимира Маяковского. В первую очередь определяется феномен автора *Клопа* и *Бани* — двух наиболее популярных в польских театрах комедий. Владимир Маяковский произвел большое влияние на польских писателей и критиков литературы военного и послевоенного периода, что имело значительные последствия в процессе его восприятия польской театральной критикой 60-ых и 70-х гг. Литературный анализ *Клопа* и *Бани* позволяет указать связь между идеологическим смыслом этих произведений и политической обстановкой в Польше. Кроме того, анализ позволяет прийти к выводу, что литературный, поэтический и театральный феномен Маяковского произвел на польской художественной и культурной среде огромное впечатление, что имело очень громкий отзвук среди выдающихся театральных деятелей.

В третьей главе автор пытается определить типологический характер трагикомедии, как наиболее популярной формы представления скрытых идей в условиях политического режима на примере трех, написанных в 1928 году русских пьес: *Бега* Михаила Булгакова, *Заката* Исаака Бабла и *Самоубийцы* Николая Эрдмана. В центре внимания находится как литературный, так и театральный анализ этих произведений в контексте общественных и политических условий в коммунистической Польше. Почти все критики подчеркивают сходства между идеологической стороной произведений и политической обстановкой 60. и 70. годов, рожденной атмосферой эпохи Польской Народной Республики.

*Психологическо-метафизические сцены из жизни Максима Горького* — глава, в которой предпринимается попытка представить анализ драматургии автора *Дачников* в Польше, опираясь на мнение критиков и постановщиков его театрального творчества в основном на примере двух послереволюционных пьес: *Егор Булычов и другие* и *Васса Железнова*. Во-первых, автор представляет психологическую характеристику действующих в пьесах лиц. Павел Дангель — известный польский инсценизатор *Булычова* и *Вассы* считает, что самым главным в сценической конструкции этих героев является глубокая внутренняя характеристика, которая опирается на философском и земном уровнях структуры персонажей. Метафизическое измерение проявлялось во всех послевоенных реализациях пьес и имело решающее значение при их польских постановках.

Для польских критиков и постановщиков наиболее привлекательными были инсценизации с ярко выраженной политической окраской и те, которые были непосредственно связаны с общественной проблематикой современности. К этой проблеме приближало творчество Михаила Булгакова, в главной степени инсценизации *Мастера и Маргариты*. Сосредоточиваясь на творчестве автора *Адама и Евы*, автор рассматривает проблему польской альтернативной сцены (Анджея Марии Марчевского и Кжиштофа Ясиньского) в контексте польско-русских отношений в области литературы, культуры и политики. Большинство польских постановщиков Булгакова сосредоточивались на феномене этого драматурга и анализировали самые его популярные произведения: *Мастер и Маргарита*, *Бег*, *Морфина 0,05*, *Дни Турбиных*, *Зойкина квартира* и др.

Шестая глава диссертации посвящена театральному творчеству Алексея Арбузова и Александра Вампилова — наиболее популярных русских авторов в польских театрах во время 70. и 80. гг. Польская критика относилась с огромным интересом и доброжелательностью к пьесам этих драматургов. Наиболее привлекательными были пьесы, связанные с общественной проблематикой современности и с поведением сегодняшнего человека во время послеоттепельного периода. Для польских зрителей этой драматургии (*Иркутская история*, *Старинная комедия*, *В этом милом, старом доме*, *Мой бедный Марат* — Арбузов; *Утиная охота*, *Прошлым летом в Чулимске*, *Двадцать минут с ангелом* — Вампилов) главную роль сыграла специфика театрального искусства, которая опиралась на технику «игры в театре» и «театра в театре».

В последней главе представлена сценическая метаморфоза Александра Гельмана в контексте польских событий конца 80. гг. На примере самых популярных пьес этого драматурга (*Протокол одного заседания*, *Наедине со всеми*, *Скамейка*) делается попытка указать как литературные, так и идеологические перемены в сознании писателя. Польские критики подчеркивали особое значение этой перемены для театра и литературы. Многие из них отмечали существенные изменения на уровне тематики, поэтики и эстетики театрального творчества автора *Скамейки*. В центре внимания польских критиков и инсценизаторов этих трех пьес оказалась прежде всего личность Гельмана и его взгляд на современное творчество и искусство в течение политического перелома как в России, так и в Польше.

Анализируемый материал подтверждает популярность русской послереволюционной драматургии в Польше в течении свыше тридцати лет, популярности, которой не

снискали никакие представители послевоенной мировой драматургии. Отношение к этим спектаклям польской театральной критики время от времени было подчинено специфике польской культурной политики. Вклад польской театральной и литературной критики в анализ творчества этих драматургов существен и значителен прежде всего потому, что он не подвергался особому влиянию советских критиков и литературоведов. Отсюда существенные расхождения в оценке наследия этих драматургов по обеим сторонам границы.

## I. BIBLIOGRAFIA

### I. Zagadnienia ogólne:

- Almanach sceny polskiej*. T. 1–8. Red. E. Csato; T. 9. Red. J. Koenig; T. 10. Red. S. Marczak-Oborski; T. 11–28. Red. K. A. Wyśiński. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1960–1978.
- H. Arendt: *O rewolucji*. Przeł. M. Godyń. Kraków: Wydawnictwo X i Dom Wydawniczy TOTUS 1991.
- A. Artaud: *Teatr i dzuma*. W: *Antropologia widowisk*. Red. A. Mencwel. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2005;
- M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa: „Czytelnik” 1982.
- M. Bachtin: *Dialog. Język. Literatura*. Red. E. Czaplejew, E. Kasperski. Warszawa: PWN 1983.
- S. W. Balicki: *Aleksiej Arbusow*. W: *Teatr radziecki. Antologia*. T. 4. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1967;
- S. W. Balicki: *Noty. Władimir Majakowski*. W: *Teatr radziecki. Antologia*. T. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1967;
- S. Bardijewska: *Muza bez legendy. Szkice o dramacie współczesnym*. Warszawa 1978.
- M. Bechczyz-Rudnicka: *Uchylanie masek*. Lublin 1974.
- I. Berlin: *Cztery eseje o wolności*. Przeł. H. Bartoszewicz, D. Grynberg, D. Lachowska, A. Tanalska-Dulęba. Warszawa: PWN 1994.
- J. Brach: *Scena i widowia w teatrze współczesnym*. „Studia Estetyczne” 1969, z. VI.
- J. Brach: *Znaki literackie i teatralne*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. T. 1. Red. J. Degler. Wrocław 1966.
- E. Csato: *Funkcje mowy scenicznej*. „Estetyka” 1962, z. III.
- E. Csato: *Uwagi o tak zwanej „sceniczności”*. W: *Księga Pamiątkowa ku czci Konrada Górskiego*. Toruń 1967.
- B. Danowicz: *Ujarmianie Melpomeny*. Kraków 1972.
- N. Davies: *Europa*. Przeł. E. Tabakowska. Kraków 1999;
- S. Dąbrowski: *Z zagadnienia dramatu. Niektóre opinie o roli słowa w dramacie*. „Pamiętnik Teatralny” 1972, nr 2.
- R. Demarcy: *Widz i modele recepcji spektaklu*. W: *W kregu socjologii teatru na świecie*. Red. T. Pyzik, E. Udalska. Wrocław 1987;
- U. Eco: *Dzieło otwarte: forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. Gałuszka. Warszawa: Czytelnik 1994;
- U. Eco: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Przeł. T. Biedroń. Kraków: Wydawnictwo „Znak” 1996.
- L. Eustachiewicz: *Dramaturgia polska w latach 1945–1977*. Warszawa: PWN 1985.
- P. Fast: *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej. Doktryna, poetyka, konteksty*. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS 2003.
- P. Fast, W. Mucha: *Teoretycznoliterackie zainteresowania rusycystów polskich*. „Slavica Wratislaviensia LV” 1990, nr 1131.
- M. Fik: *Reżyser ma pomysły*. Kraków 1974.
- M. Fik: *Sezony teatralne*. Warszawa 1977.
- M. Fik: *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1981;
- W. Filler: *Ludzie i prapremiery*. Kraków 1972.
- W. Filler: *Współczesny teatr polski*. Warszawa: „Interpress” 1982.
- S. Furmanik: *O sztuce teatru*. W: *Słowo i obraz*. Poznań 1967.
- H. G. G a d a m e r: *Prawda i metoda*. Przeł. B. Baran. Kraków: Wydawnictwo „Inter Esse” 1993;
- M. Głowiński: *Świadectwa i style odbioru*. W: *Style odbioru*. Warszawa 1978.
- M. Gołaszewska: *Estetyka i antyestetyka*. Warszawa: Wiedza Powszechna 1984;
- K. Górski: *Literatura i teatr*. „Dialog” 1973, nr 2.
- Z. Greń: *Taki nam się snuje dramat*. Kraków 1978.
- A. Grodzicki: *Teatr Polski Ludowej*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1975.
- R. Handke: *Utwór fabularny w perspektywie odbiorcy*. Warszawa 1982.
- A. Hausbrandt, G. Holoubek: *Teatr jest światem*. Kraków 1986;
- A. Hausbrandt: *Podnieść kurtynę*. Warszawa: „Iskry” 1989.
- A. Hausbrandt: *Rozmowy z ludźmi teatru*. Kraków 1973;
- A. Hutnikiewicz: *Czy dramat jest dziełem literackim?* „Dziś i jutro” 1954, nr 42.
- R. Ingarden: *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Przeł. M. Turowicz. Warszawa: PWN 1988;
- R. Ingarden: *O poznawaniu dzieła literackiego*. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1937.
- Interpretacje i style krytyki*. Red. W. Kalaga, T. Sławek. Katowice: Uniwersytet Śląski 1988.

- W. Iser: *Apelacyjna struktura tekstów*. Przeł. W. Bialik. W: *Współczesna myśl literaturoznawcza w RFN*. Warszawa: 1986.
- Z. Jastrzębski: *Nad zagadnieniem dramatu*. „Tygodnik Powszechny” 1954, nr 39.
- H. R. Jauss: *Historia literatury jako prowokacja*. Przeł. M. Łukaszewicz. Warszawa 1999.
- H. R. Jauss: *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*. Przeł. P. Bukowski. W: *Odkrywanie modernizmu*. Red. R. Nycz. Kraków 1998.
- J. Kleiner: *Istota utworu dramatycznego*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. T. 1. Red. J. Degler. Wrocław 1967;
- J. Kleiner: *W kręgu historii i teorii literatury*. Warszawa: PWN 1981.
- J. Kłossowicz: *Mgliste sezony*. Warszawa 1981.
- J. Kłossowicz: *Szansa teorii*. „Dialog” 1970, nr 6.
- M. Koterski: *Dramat a teatr*. „Prace Literackie” 1966, z. VIII.
- T. Kowzan: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. T. 1. Red. J. Degler. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski 1976;
- T. Kowzan: *Znak w teatrze*. „Dialog” 1969, nr 3.
- Kultura–Komunikacja–Literatura*. Red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1976.
- S. Marczak-Oborski: *Życie teatralne w latach 1944–1964*. Warszawa 1968.
- H. Markiewicz: *Problem odbioru i odbiorcy w polskiej nauce o literaturze*. W: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*. Warszawa 1989.
- J. Plechanow: *O roli jednostki w historii*. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Książka” 1947;
- Polska bibliografia literacka 1956–1988*. Red. W. Suchodolski. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk 1956–1988.
- J. Pomianowski: *Spotkanie z Eugeniuszem Szwarcem*. Warszawa 1956;
- Problemy recepcji w badaniach literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1.
- K. Puzyna: *Burzliwa pogoda*. Warszawa 1971.
- K. Puzyna: *Syntezy za trzy grosze*. Warszawa 1974.
- J.P. Richard: *Porozumiewanie się i teatr*. Przeł. J. Palewicz. W: „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2.
- R. Schechner: *Zabawa*. W: *Antropologia widowisk*. Red. A. Mencil. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2005;
- S. Skwarczyńska: *Dramat — literatura czy teatr?* „Dialog” 1970, nr 6.
- I. Sławińska: *Teoria dramatu na Zachodzie 1945–1960*. „Pamiętnik Literacki” 1961.
- Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1998;
- J. Smaga: *Dramaty Maksyma Gorkiego*. Warszawa–Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1975;
- T. Tomaszewski: *Pojęcie świadomości*. Warszawa: PWN 1976;
- W kręgu historii i teorii literatury*. Red. B. Zakrzewski, A. Bazan. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1987.
- K. Tur: *Michaił Bułhakow. Trzy życia. Opowiadania, urywki, felietony*. Białystok: Wydawnictwo „Łuk” 1995;
- W. Wandurski: *Majakowski i polscy poeci*. W: *Włodzimierz Majakowski*. Biblioteka „Polonistyki” PZWS;
- W. Woroszyński: *Życie Majakowskiego*. Warszawa: Czytelnik 1985;
- Wprowadzenie do nauki o teatrze*. T. 1–3. Red. J. Degler. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski 1976.
- Współczesna myśl literaturoznawcza w RFN*. Przeł. M. Łukaszewicz, W. Bialik, M. Przybecki. Warszawa: „Czytelnik” 1986.
- Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. Markiewicz. T. IV. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1996.
- E. Wyśińska: *Premiery i wydarzenia*. Warszawa 1977.
- Z historii i teorii literatury*. Red. K. Górski. Warszawa: PWN 1971.
- Zarys teorii literatury*. Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński. Warszawa: WSiP 1991.
- K. W. Zawodziński: *Przekłady z literatur obcych*. „Przegląd Warszawski” 1924, nr 33;
- E. Z i m n i c a-K u z i o ł a: *Światła na widownię. Socjologiczne studium publiczności teatralnej*. Łódź 2003.

## 2. Prace historycznoliterackie:

- S. W. Balicki: *Aleksiej Arbuzow*. W: *Teatr radziecki. Antologia*. T. 4. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1967;
- S. W. Balicki: *Noty. Władimir Majakowski*. W: *Teatr radziecki. Antologia*. T. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1967;
- A. Drawicz: *Nowy dramat radziecki*. „Dialog” 1967, nr 10/138;

- A. Drawicz: *Polskie życie radzieckiego dramatu*. „Dialog” 1968, nr 2 (142);
- P. Fast: *Czas wielkiej przemiany: studia o literaturze rosyjskiej XX wieku*. Red. P. Fast, A. Skotnicka\_Maj. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk” 1995.
- P. Fast: „*Mistrz i Małgorzata*” *Bułhakowa: pisarz, epoka, powieść*. Katowice: Polska Akademia Nauk 1991.
- P. Fast: *Od odwilży do pierestrojki: studia i szkice o najnowszej literaturze rosyjskiej*. Katowice „Śląsk” 1992.
- P. Fast: *Realizm socjalistyczny*. W: *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Red. A. Drawicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1997.
- W. Frołow: *Tragikomedia*. Przeł. E. Szrojt. „Dialog” 1969, nr 11 (163);
- Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Red. A. Drawicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1997;
- H. Mazurek: *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie Nikołaja Kolady*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2002.
- F. Nieuważny: *Władimir Majakowski*. Warszawa: Polski Zakład Wydawnictw Szkolnych 1965;
- K. Osińska: *Dramaturgia i teatr*. W: *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Red. A. Drawicz. Warszawa: PWN 1997;
- W. Piłat: *Na progu XXI wieku: szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego 2000;
- W. Piłat: *Twórczość Aleksandra Wampiłowa: z zagadnień poetyki*. Olsztyn: Wydawnictwo WSP 1986.
- W. Piłat: *Współczesna dramaturgia rosyjska. Lata 80*. Olsztyn: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej 1995;
- Pisarze nowi, zapomniani i odkrywani na nowo*. Red. P. Fast, A. Skotnicka-Maj. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1996.
- F. Nieuważny: *O „Łaźni” Władimira Majakowskiego*. W: *Władimir Majakowski. Utwory sceniczne*. Warszawa: Czytelnik 1985;
- S. Pollak: *Kilka słów o Pluskwie*. W: *Utwory sceniczne Władimira Majakowskiego*. Warszawa: Czytelnik 1985;
- B. Stempczyńska: *Książki niezbrane, książki zapomniane*. Red. B. Stempczyńska. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1999.
- B. Stempczyńska: *Literatura rosyjska: nowe zjawiska i interpretacje*. Red. B. Stempczyńska. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1995.
- K. Tur: *Bieg*. Białystok: Wydawnictwo „Łuk” 1994;
- E. Tyszkowska-Kasprzak: *Rosyjska poezja pokolenia „odwilżowego” w Polsce*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1997.
- L. Wójcik: *O recenzentach i dziczeniu obyczajów*. „Kamena” 1988, nr 6;
- Z. Wróbel: *Baśniowe moralitety Eugeniusza Szwarca*. „Teatr” 1971, nr 11;
- Z dziejów kontaktów polsko-rosyjskich i polsko-radzieckich*. Red. W. Piłat, T. Ziemkiewicz. Olsztyn: WSP 1989.

#### 4. Źródła Internetowe:

- F. Kniotek: *W imię miłości*. „Recogito” 2002. <<http://www.recogito.pologne.net/recogito /3/znaki1.htm>>;
- A. M. Marczewski: *Teatr Mistrza i Małgorzaty*. W: <<http://www.marczewski.pl/produ micinski6.php>>;
- O Bablu — <[http://pl.wikipedia.org/wiki/Marzec\\_1968](http://pl.wikipedia.org/wiki/Marzec_1968)>;
- <[http://pl.wikipedia.org/wiki/Marzec\\_1968](http://pl.wikipedia.org/wiki/Marzec_1968)>;
- O Bułhakowie — <<http://www.teatr.v.art.pl/portrety/bulhakow/rekopisv.htm>>;
- <<http://www.teksty.art.pl/inne/ksiazki/autrn.htm>>;
- O inscenizacji *Dziadów* A. Mickiewicza — <[http://pl.wikipedia.org/wiki/Marzec\\_1968](http://pl.wikipedia.org/wiki/Marzec_1968)>;
- J. Sieradzki: *Trudna wolność. Dramaturgia po 1989 roku*. <[http://www.Culture.pl/pl/culture/artykuły/es\\_dramaturgia\\_wolnosc](http://www.Culture.pl/pl/culture/artykuły/es_dramaturgia_wolnosc)>. Artykuł ukazał się także na łamach „Ade Teatru” wrzesień 2002.



## II. BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

REPERTUAR TEATRÓW, RECENZJE, SZKICE, PUBLICYSTYKA TEATRALNA 1956/1957–1988/1989<sup>1</sup>

1956

### Białystok Teatr Dramatyczny im. A. Węgiełki

Gorki M.: *Wassa Żelaznowa* — „Życie Białostockie” 68:6; „Teatr” 7:2.

### Katowice Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego

Leonow L.: *Złota karoca* — Koenig J.: *Trzy razy Złota karoca*. „Teatr” nr 9, s. 9–11; Kral A. W.: *Złota karoca na scenach polskich*. „Przyjaźń” nr 23, s. 9; Surówka B.: *Blaski i cienie Złotej karocy*. „Perspektywy” nr 15, s. 4; Wydrzyński A.: *Dwie nowe premiery*. „Trybuna Robotnicza” nr 55, s. 3.

### Kielce-Radom Teatr im. S. Żeromskiego

Majakowski W.: *Pluskwa* — Beylin K.: *Nie żałujmy Pluskiew!* „Echo Krakowa” nr 22, s. 3; „Ekspres Wieczorny” nr 20, s. 3; Czaplicki A.: „Życie Radomia” nr 78, s. 8; Czuliński J.: *Notatnik Teatralny*. „Żołnierz wolności” nr 70, s. 4; Drawicz A.: *Wysadzić pomnik Majakowskiego!* „Sztandar Młodych” nr 52, s. 4; Gawlik J. P.: *Pluskwa, czyli o ciekawej inscenizacji i ryzykownych drogach nowatorstwa*. „Słowo Tygodnia” nr 3, s. 1, 4; Treugutt S.: *Majakowski na scenie kieleckiej*. „Przegląd Kulturalny” nr 5, s. 3; Siekierska J.: *O wielkiej ambicji i wątpliwym efekcie*. „Świat” nr 8, s. 11; Gawlik J. P.: *Spór o Pluskwę*. „Życie Literackie” nr 10, s. 7; Kudliński T.: *Przylądek dobrej nadziei*. „Tygodnik Powszechny” nr 8, s. 5; Ludowska I.: *Spór o Pluskwę*. „Nowa Kultura” nr 11, s. 5–6; Szczepański J. A.: *Chrońmy Pluskwy, czyli Irena Byrska contra Majakowski*. „Teatr” nr 7, s. 13–16; Gawlik J. P.: *O Pluskwie (przyczynek do dziejów dogmatyzmu)*. „Życie Literackie” nr 20, s. 4–5; Panasewicz J.: *Czy Pluskwa gryzie?* „Kronika” nr 4, s. 6–7; Sieradzka Z.: *Majakowski w Kielcach*. „Głos Pracy” nr 18, s. 4; Strzemieniowa W.: *...a co sądzi o Pluskwie widz?* „Słowo Tygodnia” nr 10, s. 1; Szczawiński J.: *Zwierzak i automaty*. „Dziś i Jutro” nr 8, s. 7; Szydłowski: „Przyjaźń” nr 9, s. 9; „Trybuna Ludu” nr 60, s. 6; „Przekrój” nr 564, s. 13; Byrska I.: *Nie chcemy być ostrożni, gdy tępimy pluskwy*. „Słowo Tygodnia” nr 12, s. 1–2.

### Kraków Teatr im. Słowackiego

Leonow L.: *Złota karoca* — Brańczyk K.: „Tygodnik Powszechny” nr 18, s. 7; Greń Z.: *Inni ludzie*. „Dziennik Polski” nr 10 (70), s. 2–3; Jędrzejczyk O.: *Powrót do życia*. „Głos Krakowa” nr 58, s. 3; Koenig J.: *Trzy naj Złota karoca*. „Teatr” nr 9, s. 9–11; Koźniewski K.: „Przekrój” nr 574, s. 8; Mrozek S.: — „Echo Krakowa” nr 64, s. 4; Nieciorowicz R.: *Wrażenia z pracy nad Złotą karocą*. Program teatralny im. Słowackiego. (Kr.) s. 9–12; Vogler H.: *Podróż w Złotej karecie*. „Życie Literackie” nr 12, s. 5; „Teatr” nr 6, s. 27.

### Lublin Teatr im. J. Osterwy

Gorki M.: *Wassa Żelaznowa* — [W. Groclewski] W. G.: „Kamena” nr 1, s. 34–36; „Teatr” nr 3, s. 27.

### Łódź Teatr Powszechny

Katajew W.: *Kwadratura koła* — Danowicz B.: *Szkoła dobrego teatru*. „Nowy Świat” nr 34, s. 1; [Jagoszewski M.] M. J.: *W Teatrze Powszechnym niebawem „Kwadratura koła”*. „Ekspress Ilustrowany” nr 97, s. 4; Markowski M.: „Słowo Polskie” nr 172, s. 4; Morawska J.: *Nie tylko o „Kwadraturze koła”*. „Gazeta Poznańska” nr 204, s. 4; Panasewicz J.: *„Kwadratura koła” po miesiącu*. „Głos Robotniczy” nr 134, s. 3; Panasewicz J.: *Kwadratura zrehabilitowana*. „Kronika” nr 10 (20) s. 12; Sieradzka Z.: *Łódzkie wieczory teatralne*. „Głos Pracy” nr 124, s. 6; Wołoszyński R.: *Refleksje nad komedio-farsą*. „Sprawy i Ludzie” nr 26, s. 3.

### Łódź Teatr im. S. Jaracza

Fajko A.: *Człowiek z teką* — Beck L.: „Łódzki Express Ilustrowany” 6:3; Brucz S.: „Kronika” 2:4; Kudliński T.: „Tygodnik Powszechny” 5:12; Ryszard J.: „Głos Robotniczy” 13:3; Sieradzka Z.: „Głos Pracy” 124:6; Szczawiński J.: „Słowo Powszechny” nr 31 (Dod.) z 4/5 II s. III; Szczepański J. A.: „Teatr” 6 s. 9–10.

### Warszawa Teatr Dramatyczny Wojska Polskiego

Wiśniewski W.: *Tragedia optymistyczna* — Górnicki W. (g): *Sukces Tragedii optymistycznej*. „Świat” nr 2, s. 9; Stróżecka E.: „Teatr” nr 1/9, s. 12–14.

Marszak S.: *Żołnierz i bieda* — [Czajkowska Z.] (Zu): „Słowo Powszechny” 37:4; „Życie Warszawy” 30:6; Woyciechowska L.: „Ekspres Wieczorny” 34:3.

### Teatr Powszechny Warszawa

Leonow L.: *Złota karoca* — Beylin K.: *Bohaterowie nie są zmęczeni*. „Ekspres Wieczorny” nr 35, s. 3 (s. 569).

### Toruń Teatr Lalek Baj Pomorski

*Buratino* (wg *Niezwykłych przygód pajacyka Buratino* Aleksieja Tołstoja) — Borisowa A. — Bychowska H.: „Gazeta Toruńska” 115:5.

<sup>1</sup> Bibliografia teatralna została opracowana na podstawie *Polskiej bibliografii literackiej* za lata 1956–1988 oraz na podstawie źródeł *Almanachu sceny polskiej 1960–1989/1990* i uwzględnia w następującej kolejności: **sezon teatralny** — **nazwę teatru** — autora sztuki (nazwisko i imię) — tytuł sztuki/adaptacji (kursywą) — autora recenzji — (tytuł recenzji) — źródło recenzji — (dodatkowe informacje o sztuce, reżyserze, nagrodach, festiwalach itp).

## 1957

R. Zwoźniakowa: *Sztuki rosyjskie i radzieckie na scenach polskich*. „Trybuna Robotnicza” 209:3; „Teatr i Film” 10:33, 12:33, 14:34.

### **Częstochowa Teatr im. A. Mickiewicza**

Gorbatow B.: *Młodość ojców* — Kwaśniewski T.: „Życie Częstochowy” 290:60.

### **Łódź Teatr Nowy**

Majakowski W.: *Łaźnia* — „Expres Wieczorny” 269:2; Repertuar Teatru Nowego w 1957/1958. Wykaz premier w 1956/1957. Biuletyn PTN 1957/1958 2:4–5.

### **Łódź Wyższa Szkoła Teatralna**

Szwarc E.: *Człowiek i cień* — Grabowska A.: „Głos Robotniczy” 110:3 (praca dyplomowa); Panasewicz J.: „Express Ilustrowany” 118:3.

### **Opole Teatr Ziemi Opolskiej**

Rachmanow S.: *Niespokojna starość* — Lubecki W.: „Trybuna Opolska” 272:4.

### **Kraków Studencki Teatr „38”**

Adamow A.: *Wszyscy przeciw wszystkim* — Greń Z.: „Życie Literackie” 7:8.

### **Lublin Nasz Teatr**

Szwarc E.: *Człowiek i cień* — (zjk): „Kultura i Życie” 16:1.

### **Czechosłowacja Cieszyn Czeski Scena Polska**

Arbuzow A.: *Tania* — Sęk W.: „Zwrot” 11:13; *O słuchowisku, czyli o specyfice radiowej*. „Radio i Świat” 3:7.

Wiśniewski W.: *Tragedia optymistyczna* — Szydłowski R.: „Expres Wieczorny” 272:4; „Trybuna Ludu” 307:6; W. Czapińska: *TV w roku 1957*; „Ekran” 37/8:18; *Dramat w TV*. „Dialog” 7:138–44.

## 1958

Lewański J.: *Sesja radzieckich teatrologów*. „Dialog” 8:151–5; Jagoszewski M.: *Po wizycie Obrzeczowa*. „Dziennik Łódzki” 51:5; *O krytyce teatralnej w ZSRR*. „Dialog” 3:132–3 (na podst. art. z *Sovietskoj Kultury* nr 251); Miller J. N.: *Nowy teatr radziecki*. „Orka” 20:5; *Twórcy MchAT do aktorów Teatru polskiego*. „Listy Teatru” 12:5–6; Serkowska M.: *Wujaszek Wania [A. Czechowa] na scenie*. Program Teatru Ziemi Lubuskiej; Szczepański J. A.: *Rozważania o teatrze polskim*. „Nowe Drogi” 9:103–10 (w obronie realizmu socjalistycznego na scenach polskich); *Sztuka socjalistyczna*. „Teatr” 21:3.

### **Bydgoszcz Teatr Ziemi Pomorskiej**

Katajew W.: *Domek* — [Szymkiewicz J.]: „Pomorze” 19:6; „Gazeta Pomorska” 115:3; „Gazeta Toruńska” 115:3; *Galczyński i Gorki na scenach warszawskich*. „Tygodnik Demokratyczny” 46:8.

### **Katowice Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego**

Szwarc E.: *Czerwony kapturek* — Markiewiczowa H.: „Dziennik Zachodni” 37:3

### **Kraków Teatr Lalek Groteska**

Borisowa K. wg A. Tołstoja: *Złoty klucz* — „Dziennik Bałtycki” 215:4; Galewicz J.: „Teatr Lalek” 5:45–6.

### **Olsztyn Teatr Lalek Czerwony Kapturek**

Marszak S.: *Żołnierz i bieda* — Milewski Z.: „Życie Olsztyńskie” 155:8.

### **Szczecin Teatr Lalek Pleciuga**

Marszak S.: *Uparciuszek* — [Jordan F.] (j): „Kurier Szczeciński” 104:6; [Morawska H.] (MOR): „Głos Szczecina” 104:6.

### **Warszawa Teatr Lalek Guliwer**

Borisowa K. — wg A. Tołstoja: *Złoty klucz* — „Expres Wieczorny” 38:3; „Teatr Lalek” 4:16–7.

### **Warszawa Teatr Rosyjski**

Aloszyn S.: *Samotna* — Padwa W.: „Przyjaźń” 19:14–5.

## 1959

Kołąkowski T.: *Kilka uwag o teatrze rosyjskim*. „Slavia Orientalis” 2/3:91–113; Motylski T.: *Gogol na scenach polskich*. „Teatr” 6:323–4; *Sztuki rosyjskie i radzieckie grane w Teatrze im. A. Mickiewicza*. Program teatralny (Częstochowa); Heine S.: *Wspomnienia z łódzkiej prapremiery Jegora Bułyczza [M. Gorkiego]*. Program Teatru Powszechnego Łódź [w 1936 roku].

### **Częstochowa Teatr im. A. Mickiewicza**

Rozow W.: *Gonitwa za szczęściem* — Winiarski M.: „Życie Częstochowy” 112:6.

### **Łódź Teatr Powszechny**

Gorki M.: *Jegor Bułyczow i inni* — Panasewicz J.: „Express Ilustrowany” 104:4.

### **Opole Teatr Ziemi Opolskiej**

Szwarc E.: *Czerwony kapturek* — 1959 — [Lubecki W.] W. L.: „Trybuna Opolska” 21:3.

### **Warszawa Teatr Ziemi Mazowieckiej**

Katajew W.: *Domek* — Jastrzębska Z.: „Słowo Powszechnie” 292:8.

### **Wrocław Teatr Polski**

1960/1961

Katowice Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich 1960/61:

[Cieszewski J.] (j): „Trybuna Robotnicza” 60 272:1; [Jung S.] (SJ): „Przyjaźń” 60 47:3; [Podolska M.] (mp): *Pro-festiwalowe spotkania*. „Trybuna Robotnicza” 60 285:3; „Teatr” 61 1:22 (sprawozdanie); „Teatr” 61 23:24 [spraw]; „Trybuna Robotnicza” 60 280:3 [podsumowanie]; Lewin P.: *Przegląd publikacji Radzieckiej o dawnym teatrze rosyjskim i narodów ZSRR (1945–1959)*. „Pamiętnik Teatralny” 60 3:589–602; Olszewski K.: *Z kronik teatralnych Zagłębia i Śląska*. 60 „Wiedza Literacka”, s. 514; Bober J.: „Tr Robotn.” 60 198:6; Książek T.: *Radziecka twórczość teatralna na scenach polskich*. „Czerwony Sztandar” 61 134:3; Żyromirski E.: *Kilka uwag o nowych spektaklach sztuk ros. w Polsce*. „Język Rosyjski” 61 4:69:72.

**Białystok Teatr im. A. Węgieerki**

Gorki M.: *Jegor Bułycz i inni* — Siemiatycka K.: „Gazeta Białostocka” 61 112:3,5; Wroński J.: „Gazeta Pomorska” 61 145:4.

**Bielsko B.–Cieszyn Teatr Polski**

Afinogenow A.: *Maszeńka* — Sławińska I. T.: „Kurier Bielski” 61 48:5.

Bułhakow M.: *Ucieczka* — [Broszkiewicz S.] (sb); (wyst. w Katowicach) „Trybuna Robotnicza” 60 274:3; Sławińska I. T.: „Kurier Bielski” 60 48:4.

**Bielsko B. Teatr Propozycji**

Majakowski W.: *Pluskwa* — Dutkiewicz L.: „Kurier Bielski” 61 45:5.

**Bydgoszcz Teatr Ziemi Pomorskiej**

Bułhakow M.: *Ucieczka* — [Bury S. E.] Polanica S.: „Słowo Polskie” 60 160:4.

**Częstochowa Teatr Propozycji**

Bułhakow M.: *Ucieczka* — [Kwaśniewski T.] (t): „Życie Częstochowy” 61 257:6.

**Kielce–Radom Teatr im. S. Żeromskiego**

Bułhakow M.: *Ucieczka* — Gawlik J. P.: „Słowo Literackie” 60 10:6.

**Koszalin–Słupsk Bałtycki Teatr Dramatyczny im. J. Słowackiego**

Majakowski W.: *Łażnia* — Beylin K.: „Expres Wieczorny” 61 191:3;

Wiśniewski W.: *Tragedia optymistyczna* — [Puget J.] Peyolt: „Panorama Północy” 61 2:15; Ślipińska J.: „Słowo Tygodnia” 60 44:2–3.

**Kraków Teatr Rozmaitości**

Szwarc E.: *Czerwony kapturek* — Gorazd A.: „Tygodnik Powszechny” 61 7:9.

**Lublin Teatr im. J. Osterwy**

Wiśniewski A.: *Tragedia optymistyczna* — Żyromirski E.: „Przyjaźń” 60 46:15; Zegalski J.: „Kurier Literacki” 61 47:3; Tatarakiewicz A.: „Kamena” 61 5:7.

**Łódź Teatr im. S. Jaracza**

Pogodin M.: *Trzecia patetyczna* — [Bury S. E.] Polanica S.: „Słowo Polskie” 61 274:4.

**Łódź Teatr Ziemi Łódzkiej**

Szwarc E.: *Cud nie cud* — Papier T.: „Odgłosy” 61 16:8; Wojciechowska T.: „Przyjaźń” 61 14:13.

**Nowa Huta Teatr Ludowy**

Erenburg I.: *Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca* — Broszkiewicz J.: „Echo Krakowa” 61 284:3; Fruhling J.: „Tygodnik Demokratyczny” 61 51/52:12; Kudliński T.: „Dziennik Polski” 61 287:4; Mamoń B.: „Tygodnik Powszechny” 61 51:6; Wirth A.: „Nowa Kultura” 61 52/53:4.

Szwarc E.: *Smok (7 VI 61)* — Bober J.: „Głos Krakowa” 61 148:5 (Światowa prapremiera); Flaszen L.: „Echo Krakowa” 61 229:3; Greń Z.: „Życie Literackie” 61 16:5; Kellner I.: „Teatr” 61 23:10–1; Kudliński T. — „Dziennik Polski” 61 143:6; Mamoń B. — „Tygodnik Powszechny” 61 27:8; Nurkiewicz J. — „Przyjaźń” 61 49:15.

**Opole Teatr 13 Rzędów**

Majakowski W.: *Misterium Buffo* — Bąk B.: „Odgłosy” 60 34:6; Kudliński T.: „Dziennik Polski” 61 18:3; Lubecki W.: „Trybuna Opolska” 60 244:4; Zdanowicz J.: „Ekran” 60 35:10.

**Poznań Teatr Satyryczny**

Katajew W.: *Kwadratura koła* — Hebanowski S.: „Głos Wielkopolski” 60 251:3.

**Rzeszów Teatr im. W. Siemaszkowej**

Michalkow S.: *Dzikusy* — [Błońska C.] (c.Bł.): *S. Michalkow na przedstawieniu swej sztuki w Rzeszowie*. „Trybuna Ludowa” 60 328:6; [Wróblewski A.] W.: „Przegląd Kulturalny” 60 47:8.

**Sosnowiec Teatr Zagłębia**

Rachmanow L.: *Niespokojna starość* — [Podolska M.] (mp): „Trybuna Robotnicza” 60 276:7.

**Szczecin Teatr Polski**

Arbuzow A.: *Godzina dwunasta* — Jordan F.: „Kurier Szczeciński” 60 265:3; Misiorny M.: „Głos Szczecina” 60 264:5.

Ilf I., Petrow E.: *Złoty cielak* — [Gronostaj L.] L.S.: „Żołnierz Polski” 61 232:6; Misiorny M.: „Głos Szczecina” 61 216:3.

**Warszawa Teatr Klasyczny**

Aloszyn S.: *Niebieska teczka* — Boniecka E.: „Kurier Polski” 61 120:4.

**Warszawa Teatr Komedia**

IIF I., Petrow E.: *Złoty ciełak* — Beylin K.: „Express Wieczorny” 61 89:8; Dymitrow D.: „Głos Wybrzeża” 61 186:5; Śliwowski R.: „Nowa Kultura” 61 14/15:4; Treugutt S.: „Przegląd Kulturalny” 61 17:8.

**Warszawa Teatr Ludowy**

Arbuzow A.: *Lata wędrówek* — Boniecka E.: „Kurier Polski” 61 67:4.

**Warszawa Teatr Ziemi Mazowieckiej**

Katajew W.: *Domek* — Sieczkowski M.: „Przyjaźń” 60 3:15.

**Wrocław Teatr Polski**

Arbuzow A.: *Irkucka historia* — Dzieduszycki W.: „Życie Literackie” 61 19:5.

**Wrocław Teatr Rozmaitości**

Iwanow W.: *Pociąg pancerny* — Bąk B.: „Słowo Polskie” 61 176:4.

**Zabrze Teatr Nowy**

Gorki M.: *Wassa Żelaznowa* — Mrówka B.: „Dziennik Zachodni” 60 279:4.

**Zielona Góra Teatr Ziemi Lubuskiej**

Leonow L.: *Najazd* — Bąk B.: „Odgłosy” 60 50:6; Okopiński M.: „Gazeta Zabrzeńska” 60 264:4; Szczawiński J.: „Kurier” 61 8:10–1.

Majakowski W.: *Łaźnia* — Solińska I.: „Gazeta Zielonogórska” 61 272:3.

**Warszawa Studencki Teatr Satyryków**

Babel I.: *Zdrada* — (IBIS): „Życie Warszawy” 61 80:8; Lubaszewski I.: „Expres Wieczorny” 61 81:5;

Sadkowski W.: „Trybuna Ludowa” 61 90:8.

**Warszawa BAJ**

Szwarc E.: *Królowa śniegu* — Lubaszewska I.: „Expres Wieczorny” 60 86:6.

**Wrocław Teatr Rozmaitości (Scena Łalkowa) M**

Michałkow S.: *Baśń o trzech pomarańczach* — Tyszkowska K.: „Gazeta Robotnicza” 61 230:5.

**Legnica Rosyjski Teatr Dramatyczny**

Arbuzow A.: *Irkucka historia* — Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 61 180:7.

Pogodin N.: *Kremłowskie kuranty* — Argus.: „Trybuna Robotnicza” 60 278:3.

Sofronow A.: *Kuchareczka* — Asnes A.: „Głos Szczecina” 60 132:5.

**Czechosłowacja Czeski Cieszyn Scena Polska**

Leonow L.: *Najazd* — Sławińska I. T.: „Trybuna Robotnicza” 61 283:3.

Wiśniewski W.: *Tragedia optymistyczna* — Trauer E.: „Życie Warszawy” 60 11:9–11.

Szwarc E.: *Cud nie cud* — [Bury S. E.] Polanica S.: „Słowo Polskie” 60 276:4.

Arbuzow A.: *Godzina dwunasta* — Lasota G.: „Polityka” 60 9:7.

Bułhakow M.: *Ucieczka* — [Krzyżanowska Z.] Zet.: „Radio i Telewizja” 60 48:4; Lasota G.: „Polityka” 60 15:7.

Leonow L.: *Najazd* — Lutyński D.: „Gazeta Zachodnia” 60 310:3.

Leonow L.: *Złota karota* — Kaźmierczak B.: „Ekran” 60 28:14; „Kurier” 60 29:10.

Michałkow S.: *Dziwni ludzie* — [Krzyżanowska Z.] Z. K.: „Radio i TV” 60 37:24.

*Tryptyk o Leninie* — Płażewski J.: „Przegląd Kulturalny” 60 24:8; (Scenariusz: A. Hanuszkiewicz, S. Wygodnicki).

**1962/1963**

Gomulicki R.: *Iwanow (A. Czechowa) w teatrze*. Przegląd Teatru Rozmaitości 63 Warszawa; [Id.]: *Sztuki radzieckie i rosyjskie dziś na scenach polskich*. „Trybuna Ludowa” 63 309:4; Szydłowski R.: „Przyjaźń” 63 42:12–3.

**Białystok Teatr im. A. Węgieerki**

Katajew W.: *Kwadratura koła* — Marszałek K.: „Głos Białostocki” 63 289:5.

Simonow K.: *Sumienie (Ten czwarty)* — Siemiatycka I.: „Głos Białostocki” 62 147:4.

**Bydgoszcz Teatr Polski**

Wiśniewski W.: *Tragedia optymistyczna* — Marczuk E.: „Ilustrowany Kurier Polski” 62 263:4; Pietrzakówna Z.: „Pomorze” 62 24:6; Szymkiewicz J.: „Gazeta Pomorska” 62 272:3.

**Częstochowa Teatr im. A. Mickiewicza**

Majakowski W.: *O mnie* (Oprac. A. Kowalczyk) — Kowalczyk A.: *Dlaczego taki Majakowski*. „Przegląd Teatru Mickiewicza” 1962.

**Gdańsk Studio Rapsodyczne**

Makarenko A.: *Poemat pedagogiczny* — Artoszewski A.: „Wieczór Wybrzeża” 63 56:3.

**Gdańsk Gdynia Sopot Teatr Wybrzeże**

Zamiatin E.: *Pchła* — Kral A. W.: „Teatr” 63 4:8–10 (Reż.: Joanna Kulmowa); Ostrowska R.: „Głos Wybrzeża” 63 289:4; Rafałowski T.: „Głos Wybrz.” 62 289:3.

**Gniezno Teatr im. A. Fredry**

Arbuzow A.: *Irkucka historia* — Sieczkowski M.: „Przyjaźń” 62 15:12.

### **Gorzów Teatr im. J. Osterwy**

Bułhakow M.: *Ucieczka* — (ami): „Gazeta Zachodniopomorska” 62 284:3–4;

Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 62 277:4.

Petrow E.: *Wyspa pokoju* — Adamczuk I.: „Gazeta Zachodniopomorska” 63 262:3.

### **Katowice Teatr im. S. Wyspiańskiego**

Ilf I., Petrow E.: *Dwanaście krzeseł* — Sławińska I. T.: „Tryb. Robotn.” 62 224:3; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 62 225:3–4.

Majakowski W.: *Łąznia* — Sławińska I. T.: „Trybuna Robotnicza” 63 264:3; „Trybuna Robotnicza” 63 266:3; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 63 268:4.

### **Koszalin-Słupsk Bałtycki Teatr Dramatyczny im. J. Słowackiego**

Majakowski W.: *Pluskwa* — Sławińska I. T.: „Trybuna Robotn.” 63 270:3; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 63 272:3; Zajkowska S.: *Przed premierą* „Głos Koszalina” 63 265:4.

### **Kraków Teatr Słowackiego**

Sztejn A.: *Ocean* — Bober J.: „Gazeta Krakowska” 286:5; Dąbrowski B.: „Przegląd Teatru Słowackiego” 1962;

Fruhling J.: „Teatr” 24:23; Kudliński T.: „Dziennik Polski” 280:4; Sławińska I.T.: „Trybuna Robotn.” 270:3;

Surówka B.: „Dziennik Zach.” 270:3.

### **Kraków Wyższa Szkoła Teatralna**

Bułhakow M.: *Ucieczka* — Bober J.: „Gazeta Krakowska” 62 41:5;

Kudliński T.: „Dziennik Polski” 62 37:4.

### **Łódź Teatr im. S. Jaracza**

Pogodin M.: *Trzecia patetyczna* — Jagoszewski M.: „Dziennik Łódzki” 63; Stróżecka E.: „Teatr” 62 1:5–6.

Erenburg I.: *Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca* (Adap. scen.: J. Krassowski) — Bąk B.: „Słowo Polskie” 62 60:3; Greń Z.: „Życie Literackie” 62 8:1; Kral A. W.: „Przegląd Kulturalny” 62 10:8; Tremer J.: „Kurier” 62 4:10.

Szwarc E.: *Smok* — [Szczepański J.A.] Jaszcz.: „Trybuna Ludowa” 62 4:8.

### **Olsztyn-Elbląg Teatr im. S. Jaracza**

Erenburg I.: *Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca* (Adap. J. Krassowski) — Segiet J.: „Głos Olsztyna” 62 136:6.

### **Opole Teatr Ziemi Opolskiej**

Leonow L.: *Zamieć* — Konieczna R.: „Trybuna Opolska” 63 269:4; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 63 275:4.

Simonow K.: *Ten czwarty* — Lubosz B.: „Trybuna Robotnicza” 62 276:5; Sieczkowski M.: „Przyjaźń” 63 2:17.

### **Poznań Teatr 5**

Majakowski W.: *Listy do Lili Brik* — Burtowy W.: „Expres Polski” 63 261:2.

### **Poznań Teatr Polski (Występy w Brnie)**

Babel I.: *Pierwsza konna* — Danecki R.: „Expres Polski” 62 48:5; Fornalczyk F.: „Głos Wielkopolski” 62 48:4;

Greń Z.: „Życie Literackie” 62 11:6; Wróblewski A.: „Teatr” 62 8:9–11.

### **Rzeszów Teatr im. W. Siemaszkowej**

Gorki M.: *Jegor Bułycz i inni* — Kłak Cz.: „Widownia” 63 49:2; Sławińska I. T.: „Trybuna Robotnicza” 63 275:3; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 63 281:3.

Simonow K.: *Czwarty* — Kłak Cz.: „Widownia” 62 45:3; [Pleśniarowicz J] (Y): „Widownia” 62 42:4.

Sztejn A.: *Hotel Asturia* — Sieczkowski M.: „Przyjaźń” 2:14.

### **Sosnowiec Teatr Zagłębia**

Gorbatow B.: *Prawo dalekiej północy* — Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 63 270:3;

Przystawski T.: „Dziennik Zachodni” 63 269:1–2; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 63 270:3.

### **Szczecin Teatr Współczesny**

Aksjonow W., Stabawoj J.: *Koledzy* — Jordan F.: „Kurier Szczeciński” 63 265:4;

Misiorny M.: „Głos Szczecina” 63 277:3; Sławińska I. T.: „Trybuna Robotnicza” 63 271:3; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 63 274:3.

### **Szczecin Teatr Polski**

Sztejn A.: *Hotel Asturia* — Jordan F.: „Kurier Szczeciński” 269:3; Misiorny M.: „Głos Szczecina” 269:3.

### **Tarnów Teatr Ziemi Krakowskiej im. L. Solkiego**

Mass W., Czerwiński M.: *Kocham, kocham...* — Bober J.: „Gazeta Krakowska” 71:5.

### **Warszawa Teatr Klasyczny**

Katajew W.: *Samotny biały żagiel* (Adap. W. Bodnicki) — Kwiecińska Z.: „Trybuna Ludowa” 62 36:5; Lubaszewska I.: „Expres Wieczorny” 62 28:6.

### **Warszawa Teatr Ludowy**

Makarenko A.: *Poemat pedagogiczny* (Adap. J. Rakowiecki) — Beylin K.: „Expres Wieczorny” 62 255:5; Grodzicki A.: „Życie Warszawy” 62 257:6.

### **Warszawa Teatr Narodowy**

Arbuzow A.: *Godzina dwunasta* — „Przyjaźń” 62 18:14, Czapińska W.: „Przyjaźń” 62 4:14,17; Kłossowicz J.: „Przegląd Kulturalny” 62 13:8.

### **Warszawa Teatr Polski**

Pogodin M.: *Kremłowskie kuranty* — Balicki S. W.: „Głos Polski” 62 180:3; Kral A. W.: „Przegląd Kulturalny” 62 19:10; Mikołajtis Z.: „Dziennik Literacki” 6 119:7; Woyciechowska L.: „Express Wieczorny” 62 107:2; Wyrzykowski M.: „Trybuna Ludowa” 62 116:5.

#### **Warszawa Teatr Powszechny**

Michałkow S.: *Kupiłem pomnik swój* — [Bury S. E.] Polanica S.: „Słowo Polskie” 62 133:4; Kral A. W.: „Przegląd Kulturalny” 62 26:8; [Sieczkowski M.] M. S.: „Przyjaźń” 23:17.

#### **Warszawa Teatr Rozmaitości**

Szwarc E.: *Smok* — Beylin K.: „Express Wieczorny” 62 141:6; Kłossowski J.: „Przegląd Kulturalny” 62 27:8; Szyszko G.: „Przyjaźń” 62 32:17; „Teatr” 62 16:27.

#### **Warszawa Wyższa Szkoła Teatralna**

Tołstoj A.: *Ślicznotka* — Lubaszewska I.: „Express Wieczorny” 62 66:2.

#### **Wrocław Teatr Kameralny**

Majakowski W.: *Opowieść o Majakowskim* (Oprac. R. Danecki, B. Litwiniec) — Kelera J.: „Odra” 63 12:74.

#### **Wrocław Teatr Polski**

Gorki M.: *Byliczow, Dostigajew i inni* — Rotbaum J.: *Kilka słów od reżysera*. „Życie Teatru” 62 8:19–21.

#### **Wrocław Teatr Rozmaitości**

Iwanow W.: *Pociąg pancerny* — „Teatr” 62 1:24.

Pogodin N.: *Mój przyjaciel* — Sławińska I. T.: „Trybuna Robotnicza” 63 274:3; Szydłowski R.: „Przyjaźń” 63 50:12–3.

Wiśniewski W.: *Tragedia optymistyczna* — Bajdor J.: „Słowo Polskie” 62 285:3; Kelera J.: „Odra” 63 2:81–2.

#### **Zielona Góra Teatr Ziemi Lubuskiej**

Bułhakow M.: *Ucieczka* — [Soliński B.] (Ami.): „Nadodrze” 62 12:12.

Leonow L.: *Połowczańskie sady* — Lubosz B.: „Trybuna Robotnicza” 62 274:2–3; Wróblewski A.: „Nowa Kultura” 62 45:4.

#### **Poznań Teatr Lalki i Aktora „Marcinek”**

Szwarc E.: *Królowa śniegu* (wg. J.Ch. Andersena) — Brzoza H.: „Gazeta Poznańska” 63 11:5; Fornalczyk F.: „Głos Wielkopolski” 63 4:4.

#### **Toruń Teatr Lalki i Aktora „Baj Pomorski”**

Olesza J.: *Trzech tłuściochów* — Baszkowski A.: „Pomorze” 63 8:6.

#### **Czechosłowacja Cieszyn Czeski Scena Polska**

Gorki M.: *Wassa Żelaznowa* — Greiner P.: „Przegląd” 62 4:18.

#### **Legnica Rosyjski Teatr Dramatyczny**

Kuzniecowa A.: *Wyznanie miłości* — Zinowiec M.: „Głos Szczecina” 62 230:3.

#### **Gdańsk Teatr Rozmów**

Babel I.: *Nikita Bałmaszew* — Rafałowski T.: „Głos Wybrzeża” 62 110:3.

#### **Kraków Kabaret Piwnica pod Baranami**

*23 strony maszynopisu* (montaż poezji Majakowskiego) — Kudliński T.: „Dziennik Polski” 63 296:3.

#### **Warszawa Studencki Teatr Satyryków**

Babel I.: *Zdrada* — Kudliński T.: „Dziennik Polski” 62 158:4.

Simonow K.: *Ten czwarty* — [Bądkowska S.] es-be.: „Radio i TV” 63 17:4.

Aksenow W.: *Śniadanie roku 43* — Czarniecki S.: „Ekran” 63 10:14.

Okudźawa B.: *Jeszcze pożyjesz* (Adap.: J. Markuszewski) — Kuliczowska K.: „Radio i TV” 62 28:24; Zaremba J.: „Ekran” 62 25:14.

Szołochow M.: *Obca krew* — Ostrowski A.: „Ekran” 63 10:3 okł.: [Drozdowski B.] BED.: „Ekran” 62 46:15.

Tiendriakow W.: *Sąd* (Adap.: A. Konic) — Kaźmierczak B.: „Ekran” 63 19:17.

Tiendriakow W.: *Trójka, siódemka, as* (Adap.: B. Olszański) — Kaczyńska K.: „Ekran” 62 15:15.

Tołstoj A.: *Hrabia Cagliostro* (Adap.: H. Krzyżanowska) — Kuliczowska K.: „Radio i TV” 63 14:3 okł.: Podgórzec Z.: „Ekran” 63 14:15.

### 1964

IV Ogólnopolski Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w Katowicach; Gomolicki L.: *Dostojewski i Leonow na scenie* „Nasza Scena” 5(42):22–6; *Sztuki ros. i radz. na scenie rzeszowskiej*. „Program Teatru Siemaszkowej Rzeszów” [zestwienie za 1 1944–1963]; Szydłowski R.: *Majakowski na scenie Polsci*. „Sovetskaja Kultura” z 26 V 64; *Sztuki ros. i radz. na scenach polskich*: „Widownia” 2:79–82

#### **Częstochowa Teatr im. A. Mickiewicza**

*O mnie* — Majakowski W. — Kwiecińska Z.: „Trybuna Ludowa” 100:8.

Sztok I.: *Stworzenie świata* — Sławińska I. T.: „Trybuna Robotnicza” 135:3; [Wróblewski A.] A. W.: „Teatr” 14:16.

#### **Gdańsk Gdynia Sopot Teatr Wybrzeże**

Szwarc E.: *Nagi król* (11–21 XI 64) — [Mężnicki W.] Dulęba M.: „Dziennik Bałtycki” 281:3; Rafałowski T.: „Głos Wybrzeża” 281:3.

**Gorzów Wlkp. Teatr im. J. Osterwy**

Afinogenow A.: *Dalekie* — [Soliński B.] B. Sol.: „Gazeta Zachodniopomorska” 294:3.

**Kalisz Teatr im. Bogusławskiego**

Stawskij E.: *Przyciąganie ziemskie* — Konarski B. A.: „Ziemia Kaliskai” 21:4; Lubosz B.: „Trybuna Robotnicza” 274:3; [Markiewiczowa H.] (h. mark.): „Dziennik Zachodni” 271:1–2; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 273:3.

**Katowice Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego**

Majakowski W.: *Łaźnia* — Kelera J.: „Odgłosy” 1:73–5.

Pogodin M.: *Kremłowskie kuranty* — [Markiewiczowa H.] (h. mark.): „Dziennik Zachodni” 266:1–2; Sławińska I. T.: „Trybuna Robotnicza” 267:3; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 267:3.

**Kraków Teatr Stary im. H. Modrzejewskiej**

Szołochow M.: *Cichy Don* (Ad. Sc. L. Zamkow-Słomczyńska) — Bober J.: „Gazeta Krakowska” 98:5; Flaszler L.: „Echo Krakowa” 101:3; Greń Z.: „Życie Literackie” 18:9; Mamoń B.: „Tygodnik Powszechny” 18:5; Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 269:3.

**Łódź Teatr im. S. Jaracza**

Gorki M.: *Wassa Żelaznowa* — [Markiewiczowa H.] (h. mark.): „Dziennik Zachodni” 269:1–2; Orłowski W.: „Głos Robotniczy” 267:3; Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 272:3; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 271:3.

Szwarc E.: *Nagi król* — Jagoszewski M.: „Dziennik Łódzki” 66:4; Karczewska W.: „Odgłosy” 14:7; Orłowski W.: „Głos Robotniczy” 79:3; „Teatr” 11:15.

**Łódź Teatr Nowy**

Leonow L.: *Zamieć* — Gomolicki L.: „Odgłosy” 18:8; „Nasza Scena” 5 (42): 2–21.

**Nowa Huta Teatr Ludowy**

Majakowski W.: *Misterium Buffo* — Kudliński T.: „Dziennik Polski” 271:3.

**Opole Teatr Ziemi Opolskiej**

Leonow L.: *Zamieć* — Sieczkowski M.: „Przyjaźń” 3:12–3; [Wróblewski A.] A. W.: „Teatr” 3:16; [Lilejko J.] (El. Żm): „Zeszyty” 1:4.

Ławrientew W.: *Czcij ojca swego...* — Konieczna R.: „Trybuna Opolska” 275:4; [Markiewiczowa H.] (h. mark.): „Dziennik Zachodni” 270:1–2; Sławińska I. T.: „Trybuna Robotnicza” 273:2.

**Poznań Teatr Polski**

Pogodin M.: *Człowiek z karabinem* — Błażewicz O.: „Głos Tygodnia” 160:2; Gąsowski Sz.: „Gazeta Poznańska” 267:3; Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 278:4; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 276:4; [Danecki R.] (r.): „Expres Polski” 265:2; [Markiewiczowa H.] (h. mark.): „Dziennik Zachodni” 273:1–2; Okopiński M.: „Gazeta Poznańska” 261:3.

**Rzeszów Teatr im. W. Siemaszkowej**

Gorki M.: *Jegor Bułyczow i inni* — [Sieczkowski M.] (ms): „Przyjaźń” 7:12–3.

**Szczecin Teatr Współczesny**

Aksionow W.: *Koledzy* (Ad. Sc. J. Stabovoj) — Wróblewski A.: „Przyjaźń” 2:13; Zinowiec M.: „Pomorze” 1:7; [Id.] A. W.: „Teatr” 3:14.

**Warszawa Teatr Kameralny**

Szwarc E.: *Najzwyczajniejszy cud* — [Bury S. E.] Polanica S.: „Słowo Polskie” 251:3; Fruhling J.: „Kultura” 45:9; Czuliński J.: „Trybuna Młodzieży” 260:4; Grodzicki A.: „Życie Warszawy” 249:4; Sieczkowski M.: „Przyjaźń” 51/52:18; Szydłowski R.: „Trybuna Ludowa” 287:4.

**Warszawa Teatr Klasyczny**

Majakowski W.: *Łaźnia* — Beylin K.: „Expres Wieczorny” 56:6; [Bury S. E.] Polanica S.: „Słowo Polskie” 58:3; Kaliszewski J.: „Trybuna Ludowa” 60:6; [Kosińska M.] (kos): „Życie Warszawy” 45:4; Raszewski Z.: „Dialog” 5:121–4 [w recenzji omówienie materiału z klasówek Liceum im. Słowackiego w Warszawie].

**Warszawa Teatr Żydowski**

Szwarc E.: *Baśń o smoku* — [Ochnio-Lubaszewska I.] (i. l.): „Expres Wieczorny” 19:6; Szydłowski R.: „Trybuna Ludowa” 23:4; [Wróblewski A.] A. W.: „Teatr” 5:16.

**Warszawa Wyższa Szkoła Teatralna**

Babel I.: *Zmierzch* — Henkel B.: „Sztandar Młodych” 258:3; Kydryński J.: „Dziennik Polski” 266:5.

**Wrocław Teatr Rozmaitości**

Pogodin M.: *Mój przyjaciel* — [Wróblewski A.] Wr.: „Teatr” 3:16.

Trenow K.: *Lubow Jarowaja* — Lubosz B. — „Trybuna Robotnicza” 270:3; Lutogniewski T.: „Gazeta Robotnicza” 299:5; [Markiewiczowa H.] (h. mark.): „Dziennik Zachodni” 268:1; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 270:3.

**Zabrze Teatr Nowy**

Bill-Białocerkowski W.: *Sztorm* — Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 265:5.

**Pabianice Zespół Teatralny DK**

Ostrowski M.: *Jak hartowała się stal* — Sieczkowski M.: „Przyjaźń” 24:9.

**Lublin Teatrzyk Akademii Medycznej „DREN 59”**

Majakowski W.: *Pluska* — Bechcyc-Ludnicka M.: „Kamena” 7:12; Szella A. L.: „Kurier Literacki” 71:4; Kornełuk W.: „Kultura i Życie” 11:2.

## Poznań Kabaret Fafik

- Studenci w walce o socjalistyczny kierunek kultury polskiej* — Juszczyk J.: „Gazeta Poznańska” 103:7.  
Arbuzow A.: *Irkucka historia* — Sieczkowski M.: „Przyjaźń” 20:13; Sokorski W.: „Radio i TV” 20:20; Szarecki Sz.: „Ekran” 20:5.  
Tiendriakow W.: *Krótkie spięcie* (Ad. Sceniczna: A. Konic, J. Zalewski) — Kuliczowska K.: „Radio i TV” 6:4; Zdanowicz J.: „Ekran” 7:15.

1965

## Bielsko Biała Teatr Polski

Majakowski W.: *Misterium Buffo* — Wit J.: „Kurier Bielski” 13:5.

## Gorzów Wlkp. Teatr im. J. Osterwy

Afimogenow A.: *Dalekie* — [Soliński B.] (ami): „Nadodrze” 1:12.

## Koszalin-Słupsk Bałtycki Teatr Dramatyczny im. J. Słowackiego

Tokariew W.: *Sumienie* — [Segiet J.] SEG.: „Panorama Północy” 10:11.

## Kraków Teatr im. J. Słowackiego

Wiśniewski W.: *Tragedia optymistyczna* — Bober J.: „Gazeta Krakowska” 108:5; Greń Z.: „Życie Literackie” 24:3; Mamoń B.: „Tygodnik Powszechny” 24:5; Zastępca.: „Echo Krakowa” 108:2.

## Kraków Teatr Rozmaitości

Szkwarkin W.: *Cudze dziecko* — Bober J.: „Gazeta Krakowska” 120:5; Kudliński T.: „Dziennik Polski” 101:5; Zastępca: „Echo Krakowa” 114:2.

## Nowa Huta Teatr Ludowy

Majakowski W.: *Misterium Buffo* — Kudliński T.: „Dziennik Polski” 307:3; Pieszczachowicz J.: „Echo Krakowa” 298:3.

## Poznań Teatr Polski

Majakowski W.: *Pluskwa* — Danecki R.: „Expres Polski” 265:3; Truszczyński J.: „Przegląd Poznański” 264:7.

## Rzeszów Teatr im. W. Siemaszkowej

Wołodin A.: *Pięć wieczorów* — Świerczewska K.: „Widownia” 2:3; „Teatr” 6:15.

## Sosnowiec Teatr Zagłębia

Twerski A.: *Opowieść jednej dziewczynki* (9 X 65) — Greiner P.: „Poglądy” 22:19; Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 252:5; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 275:4.

## Warszawa Estrada

Okudźawa B.: *Jak mi było na froncie* (Ad. Sc. J. Markuszewski — *Jeszcze pożyczysz*) — Jarecki A.: „Sztandar Młodych” 69:3; Ochnio-Lubaszewska I.: „Expres Wieczorny” 64:6.

## Warszawa Teatr Klasyczny

Gorki M.: *Wassa Zeleznowa* (29 V 65) — [Bury S. E.] Polanica S.: „Słowo Polskie” 123:3; Przewoska H.: „Stolica” 28:14; Szczawiński J.: „Kurier” 29:7; Raducka Z.: „Tygodnik Demokratyczny” 23:8; [Szczepański J. A.] JASZCZ.: „Trybuna Ludowa” 140:6.

## Warszawa Teatr Ziemi Mazowieckiej

Bułhakow M.: *Don Kichot* (wg. M. de Cervantesa) — [Bury S. E.] Polanica S.: „Słowo Polskie” 75:3; Czuliński J.: „Trybuna Młodzieży” 96/97:4; [Natanson W.] W. N.: „Teatr” 11;16; [Szydłowski R.] R. S.: „Trybuna Ludowa” 89:8.

## Warszawa teatr Żydowski

*Urodziłem się w Odessie* (wg utworów I. Babla; oprac.: Berger J., Drożdżyński A.) — Beylin K.: „Expres Wieczorny” 118:6; [Szczepański J.A.] JASZCZ.: „Trybuna Ludowa” 140:6; Wróblewski A.] A.W.: „Teatr” 13:16.

## Wrocław Teatr Rozmaitości

Treniew K.: *Lubow Jarowaja* — Kelera J.: „Odra” 1:67.

## Zabrze Teatr Nowy

Bill-Białocerkiewski W.: *Sztorm* — Wielgosz J.: „Poglądy” 1:5.

## Zielona Góra Teatr Lubuski im. L. Kruczkowskiego

Ilf I., Pietrow E.: *Złoty Cielak* — [Soliński B.] (AMI): „Nadodrze” 20:10.

## Bielsko Biała Teatr Poezji ZDK Włoczęga

Majakowski W.: *Misterium Buffo* — Lubosz B.: „Trybuna Robotnicza” 79:5.

Babel I.: *Zdrada* — Fac B.: „Głos Wybrzeża” 272:3.

Bułhakow M.: *Dni Turbinach* — Goliński L.: „Ekran” 48:14; Szydłowski R.: „Radio i TV” 48 okł., s. 3.: „Życie Literackie” 50:16.

Petrow E.: *Wyspa pokoju* — [Kuliczowska K.] Kr.K.: „Radio i TV” 5:18.

*Wozniesenskij i inni* — Montaż poezji radzieckiej (Wybór: W. Dąbrowski; oprac.: Ostromecki B.) — „Radio i TV” 47:20; Wieczewski W.: „Ekran” 48:15.

1966



Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich BMKS 9:20–4 (omówienie 4 festiwali w 1.49 61, 63, 64).  
Pytlarczyk K.: *Na scenach polskich*. W: *Z dziejów stosunków polsko-radzieckich*. T. 2. Warszawa 1966.  
Ogólnopolski Konkurs Recytatorski XIII: 1967. [Wróblewski A.] (AW): *Teatry poezji i recytatorskie...* Na 50 lecie Rewolucji Październikowej. „Życie Warszawy” 191:5.

#### **Białystok Teatr im. A. Węgiełki**

Arbuzow A.: *Mój biedny Marat* — Marszałek K.: „Gazeta Białostocka” 149:5.

#### **Bydgoszcz Teatr Polski**

Arbuzow A.: *Mój biedny Marat* — Jagła D.: „Goniec Pomorski” 285:5; Niesiołowski J.: „Pomorze” 23:14; Piechocki J.: „Ilustrowany Kurier Polski” 268:4.

#### **Kraków Teatr Małych Form**

Majakowski W.: *Listy W. Majakowskiego do Lili Brik* — Bober J.L.: „Gazeta Krakowska” 269:5.

Szołochow M.: *Cichy Don* — [Taedling R.] (taed): „Dziennik Polski” 269:4.

#### **Nowa Huta Teatr Ludowy**

Majakowski W.: *Misterium Buffo* — Greń Z.: „Życie Literackie” 1/2:11; Koenig J.: „Teatr” 5:5–6.

Szwarc E.: *Klonowi bracia* — Zagórska B.: „Echo Krakowa” 122:2.

#### **Warszawa Teatr Komedia**

Erenburg I.: *Burzliwe Życie Lejzorka Rojtszwańca* (Ad. i reż.: Z. Leśniak) — Grodzicki A.: „Życie Warszawy” 118:4; Jarecki A.: „Sztandar Młodych” 116:3; Ochnio I.: „Expres Wieczorny” 136:6; Padwa W.: „Trybuna Młodych” 132:4; „Słowo Polskie” 119:3; „Teatr” 14:27; „Teatr Polski” 11/12:5.

#### **Zielona Góra Teatr Ziemi Lubuskiej im. L. Kruczkowskiego**

Ilf I., Petrow E.: *Złoty cielec* — Kopalko Z.: „Zeszyty Teatralne” 65/66; „Teatr” 51/52:7–2.

#### **Kraków Koło Miłośników Teatru przy Krakowskim Domu Kultury**

Majakowski W.: *Trzynasty apostoł* (Montaż sceniczny wg listów W. Majakowskiego do Lili Brik) — Pieszczachowicz J.: „Echo Krakowa” 263:2.

#### **Kraków Teatr Lalek Groteska**

Michałkow S.: *Trzy pomarańcze* — Vogler H.: „Dziennik Polski” 278:3.

#### **Poznań Studencki Teatr NURT**

Okudźawa B., Wertyński A.: *Wszystko Wasze ukradziono Wam. Ballady* — Juszczyk J.: „Gazeta Poznańska” 46:3; [Walasek J.] (wa): „Głos Wielkopolski” 46:6.

#### **Teatr Młodego Widza**

Pantelejew L.: *Bohaterski czyn* (Ad. K. Lindenberg) — Sc. Arch. TV(NRPA); Kaźmierczak B.: „Ekran” 4:15.

#### **Teatr Telewizji (Katowice)**

Tiendriakow W.: *Wyboje* — 11 II Sc. Arch. TV(NRPA); Kaźmierczak B.: „Ekran” 9:14; [Kosińska M.] (Kos): „Życie Warszawy” 38:5; [Kuliczewska K.] Kr.K.: „Radio i TV” 9 okt. S. 3.

#### **Teatr Telewizji (Warszawa)**

Gorki M.: *Jegor Bułyczow i inni* — 7 XI Sc. Arch. TV(NRPA); [Kosińska M.] (k): „Życie Warszawy” 269:4; Miller G.: „Ekran” 48:15; Kuchtówna L.: *Jegor Bułyczow Świdierskiego*. „Pomorze” 23:15; Szydłowski R.: „Radio i TV” 47 okt. S. 3.

1967

#### **Białystok Teatr Dramatyczny im. A. Węgiełki**

Wiśniewski W.: *Tragedia optymistyczna* — [Marszałek-Młyńczyk K.](k): „Gazeta Białostocka” 282:5.

#### **Bielsko Biala Teatr Polski**

Simonow K.: *Chłopiec z naszego miasta* — Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 293:3; „Kurier Bielski” 45:5.

#### **Bydgoszcz Teatr Polski**

Arbuzow A.: *Mój biedny Marat* — Kellner I.: „Teatr” 2:5–6.

#### **Bydgoszcz Teatr propozycji**

Wiesiołyj A.: *Rosja we krwi skąpiana* — Polsakiewicz Z.: „Pomorze” 23:13.

#### **Gdańsk-Sopot Teatr Wybrzeże**

Gorki M.: *Jegor Bułyczow i inni* — Greń Z.: „Trybuna Robotnicza” 280:3; [Mężnicki W.]Duleba M.: „Dziennik Bałtycki” 269:3; Ostrowska R.: „Głos Wybrzeża” 265:4; Popławska K.: „Bandera” 48:22; Rafałowski T.: „Głos Wybrzeża” 281:6–7; Sierecki S.: „Wieczór Wybrzeża” 271:3.

#### **Gniezno Teatr im. A. Fredry**

Arbuzow A.: *Mój biedny Marat* — Gąssowski Sz.: „Gazeta Poznańska” 57:3.

#### **Jelenia Góra Teatr Dolnośląski**

Aloszyn S.: *Imię twoje nieznanie* — Lutogniewski T.: „Gazeta Robotn.” 272:2.

Lawrenow B.: *Czterdziesty pierwszy* — Lutogniewski T.: „Gazeta Robotnicza” 279:5; Rohoziński J.: „Tygodnik Demokratyczny” 42:5; Śliwowski R.: „Nowe Książki” 17:1055.

#### **Kalisz Teatr im. W. Bogusławskiego**

Rozow W.: *W drodze* — Błażewicz O.: „Głos Wielkopolski” 27:4; Kellner I.: „Teatr” 6:15; Konarski B. A.: „Ziemia Kaliska” 3:4, 7.

#### **Katowice Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego**

- Leonow L.: *Skutariewski* — Sławińska I.T.: „Trybuna Robotnicza” 276:3; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 275:4.  
 Majakowski W.: *Łażnia* — Bober J.: „Gazeta Katowicka” 300:5; Kosiński R.: „Dziennik Polski” 290:3.
- Kraków Teatr im. J. Słowackiego**  
 Trieniow K.: *Nad brzegami Nevy* — Beylin K.: „Expres Wieczorny” 288:6; Bober J.: „Głos Krakowa” 268:3; [Bury S.E.]Polanica S.: „Słowo Polskie” 288:5; Gawlik J.P.: „Trybuna Robotnicza” 285:3.
- Kraków Teatr Rozmaitości**  
 Ilf I., Petrow E.: *Dwanaście krzesel* — Bober J.: „Gazeta Krakowska” 222:5; Kosińska R.: „Dziennik Polski” 217:3; „Teatr” 21:16.
- Łódź Teatr im. S. Jaracza**  
 Arbuzow A.: *Mój biedny Marik* — Jagoszewski M.: „Dziennik Łódzki” 124:3.  
 Arbuzow A.: *Noc spowiedzi* — Jagoszewski M.: „Dziennik Łódzki” 234:1–2; Łaboda R.: „Odgłosy” 49:7; Orłowski W.: „Głos Robotniczy” 240:3.  
 Lawrenow B.: *Przełom* — Jagoszewski M.: „Dziennik Łódzki” 251:3; Łaboda R.: „Odgłosy” 48:8; Orłowski W.: „Głos Robotniczy” 250:3; Podolska M.: „Trybuna Robotn.” 277:3; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 276:3; Szydłowski R.: „Trybuna Ludowa” 326:6;
- Łódź Teatr Ziemi Łódzkiej**  
 Szolochow M.: *Los człowieka* — Orłowski W.: „Głos Robotniczy” 285;
- Olsztyn-Elbląg Teatr Dramatyczny im. S. Jaracza**  
 Wiśniewski W.: *Tragedia optymistyczna* — Kurowski B.: „Warmia i Mazury” 12:7; Segiet J.: „Głos Olsztyna” 269:1, 4.
- Poznań Teatr Polski**  
 Leonow L.: *Najazd* — Błazewicz O.: „Głos Wielkopolski” 264:3; [Bury S.E.]Polanica S.: „Słowo Polskie” 290:4.
- Rzeszów Teatr im. W. Siemaskowej**  
 Arbuzow A.: *Irkucka historia* — Świerczewska K.: „Widownia” 46:4; [Id.] K.Ś.: „Widownia” 48:7 (Wypowiedź Arbuzowa o sztuce).
- Sosnowiec Teatr Zagłębia**  
 Salynski A.: *Cena życia (Doboszka)* — Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 270:3; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 252:4; „Teatr” 24:24.
- Toruń Teatr im. W. Horzycy**  
 Arbuzow A.: *Irkucka historia* — Gabrusiewicz A.: „Ilustrowany Kurier Polski” 273:3; Oleradzka J.: „Gazeta Pomorska” 289:3.
- Toruń Teatr Propozycji Studio Współczesne**  
 Lawrenow B.: *Czterdziesty pierwszy* — [Milewska-Wróbel H.]MIL.: „Pomorze” 23:16.
- Wałbrzych Teatr Dramatyczny**  
 Furmanow D.: *Czapajew* — Lutogniewski T.: „Gazeta Robotnicza” 254:4.
- Warszawa Teatr Ateneum**  
 Babel I.: *Zmierzch* — Beylin K.: „Expres Wieczorny” 21:4; [Bury S.E.]Polanica S.: „Słowo Polskie” 21:5; Falkowski J.: „Teatr” 5:10–1; Filler W.: „Kultura” 7:10; Greń Z.: „Życie Literackie” 18:7; Korcelli K.: „Przekrój” 3:106–8; Ostrowski S.: „Świat” 15:14; Wróblewski A.: „Panorama Północna” 13:11.
- Warszawa Teatr Komedia**  
 Katajew W.: *Zaciszny pensjonat* — Jarecki A.: „Sztandar Młodych” 56:4; Kosińska M.: „Życie Warszawy” 56:4; (ms): „Przyjaźń” 13:12–3.
- Warszawa Teatr Ludowy**  
 Tołstoj A.: *Droga przez mękę* — [Bury S.E.]Polanica S.: „Słowo Polskie” 270:4; Eljasiak J.: „Sztandar Młodzieży” 274; Grodzicki A.: „Życie Warszawy” 268:6; Kellner I.: „Teatr” 24:13; [Przedborska H.] H.P.: „Dziennik Literacki” 267:4.
- Warszawa Teatr Polski**  
*Nam nie drewno potrzebne lecz korzeń* — Jesienin S. — *Nam nie drewno potrzebne lecz korzeń Pugaczow. Kraina hultajów.* (Montaż) — Beylin K.: „Expres Wieczorny” 262:6; Bonacka E.: „Trybuna Ludowa” 301:4; Filler W.: „Kultura” 46:10; [nawiąz.:]Daszewski W.: 51/52:9; Koenig J.: „Teatr” 24:6–8; Ostrowski S.: „Świat” 47:14; Padwa D.: „Trybuna Młodych” 278:3.
- Warszawa Teatr Syrena**  
 Arkanow A., Gorin G.: *Szklane wesele* — Beylin K.: „Expres Wieczorny” 285:3; Drabarek S.: „Kurier Polski” 282:3; Sieczkowski M.: „Przyjaźń” 52/53:20–1.
- Warszawa Teatr Współczesny**  
 Arbuzow A.: *Irkucka Historia* — Beylin K.: „Expres Wieczorny” 179:6; Grodzicki A.: „Życie Warszawy” 177:4; Kłossowicz J.: „Teatr” 17:3–5; Ostrowski S.: „Świat” 33:10 [sprost. red. 34:2]; Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 283:4; „Teatr” 17:1.
- Wrocław Teatr Rozmaitości**  
 Arbuzow A.: *Mój biedny Marik* — Kelera J.: „Odra” 9:65–6; Bajdor J.: „Słowo Polskie” 250:2; Beylin K.: „Expres Wieczorny” 295:4; Gawlik J.P.: „Życie Literackie” 45:8; Sławińska I.T.: „Trybuna Robotnicza” 284:3.
- Wrocław Teatr Polski**

Szatrow M.: *Szósty lipca* — „Teatr” 11:3–4; Gawlik J.P.: „Trybuna Robotnicza” 278:3; [Id.]: „Życie Literackie” 19:7; Kłossowicz J.: „Polityka” 20:2; Korneluk W.: „Kultura i Życie” 17:2; Lutogniewski T.: „Gazeta Robotnicza” 98:2.

**Zielona Góra Teatr Ziemi Lubuskiej im. L. Kruczkowskiego**

Aloszyn S.: *Dyplomata* — [Soliński B.](AMI): „Nadodrże” 22:10.

**Łódź Zespół Teatralny**

Majakowski W.: *Łażnia, Golgota* (fragm.) — Sieczkowski M.: „Przyjaźń” 49:11.

**Mielec Zespół Teatralny przy ZDK**

Ostrowski M.: *Jak hartowała się stal* — „Widownia” 51:8.

**Stalowa Wola Zespół Dramatyczny przy ZDK**

Furmanow D.: *Studencka miłość* — „Widownia” 41:6.

**Kielce Teatr Lalek Kubuś**

Michałkow S.: *Trzy pomarańcze* — Miśkiewicz J.: „Słowo Literackie” 287:7.

**Poznań Teatr Lalek Marcinek**

Majakowski W.: *Łażnia* — [Błazewicz O.] (ob): „Głos Wielkopolski” 19:6; [Id.]: „Głos Wielkopolski” 39:3; Kuszelski B.: „Nurt” 4:48–9; Kwiecińska Z.: „Trybuna Ludowa” 129:8; „Teatr” 24:18; „Teatr Lalek” 39/40:61.

**Szczecin Teatr Lalek Pleciuga**

Szwarc E.: *Kraina lalek* — Głowacz W.: „Kurier Szczeciński” 264:4.

**Toruń Teatr Lalek Baj Pomorski**

Szwarc E.: *Klonowi bracia* — Królikowska K.: „Pomorze” 21:14; „Teatr Lalek” 41/42:47.

Szwarc E.: *Królowa śniegu* — Królikowska K.: „Pomorze” 24:14

**Wałbrzych Teatr Lalek**

Szwarc E.: *Nagi król* — Panasewicz J.: „Teatr Lalek” 41/42:45–7.

**Wrocław Teatr Lalek Chochlik**

Szwarc E.: *Klonowi bracia* — [Buski T., Burzyński T.]TTB.: „Gazeta Robotnicza” 255:5.

**Kraków Studencki teatr Uwaga**

Okudźawa B.: *Jeszcze pożyjesz* — [Zbijewska K.]KR.ZB.: „Dziennik Polski” 59:4.

**Kraków Studencki Teatr Gong-2**

Charms D.: *Elżbieta Bam* — „Dziennik Polski” 59:4; Korneluk W.: „Kultura i Życie” 15:2; Spiridonow L.: „Kultura” 94:4.

**Łódź Studencki Teatr Satyryczny Cytryna**

Majakowski W.: *Misterium Buffo* — Klechta J.K.: „Tygodnik Studencki” 20:6.

**Teatr TV Poznań**

Wołodin A.: *Starsza siostra* — 10, XI; [Kuchtówna L.] L.K.: „Pomorze” 23:13; [Kuliczowska K.] Kr.K.: „Radio i TV” 47:20; Raducka Z.: „Tygodnik Demokratyczny” 47:5; Szymańska J.: „Ekran” 49:15.

**Teatr TV Warszawa**

Arbuzow A.: *Tania* — Czarniecki S.: „Ekran” 22:14; Szydłowski R.: „Radio i TV” 23 s.3; [Wyhowska K.] (K.W.): „Życie Warszawy” 116:6.

Ławrieniew B.: *Siódmy satelita* — 30 X; [Bury S.E.](spol.): „Słowo Polskie” 259:3; [Krzyżanowska Z.] Zet.: „Radio i TV” 46:3; Milewski J.: „Kurier” 46:12; Raducka Z.: „Tygodnik Demokr.” 47:5; Wierzewski W.: „Ekran” 47:5; [Woyciechowska L.] (woy): „Expres Wieczorny” 260:2; „Życie Warszawy” 259:4.

Wołodin A.: *Nominacja* — [Kosińska M.] (K): „Życie Warszawy” 39:5; Kuliczowska K.: „Radio i TV” 9:20; Zaremba J.: „Ekran” 9:15.

1968

**Białystok Teatr im. A. Węgielki**

Okudźawa B.: *Zawsze w pochodzie* — [Świdzińska A.](Ag): „Gazeta Białost.” 296:4.

Wiśniewski W.: *Tragedia optymistyczna* — Wawrzyniak M.: „Teatr” 2:13.

**Gdańsk-Sopot Teatr Wybrzeże**

Babel I.: *Zmierzch* — Zadrużny S.: „Teatr” 3:6–7.

Gorki M.: *Jegor Bułyczow i inni* — Beylin K.: „Expres Wieczorny” 79:6; Grodzicki A.: „Życie Warszawy” 80:4; Łastawiecki K.: „Literatura” 1:6; Ostrowski S.: „Świat” 15:12; Sieczkowski M.: „Przyjaźń” 16:12–3; Szydłowski R.: „Tybuna Ludowa” 90:8; Zadrużny S.: „Teatr” 3:6–7; [Żmudzka E.](EL.ŻM): „Zwierciadło” 17:6; „Życie Warszawy” 78:5.

**Katowice Śląski Teatr im. S. Wyspiańskiego**

Arbuzow A.: *Mój biedny Marat* — Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 284:4.

**Koszalin-Słupsk Bałtycki Teatr Dramatyczny**

Katajew W.: *Kwadratura koła* — [Łastawiecki K.]Łast.: „Wieczór Wybrzeża” 67:3.

**Kraków Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej**

Majakowski W.: *Łażnia* — Zbijewska K.: „Dziennik Polski” 230:4.

**Kraków Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej Scena Kameralna**

Majakowski W.: *Łąźnia* — Bober J.: „Głos Krakowa” 11:5; Czarnele M.: „Teatr” 4:9–10; Krytyk IKS.: „Miesięcznik Literacki” 4:125–6; Kudliński T.: „Kultura” 4:8; Morawiec E.: „Życie Literackie” 1:5.

#### **Kraków Teatr im. J. Słowackiego**

Trieniow K.: *Nad brzegiem Newy* — Sienkiewicz M.: „Gazeta Współczesna” 1:9.

#### **Kraków Wyższa Szkoła Teatralna**

Majakowski W.: *Pluskwa* — (pa): „Dziennik Polski” 25:6.

#### **Łódź Teatr Powszechny**

Arbuzow A.: *Noc spowiedzi* — Karczewska W.: „Kultura” 22:10; [Świontek S.] S.Św.: „Teatr” 6:17.

#### **Łódź Teatr Ziemi Łódzkiej**

Szołochow M.: *Los człowieka* — Łaboda R.: „Odgłosy” 1:7.

#### **Olsztyn-Elbląg Teatr im. S. Jaracza**

Gorki M.: *Wassa Żelaznowa* — Kurowski B.: „Warmia i Mazury” 1:11; Szczukani N.: „Słowo na Warmii i Mazurach” 1:3.

Okudźawa B.: *Zawsze w pochodzie* — Segiet J.: „Głos Olsztyna” 71:6.

#### **Opole Teatr Ziemi Opolskiej**

Arbuzow A.: *Mój biedny Marat* — Konieczna R.: „Trybuna Opolska” 297:4.

#### **Sosnowiec Teatr Zagłębia**

Arkanow A., Gorin G.: *Wesele na całą Europę* — Kwaśniewski T.: „Życie Częstochowy” 238:6; Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 226:4; Szewczyk G.: „Poglądy” 20:19.

#### **Poznań Teatr im. W. Horzycy**

Arbuzow A.: *Irkucka historia* — [Bury S.E.] Polanica S.: „Słowo Polskie” 31:3; „Gazeta Poznańska” 4:3; „Gazeta Toruńska” 4:3.

Majakowski W.: *Tragedia* — Niesiobędzki J.: „Fakty” 12:1; Oleradzka J.: „Głos Pomorski” 134:5; „Gazeta Toruńska” 134:5.

#### **Warszawa Teatr Syrena**

Arkanow A., Gorin G.: *Szklane wesele* — [Kellner I.] Ki.: „Teatr” 3:17; Padwa W.: „Trybuna Młodzieży” 47:4.

#### **Zabrze Teatr Nowy**

Bułhakow M.: *Zmowa świętoszków (Moliere)* — Kwaśniewski T.: „Życie Zabrzeńskie” 283:10; Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 274:5; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 284:4.

#### **Warszawa Teatr Młodych 67**

Majakowski W.: *Pluskwa* — [Henkiel B.] Hen.: „Sztandar Młodych” 36:4.

#### **Bielsko Biala Teatr Banialuka**

Michałkow S.: *Trzy pomarańcze* — [Dutkiewicz L.] Wit J.: „Kurier Bielski” 17:5.

#### **Łódź Teatr Lalek Pinokio**

Szwarc E.: *Klonowi bracia* — Szprokoff Z.: „Głos Robotniczy” 163:4.

#### **Gliwice Studencki Teatrzyk Gliwice**

Wiesiołyj A.: *Rosja we krwi skąpana* — [Ziarko T.] (taz.): „Tygodnik Studencki” 1:5.

#### **Warszawa Studencki Teatr Satyryków**

Charms D.: *Elżbieta Bam* — Grodzicki A.: „Życie Warszawy” 21:5; Henkiel B.: „Sztandar Młodych” 20:5; Koenig J.: „Wspomnienia” 4:9; Zagórski J.: „Kurier Polski” 19:4.

#### **Warszawa Teatr Studyjny IGW**

Arbuzow A.: *Mój biedny Marat* — Sieczkowski M.: „Przyjaźń” 18:13.

Zorin L.: *Spojrzyć w człowieka* — Lasota R.: „Express Wieczorny” 291:6.

### 1969

#### **Białystok Teatr im. A. Węgielki**

Okudźawa B.: *Zawsze w pochodzie* — Zadrużny S.: „Teatr” 4:10.

Rachmanow L.: *Niespokojna starość* — Marszałek K.: „Kontrasty” (B) 12:11; [Pilipiuk H.] (H.P.): „Gazeta Białostocka” 287:4; Strunin A.: „Gazeta Białostocka” 245:4.

#### **Gdańsk-Sopot Teatr Wybrzeże**

Gorki M.: *Jegor Bułyczow i inni* — Kurbatowa H.: „Polša” 1:52–3.

#### **Gdynia Teatr Ziemi Gdańskiej**

Rachmanow L.: *Niespokojna starość* — [Mężnicki W.] Dulęba M.: „Dziennik Bałtycki” 272:3–4; Rafałowski T.: „Głos Wybrzeża” 270:3.

#### **Katowice Śląski Teatr im. S. Wyspiańskiego**

Majakowski W.: *Biegam tam, gdzie strzelają. Listy* — [Jaźwiecki A.] (aj): „Dziennik Zachodni” 262:4; 271:4.

Szatrow M.: *Bolszewicy* — Henkel B.: „Sztandar Młodych” 266:1–2; Koenig J.: „Teatr” 24:18–9;

[Markiewiczowa H.] (h. mark.): „Dziennik Zachodni” 263:1; [Sieczkowski M.] (S): „Przyjaźń” 47:12–3; Sławińska I.T.: „Trybuna Robotnicza” 265:5; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 264:2.

#### **Koszalin-Słupsk Bałtycki Teatr Dramatyczny im. J. Słowackiego**

Arbuzow A.: *Mój biedny Marat* — Frankowska B.: „Teatr” 21:15–6; Kisieleska E.: „Głos Koszalina” 247:6; [Markiewiczowa H.] (H.mark): „Dziennik Zachodni” 267:1; Ślipińska J.: „Głos Koszalina” 298:6.

**Kraków Teatr Rozmaitości**

Bułhakow M.: *Ucieczka* — Bober J.: „Gazeta Krakowska” 284:5; Zbijewska K.: „Dziennik Polski” 272:4.

**Łódź Scena 7.15**

Arkanow A., Gorin G.: *Szklane wesele* — Pawlak H.: „Głos Robotniczy” 43:3; Walczak M.: „Odgłosy” 14:10.

**Olsztyn-Elbląg Teatr Dramatyczny im. S. Jaracza**

Szwarc E.: *Czerwony kapturek* — Segiet J.: „Głos Olsztyna” 278:4.

**Poznań Teatr Polski**

Bułhakow M.: *Dni Turbinów* — Danecki R.: „Gazeta Poznańska” 259:2; Kral A.W.: „Teatr” 24:18; Orlewicz K.: „Expres Polski” 256:2; Sławińska I. T. „Trybuna Robotnicza”; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 266:2.

**Rzeszów Teatr im. W. Siemaszkowej**

Rachmanow L.: *Niespokojna starość* — Świerczewska K.: „Widownia” 51:3.

**Wrocław Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego**

Korzawin N.: *Niegdyś w roku 20.* — Bąk B.: „Słowo Polskie” 279:4 (Sztuki dogrywane);

Burzyński T.: „Teatr” 24:20–1; [Markiewicz H.](h. mark.): „Dziennik Zachodni” 266:1–2; Sławińska I.T.: „Trybuna Robotnicza” 267:3; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 267:2.

**Zabrze Teatr Nowy**

Bułhakow M.: *Zmowa świętoszków* — Kellner I.: „Teatr” 9:11.

Okudźawa B.: *Montaż tekstów* — A.G.: „Życie Warszawy” 294:5.

Majakowski W.: *Trzynasty Apostoł (wg Listów do Lili Brik)* — [Wielińska M](Wiel.): „Kurier Beskidzki” 24:5.

**Katowice Studio Poetyckie przy UŚI**

Okudźawa B.: *Wiersze i Piosenki* — „Poglądy” 24:10

1970

**Białystok Teatr im. A. Węgierki**

Rachmanow L.: *Niespokojna starość* — Kowalkowski A.: „Głos Pomorza” 144:2; [Starczak K.] (sk): „Ilustrowany Kurier Polski” 143:1–2.

**Bydgoszcz Teatr Polski**

Bułhakow M.: *Dni Turbinach* — Kellner J.: „Teatr” 12:17–8; Korczyński M.: „Dziennik Wałbrzycha” 51:3; Kowalkowski A.: „Głos Pomorza” 54:3; [Id.]: „Gazeta Pomorza” 140:2; Piechocki J.: „Ilustrowany Kurier Polski” 53:6; Starczak K.: „Pomorze” 7:14; Wojdan Z.: „Przegląd Teatru Polskiego Bydgoszcz” nr z 28 II s.6–8.

**Częstochowa Teatr Dramatyczny im. A. Mickiewicza**

Rachmanow L.: *Niespokojna starość* — Folfasiński F.: „Życie Częstochowy” 267:10;

Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 272:3; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 273:4.

*Rapsod o Leninie* — oprac.: Kwaśniewski T.: „Życie Częstochowy” 93:10.

**Gniezno Teatr im. A. Fredry**

Rachmanow L.: *Niespokojna starość* — Truszczyński J.: „Gazeta Pomorska” 65:2.

**Kielce-Radom Teatr im. S. Żeromskiego**

Gorbatow B.: *Młodość ojców* — [Gawlik J.P.] Obserwator.: „Słowo Literackie” 136:4; [Łęcka-Butwiłło T.] (te): „Słowo Literackie” 106:1–2.

Okudźawa B.: *Jeszcze pożyczysz* — [Gawlik J.P.] Obserwator.: „Słowo Literackie” 178:4; [Smożewski R.] (er): „Słowo Literackie” 117:3.

**Lublin Teatr im. J. Osterwy**

Szatrow M.: *Szósty lipca* — Bechczyc-Rudnicka M.: „Kamena” 10:9; Borowski T.: „Sztandar Ludowy” 104:5; Korneluk W.: „Kultura i Życie” 16:2; Wróblewski A.: „Teatr” 13:20–1.

**Łódź Teatr Ziemi Łódzkiej**

Korzawin N.: *Niegdyś w roku 20.* — Pawlak H.: „Głos Robotniczy” 272:3.

**Olsztyn-Elbląg Teatr Dramatyczny im. S. Jaracza**

XXV-lecie Teatru w Olsztynie. Ankieta: *Najwybitniejsi przedstawiciele 25 lecia.* „Gazeta Olsztyńska” 150:4.

Szatrow M.: *Bolszewicy* — Kowalkowski A.: „Gazeta Pomorska” 145:2; Kurowski B.: „Panorama Północy” 22:12; [Id.]. „Warmia i Mazury” 7:18; [Segiet J.] SEG.: „Gazeta Olsztyńska” 9:3; Wróblewski A.: „Teatr” 13:5–7.

**Poznań Teatr Polski**

Bułhakow M.: *Dni Turbinów* — Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 14:1–2; 15:1–2; „Teatr” 3:26.

**Rzeszów Teatr im. W. Siemaszkowej**

Rachmanow L.: *Niespokojna starość* — Zbijewska K.: „Dziennik Polski” 2:3–4; Żbikowski P.: „Profile” 2:49–51.

**Szczecin Teatry Dramatyczne**

Szwarc E.: *Królowa śniegu* — Szmidt I.K.: „Głos Szczecina” 1:3.

**Tarnów Teatr Ziemi Krakowskiej im. L. Solńskiego**

Szatrow M.: *Szósty lipca* — Bober J.: „Gazeta Krakowska” 136:3; Klimczak A.: „Dziennik Polski” 94:5.

**Toruń Teatr im. W. Horzycy**

Rachmanow L.: *Niespokojna starość* — Kowalkowski A.: „Gazeta Pomorska” 146:3; Kryszak J.: „Pomorze” 10:14; Starczak K.: „Ilustrowany Kurier Polski” 96:3.

Rostkowski S.: *Sztuki rosyjskie i radzieckie w teatrach warszawskich.* „Przyjaźń” 42:10–11,14 [w l. 1950–1970].

**Zielona Góra Teatr im. L. Kruczkowskiego**

Leonow L.: *Zamieć* — [Soliński B.] AMI.: „Nadodrze” 11:10.

**Gdańsk Teatr Poezji przy Morskim Domu Kultury w Nowym Porcie**

Majakowski W.: *Poezja jest jazdą w nieznanne* (widowisko poświęcone poezji W. Majakowskiego) — Grześczak M.: „Scena” 718:10–1.

**Nowy Sącz Teatr Szkolny Akapit**

Błok A.: *Dwunastu* — (K): „Dziennik Polski” 87:1.

**Przemysł Teatr Fredreum**

Sałynski A.: *Piosenka o młodym doboszu* — „Żołnierz Przymierza” 50:8.

**Słupsk Teatr Lalek Tęcza**

Szwarc E.: *Klonowi bracia* — Miklińska Z.: „Głos Kołobrzegi” 82:3

**Studio 63**

Majakowski W.: *13 Apostołów* — 21 I; Eljasz J.: „Sztandar Młodych” 24:5; Grześczak M.: „Ekran” 5:21; [Michta Z.] (zetem): „Głos Koszalina” 27:3.

*Powinniśmy marzyć* — *Lenin o sztuce, Lenin w sztuce* — 20 IV; Kaźmierczak B.: „Ekran” 18:21; Orłowski W.: „Odgłosy” 18:10.

**Studio Współczesne**

Arbuzow A.: *Mój biedny Marat* — Kosińska M] (mk): „Życie Warszawy” 121:5.

**Teatr TV Warszawa**

Leonow L.: *Złota karetka* — [Bury S.E.] (p): „Słowo Polskie” 185:3; [Grodzicki A.] (g): „Życie Warszawy” 185:5; Milewski J.: „Kurier” 34:12; Orłowski W.: „Odgłosy” 34:10; Zaremba J.: „Ekran” 33:21.

**Teatr TV Wrocław**

Bułhakow M.: *Ucieczka* — Milewski J.: „Kurier” 10:12.

**1971****Bydgoszcz Teatr Polski**

Majakowski W.: *Łąznia* — Kowalkowski A.: „Gazeta Pomorska” 265:4; Piechocki J.: „Ilustrowany Kurier Polski” 243:6; Starczak K.: „Pomorze” 21:14.

**Jelenia Góra Teatr Dolnośląski**

Katajew W.: *Kwadratura koła* — Lasocka B.: „Teatr” 14:19–20.

**Kalisz Teatr im. W. Bogusławskiego**

Szwarc E.: *Najzwyczajniejszy cud* — Adamczak B.: „Ziemia Kaliska” 23:4; Danecki K.: „Gazeta Poznańska” 104:3; Petrykowski T.: „Ilustrowany Kurier Polski” 141:3; Szydłowski R.: „Trybuna Ludowa” 138:6; Ziomek J.: „Nurt” 8:41–4.

**Łódź Teatr im. S. Jaracza**

Bułhakow M.: *Moliere, czyli zmowa świętoszków* — Jagoszewski M.: „Dziennik Łódzki” 49:3.

**Toruń Teatr Propozycji Studio Współczesne**

Błok A.: *Czekasz namiętnie-wołam ciebie* (montaż poezji A. Błoka) — [Milewska-Wróbel H.] MIL.: „Pomorze” 19:7.

**Wrocław Teatr Polski**

Szwarc E.: *Nagi król* — Dziedzic M.: „Wiadomości”(Wr) 51/52:20.

Okudźawa B.: *Kolistą drogą wieje wiatr* — Wygrałak S.: „Przymierze”(Gn) 4:4.

Bułhakow M.: *Czarna magia oraz jak ją zdemaskowano (Mistrz i Małgorzata)* — [Jędrzejczyk O.] (Jędrz.): „Gazeta Krakowska” 156:5; Kudliński T.: „Życie Literackie” 29:7; „Poglądy” 23:9.

**Będzin Teatr Dzieci Zagłębia**

Błok A.: *Dwunastu* — Pollak S.: „Dialog” 2:125–8.

**Powieść w wydaniu dźwiękowy**

Szołochow M.: *Cichy Don* — Skotnicka J.: „Radio i TV” 36:4; Walczak D.: „Radio i TV” 45:34.

**Scena Młodych**

Szołochow M.: *Późna miłość szalejem kwitnie (Cichy Don)* — [Kosińska M.] (y): „Życie Warszawy” 10:5; Waczków J.: „Ekran” 4:21.

**Teatr TV Warszawa**

Fadiejew A.: *Kłęska* — Eberhardt K.: „Ekran” 16:23; „Życie Warszawy” 83:7; „Radio i TV” 16:7.

Leonow L.: *Skutarijewskij* — Jackiewicz A.: „Film” 51/52:15; Szydłowski R.: „Trybuna Ludowa” 293:4; [Starczak K.] (S): „Pomorze” 21:13.

**1972****Bielsko B. Teatr Polski**

Szwarc E.: *Czerwony kapturek* — Wroński M.: „Poglądy” 2:8.

**Bydgoszcz Teatr Polski**

Szwarc E.: *Klonowi bracia* — [Starczak K.] KS.: „Pomorze” 24:14.

- Wiśniewski W.: *Tragedia optymistyczna* — Korczyński M.: „Dziennik Wieczorny” 292:4; Kowalkowski A.: „Gazeta Pomorska” 296:3; Piechocki J.: „Ilustrowany Kurier Polski” 301:3; [Rudnicka D.](DORR): „Gazeta Pomorska” 292:3.
- Majakowski W.: *Łażnia* — [Andrzejewski M.]Miecz.Andrzej.: „Dziennik Wieczorny” 5:4; Kazimierczyk B.: „Teatr” 7:18; Kowalkowski A.: „Gazeta Pomorska” 13:4; Piechocki J.: „Ilustrowany Kurier Polski” 22:6; Starczak K.: „Pomorze” 2:14.
- Częstochowa Teatr Dramatyczny im. A. Mickiewicza**  
Gorki M.: *Wassa Żelazna* — Folfasiński S.: „Życie Częstochowy” 265:10; [Id.]: „Życie Częstochowy” 253:10; Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 273:4; Przegląd Teatru Mickiewicza (Częstochowa) 61:4.
- Gdańsk-Sopot Teatr Wybrzeże**  
Leonow L.: *Połowczańskie sady* — Greń Z.: „Życie Literackie” 52:11; Hebanowski S.: „Głos Wybrzeża” 262:3; Rafałowski T.: „Głos Wybrzeża” 266:3; Sierecki S.: „Wieczór Wybrzeża” 262:3; Wróblewski A.: „Argumenty” 50:7.
- Gorzów Wlkp. Teatr im. J. Osterwy**  
Furmanow D. A.: *Czapajew* — [Soliński B.] AMI.: „Nadodrże” 25:9–10.
- Jelenia Góra Teatr Dolnośląski**  
Arbuzow A.: *Opowieści starego Arbatu (Babie lato)* — Buski T.: „Gazeta Robotnicza” 52:4.
- Kalisz Teatr im. W. Bogusławskiego**  
Szwarc E.: *Najzwyczajniejszy cud* — Leń M.: „Ziemia Kaliska” 2:4
- Kraków Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej**  
Szatrow M.: *Bolszewicy (30 awgusta-bolszewiki)* — [Bober J.](JB): „Gazeta Krakowska” 269:5; Greń Z.: „Życie Literackie” 52:11; Pieszczachowicz J.: „Echo Krakowa” 261:2; [Zbijewska K.] KR.ZB.: „Dziennik Polski” 263:3.
- Kraków Teatr im. J. Słowackiego**  
Gorki M.: *Jegor Bułyczow i inni* — Bober J.: „Gazeta Krakowska” 101:6; Filler W.: „Kultura” 26:8; Morawiec E.: „Życie Literackie” 24:7; Zbijewska K.: „Dziennik Polski” 109:3; „Teatr” 14:14–5.
- Kraków Teatr Ludowy**  
Fadiejew A.: *Kłeska* — [Bober J.] BOB.: „Gazeta Krakowska” 293:5.
- Łódź Teatr im. S. Jaracza**  
Bułhakow M.: *Molier* — Sieczkowski M.: „Przyjaźń” 11:9.
- Łódź Teatr Powszechny**  
Leonow L.: *Zamieć* — Jagoszewski M.: „Dziennik Łódzki” 269:3; [Pawlak H.]P.: „Głos Robotniczy” 246:8; Walczak M.: „Odgłosy” 50:7.
- Łódź Teatr Ziemi Łódzkiej**  
Łunaczarski A.: *Don Kichot wyzwolony* — Pawlak H.: „Głos Robotniczy” 307:4.
- Olsztyn-Elbląg Teatr im. S. Jaracza**  
Bułhakow M.: *Ucieczka* — Segiet J.: „Gazeta Olsztyńska” 309:6.  
Majakowski W.: *Łażnia* — Kurowski B.: „Panorama Północy” 13:12; Segiet J.: „Gazeta Olsztyńska” 66:6.
- Poznań Teatr Nowy**  
Arbuzow A.: *Mój biedny Marik* — [Błażewicz O.]O.B.: „Głos Wielkopolski” 298:3; Danecki R.: „Gazeta Poznańska” 298:2; Orlewicz K.: „Expres Polski” 292:3.
- Puławy Puławskie Studio Teatralne**  
Majakowski W.: *Misterium Buffo* — Korewa A.: „Teatr” 1:20–2; „Teatr” 12:27, 14:18.
- Rzeszów Teatr im. W. Siemaszkowej**  
Arbuzow A.: *Opowieści Starego Rabatu* — Młynarska H.: „Prometej” 2(32):17; Świerczewska K.: „Widownia” 38:5; Wróblewski A.: „Teatr” 20:10.
- Sosnowiec Teatr Zagłębia**  
Szwarc E.: *Baśń o zaklętych braciach* — Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 41:3; Słowiński M.: „Teatr” 5:5.
- Szczecin Teatr 13 Muz**  
Babel I.: *Armia Konna* — [Kowalski M.] (Km): „Spojrzenie” 7:28–9.
- Szczecin Teatry Dramatyczne**  
Trieniow K.: *Lubow Jarowaja* — Monastyrski P.: „Kurier Szczeciński” 259:4–5; [Waissmann A.] (Wan): „Głos Szczecina” 293:6.
- Warszawa Teatr Współczesny**  
Rozow W.: *Od wieczora do południa* — [Bury S.E.] polanica S.: „Słowo Polskie” 301:5; Grodzicki A.: „Życie Warszawy” 302:5; Hausbrandt A.: „Expres Wieczorny” 307:6; Jastrzębska Z.: „Filipinka” 23:6,17; Towstonogow A.: „Expres Wieczorny” 231:8; [Id.]: „Przyjaźń” 53:16.
- Wrocław Teatr Polski**  
Szwarc E.: *Nagi król* — Kelera J.: „Odra” 1:87–8.
- Wrocław Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego**  
Fadiejew A.: *Młoda gwardia* — Bąk B.: „Słowo Polskie” 306:4; Buski T.: „Gazeta Robotnicza” 303:4; Klem K.: „Wieczór Wrocławia” 296:5.
- Zabrze Teatr Nowy**

Trieniow K.: *Lubow Jarowaja* — (nb): „Dziennik Zachodni” 264:1–2; Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 267:3.  
Zielona Góra Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego — Arbusow A. — *Ten miły stary dom* — 29 X 72 — Czeszkowa L., Zadworna G.: „Gazeta Lubuska” 269:4 (Prapremiera polska); Jagła D.: „Zeszyt Teatralny” 72/73 6:6–8.

Buňhakow M.: *Czarna magia (Mistrz i Małgorzata)* — Zbijewska K.: „Dziennik Polski” 14:3–4.

#### Wrocław Teatr Lalek Chochlik

Marszak S.: *Żołnierz i bieda* — [Gawlik A.] (ang.): „Wieczór Wrocławia” 111:4; Zaborowski W.: „Wieczór Wrocławia” 124:5.

#### Powieść w Wydaniu Dźwiękowym

Szołochow M.: *Cichy Don* — „Trybuna Ludowa” 297:6.

#### Estrada Literacka

Majakowski W., Jesienin S. — *Ody triumfalne* — [Gałczyńska K.] (K.G.): „Trybuna Ludowa” 336:8.

#### Teatr TV Kraków

Gorki M.: *Wassa Żelaznowa* — Bołtuć I.: „Scena” 11:23; Kaźmierczak B.: „Ekran” 50:10; [Kosińska M.] (K.): „Życie Warszawy” 285:7; Tarno J.: „Odgłosy” 49:12; [Żurek J.] (Ż): „Dziennik Literacki” 284:5.

#### Teatr TV Warszawa

Leonow L.: *Idź z nami w tamte dni* — Bołtuć I.: „Scena” 11:22; [Rejcher T.] (TR): „Słowo Polskie” 266:2; Szlachtycz S.: „Trybuna Ludowa” 309:6; Tarno J.: „Odgłosy” 47:9.

Arbusow A.: *Wybór* — Bołtuć I.: „Scena” 12:54; [Kosińska M.] (K.): „Życie Warszawy” 291:5; Marszałek M.: „Ekran” 51:10; Tarno J.: „Odgłosy” 51:9.

### 1973

#### Bydgoszcz Teatr Polski

Arbusow A.: *Opowieści starego Arbatu (Babie lato)* — Korczyński M.: „Dziennik Wieczorny” 34:4; [Niesiobędzki J.] (JN): „MPFM” 10:11; Piechocki J.: „Ilustrowany Kurier Polski” 51:6.

Wiśniewski W.: *Tragedia optymistyczna* — Greń Z.: „Życie Literackie” 11:7; [Mirek Z.] Zm.: „Panorama Północy” 15:13; [Pieczyński M.] Ski.: „Gazeta Pomorska” 65:1, 2; [Rudnicka D.] (Dorr): „Gazeta Pomorska” 139:3; Starczak K.: „MPFM” 2:9.

#### Częstochowa Teatr Dramatyczny im. A. Mickiewicza

Braginskij E., Rjazanow E.: *Romans biurowy* — Ławnikowski J.: „Życie Częstochowy” 260:10; Sławińska I.T.: „Trybuna Robotnicza” 265:3.

#### Gdańsk-Sopot Teatr Wybrzeże

Leonow L.: *Sady Połoczańskie* — Grodzicki A.: „Życie Warszawy” 303:7; Hausbrandt A.: „Expres Wieczorny” 301:2; Moskalówna E.: „Literatura” 1:31; Niesiobędzki J.: „Trybuna Ludowa” 45:8; Piskor S.: „Dziennik Zachodni” 272:1–2; [Poniatowski W.] (j): „Wieczór” 270:1–2; Sławińska I.T.: „Trybuna Robotnicza” 274:3; Żurowski A.: „Przekrój” 1447:8.

#### Gdynia Teatr Ziemi Gdańskiej

Rozow W.: *Od wieczora do południa* — [Kiszkis A.] Laik: „Dziennik Bałtycki” 266:3; Rafałowski T.: „Głos Wybrzeża” 270:3; Sokołowska J.: „Wieczór Wybrzeża” 267:3; Zacharewicz A.: „Tygodnik Młodych” 49:18.

#### Kalisz Teatr im. W. Bogusławskiego

Salynskij A.: *Ostatni strzał (Dobosz, Barabanszczica)* — Leń M.: „Ziemia Kaliska” 2:4.

#### Katowice Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego

Rozow W.: *Sytuacja* — Piskor S.: „Dziennik Zachodni” 274:1–2; [Poniatowski W.] (jot): „Wieczór” 271:1–2; Ponitycki J.: „Wieczór” 278:5; Sławińska I.T.: „Trybuna Robotnicza” 275:3.

Szwarc E.: *Smok* — Ponitycki J.: „Wieczór” 293:5; Wróbel A.: „Argumenty” 50:10.

Buňhakow M.: *Czarna magia (Mistrz i Małgorzata)* — Dyniewski T.: „Wieczór” 21:5; [Sienkiewicz M.] Amabilis.: „Przekrój” 1461:8; [Id.]: „Poglądy” 6:10; Sławińska I.T.: „Trybuna Robotnicza” 57:3; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 61:4.

#### Koszalin-Słupsk Bałtycki Teatr Dramatyczny im. J. Słowackiego

Arbusow A.: *Ten miły, stary dom* — Ślipińska J.: „Głos Koszalina” 34:7.

#### Kraków Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej

Szatrow M.: *Bolszewicy* — Kellner I.: „Teatr” 1:24–5; [Segiet J.] SEG.: „Gazeta Opolska” 2:3.

#### Kraków Teatr im. J. Słowackiego

Wasiljew B.: *O świecie jest tu spokojnie* — Kral A. W.: „Teatr” 6:11.

#### Kraków Teatr Ludowy

Fadiejew A.: *Kłęska* — [Lilejko J.] (EL.ŻM.): „Zwierciadło” 11:14; Zbijewska K.: „Dziennik Polski” 61:3.

#### Łódź Teatr im. S. Jaracza

Szatrow M.: *Bolszewicy* — Jagoszewski M.: „Dziennik Łódzki” 267:4; Krajewska-Wieczorek A.: „Odgłosy” 50:7; Maciejowski J.: „Dziennik Łódzki” 261:4; Słowikowski P.: „Odgłosy” 50:7.

#### Olsztyn-Elbląg Teatr im. S. Jaracza

Buňhakow M.: *Ucieczka* — Dzitko B.: „Warmia i Mazury” 1:25.

Dworiecki I.: *Człowiek znikąd* — [Id.]: „Gazeta Olsztyńska” 268:6.



**Rzeszów Teatr im. W. Siemaszkowej**

Braginskij E., Rjazanow E.: *Romans biurowy* — Grygiel J.: „Widownia” 45:2.

**Sosnowiec Teatr Zagłębia**

Szwarc E.: *Cień* (libretto wg W. Młynarskiego) — Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 143:3.

**Szczecin Teatr 13 Muz**

Wampilow A.: *Dwadzieścia minut z aniołem* — [Kowalski M.](K.): „Spojrzenia” 3:21.

**Szczecin Teatr Dramatyczny**

Trieniow K.: *Lubow Jarowaja* — Franczak S.: „Spojrzenia” 2:11; Górski K.: „Jantar” 4:10; Kellner I.: „Teatr” 5:24; [Piskor S.] (hn): „Dziennik Zachodni” 273:1; Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 274:3; Prasek C.: „Przyjaźń” 12:9.

**Warszawa Teatr Dramatyczny M. St. Warszawy**

Dworieckij I.: *Człowiek znikąd* — [Borkowska A.] A. B.: „Perspektywy” 2:33; [Bury S.E.] Polanica S.: „Słowo Polskie” 10:4; Filler W.: „Kultura” 3:10; Frankowska B.: „Przekrój” 1454:8; Hausbrandt A.: „Expres Wieczorny” 16:8; Kłossowicz J.: „Literatura” 3:12; Krzemień T.: „Kamena” 3:5; Niedoba A.: „Trybuna Robotnicza” 271:3; Niesiołbiedzki J.: „MPFM” 5:10.

**Warszawa Teatr Komedia**

Braginski E., Rjazanow E.: *Romans biurowy* — Fruhling J.: „Teatr” 2:11; [Lilejko J.] (El.Żm): 230:14.

**Warszawa Teatr Polski**

Wiśniewski W.: *Tragedia optymistyczna* — Grodzicki A.: „Życie Warszawy” 19:5; Hampel B.: „Literary” 8:11; Hausbrandt A.: „Expres Wieczorny” 21:6; Misiorny M.: „Kultura” 5:10; Niedoba A.: „Trybuna Robotnicza” 268:3; Piskor S.: „Dziennik Zachodni” 268:1–2; [Id.]: „Teatr” 5:12–3; Zinowiec M.: „Przyjaźń” 5:8.

**Warszawa Teatr w Starej Prochowni**

Cwetajewa M.: *Dialog z sumieniem* — [Gucewicz K.] (peg): „Expres Wieczorny” 124:3.

**Warszawa Teatr Współczesny**

Rozow W.: *Od wieczora do południa* — [Groński R.M.]F.Z.K.: „Szpilki” 7:16; [Lilejko J.] (EL.ŻM.): „Zwierciadło” 47:14; Ost J.: „Barwy” 2:14; Wróblewski A.: „Teatr” 2:9–10; [sprost.: W. Lachnitt, 19:26]: 19:26; Wyśńska E.: „Literary” 5:12.

**Wrocław Teatr Polski**

Arbuzow A.: *Ten miły, stary dom* — Bąk B.: „Słowo Polskie” 256:4; Buski T.: „Gazeta Robotnicza” 254:5; [Klem K.] (kk): „Wieczór Wrocławia” 247:4; Piskor S.: „Dziennik Zachodni” 269:1–2; Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 269:3.

**Wrocław Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego**

Fadiejew A.: *Młoda gwardia* — Kellner I.: „Teatr” 3:24.

**Zielona Góra Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego**

Rozow W.: *Rywale* — Doboszowa H.: „Gazeta Zielonogórska” 294:4; [Soliński B] AMI.: „Nadodrże” 25/26:20.

**Danuta Michałowska**

Bułhakow M.: *Czarna magia (Mistrz i Małgorzata)* — [Jabłonkówna L.] l. j.: „Teatr” 10:24–5; [Lilejko J.] Żmudzka E.: „Zwierciadło” 21:14.

**Biała Podlaska Zespół Teatralny Żak**

Wołodin A.: *Pięć wieczorów* — „Scena” 6:39.

**Olecka Teatr Poezji Meluzyna**

Jesienin S.: *Pugaczow* — Kazanecki W.: „Konkrety” (B) 11:8–9; „Scena” 11:31.

**Wrocław Wrocławski Teatr Lalek**

Szwarc E.: *Kopciuszek* — Buski T.: „Gazeta Robotnicza” 272:5; Frąckiewicz Z.: „Słowo Polskie” 262:4; Prosilvarius A.: „Wieczór Wrocławia” 260:5.

**Cykle Literackie, Teatralne: biografie niezwykle**

Titkow J.: VII Festiwal Dramaturgii Radzieckiej i Rosyjskiej w Katowicach — II, 22 XI.

Jesienin S.: *Pugaczow* — [Bury S.E.] (p): „Słowo Polskie” 26:2.

**Teatr Młodego Widza**

Arbuzow A.: *Mój biedny Marat* — [Kosińska M.] (k): „Życie Warszawy” 13:5.

**Teatr TV Warszawa**

Arbuzow A.: *Irkucka historia* — Choiński K.: „Scena” 8:28.

**1974/1975****Białystok Teatr Dramatyczny im. A. Węgiełki**

Rozow W.: *Sytuacja* — Frankowska B.: „Gazeta Białostocka” 50:5.

**Bielsko B. Teatr Polski**

Wampilow A.: *Zeszłego lata w Czulimsku* — Wysocki P.: „Kurier Bielski” 43:4.

**Bydgoszcz Teatr Polski**

Wampilow A.: *Zeszłego lata w Czulimsku* — Korczyński M.: „Dziennik Wielkopolski” 93:4; Niesiołbiedzki J.: „Teatr” 13:10–1; Piechocki J.: „Ilustrowany Kurier Polski” 103:6; Starczak K.: „Gazeta Pomorska” 110:5.

**Częstochowa Teatr Dramatyczny im. A. Mickiewicza**

- Rozow W.: *Od wieczora do południa* — Ławnikowski J.: „Życie Częstochowy” 261:8.
- Gdańsk-Sopot Teatr Wybrzeże**  
 Wampilow A.: *Zeszłego lata w Czulimsku* — Hebanowski S.: „Głos Wybrzeża” 267:3 (Art. przedprem.; Reż.: Stanisław Hebanowski); [Id.]: „Głos Wybrzeża” 276:5; Kanolol B.: „Dziennik Bałtycki” 268:3; Greń Z.: „Życie Literackie” 1:12; Kosińska M.: „Życie Warszawy” 53:7; Niesiobądzki J.: „Fakty” 49:9; [Id.]: „Teatr” 13:10–1; Rafałowski T.: „Głos Wybrzeża” 272:3; Szydłowski R.: „Przyjaźń” 12:7, 20; Zagórski J.: „Kurier Polski” 60:4; Zakowska B.: „Tygodnik Młodzieży” 51:18; „Teatr” 2:2; „Teatr Polski” 7:39 (Nagroda przyjaźni za najwybitniejsze osiągnięcia artystyczne w dziedzinie prezentacji dramaturgii radz. na scenach polskich); „Dialog” 4 nr 8; 1974: „Film” 4 40:2; „Kultura” 4 41:2; „Litera” 4 40:15; „Perspektywy” 4 39:9; „Przyjaźń” 4 37:3; „Teatr” 4 20:25; Hausbrandt A.: „Przyjaźń” 43:5; Holoubek G.: „Przyjaźń” 40:4–5; Jędrzejewicz J.: „Przyjaźń” 44:17; 1974 : Greń Z. „Przyjaźń” 47:17; 1974 : „Przyjaźń” 46:2, 17; 1975; „Przyjaźń” 36:3; 37:3; 41:7; [Zinowicz M.](z): „Przyjaźń” 48:5.
- Gdańsk Teatr Dramatyczny**  
 Rozow W.: *Od wieczora do południa* — [Łastawiecki K.]Łast.: *Dzisiaj premiera*. „Dziennik Bałtycki” 255:3; Moskałówna E.: „Litera” 1:36.
- Gorzów Wlkp. Teatr im. J. Osterwy**  
 Majakowski W.: *Łażnia* — Doboszowa H.: „Gazeta Lubuska” 160:4; Sobańska A.: „Teatr” 18:11.
- Katowice Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego**  
 Szwarz E.: *Smok* — Watrak Z.: „Życie Literackie” 43:5; „Teatr” 1:2.
- Koszalin-Słupsk Bałtycki Teatr Dramatyczny im. J. Słowackiego**  
 Rozow W.: *Aranżer* — Ślipińska J.: „Głos Koszalina” 97:7.
- Kraków Teatr Ludowy**  
 Tołstoj A.: *Car Fiodor* — Bober J.: „Gazeta Krakowska” 129:5; Greń Z.: „Życie Literackie” 19:6; Morawiec E.: „Teatr” 13:17; Szybist M.: „Ekran” 107:2; Zbijewska K.: „Dziennik Polski” 114:3.
- Lublin Teatr im. J. Osterwy**  
 Dworciecki I.: *Człowiek znikąd* — Bechczyc-Rudnicka M.: „Kamena” 8:10; [Jaworski M.A.]MAJ.: „Kamena” 9:16; Korneluk W.: „Sztandar Ludowy” 94:7.
- Łódź Teatr im. S. Jaracza**  
 Bulhakow M.: *Dni Turbinów* — Jagoszewski M.: „Dziennik Popularny” 248:6; Pawlak H.: „Głos Robotniczy” 250:3.
- Łódź Teatr Nowy**  
 Arbuzow A.: *Staroświecka komedia* — Bąbel J.: „Dziennik Łódzki” 138:6 (Prapremiera światowa); Pawlak H.: „Głos Robotniczy” 138:3; „Teatr Polski” s. 47.
- Łódź Teatr Powszechny**  
 Babel I.: *Maria* — Jagoszewski M.: „Dziennik Łódzki” 14:6; Mularczyk M.: „Odgłosy” 5:6; Pawlak H.: „Głos Robotniczy” 13:3.  
 Szwarz E.: *Czerwony kapturek* — Lewkowski K. A.: „Odgłosy” 3:13; Pawlak H.: „Głos Robotniczy” 294:4.
- Olsztyn-Elbląg Teatr im. S. Jaracza**  
 Dworciecki I.: *Człowiek znikąd* — Dzitko B.: „Warmia i Mazury” 1:24.  
 Szwarz E.: *Dwa klony* — Segiet J.: „Gazeta Olsztyńska” 228:5.
- Opole Teatr im. J. Kochanowskiego**  
 Okudźawa B.: *Jeszcze pożyjesz* — Konieczna R.: „Trybuna Opolska” 66:3.
- Płock Teatr Płocki**  
 Kopkow A.: *Słoń* — Kasperowicz M.: „Teatr” 15:19; Wittels M.: „Tygodnik Płocki” 25:6.
- Sosnowiec Teatr Zagłębia**  
 Wampilow A.: *Anegdota prowincjonalne* — Zwoźniakowska R.: „Poglądy” 15:10.
- Szczecin Teatry Dramatyczne Teatr Polski**  
 Rozow W.: *Sytuacja* — Wrzos Z.: „Spojrzenie” 19:3.
- Szczecin Teatr Współczesny**  
 Dworciecki I.: *Człowiek znikąd* — [Waissmann A.](wan): „Głos Szczecina” 35:5; [Adamowicz J.] J.A.: „Tygodnik Młodzieży” 10:18; [Ciecierska B.] B.C.: „Wiedza i Życie” 5:72–5; Kasprzycka E.: „Spojrzenie” 4:30–1; Sie-radzka Z.: „Teatr” 14:20–1; Wojtczak B.: „Kurier Szczeciński” 58:6; Wróblewski A.: „Argumenty” 12:10–1; Zinowicz M.: „Przyjaźń” 17:17; [rec. uczniów szkolnych]: „Głos Szczecina” 93:6.
- Wałbrzych Teatr Dramatyczny**  
 Wampilow A.: *Zeszłego lata w Czulimsku* — [Srokowski S.] Sufler: „Wiadomości” (Wr) 2:15.
- Warszawa Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. A. Zelwerowicza**  
 Arbuzow A.: *Irkucka historia* — [Grodzicki A.] A.G.: „Życie Warszawy” 25:7; Porajska M.: „Przyjaźń” 35:6; g. j.: „Kultura” 24:14.
- Warszawa Teatr Dramatyczny Miasta Stołeczne Warszawy**  
 Wampilow A.: *Anegdota prowincjonalne* — Balicki S.W.: „Życie Warszawy” 55:7; Filler W.: „Expres Warszawy” 54:4; Głogowski K.: 13:10; Kellner I.: „Teatr” 8:18–9; Szydłowski R.: „Trybuna Ludowa” 70:8; Zagórski J.: „Kurier Polski” 60:4; Zinowicz M.: „Przyjaźń” 17:16.

## **Warszawa Teatr Narodowy**

Majakowski W.: *Pluskwa* — Swinarski K.: „Kultura” 37:11; Balicki S.W.: „Polnische Wodenschen” 40:14; Fik M.: „Polityka” 38:9; Filler W.: „Expres Wieczorny” 196:4; Głogowski K.: „Kurier” 38:10; Karpiński M.: „Sztandar Młodych” 214:5; Kłossowicz J.: „Literary” 38:13; Koenig J.: „Teatr” 21:17–8; Krzemień T.: „Kultura” 37:11; Misiorny M.: „Trybuna Ludowa” 212:8; Morawiec E.: „Życie Literackie” 37:5, 17; Ost J.: „Barwy” 12:14; Sienkiewicz M.: „Przekrój” 1589:9; Szydłowski R.: „Przyjaźń” 40:6–7; Wróblewski A.: „Argumenty” 38:9; Wysińska E.: „Kultura” 37:11; Zagórski J.: „Kurier Polski” 189:4; Żurek J.: „Dziennik Literacki” 213:5.

## **Warszawa Teatr Ochoty-Ośrodek Widza**

Wołodin A.: *Jeśli kochasz, nie odchodź* — [Dobrowolska E.] E.D.: „Stolica” 21:10; (es): „Słowo Polskie” 114:7; Filler W.: „Expres Wieczorny” 95:4; Głogowski K.: „Kultura” 19:10; Grodzicki A.: „Życie Warszawy” 98:7; Miłkowski T.: „Wiadomości Młodych” 19:22.

## **Warszawa Teatr Polski**

Wampilów A.: *Zeszłego lata w Czulimsku* — Balicki S.W.: „Życie Warszawy” 123:7; [Bury S.E.] Polanica S.: „Słowo Polskie” 121:7; Filler W.: „Expres Wieczorny” 113:4; [Jałowiecka H.] (HAN): „Dziennik Zachodni” 248:1–2; Kellner I.: „Teatr” 13:11–2; Markiewicz A.: „Nasza Trybuna” 189:6; Ost J.: „Barwy” 7:14; Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 248:3; Zinowiec M.: „Przyjaźń” 22:17, 21.

Wiśniewski A.: *Tragedia optymistyczna* — Bołtuć I.: „Przyjaźń” 45:17; „Teatr” 1:14; „Teatr Polski” 3:22.

## **Warszawa Teatr w Starej Prochowni**

Okudźawa B.: *Związek przyjacielski* — [Wróblewski A.] (Ibis): „Życie Warszawy” 85:7; Zatorski T.: „Nowy Medyk” 7:2; „Przeгляд” 12:10.

## **Warszawa Teatr Ziemi Mazowieckiej**

Leonow L.: *Złota kareta* — [Bury S.E.] Polanica S.: „Słowo Polskie” 115:7.

## **Wrocław Teatr Polski**

Bułhakow M.: *Czy Pan widział Poncjusza Piłata? (Mistrz i Małgorzata)* — Bąk B.: „Słowo Polskie” 287:4; [Bury S.E.] Polanica S.: „Słowo Polskie” 134:4; Buski T.: „Gazeta Robotnicza” 296:5; [Ciecierska B] BC: „Wiedza i Życie” 10:80–3; Grodzicki A.: „Życie Warszawy” 129:7; Jodłowski M.: „Odra” 3:108–10; Karpiński M.: „Sztandar Młodzieży” 140/141:8; „Kurier Polski” 26:4; „Teatr” 3:28.

Wampilów A.: *Anegdota prowincjonalne* — Bąk B.: „Słowo Polskie” 262:4; Buski T.: „Gazeta Robotnicza” 257:5; Lutogniewski T.: „Wiadomości” (Wr) 47:12.

## **Wrocław Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego**

Bułhakow M.: *Molier czyli zmowa świętoszków* — Bąk B.: „Słowo Polskie” 71:4; Buski T.: „Gazeta Robotnicza” 68:9; Dworski A.: „Wiadomości” (Wr) 16:12; „Teatr” 12:25.

## **Zielona Góra Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego**

Dworiecki I.: *Człowiek znikąd* — Doboszowa H.: „Gazeta Zielonogórska” 251:4; Prasek C.: „Przyjaźń” 46:6; [Soliński B.] AMI.: „Nadodrże” 23:1, 7.

Szołochow M.: *Los człowieka* — Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 132:3.

## **Cieszyn Studio Małych Form LOGOS**

Okudźawa B.: *Wiersze i ballady* — „Głos Zachodniocieszyński” 4:4.

## **Kraków Teatr Szkolny**

Majakowski W.: *Pluskwa* — (ko): „Dziennik Polski” 128:6; [Rubiś J.] (j. r.): „Ekran” 130:5.

## **Pszczela Wola Szkolny Zespół Teatralny**

Szwarc E.: *Nagi król* — „Scena” 8:38.

## **Poznań Poznański Teatr Lalki i Aktora Marcinek**

Nosow M.: *Szalony odkurzacz* — [Błazewicz O.] O.B.: „Głos Wielkopolski” 42:6.

## **Szczecin Teatr Lalek Pleciuga**

Marszak S.: *Żołnierz i bieda* — [Frydrykiewicz J.] J.F.: „Kurier Szczecina” 249:4–5; Jurczyk J.: „Spojrzenie” 48:2.

Szwarc E.: *Kopciuszek* — (ast): „Spojrzenie” 12:30; Jurczyk J.: „Spojrzenie” 13:4; [Waissmann A.] (WAN): „Głos Szczecina” 245:6; [Wojcieszak W.] (WW): „Kurier Szczeciński” 113:1; [Wojtczak B.] BOW.: „Kurier Szczeciński” 251:4.

## **Zielona Góra Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego (Scena Lalkowa)**

Michałkow S.: *Trzy pomarańcze* — [Soliński B.] AMI.: „Nadodrże” 11:10.

## **Teatr Klasyczny**

Gorki M.: *Jegor Bułyczow i inni* — Hubner Z.: „Słowo Polskie” 90:4; „Ekran” 16:6–7; Bołtuć I.: „Przyjaźń” 17:16; Choiński K.: „Scena” 8:30–1; D.W.: „Słowo Polskie” 100:4; Karbowski M.: „Głos Robotniczy” 98:3; [Kosińska M.] (k): „Życie Warszawy” 98:6; Szymańska J.: „Ekran” 20:10; „Tygodnik Kulturalny” 22:10; „RTV” 18:28.

Wasiljew B.: *Tak tu cicho o zmierzchu* — Bołtuć I.: „Przyjaźń” 8:17; Garlicki B.: „Dziennik Polski” 54:3.

## **Teatr TV Warszawa**

Arbuzow A.: *Opowieści starego Arabatu* — Bołtuć I.: „Scena” 11:39; Słotwiński J.: „Dziennik Literacki” 261:7; Szymańska J.: „Ekran” 43:6–7; Bołtuć I.: „Przyjaźń” 44:17; [Boska A.] (A.B.): „Kurier Polski” 255:2; Choiński K.: „Scena” 1:39–40; Konieczna R.: „Trybuna Opolska” 300:7; (PCh): „Życie Warszawy” 264:2; „Tygodnik Kulturalny” 49:10 (opinie widzów).

Wiśniewski W.: *Tragedia optymistyczna* — [Kosińska M.] (K): „Życie Warszawy” 255:2; Królikowska E.: „Ekran” 47:11.

#### **Teatr Współczesny TV**

Arbuzow A.: *Światła wieczoru* — Kulczyński J.: „Dziennik Ludowy” 92:7; [Id]: „RTV” 17:5; [Id]: „Słowo Polskie” 86:6; Bołtuć I.: „Przyjaźń” 16:11; Choiński K.: „Scena” 7:39–40; D.W.: „Słowo Polskie” 95:4; F. Ormuzd.: „Szpilki” 19:19; Karbowski M.: „Głos Robotniczy” 93:3; [Kosińska M.] (K): „Życie Warszawy” 93:6; [Teoplitz K.T.] KTT.: „Teatr” 11:20.

### 1976

Gizejewski Z.: *Radzieccy autorzy na naszej scenie*. „Zeszyty Teatralne” 1975/1976 158:17–8 (w 1. 1952–1974 w Lubuskim Teatrze L. Kruczkowskiego w Zielonej Górze); Sielicki F.: *Z recepcji dramatu rosyjskiego w Polsce*. „Acta Universitatis Wratislaviensis” 270:29–44; Wilczyński W.: *Sztuki rosyjskie i radzieckie na scenie Bałtyckiego Teatru Dramatycznego*. (1954–1974) „Rokosz” s. 127–43;

Jackiewicz M.: *Sztuki W. Majakowskiego w teatrach polskich 1965–1976*. „Przegląd Humanistyczny” 11:77–94;

Parniewski W.: *Recepcja twórczości Majakowskiego w Polsce 1924–1927*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego” 109:59–64.

#### **Białystok Teatr im. A. Węgierki**

Szwarc E.: *Klonowi bracia* — Kellner I.: „Teatr” 14:9.

Wampiów A.: *Zeszłego lata w Czulimsku* — [Rudczyk W.] (vr): „Niva” 14:2; Sidorski D.: „Kontrasty” (B) 4:56–7.

#### **Częstochowa Teatr Dramatyczny im. A. Mickiewicza**

Rozow W.: *Od wieczora do południa* — Zwoźniakowa R.: „Poglądy” 2:10.

#### **Elbląg Teatr Dramatyczny**

Wampiów A.: *Anegdota prowincjonalne* — Moskalówna E.: „Głos Wybrzeża” 284:4; Zielińska-Paprocka A.: „Dziennik Bałtycki” 284:3.

#### **Gdańsk-Sopot Teatr Wybrzeże**

Jewrieinow M.: *Teatr odmiennej wojny* — Nowicki W.: „Głos Wybrzeża” 144:5; Ciechowicz J.: „Tygodnik Powszechny” 39:4; Morawiec E.: „Życie Literackie” 33:5, 12; Rafałowski T.: „Głos Wybrzeża” 147:4; Sierecki S.: „Wieczór Wybrzeża” 145:3; „Teatr” 20:25.

#### **Gdynia Teatr Dramatyczny**

Arbuzow A.: *Staroświecka komedia* — Judycka E.: „Głos Wybrzeża” 119:4; Jutta-Walenko A.: „Program Teatru Dramatycznego” (Gdynia) nr z V s. 3–5; Kanold B.: „Dziennik Bałtycki” 120:3; J.N.: „Czas” 26:25; Moskalówna E.: „Głos Wybrzeża” 123:3; Sierecki S.: „Wieczór Wybrzeża” 123:3; Zielińska A.: „Dziennik Bałtycki” 125:3.

#### **Gorzów Wlkp. Teatr im. J. Osterwy**

Wampiów A.: *Rozstanie w czerwcu* — Ciecierska B.: „Teatr” 16:12; Dębek J.J.: „Gazeta Lubuska” 117:4; Kubicka I.: „Nadodrze” 12:7.

#### **Katowice Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego**

Arbuzow A.: *Staroświecka komedia* — [Poniatowski W.] (jot): „Wieczór” 256:6; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 263:4.

#### **Kraków Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego**

Dworiecki I.: *Człowiek znikąd* — Morawiec E.: „Życie Literackie” 29:6.

#### **Kraków Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej**

Dworiecki I.: *Człowiek znikąd* — Dworickiej I.: *Od autora...* W: „Program Teatru Starego” (Kr) nr z 28IV s. 11–2; Bober J.: „Gazeta Płocka” 110:5; Mamoń B.: „Tygodnik Popularny” 23:6; Masztalar A.: „Wiadomości Młodzieży” 7:26; Miklaszewski K.: „Kultura” 36:11; Szybist M.: „Echo Krakowa” 111:2; Zbijewska K.: „Dziennik Polski” 133:6; „Teatr” 23:3.

#### **Kraków Teatr Bagatela im. Boya-Żeleńskiego**

Arbuzow A.: *Staromodna komedia* — Bober J.: „Gazeta Płocka” 31:2; 42:5; Szybist M.: „Echo Krakowa” 32:2; Zbijewska K.: „Dziennik Polski” 51:3.

Szwarc E.: *Królowa śniegu* — Bober J.: „Gazeta Płocka” 293:7.

#### **Kraków Teatr Ludowy**

Szukszyn W.: *Ludzie energiczni* — Bober J.: „Gazeta Płocka” 213:5.

#### **Kraków Teatr STU**

Bułhakow M.: *Pacjenci (Mistrz i Małgorzata)* — Kuna J.: „Dziennik Polski” 287:3; Mamoń B.: „Tygodnik Polski” 49:6; Szybist M.: „Echo Krakowa” 265:2.

#### **Łódź Teatr im. S. Jaracza**

Bułhakow M.: *Dni Turbinach* — Kubicki S.: „Odgłosy” 4:7.

#### **Łódź Teatr Powszechny**

Kopkow A.: *Stoń* — Bajdor J.: „Trybuna Ludowa” 287:8; Bąbół J.: „Dziennik Popularny” 123:6; Lewkowski K. A.: „Odgłosy” 26:7; Pawlak H.: „Głos Robotniczy” 123:6; „Teatr” 20:26.

#### **Łódź Teatr Ziemi Łódzkiej**

Wampiów A.: *Rozstanie w czerwcu* — Lewkowski K. A.: „Odgłosy” 21:2; Pawlak H.: „Głos Robotniczy” 85:3.

**Olsztyn Teatr S. Jaracza**

Okudźawa B.: *Piosenki* (Oprac.: H. Dłużyński) — Segiet J.: „Gazeta Opolska” 76:6.

**Opole Teatr im. J. Kochanowskiego**

Rozow W.: *Cztery krople* — Konieczna R.: „Trybuna Odrzańska” 224:1, 4; Baniewicz E.: „Teatr” 23:10; Dzieduszycka M.: „Kultura” 44:12; Jodłowski M.: „Opole” 11:20; Kielak E.: „Trybuna Ludowa” 257:8.

**Rzeszów Teatr im. W. Siemaszkowej**

Wampiów A.: *Anegdota prowincjonalne* — Świerczewska K.: „Nowiny” 33:4; Teodorczyk E.: „Profile” 6:25.

**Szczecin Teatr 13 Muz**

Arbuzow A.: *Staroświecka komedia* — „Scena” 9:41.

**Tarnów Teatr Ziemi Krakowskiej im. L. Solskiego**

Okudźawa B.: *Jeszcze pożyczysz* — Kuna J.: „Dziennik Polski” 263:7.

**Warszawa Teatr Dramatyczny Miasta Stołecznego Warszawy**

Kopkow A.: *Słoń* — [Bury S.E.] Polanica S.: „Słowo Polskie” 91:4; Filler W.: „Expres Wieczorny” 86:4; Głogowski K.: „Kurier” 20:10; Grodzicki A.: „Życie Warszawy” 89:7; Hamflet.: „Zwierciadło” 14:14; Szydlowski R.: „Trybuna Ludowa” 99:8; Zagórski J.: „Kurier Polski” 84:4; Zinowiec M.: „Przyjaźń” 24:17.

**Warszawa Teatr Narodowy**

Majakowski W.: *Pluskwa* — Wysńska E.: „Teatr Polski” 2:18–21; „Teatr” 20:8.

**Warszawa Teatr Nowy**

Arbuzow A.: *Staroświecka komedia* — [Bury S.E.] Polanica S.: „Słowo Polskie” 128:4; Filler W.: „Expres Wieczorny” 166:3; Hamflet — „Zwierciadło” 30:14; Kasperowicz M. — „Teatr” 23:9; Szydlowski R. — „Trybuna Ludowa” 301:8; Zinowiec M.: „Przyjaźń” 41:7.

**Warszawa Teatr Rozmaitości**

Okudźawa B.: *Merci, czyli wodewil z myszką* — Filler W.: „Expres Wieczorny” 33:4; Grodzicki A.: „Życie Warszawy” 31:7.

**Warszawa Teatr Ziemi Mazowieckiej**

Wampiów A.: *Rozstanie w czerwcu* — Boretyński S.: „Ilustrowany Kurier Polski” 169:3; Filler W.: „Expres Wieczorny” 223:4; Łazarewicz M.: „Literey” 28:14.

**Warszawa Teatr Żydowski im. E. Kamińskiej**

Babel I.: *Zmierzch* — [Bury S.E.] Polanica S.: „Słowo Polskie” 40:4; Grodzicki A.: „Życie Warszawy” 35:8; Krzemień T.: „Kultura” 9:12; Zagórski J.: „Kurier Polski” 35:4.

**Wrocław Teatr Polski**

Bułhakow M.: *Czy pan widział Poncjusza Piłata?* — „Gazeta Robotnicza” 46:5; 53:16 [ogł.]; „Gazeta Robotnicza” 71:9.

Wampiów A.: *Anegdota prowincjonalne* — Butryńczuk B.: „Odra” 2:108–9; „Teatr” 1:27.

Majakowski W.: *Łaźnia* — Bąk B.: „Słowo Polskie” 142:4; Buski T.: „Gazeta Robotnicza” 139:9–10; Lutogniewski T.: „Wiadomości” (Wr) 26:12; Miklaszewski K.: „Życie Literackie” 43:5; „Teatr” 20:26.

**Zielona Góra Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego**

Wampiów A.: *Zeszłego lata w Czulimsku* — Dębek J.J.: „Gazeta Lubuska” 158:4; Kubicka I.: „Nadodrze” 15:6.

Szczecin Teatr Lalek Pleciuga — Szwarz E. — *Kopciuszek* — 1976 — [Pomorska U.](up). — „Kurier Szczeciński” 265:4.

**Toruń Teatr Lalki i Aktora Baj Pomorski**

Szwarc E.: *Klonowi bracia* — Mielniczek E.: „Ilustrowany Kurier Polski” 215:4.

**Powieść w wydaniu dźwięków**

Tołstoj A.: *Droga przez mękę* — Skotnicka A.: „RTV” 39:3.

**Teatr Małych Form**

Szuszyn W.: *Opinia* — Marszałek M.: „Ekran” 34:11.

**1977**

VIII Ogólnopolski Festiwal Dramaturgii Radzieckiej i Rosyjskiej (VIII: Kat, 6–15 XI 1977): „Puls” 1978 nr 2: III s.110 Kronika (nota spr.).

**Bielsko Biała Teatr Polski**

Gielman A.: *Szansa* — [Jałowiecka H.](HAN): „Dziennik Zachodni” 107:1; Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 23:7; Szczawiński J.: „Słowo Polskie” 118:4; Zwoźniakowa R.: „Poglądy” 1:17.

**Częstochowa Teatr Dramatyczny im. A. Mickiewicza**

Szuszyn W.: *Ludzie energiczni* — Jarosz-Jałowiecka H.: „Dziennik Zachodni” 83:4; Ławnikowski J.: „Życie Częstochowy” 81:8; Sławińska I.T.: „Trybuna Robotnicza” 106:3; Zwoźniakowa R.: „Poglądy” 10:10; „Teatr” 14:27.

Arbuzow A.: *Staromodna komedia* — Ławnikowski J.: „Życie Częstochowy” 158:8; Sławińska I.T.: „Trybuna Robotnicza” 162:3; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 167:4; Zwoźniakowa R.: „Poglądy” 17:10.

**Gdynia Teatr Dramatyczny**

- Szukszyn W.: *Ludzie energiczni* — [Blumski-Rafałowski T.]TR: „Głos Wybrzeża” 62:3; Sierecki S.: „Wieczór Wybrzeża” 46:3; Żakowska B.: „Czas” 11:23.
- Gniezno Teatr im. A. Fredry**  
Katajew W.: *Zaciszny pensjonat* — [Bigoszewska-Juruś M.] (mj): „Przymierze Gniezna” 9:6; Danecki K.: „Expres Polski” 207:4; Kuszelski B.: „Gazeta Zachodniopomorska” 230:4.
- Kopkow A.: *Słoń* — Dębek J.J.: „Gazeta Lubelska” 269:4.
- Grudziądz Teatr Ziemi Pomorskiej**  
Wampilów A.: *Anegdoty prowincjonalne* — Oleradzka J.: „Nowości” 46:4; [Id.] (gł): „Nowości” 89:4 (Nagr. 10591 VII).
- Kalisz Teatr im. W. Bogusławskiego**  
*Z Majakowskim sam na sam* (oprac.: Wilhelm W., Niemierowski M.). — Błazewicz O.: „Głos Wielkopolski” 278:3; Kuszelski B.: „Gazeta Zachodniopomorska” 283:5.
- Katowice Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego**  
Arbuzow A.: *Staroświecka komedia* — Sławińska I.T.: „Trybuna Robotnicza” 38:3.
- Kielce Teatr im. S. Żeromskiego**  
Ławrieniew B.: *Ballada w czerwieni* — Jarosz I.: „Przymierze Kieleckie” 11:23.
- Koszalin-Słupsk Bałtycki Teatr Dramatyczny im. J. Słowackiego**  
Szukszyn W.: *Przy pełni księżyca* — Ślipińska J.: „Głos Pomorza” 258:9.
- Kraków Teatr im. J. Słowackiego**  
Bułhakow M.: *Moliere* — Bober J.: „Gazeta Północna” 154:5; Szbiś M.: „Echo Krakowa” 117:2.
- Kraków Teatr STU**  
Bułhakow M.: *Mistrz i Małgorzata (Pacjenci)* — Dzieduszycka M.: „Polityka” 7:10; Morawiec E.: „Życie Literackie” 20:5; Rakowski P.T.: „Magazyn Studencki” z X s. 4.
- Lublin Teatr im. J. Osterwy**  
Rachmanow L.: *Niespokojna starość* — Bechczyc-Rudnicka M.: „Kamena” 26:7; Korneluk W.: „Sztandar Ludowy” 272:5.
- Łódź Teatr Nowy**  
Szwarc E.: *Cień* (libretto: W. Młynarski) — Bąbol J.: „Dziennik Popularny” 126:6; Kłossowicz J.: „Literey” 28:11; (sprost.: Stępień J., Wójcik M., 32:11; odp.: Kłossowicz J. 32:11); Lewkowski K. A.: „Odgłosy” 32:7; Pawlak H.: „Głos Robotniczy” 124:3.
- Gorki M.: *Wassa Żelaznowa* — Bąbol J.: „Dziennik Popularny” 35:6; Kral A.W.: „Teatr” 7:12–3; Lewkowski K. A.: „Odgłosy” 11:7; Niesiobądzki J.: „Fakty” 13:9,11; Pawlak H.: „Głos Robotniczy” 36:3; Zinowiec M.: „Przyjaźń” 11:6–7.
- Opole Teatr im. J. Kochanowskiego**  
Rozow W.: *Cztery krople* — Ter-Zacharowa M.: „Sowietska Kultura” z 15 II.
- Poznań Teatr Polski**  
Arbuzow A.: *Staroświecka komedia* — Błazewicz O.: „Głos Wielkopolski” 244:3; [Danecki R.] Zieliński M.: „Expres Polski” 242:4.
- Załygin S.: *Stony parów* — Błazewicz O.: „Głos Wielkopolski” 261:3; Danecki R.: „Expres Polski” 257:2.
- Szczecin Teatr Współczesny**  
Szukszyn W.: *Ludzie energiczni* — Frycz J.: „Kurier Szczecina” 108:6–7; Oleradzka J.: „Nowości” 140:2; Starczak-Kozłowska K.: „Gazeta Pomorska” 142:7; Wrzos Z.: „Głos Szczecina” 129:5; „Teatr” 14:27.
- Tarnów Teatr im. L. Solńskiego**  
Okudźawa B.: *Jeszcze pożyczysz* — Teodorczyk E.: „Profile” 1:30.
- Wałbrzych Teatr Dramatyczny**  
Arbuzow A.: *Mój biedny Marat* — Bujas A.: „Trybuna Ludowa” 136:8; [Haak J.] JAH.: „Trybuna Wałbrzyska” 20:4.
- Kopkow A.: *Słoń* — Bąk B.: „Słowo Polskie” 41:3; [Haak J.] JAH.: „Trybuna Wałbrzyska” 8:4.
- Sałynski A.: *Letnie przechadzki* — [Haak J.] Jah.: „Trybuna Wałbrzyska” 43:3; Lewandowski J., Wyszynski K.: „Dziennik Zachodni” 255:1–2; Szydłowski R.: „Trybuna Robotnicza” 257:3.
- Warszawa Wyższa Państwowa Szkoła Teatralna im. A. Zelwerowicza**  
Wampilów A.: *Polowanie na kaczkę* — Henkel B.: „Sztandar Młodych” 79:2.
- Warszawa Teatr Ateneum im. S. Jaracza**  
Szukszyn W.: *Ludzie energiczni* — [Bury S.E.] Polanica S.: „Słowo Polskie” 61:4; Filler W.: „Expres Wieczorny” 55:4; Głogowski K.: „Kurier” 16:10; Misiorny M.: „Trybuna Ludowa” 68:8; Niesiobądzki J.: „Fakty” 19:9,11; Ost J.: „Barwy” 5:14; Zagórski J.: „Kurier Polski” 67:4; Zinowiec M.: „Przyjaźń” 14:17.
- Warszawa Teatr Nowy**  
Arbuzow A.: *Staroświecka komedia* — [Lewandowski J., Wyszynski R.]: „Dziennik Zachodni” 258:2; Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 260:3; [Poniatowski W.] (jot): „Wieczór” 257:1–2.
- Warszawa Teatr Polski**  
Szukszyn W.: *Przy pełni księżyca* — Bajdor J.: „Trybuna Ludowa” 249:8; [Bury S.E.] Polanica S.: „Słowo Polskie” 245:6; Jakubowska J.: „Życie wolności” 250:5; Kellner I.: „Teatr” 26:9–10; Kłossowicz J.: „Literey” 43:11;

Krzemień T.: „Kultura” 45:13; Kydryński L.: „Przekrój” 1688:8–9; Tronowicz H.: „Tygodnik” 49:14–5; Zinowicz M.: „Przyjaźń” 47:16–7.

#### **Wrocław Teatr Polski**

Wampilów A.: *Rozstanie w czerwcu* — Bąk B.: „Słowo Polskie” 262:4; Buski T.: „Gazeta Robotnicza” 260:3.

#### **Zabrze Teatr Nowy**

Michałkow S.: *Piana* — Ponitycki: „Wieczór” 105:10; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 94:4; Zwoźniakowa R.: „Przegląd” 12:10.

#### **Zielona Góra Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego**

Arbuzow A.: *Staroświecka komedia* — Dąbek J.J.: „Gazeta Lubuska” 286:4.

#### **Kraków Teatr Lalki i Maski „Grotteska”**

Gajdar A.: *Bumbarasz* — Bober J.: „Gazeta Północna” 103:5; Lewandowski J., Wyszyński R.: „Dziennik Zachodni” 255:2; Szybist M.: „Echo Krakowa” 107:2.

#### **Szczecin Teatr Lalek Pleciuga**

Leonow L.: *Struga* — Frycz J.: „Kurier Szczeciński” 254:4; Jurczyk J.: „Głos Szczecina” 262:6.

#### **Wałbrzych Teatr Lalek**

Szwarc E.: *Kopciuszek* — [Haak J.] Jah.: „Trybuna Wałzyska” 44:4.

#### **Wrocław Teatr Lalek**

Szwarc E.: *Królowa śniegu* — Buski T.: „Gazeta Robotnicza” 44:5; Kuczyński R., Jarocki G.: „Wieczór Wrocławia” 249:8; Sachanbińska A.: „Wieczór Wrocławia” 20:5.

#### **Zielona Góra Zespół Małych Form Scenicznych Nieselekcyjni**

Majakowski W.: *Golgota audytorium czyli ostatni występ W. Majakowskiego* — [Żółciak K.](KZ): „Fakty” z XI s.18; „Nadodrże” 7:11.

#### **Teatr TV Poznań**

Bułhakow M.: *Ostatnie dni* — Brzostowiecka M.: „Ekran” 43:11; Danecki R.: „Expres Polski” 224:3; J.B.: „Trybuna Ludowa” 236:8; Leśniakiewicz I.: „Wiadomości” 41:10; [Lubosz B.] Stańczyk: „Poglądy” 21:19; Szczepański T.: „Odgłosy” 42:15; Wernic D.: „Kurier” 42:10; „Ekran” 40:7.

1978

#### **Częstochowa Teatr Dramatyczny im. A. Mickiewicza**

Majakowski W.: *Pluskwa* — Ławnikowski J.: „Życie Częstochowy” 277:8; [Słonińska I.T.] I.S.: „Trybuna Robotnicza” 286:6; Zwoźniakowa R.: „Poglądy” 24:10.

#### **Jelenia Góra Teatr im. C. Norwida**

#### **Kielce Teatr im. S. Żeromskiego**

Gielman A.: *Premia* — Natanson W.: „Życie Warszawy” 62:7; [Szczepański J.A.] JASZCZ.: „Perspektywy” 17:31.

#### **Kraków Teatr im. J. Słowackiego**

Cwetajewa M.: *Po ludziach błądzą* — Bober J.: „Gazeta Płocka” 29:5; Morawiec E.: „Życie Literackie” 8:16–7; Szybist M.: „Echo Krakowa” 39:2; „Tygodnik Powszechny” 7:6.

#### **Kraków Teatr STU**

Bułhakow M.: *Mistrz i Małgorzata* — Gołębowska R.: „Tygodnik Kulturalny” 23:16; Prasek C.: „Przyjaźń” 27:16–7; Siwek M.: „Słowo Polskie” 203:4; Ziółkowski P.: „Politechnik” 27/28:8–9.

#### **Legnica Teatr Dramatyczny**

Gorki M.: *Wassa Żeleznowa* — Kucharski K.: „Gazeta Robotnicza” 44:5; Misiorny M.: „Trybuna Ludowa” 50:8; Srokowski S.: „Wiadomości” (Wr) 8:12.

#### **Lublin Teatr im. J. Osterwy**

Rachmanow L.: *Niespokojna starość* — Bechczyc-Rudnicka M.: „Teatr” 10:12–3.

#### **Łódź Teatr im. S. Jaracza**

Szwarc E.: *Cień* — Bober J.: „Gazeta Płocka” 51:5; Filler W.: „Expres Wieczorny 200:4; Jakubowska J.: „Żołnierz wolności” 214:5; Kydryński L.: „Przekrój” 1747:9; Morawiec E.: „Życie Literackie” 11:7; Natanson W.: „Życie Warszawy” 210:7; Zagórski J.: „Kurier Polski” 192:3.

#### **Olsztyn Teatr im. S. Jaracza**

Gielman A.: *Premia* — [Dzitko B.] (B.D.): „Warmia i Mazury” 1:24–5.

#### **Opole Teatr im. J. Kochanowskiego**

Wampilów A.: *Starszy syn* — Jodłowski M.: „Opole” 11:20; Osterloff B.: „Teatr” 22:6–7; Raszewska M.: „Kultura” 46:13; [Zwoźniakowa R.]Renata.: „Poglądy” 20:18.

Gielman A.: *Protokół pewnego zebrania partyjnego* — Raszewska M.: „Teatr” 2:11–2; „Przyjaźń” 44:6.

#### **Płock Teatr Płocki**

Katejew W.: *Kwadratura koła* — Wiśniewska J.: „Tygodnik Płocki” 47:5.

#### **Poznań Teatr Nowy**

Majakowski W.: *Łażnia* — Bajdor J.: „Teatr” 21:9–10; Górny A.: „Nurt” 7:32–3; Korczak J.: „Życie Literackie” 30:12; Kusztelski B.: „Gazeta Zachodnia” 134:4.

#### **Poznań Teatr Polski**

Arbuzow A.: *Staroświecka komedia* — Piotrowska E.: „Czerwony Sztandar” 68:2.

**Tarnów Tarnowski Teatr im. L. Solskiego**

Majakowski W.: *Łąznia* — Kielak E.: „Trybuna Ludowa” 92:8; Miklaszewski K.: „Życie Literackie” 21:5; Pleśniarowicz K.: „Dziennik Polski” 84:4; Tosza B.: „Gazeta Płocka” 149:5.

Majakowski W.: *13 Apostołów* (listy Majakowskiego do Lili Brik) — Mijas S.: „Słowo Literackie” 273:3.

**Warszawa Teatr na Woli**

Gielman A.: *Protokół pewnego zebrania partyjnego* — „Życie Warszawy” 265:4.

**Warszawa Teatr Rozmaitości**

Szwarc E.: *Nagi król* — Bieniewski H.: „Stolica” 48:7; Natanson W.: „Życie Warszawy” 253:7; Zagórski J.: „Kurier Polski” 230:4.

**Warszawa Teatr Stara Prochownia**

Okudźawa B.: *Związek przyjacielski* (poezja B. Okudźawy) — Siwek M.: „Słowo Polskie” 209:4.

**Warszawa Teatr Studio**

Majakowski W. (oprac. i reż.: J. Szajna) — Baniewicz E.: „Teatr Polski” 8:3–6; [Bury S.E.] Polanica S.: „Słowo Polskie” 61:4; Filler W.: „Expres Wieczorny” 53:4; Kłossowicz J.: „Literary” 10:13; Markiewicz A.: „Nasza Trybuna” 81:5; Miłkowski T.: „Wiadomości Młodzieży” 12:16–8; Natanson W.: „Życie Warszawy” 57:7; Pysiak K.: „Zwierciadło” 12:20; Schiller A.: „Kultura” 13:2–3; Sienkiewicz M.: „Przekrój” 1724:8–9; Szydłowski R.: „Kultura” 12:5; Zagórski J.: „Kurier Polski” 70:4.

**Warszawa Teatr Ziemi Mazowieckiej**

Szwarc E.: *Najzwyczajniejszy cud* — Markiewicz A.: „Nasza Trybuna” 149:5; „Teatr” 16:27.

**Poznań Studencki Teatr JAN**

Szwarc E.: *Smok* — Płoński J.: „Tygodnik Studencki” 25:10; Trzaska S.: „Nurt” 7:31, 42.

**Zielona Góra Zespół Małych Form Scenicznych Nieselekcyjni**

Majakowski W.: *Golgota audytorium, czyli ostatnie wystąpienie Majakowskiego* — „Scena” 11:37.

**Teatr Małych Form**

Achmatowa A.: *Kwitający głóg* — I, 23 IX; Siemaszkiewicz E., Pollak S.: „Literatura” 40:25; [list do red porotestujący przeciw zmianom tekstu i interpretacji zniekształcającej poezję A. Achmatowej]; [polem.] — Piotrowski T.: „Literatura” 43:15; Red. Putrament: *Hist. Lit.: List otwarty 5 paźdz 1978*.

Szukszyn W.: *Ona ginie, ona wiecznie* — [Grzelecki S.] (stg.): „Życie Warszawy” 74:7; Konieczna R.: „Trybuna Odrzańska” 74:7; Królikowska E.: „Ekran” 16:11; Szydłowski R.: „Trybuna Ludowa” 75:8.

Zoszczenko M.: *Pechowy dzień* — Domagalik K.: „RTV” 33:3.

**Teatr Sensacji**

Wiśniewski W.: *Tragedia optymistyczna* — Konieczna R.: „Trybuna Odrzańska” 263:7; [Misiorny M.] (m. m.): „Trybuna Ludowa” 272:8; [Sieradzka Z.] Sier.: „Gazeta Płocka” 270:2; [Szczepański M.] (szczep.): „Słowo Polskie” 261:4.

**1979****Ogólnopolski Festiwal Dramaturgii Krajów Socjalistycznych:**

(III Katowice, 4–12 XI 1979):

Artykuł przed Festiwalem — [Lewandowski J.] (jal): *Dziewięć teatrów dziesięć przedstawień...* „Dziennik Zachodni” 247:2; [Prynda K.] (Kp.): „Wieczór” 246:1–2 [progr. i przyg.]; Csato E.: *Interpretacje. Recenzje teatralne 1945-1964*. Wybór i postawie: J. Timoszewicz. Wstęp: M. Fik. Warszawa: PIW, s. 505, k. tab. [20]; Przebieg festiwalu. [Lewandowski J.] (jal): „Dziennik Zachodni” nr 249–251, 253–256; *Symposium polsko-radzieckie pod hasłem „Współczesny bohater na scenach polskich i radzieckich teatrów”* (Moskwa, 9. IV 1979, org. Wszechrzyjskie Tow. Teatr. i Min. Kult. ZSRR przy współpracy SPATIF-ZASP i Min. Kult. i Szt. w ramach Dni Kultury Polskiej w ZSRR). Spraw. Pełczyński S.: „Miesięcznik Literacki” 7:103–5; Sławińska I. T.: „Trybuna Robotnicza” 256:3; Bober J.: „Gazeta Płocka” 122:5 [teatr i repertuar dla dzieci i młodzieży]; Szydłowski R.: „Życie Literackie” 48:16–7; [Id.]: „Gazeta Płocka” 66:5 [o teatrze dla dzieci i młodzieży we współ. teatrze polskim]; Adamski J.: *Przed zamknięciem sezonu teatralnego*. „Expres Wieczorny” 153:4 [omów. sez. 1978/79].

**Teatr Kameralny w Sopocie**

Wampilow A.: *Anegdoty prowincjonalne* — Paprocka A.: „Dziennik Bałtycki” 109:3; Rafałowski T.: „Głos Wybrzeża” 110:3; Weiss K.: „Czas” 23:29; Zagórski J.: „Kurier Polski” 203: 4; Zwierzchowska T.: „Wieczór Wybrzeża” 109:3; „Teatr Polski” 9:28.

**Grudziądz Teatr Ziemi Pomorskiej**

Arbuzow A.: *Staroświecka komedia* — Kowalkowski A.: „Gazeta Pomorska” 102: 4; Oleradzka J.: „Nowości” 56:3.

**Koszalin Bałtycki Teatr Dramatyczny im. J. Słowackiego**

Michalkow S.: *Bałabajkin i spółka* — Frankowska B.: „Teatr” 13:20–1; Sobańska A.: „Czas” 19:28; Słipińska J.: „Głos Pomorza” 72:9.

**Kraków Teatr STU**

Bułchakow M.: *Mistrz i Małgorzata (Pacjenci)* — Zwierzchowska T.: „Wieczór Wybrzeża” 244:5.

**Łódź Teatr Powszechny**

Szukszyn W.: *Ludzie energiczni* — Bąbol J.: „Dziennik Popularny” 281:6; Panasewicz J.: „Odgłosy” 48:13; Pawlak H.: „Głos Robotniczy” 266:3.



### **Łódź Teatr im. J. Kochanowskiego**

Michałkow S.: *Bałałajkin i spółka* — Szczerbakow K.: „Kurier” 14:26.

Wampiółow A.: *Starszy syn* — Fokin W.: „Kraj Rad” 14:12.

### **Poznań Teatr Nowy**

Majakowski W.: *Łażnia* (prem.1978) — Polanica S.: „Słowo Polskie” 203:4; Chynowski P.: „Życie Warszawy” 178:7; Pysiak K.: „Zwierciadło” 35:20; Szydłowski R.: „Kultura” 32:5; Tomaszewicz J.: „Sztandar Młodych” 179:7; Zagórski J.: „Kurier Polski” 161:4.

### **Teatr Polski Poznań**

Szwarc E.: *Czerwony kapturek* — Jurczyk J.: „Głos Szczecina” 279:6.

### **Warszawa Teatr Dramatyczny Miasta Stołecznego Warszawy [występy za granicą]**

Michałkow S.: *Bałałajkin i spółka* (na podst. pow. M. Sałykowa-Szczedrina) — Bieniewski H.: „Stolica” 37:15; Jakubowska J.: „Żołnierz wolności” 193:5; Miłkowski T.: „Wiadomości Młodzieży” 37:26; Natanson W.: „Życie Warszawy” 171:7; Osterloff B.: „Teatr” 23:3-4; Pysiak K.: „Zwierciadło” 32:20; Szydłowski R.: „Trybuna Ludowa” 172:8; Zagórski J.: „Kurier Polski” 174:6; Zinowicz M.: „Przyjaźń” 32:6-7.

### **Warszawa Teatr Komedia**

Zoszczenko M.: *Kolor niebieski* — Adamski J.: „Expres Wieczorny” 15:4; Kielak E.: „Trybuna Ludowa” 25:8; Zagórski J.: „Kurier Polski” 12:3.

### **Warszawa Teatr Powszechny**

Szuskzyn W.: *Gdy obudzą się rankiem* — Szydłowski R.: „Trybuna Ludowa” 285:8.

### **Warszawa Teatr Rozmaitości**

Szwarc E.: *Nagi król* (prem.1978) — Polanica S.: „Słowo Polskie” 8:5.

### **Zielona Góra Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego**

Sałyński A.: *Letnie przechadzki* — Moroń E.: „Gazeta Lubuska” 276:6.

### **Gdańsk Teatr Lalki i Aktora „Miniatura”**

Asenow M.: *Najszcześniejszy człowiek* — [Rafałowski T.] (r): „Głos Wybrzeża” 113:2.

### **Kielce Teatr Lalki i Aktora „Kubuś”**

Szwarc E.: *Kopciuszek* — Mijas S.: „Słowo Literackie” 53:3.

### **Kraków Teatr Lalki i Maski „Grotoska” [występy w ZSRR]**

Szwarc E.: *Kopciuszek* — Bober J.: „Gazeta Płocka” 31:5; Pleśniarowicz K.: „Dziennik Polski” 41:4.

### **Wałbrzych Teatr Lalek**

Okudźawa B.: *Kieszonkowe przygody* — Haak J.: „Trybuna Wałbrzyska” 12:6.

### **Estrada Literacka**

*A ty pokochasz. Radziecka poezja miłosna* — Pankiewicz E.: „RTV” 17:3.

### **Teatr Małych Form**

Zoszczenko M.: *Pechowy dzień* — Konieczna R.: „Trybuna Odrzańska” 237:7.

### **Teatr TV Kraków**

Wampiółow A.: *Nieźrównoważony Nakoniecznikow* — [Bober J.] BOB.: „Gazeta Płocka” 17:2; [Kielak E.] ek.: „Trybuna Ludowa” 18:8; Konieczna R.: „Trybuna Odrzańska” 25:6; Orłowski W.: „Odgłosy” 4:14.

### **Teatr TV Warszawa**

Arbuzow A.: *Gdy wraca młodość* — [Bujas A.] (ab): „Trybuna Ludowa” 101:8; Karbowski M.: „Głos Robotniczy” 97:3; Orłowski W.: „Odgłosy” 19:9; [Segiet J.] Seg.: „Gazeta Olsztyńska” 100:5; „Tygodnik Kulturalny” 22:10.

## **1980**

Szydłowski R.: *Pod znakiem Czechowa i Gielmana*. „Przyjaźń” 32/33:6-7; Szczerbakow K.: *Słowo dolžno byt skazano...* „Teatr” (M) 3:127-34; [Id.]: „Kraj Rad” 41:26-7.

### **Bielsko Biała-Cieszyn Teatr Polski**

Gielman A.: *My, niżej podpisani* — Churski A.: „Gazeta Pomorska” 91:3; [Markiewicz J.] A.: „Ilustrowany Kurier Polski” 80:8; Starczak-Kozłowska K.: „Fakty” 16:8.

### **Elbląg Teatr Dramatyczny**

Majakowski W.: *Pluskwa* — Moskalówna E.: „Głos Wybrzeża” 141:4; Oleradzka J.: „Nowości” 127:2; Skuczyński J.: „Gazeta Pomorska” 128:4; Paprocka A.: „Dziennik Bałtycki” 141:3; Tomczyk R.: „Wiadomości Elbląga” 26:8-9,15; „Teatr” 15:7.

### **Gdynia Teatr Dramatyczny**

Arbuzow A.: *Okrutne zabawy* — Moskalówna E.: „Głos Wybrzeża” 107:3; Paprocka E.: „Dziennik Bałtycki” 107:3; Zwierzchowska T.: „Wieczór Wybrzeża” 106:3-4.

### **Gorzów Wlkp. Teatr im. J. Osterwy**

Szuskzyn W.: *Ludzie energiczni* — Adamczuk I.: „Gazeta Lubelska” 121:4; Garstecka J.: „Nadodrze” 13:7.

### **Grudziądz Teatr Ziemi Pomorskiej**

Gielman A.: *Protokół pewnego zebrania partyjnego* — [Nowak A.] (AN): „Ilustrowany Kurier Polski” 137:4; Oleradzka J.: „Nowości” 86:3; Skuczyński J.: „Gazeta Pomorska” 127:7.

### **Katowice Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego**

- Szukszyn W.: *Ludzie energiczni* — Osterloff B.: „Teatr” 8:12; Ponitycki J.: „Wieczór” 47:5; Sławińska I.T.: „Trybuna Robotnicza” 49:7; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 55:3.
- Gielman A.: *My, niżej podpisani* — Barczyk Z.: „Wieczór” 113:5; Surówka B.: „Dziennik Zachodni” 120:3; Zwoźniakowa R.: „Poglądy” 15:10; „Teatr” 23:27.
- Kraków Teatr Bagatela im. T. Boya-Żeleńskiego**  
Olesza J., Gorjunow M.: *Trzech thūściochów* — Bober J.: „Gazeta Płocka” 253:5.
- Kraków Teatr im. J. Słowackiego**  
Wampitów A.: *Polowanie na kaczki* — Bober J.: „Gazeta Płocka” 215:5; Sienkiewicz M.: „Perspektywy” 1857:8–9; Szybist M.: „Echo Krakowa” 217:3; Zinowiec M.: „Przyjaźń” 50:16.
- Kraków Teatr Ludowy**  
Gielman A.: *My, niżej podpisani* — Bober J.: „Gazeta Płocka” 83:5 „Teatr” 11:27.
- Kraków Teatr STU**  
Bułhakow M.: *Mistrz i Małgorzata* — Kajzer A.: „Integracje” 10:99; Moskalówna E.: „Głos Wybrzeża” 174:4.  
Okudźawa B.: *Mersi, czyli przypadki Szypowa* — Szybist M.: „Echo Krakowa” 82:2; Wolas T.: „Dziennik Polski” 87:4; [Kaczmarek R.] MerkKraK: „Świat” 1980 nr 8/9: VI/VIII s. 28.
- Legnica Teatr Dramatyczny**  
Gielman A.: *Premia* — Pańczuk Cz.: „Konkrety” 18:8.
- Lublin Teatr im. J. Osterwy**  
Wasiljew B.: *Jak tu cicho o świecie* — Gzella A. L.: „Kurier Literacki” 101:2.
- Łódź Teatr Nowy**  
Gielman A.: *My, niżej podpisani* — Bąbol J.: „Dziennik Popularny” 123:6; Fiedosiejew J.M.: „Expres Ilustrowany” 118:4–5; Katarasiński: „Odgłosy” 22:8; Panasewicz J.: „Głos Robotniczy” 119:3; „Teatr” 23:27.
- Łódź Teatr Powszechny**  
Szukszyn W.: *Ludzie energiczni* — Zbiróg J.: „Program Teatru Powszechnego”(Łódź) 1979 z 17 XI s.15.
- Olsztyn Teatr im. S. Jaracza**  
Majakowski W.: *Misterium Buffo* — Naleszkiewicz R.: „Sztandar Młodych” 284:2; Segiet J.: „Gazeta Olsztyńska” 43:6.
- Poznań Teatr Nowy**  
Szwarc E.: *Klonowi bracia* — Danecki R.: „Expres Polski” 60:3; „Teatr” 23:25.
- Poznań Teatr Polski**  
Szukszyn W.: *Ludzie energiczni* — Błażewicz O.: „Głos Wielkopolski” 66:5; Danecki R.: „Expres Polski” 56:6; Żmudzka E.: „Teatr” 8:10–1.
- Radom Teatr Powszechny im. J. Kochanowskiego**  
Katajew W.: *Kwadratura koła* — Baranowska A.: „Kultura” 21:13; Czaplicki A.: „Życie Radomia” 105:9; Żak S.: „Przymierze” (K) 7:9; „Teatr” 12:27.
- Tarnów Teatr im. L. Solńskiego**  
Szatrow M.: *Niebieskie konie na czerwonej trawie* — Mijas S.: „Słowo Literackie” 275:4.
- Toruń Teatr im. W. Horzycy**  
Rozow W.: *Gniazdo głuszcza* — Baranowska A.: „Kultura” 18:13; [Błażewicz O] O.B.: „Głos Wielkopolski” 262:4; Frankowska B.: „Teatr” 8:7–8; Petrykowski T.: „Warmia i Mazury” 5:26; Zinowiec M.: „Przyjaźń” 19:18; „Teatr” 1:25.
- Wałbrzych Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego**  
Bułhakow M.: *Mistrz i Małgorzata* — Bąk B.: „Kontrasty” (B) 8:14–5; Haak J.: „Trybuna Wałbrzyska” 19:6; Riedel A.: „Teatr” 16:12–3; Tomaszewicz J.: „Sztandar Młodych” 114:2; Vogt A.: „Słowo Polskie” 157:4.
- Warszawa Teatr na Woli**  
Gielman A.: *Sprzężenie zwrotne* — Adamski J.: „Expres Wieczorny” 99:4; Bajdor J.: „Trybuna Ludowa” 145:5; Multanowski A.: „Teatr” 16:8–10; Polanica S.: „Słowo Polskie” 121:4; Szydłowski R.: „Życie Literackie” 29:8; Zinowiec M.: „Przyjaźń” 27:16–7 (Nagr Wyróżnienie II 207.V).
- Warszawa Teatr Ochoty**  
Rasputin W.: *Żyj i pamiętaj* — Adamski J.: „Expres Wieczorny” 119:4; Ost J.: „Barwy” 6:14; Wojdanówna R.: „Notatnik Teatralny” 117:6.
- Warszawa Teatr Powszechny**  
Szukszyn W.: *Gdy obudzą się rankiem* — Baranowska A.: „Kultura” 5:11; Chynowski P.: „Życie Warszawy” 27:7; Frankowska B.: „Teatr” 8:7–8; Kłossowicz J.: „Litery” 8:13; Polanica S.: „Słowo Polskie” 13:4; Pysiak K.: „Zwierciadło” 11:20 —(Nagroda Przyjaźni za najwybitniejsze osiągnięcie artystyczne w dziedzinie prezentacji dramaturgii radzieckiej na scenach polskich 1979). Wyróżnienie za reżyserię: „Przyjaźń” 45:5; „Teatr” 26:25; Szydłowski R.: „Przyjaźń” 49:6 11207 V.
- Zielona Góra Teatr im. L. Kruczkowskiego**  
Sałyński A.: *Letnie przechadzki* — Dębek J.J.: „Gazeta Lubuska” 15:4.
- Teatr Muzyczny w Słupsku**  
Bułhakow M.: *Molier* — Oleradzka J.: „Nowości” 126:2; Skuczyński J.: „Gazeta Pomorska” 128:4; Ślipińska J.: „Głos Pomorza” 43:7; Trzcńska W.: „Zbliżenia” 11:7.
- Bielsko B. Teatr Lalek Banialuka**

- Szwarc E.: *Nagi król* — Miłoszewski K.: „Kurier Bielsko Bialski” 49:10.  
**Kraków Teatr Lalki i Maski „Grotteska”**  
 Tiendriakow W.: *Noc po balu* — Bober J.: „Gazeta Północna” 127:5.  
**Warszawa Teatr Lalka**  
 Leonow L.: *Struga* — Gucewicz K.: „Expres Wieczorny” 105:4.  
**Wrocław Teatr Lalek**  
 Szwarc E.: *Cień* (libretto wg W. Młynarskiego) — Kucharski K.: „Gazeta Robotnicza” 197:5.  
**Zielona Góra Amatorski Teatr Poezji Forum**  
 Wampitow A.: *Dwadzieścia minut z aniołem* — Piekarska D.: „Gazeta Lubelska” 107:4.  
**Warszawa**  
*Obrady X Zjazdu Rosyjskiej Komunistycznej Partii(b) w Moskwie 8–16 marca 21r.* (reż. B. Jasiński, przyg. studenci UW i PWST pod patronatem Ośrodka Pracy Politycznej Sigma) — „Miesięcznik Literacki” 9:133–6; Bujas A.: „Trybuna Ludowa” 74:6; Chocyk R.: „Nowy Medyk” 7:13; MPH: „Przyjaźń” 18:6–7; „Scena” 6:40.  
**Zielona Góra Studencka Grupa Nieselekcyjni**  
 Majakowski W.: *Golgota audytorium, czyli o ost występie W. Majakowskiego* — Piekarska D.: „Gazeta Lubelska” 100:4; „Tygodnik Studencki” 27:20.  
**Teatr TV Kraków**  
 Arbuzow A.: *Irkucka historia* — I, 23 VI; Krzemień T.: „Kultura” 27:13; Kumaniecka J.: „Ekran” 24:11; [Sieradzka Z.]Sier.: „Gazeta Polska” 146:6.  
**Teatr TV Poznań**  
 Szwarc E.: *Najzwyczajniejszy cud* — I, 16 VI; [Broniecki W.] (bron.): „Głos Wielkopolski” 134:4; [Grzelecki S.] (stg.): „Życie Warszawy” 144:7; Krzemień T.: „Kultura” 26:12; Kubikowski Z.: „Literary” 26:11; Kumaniecka J.: „Ekran” 24:11; Panasewicz J.: „Głos Robotniczy” 135:5; [Szybist m.] masz.: „Ekran” 133:2.  
**Teatr TV Warszawa**  
 Aloszyn S.: *Wariacje na temat* — I, 3 XI; Krzemień T.: „Kultura” 46:13; [Szybist M.] (masz.): „Echo Krakowa” 238:2.  
 Arbuzow A.: *Na czym polega gra?* — II, 16 VII; Krzemień T.: „Kultura” 30:12.

## 1981

- Białystok Teatr Dramatyczny im. A. Węgielki**  
 Kopkow A.: *Słoń* — Oleradzka J.: „Nowości” 114:4; Sieradzki J.: „Teatr” 17/18:12–3; Skuczyński J.: „Głos Północny” 115:2.  
**Gdańsk Sopot Teatr Wybrzeże**  
 Bułhakow M.: *Szkarłatna wyspa* — Moskalówna E.: „Panorama” 50:22–3 (reż. Paweł Dangel) — Rafałowski T.: „Głos Wybrzeża” 220:5; Wójcicki K.: „Czas” 47:21; Zwierzchowska T.: „Wieczór Wybrzeża” 211:3; Żurowski A.: „Kultura” 47:11.  
**Kalisz Teatr im. W. Bogusławskiego**  
 Szwarc E.: *Cień* (adapt.: W. Młynarski) — Szal B.: „Ziemia Kaliska” 19:6; „Scena” 7:38; 8:2–3; „Teatr” 14:28.  
 Okudzawa B.: *Dopóki nam Ziemia kręci się* — Szal B.: „Ziemia Kaliska” 9:6–7.  
**Kraków Teatr Bagatela im. T. Boya-Żeleńskiego**  
 Bułhakow M.: *Poncjusz Piłat, piąty prokurator Judei* — Szturc W.: „Ekran” 228:8.  
**Kraków Teatr im. J. Słowackiego**  
 Wampitow A.: *Polowanie na kaczki* — Osterloff B.: „Teatr” 1:6–7.  
**Kraków Teatr STU**  
 Bułhakow M.: *Pacjenci* — [Kędziora A.] Florian.: „Tygodnik Zamojski” 29:11; Kłossowicz J.: „Literary” 19:13; Konic P.: „Teatr” 7:19–21; Madej Z.: „Stolica” 4:4–5; Morawiec E.: „Życie Literackie” 8:6; Moskalówna E.: „Głos Wybrzeża” 225:5; Murawska G.: „Czas” 9:20; Nyczek T.: „Dialog” 3:135–41; Sielicki K.: „Scena” 5:12–5; Gorska T.: „Głos Nowohucki” 3:6.  
 Bułhakow M.: *Don Kichot* — Konic P.: „Teatr” 7:19–20.  
 Okudzawa B.: *Mersi, czyli przypadki Szypowa (Tajna misja)* — [Kędziora A.] Florian.: „Tygodnik Zamojski” 29:11.  
**Opole Teatr im. J. Kochanowskiego**  
 Achmatowa A.: *Erotyk. Wiersze* — Konieczna R.: „Trybuna Opolska” 236:4.  
**Płock Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego**  
 Bułhakow M.: *Mistrz i Małgorzata* — Pleśniarowicz K.: „Dziennik Polski” 231:1:6,11; Pytlakowska K.: „Tygodnik Płocki” 47:5; [Id.] (kp): „Tygodnik Płocki” 50:5; Wach-Malicka H.: „Dziennik Zachodni” 229:3.  
**Radom Teatr Powszechny im. J. Kochanowskiego**  
 Kopkow A.: *Słoń* — Czapliski A.: „Życie Radomia” 224:9; Mijas S.: „Słowo Literackie” 200:4; Żak S.: „Przemiany” 11:24.  
**Szczecin Teatr Współczesny**  
 Majakowski W.: *Pluskwa w Łażni* — Frycz J.: „Kurier Szczeciński” 67:4–5; Liskowacki A.D.: „Jantar” 9:10; Miltanowski A.: „Teatr” 9:5–6; Starczak-Kozłowska K.: „Fakty” 21:10; Wrzos Z.: „Głos Szczecina” 40:4.  
**Toruń Teatr im. W. Horzycy**

Szwarc E.: *Człowiek i cień* — Oleradzka J.: „Nowości” 54:5; Petrykowski T.: „Warmia i Mazury” 6:31; Skuczyński J.: „Głos Pomorza” 57:5; „Scena” 6:40.

#### **Wałbrzych Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego**

Buĥakow M.: *Mistrz i Małgorzata* — Grudniewska M. T.: „Tygodnik Piłski” 9:6; Gadkowski W.: „Literatura na Świecie” 9:118–62.

#### **Warszawa Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. A. Zelwerowicza**

Szwarc E.: *Smok* — [Ciesielski A.] (c): „Życie Warszawy” 1:7; Miłkowski T.: „Wiadomości Młodzieży” 5:8–9; Tomaszewska D.H.: „Literatura” 13:13.

#### **Warszawa Teatr Powszechny**

Babel I.: *Maria* — Kosiński R.: „Trybuna Ludowa” 159:4; Krzemień T.: „Kultura” 29:11; Natanson W.: „Życie Warszawy” 157:7; Pleśniarowicz K.: „Dziennik Polski” 226:6; Pysiak K.: „Zwierciadło” 35:11; Sławińska I.T.: „Trybuna Robotnicza” 226:3; Wach-Malicka H.: „Dziennik Zachodni” 226:3–4.

#### **Warszawa Teatr Współczesny**

Szwarc E.: *Smok* — Burzyński R.: „Zbliżenia” 20:8; Jakubowska J.: „Żołnierz wolności” 131:5; Multanowski A.: „Teatr” 12:8; Pleśniarowicz K.: „Dziennik Polski” 231:6,11; Pysiak K.: „Zwierciadło” 23:14; Sztokfisz M.: „Sztandar Młodych” 106/107:8; Zinowiec M.: „Przyjaźń” 20:16; „Teatr” 12:1.

#### **Zabrze Teatr Nowy im. G. Morcinka**

Rozow W.: *Gniazdo głuszca* — [Azyan A.] (aa): „Dziennik Zachodni” 42:5; Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 80:5; Potemski T.: „Głos Zabrze” 10:5; Wach-Malicka H.: „Dziennik Zachodni” 76:4; Zwoźniakowa R.: „Poglądy” 8:10.

#### **Łódź Teatr Lalek „Arlekin”**

Szwarc E.: *Królowa śniegu* — Jagoszewski M.: „Dziennik Łódzki” 23:6; Kwieciński J.: „Głos Robotniczy” 15:3.

#### **Szczecin Teatr Lalek Pleciuga**

Okudźawa B.: *Kieszonkowe przygody* — Jurczyk J.: „Głos Szczecina” 89:4.

#### **Scena Współczesna**

Buĥakow M.: *Molier* — [Grzelecki S.] (stg): „Życie Warszawy” 122:7; Krzemień T.: „Kultura” 23:13; Krzywołocka B.: „Rzeczywistość” 5:15; Kubikowski Z.: „Literary” 24:11; Orłowski W.: „Odgłosy” 22:12; [Szybist M.] (masz): „Ekran” 102:2.

#### **Teatr TV Warszawa**

Kazancew A.: *Stary dom* — I, 16 XI; Brzostowiecka M.] (m. b.): „Ekran” 36:10–1; Baranowska A.: „Kultura” 48:12; Brzostowiecka M.: „Ekran” 48:14; [Grzelecki S.] (stg): „Życie Warszawy” 269:7.

Szwarc E.: *Smok* — [Lubosz B.] Stańczyk: „Poglądy” 1:19; [Machnicki M.] MIECZ.: „Zwierciadło” 1:14–5; Wojdanówna R.: „Trybuna Młodzieży” 97:6.

1982

#### **Poznań Teatr Ósmego Dnia**

Mandelsztam O.: *Wzlot* (sceny z wierszy O. Mandelsztama) — Blas S.M.: *Zeżycie do Katakumb*. Wezwanie 1983 nr 6: V/IX s. 28–30 [informacje o wystawieniu sztuki w Kościele Miłosierdzia Bożego w Warszawie 17–23 IX 1984.

#### **Kraków Teatr Bagatela im. T. Boya-Żeleńskiego**

Buĥakow M.: *Poncjusz Piłat piąty prokurator Judei* — Nowak K.: „Dziennik Polski” 197:6.

#### **Kraków Teatr STU**

Okudźawa B.: *Tajna misja (Mersi, czyli przypadki Szypowa)* — Borek E.: „Dziennik Polski” 224:2.

#### **Warszawa Teatr Nowy**

Buĥakow M.: *Uśmiech wilka* (na podst. tekstów: *Powieść teatralna, Mistrz i Małgorzata, Ostatnie dni, Mieszkanie Zojki, Zmowa świętoszków*) — Chynowski P.: „Życie Warszawy” 272:7; Gucewicz K.: „Express Wieczorny” 214:4; Kielak E.: „Trybuna Ludowa” 287:9; Krzemień T.: „Teatr” 29:12; Przedborska H.: „Dziennik Literacki” 279:5.

#### **Zielona Góra Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego**

Buĥakow M.: *Szkartatna wyspa* — Dębek J.J.: „Głos Lublina” 124:4; Sobkowiak Cz.: „Nadodrze” 1:9; „Teatr” 2:27.

Majakowski W.: *Pluskwa* — Dębek J.J.: „Głos Lublina” 26:4; Sobkiewicz Cz.: „Nadodrze” 1:9.

#### **Krzysztof Petrykowski (Teatr jednego aktora)**

Majakowski W.: *Chory na pozar serca* — „Poglądy” 29:11.

#### **Magda T. Wójcik (Teatr jednego aktora)**

Wasiljew B.: *Tak tu cicho o zmierzchu* — Bielous U.: „Trybuna Ludowa” 85:4; [Bielous U.] (urb): „Trybuna Ludowa” 174:4;

„Ziemia Kaliska” 20:3; Kwiatek J.: „Trybuna Ludowa” 185:4; [Trzcńska W.] (wmt): „Głos Pomorza” 147:1; [Witkowska I.]: „Przyjaźń” 23:5; [Id.]: „Przyjaźń” 24:4; [Worsztynowicz A.] (awo): „Głos Pomorza” 149:1,3;

[Id.]: „Głos Pomorza” 151:8; [Ud.]: „Scena” 11:28–30; „Scena” 10:42; „Trybuna Ludowa” 175:2.

#### **Dni Literatury Radzieckiej**

Kazancew A.: *Stary dom* — Rzytka J.: „Trybuna Ogólnopolska” 80:6.

## Teatr TV Łódź

Szukszyn W.: *Rodzina Lubawinów* — Konieczna R.: „Trybuna Ogólnopolska” 85:6.

## Teatr TV Warszawa

Szatrow M.: *Niebieskie konie na czerwonej trawie* — Brzostowiecka M.: „Ekran” 5:5.

1983

## Kraków Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego

Majakowski W.: *Pluskwa* — Jędrzejczyk O.: „Głos Krakowa” 31:5; Poskuta I., Włodek D.: „Teatr” 6:24–5.

## Kraków Teatr Stary im. H. Modrzejewskiej

Babel I.: *Maria* (na podst. utworów: *Sól, Maria*) — Krzywicka D.: „Echo Krakowa” 61:2; Miklaszewski K.: „Dziennik Polski” 94:6.

## Kraków Teatr im. J. Słowackiego

Bułhakow M.: *Psie serce* — Bober J.: „Gazeta Krakowska” 238:4; Krzywicka D.: „Echo Krakowa” 180:2; Miklaszewski K.: „Dziennik Polski” 214:6; Multanowski A.: „Teatr” 11:20–1; Raczek T.: „Polityka” 51:9; Sienkiewicz W.: „Przekrój” 2008:8–9; Winnicka B.: „Życie Literackie” 45:5.

## Lublin Teatr im. J. Osterwy

Szwarc E.: *Baśń o zaklętych braciach* — Piątkowski F.: „Sztandar Ludowy” 142:6.

## Płock Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego

Bułhakow M.: *Psie serce* — Szatkowska L.: „Tygodnik Płocki” 9:8; Wiśniewska M.: „Sztandar Młodych” 30:9; Zinowiec M.: „Przyjaźń” 10:16–7.

## Poznań Teatr „Ósmego Dnia” M

andelsztam O.: *Wzlot* — [Błazewicz O.]O.B.: „Głos Wielkopolski” 15:5; Tyszka J.: „Odra” 7/8:125 (nagroda kultury NSZZ Solidarność za 81/82); „Kultura” 6:135–6.

## Radom Teatr Powszechny im. J. Kochanowskiego

Arbuzow A.: *Wspomnienie* — Czaplicki A.: „Życie Rzeszowa” 273:8; Iskra M.: „Słowo Literackie” 272:4; Żak S.: „Przymierze (K)” 12:41–2.

## Rzeszów Teatr im. W. Siemaszkowej

Zamiatin E.: *Pchła* — Świerczewska K.: „Widownia” 48:4.

## Słupsk Teatr Dramatyczny

Bułhakow M.: *Uśmiech wilka* — Miedziewski S.: „Zbliżenia” 43:7.

## Tarnów Teatr im. L. Solskiego

Bułhakow M.: *Poncjusz Pilat (Mistrz i Małgorzata)* — Głomb K.: „Gazeta Krakowska” 66:5.

## Toruń Teatr im. W. Horzycy

Bułhakow M.: *Teatr to świątynia* (na podst. tekstów: *Purpurowa wyspa i Powieść teatralna*) — Oleradzka J.: „Głos Pomorza” 305:4.

## Warszawa Teatr na Targówku

Majakowski W.: *W rozpacz i gniewie* — Jakubowska J.: „Żołnierz wolności” 263:6; Sidorkiewicz E.: „Świat Młodych” 134:3; Zinowiec M.: „Przyjaźń” 45:7.

## Warszawa Teatr Nowy

Bułhakow M.: *Uśmiech wilka* — Kopij B.: „Merkuriusz” 2:15; Sieradzki J.: „Teatr” 3:24; Wiśniewska M.: „Sztandar Młodych” 134:9; Zinowiec M.: „Przyjaźń” 1:17.

## Warszawa Teatr Żydowski im. E. Kamińskiej

Babel I.: *Zmierzch* — Krzemień T.: „Teatr” 26:12; Raczek T.: „Polityka” 38:9.

## Wojciech Siemion

Leonow L.: *Zapiski Koriakina* — Zinowiec M.: „Przyjaźń” 25:16.

## Dorota Stalińska

Tołstoj A.: *Waż* — Sel’vjastruk M.: „Niva” 52:11; „Tygodnik Nadwiślański” 12:9.

## Bielsko Biała Scena dla Dorosłych

Szukszyn W.: *Nim zapieje trzeci kur* — Grygo E.: „Gazeta Współczesna” 74:6; Strzemzański J.: „Tygodnik Demokratyczny” 51:14; Szaraniec A.: „Teatr” 8:26–7.

## Olsztyn Olsztyński Teatr Lalek

Gorki M., Majakowski W., Płatonow J.: *Słowolej i inni* — Jodłowski M.: „Opoka” 12:17; Nowicki W.: „Trybuna Opolska” 72:4; Płaskoń J.: „Trybuna Opolska” 133:4.

## Ogólnopolski Konkurs Recytatorski poezji i prozy rosyjskiej i radzieckiej (XIV: Kolobrzeg, 23–26 VI 1983)

— „Ziemia Kaliskai” 24:3; „Żołnierz Przymierza” 25:8; „Gazeta Robotnicza” 127:6; Putkiewicz T.: „Przyjaźń” 34:16; Osmęda M.: „Przyjaźń” 33:16; [Posajska M.] M.P.: „Przyjaźń” 27:4–5; Ratajczyk K.] (Kar): „Głos Pomorza” 148:1; 149:1–2; [Trzcńska W.] (wmt): „Głos Pomorza” 147:1; Zach E.: „Przyjaźń” 32:16–7; Porajska M.: „Przyjaźń” 31:16; Ratajczyk K.: „Głos Pomorza” 151:3; „Scena” 9:22.

## Teatr TV Łódź

Rasputin Walentin: *Żyj i pamiętaj* — Brzostowiecka M.: „Ekran” 36:5; Konieczna R.: „Trybuna Opolska” 199:4; Tkaczuk W.: „Antena” 36:13.

## Teatr TV Warszawa

**Bielsko Biala-Cieszyn Teatr Polski**

Arbuzow A.: *Staromodna komedia* — [Miłoszewski L.] (lem): „Kurier Bielsko Bialski” 41:5; Sławińska I.T.: „Trybuna Robotnicza” 235:3; Sośnierz B.: „Wieczór” 194:8.

Szwarc E.: *Cień* (libretto wg W. Młynarskiego) — Sośnierz B.: „Wieczór” 256:1–2.

**Gdańsk Sopot Teatr Wybrzeże**

Michałkow S.: *Bałałajkin i spółka* — Jęsiak A.: „Dziennik Bałtycki” 283:5 (reż. Kazimierz Kutz);

Moskałówna E.: „Głos Wybrzeża” 281:4.

**Kalisz Teatr Propozycji**

Wampilow A.: *Dwadzieścia minut z aniołem* — Lenicki T.: „Południowa Wielkopolska” 5:8.

**Kraków Teatr im. J. Słowackiego**

Buħakow M.: *Psie serce* — Kazimierczyk B.: „Odrodzenie” 12:8; Zaczerska M.L.: „Słowo Literackie” 18:4.

**Legnica Teatr Dramatyczny**

Buħakow M.: *Moliere albo zmowa świętoszków* — Gotski A.: „Słowo Polskie” 121:3; Sieradzki J.: „Teatr” 8:22–3.

**Łódź Teatr Nowy**

Buħakow M.: *Mieszkanie Zojki czyli Czarna magia oraz jak ją zdemaskowano* (na podstawie utworów *Mieszkanie Zojki, Mistrz i Małgorzata*) — Cyperling J.: „Dziennik Łódzki” 70:3; Orłowski W.: „Odgłosy” 10:10; Panasewicz J.: „Expres Literacki” 38:4; Pawlak H.: „Głos Robotniczy” 41:4.

**Poznań Teatr Ósmego Dnia**

Mandelsztam O.: *Wzlot* — Jusiak B.: „Tygodnik Studencki” 1:19; Pawlicki M.: „Tygodnik Studencki” 17:18.

**Radom Teatr Powszechny im. J. Kochanowskiego**

Arbuzow A.: *Wspomnienie* — Cisowska M.: „Scena” 2:9; Waruszyński M.: „Teatr” 1:19.

**Rzeszów Teatr im. W. Siemaszkowej**

Zamiatin E.: *Pchła* — Miklaszewski K.: „Życie Literackie” 7:13; [Polem.] Janisławska E.: „Życie Literackie” 14:13; Miklaszewski K.: „Życie Literackie” 21:12; Sieradzki J.: „Teatr” 2:14:5; Teodorczyk E.: „Profile” 1:30.

**Szczecin Teatr Współczesny**

*Wysocki* (oprac.: W. Zawistowski) — Kazimierczyk B.: „Odrodzenie” 50:8; Krzemień T.: „Teatr” 49:12–4; Multanowski A.: „Teatr” 12:10–1; Wrzos Z.: „Głos Siecina” 240:3; Wilkoński Z.: „Tak i nie” 46:13.

**Dorota Stalińska (Teatr jednego aktora)**

Tołstoj A.: *Żmija* — [Biniecka J.] J.B.: „Goniec Górnosiński” 44:4.

**Białystok Białostocki Teatr Lalek**

Szükszyn W.: *Nim zapieje trzeci kur* — Sadlakowska A.: „Scena” 2:35 (wyróżnienie[12382 IV.]); Tomaszuk P.: „Kontury” (B) 3:45–6.

**Jelenia Góra Jeleniogórski Teatr Animacji**

Szwarc E.: *Klonowi bracia* — Han E.: „Słowo Polskie” 92:6.

**Opole Opolski Teatr Lalki i Aktora im. A. Smolki**

*Słowoje i inni* — Gorki M., Majakowski W., Płatonow A. — Liskowacki A. D.: „Scena” 8:15.

**Konkursy Recytatorskie. Ogólnopolski Konkurs Recytatorski Poezji i Prozy Rosyjskiej i Radzieckiej (XV: Kolobrzeg 3 IV–3 VI 1984)** — Bronisławski W.: „Przyjaźń” 24:5; 27:16–7; (em): „Przyjaźń” 48:17; „Trybuna Ludowa” 125:5.

**Rawicz Zespół Poezji Śpiewanej LO**

*Wieczór ballad* — Okudźawa B., Wysocki W., Wertyński A. — Stasiak J.: „Przyjaźń” 11:17.

**Skierbieszów Amatorski Zespół Teatralny w GOK (1902–1970)**

Erdman M.: *Mandat* — Bogiel M.: „Scena” 4:28.

**Kraków Teatr Pham**

Jerofiejew W.: *Moskwa-Pietuszki* — Pawlicki M.: „Tygodnik Studencki” 17:18.

**Śluchowiska**

Gielman A.: *Protokół pewnego zebrania* — Kaziów M.: „Gazeta Lubelska” 107:4.

Możajew B.: *Historia wsi Brodowo napisana przez Piotra Bułkina* (fragment pt.: *Nieznana droga*) — „Politechnik” nr 12–13; „Chłopska Droga” 1:10; *Kto to są oportuniści*. „Chłopska Droga” 2:10; *Ile może wypić Paramon?* „Chłopska Droga” 3:10.

Rasputin W.: *W ostatnią godzinę* — Kaziów M.: „Gazeta Lubuska” 18:4.

**Audycje Redakcji Kulturalnych: Książka Tygodnia**

**Teatr TV**

Galin A.: *Retro* — Brzostowiecka M.: „Ekran” 18:5; Kwiatek J.: „Trybuna Ludowa” 94:6; [Netz F.] EFEN.: „Tak i nie” 17:15; Oksza J.: „Wieczór” 78:2; Wach-Malicka H.: „Dziennik Zachodni” 93:8.

Trifonow J.: *Dom nad rzeką Moskwą* — I, 8 X; Brzostowiecka M.: „Ekran” 43:5; Górska A.: „Wiadomości” 43:10; [Gucewicz K.] (peg): „Expres Wieczorny” 200:4; Kwiatek J.: „Trybuna Ludowa” 244:5; Niemcewicz Z.: „Głos Wybrzeża” 243:5; Strzemżalski J.: „Teatr” 42:10.

Wampiłow A.: *Dwadzieścia minut z aniołem* — Brzostowiecka M.: „Ekran” 34:8–9.  
Wampiłow A.: *Historia z metrapazem* — Brzostowiecka M.: „Ekran” 30:8–9.  
Wołodin A.: *Pięć wieczorów* — Brzostowiecka M.: „Ekran” 14:5; (179): „Teatr” 13:16.

1985

**Teatry i inicjatywy teatralne poza cenzurą:**

**Poznań Teatr Ósmego Dnia**

Mandelsztam O.: *Wzlot* — [Marek E.] Konna: *Ja muszę żyć, chociażem już dwa razy umarł...* „Biuletyn Dolnośląski” 1985 nr 5(63): V/VI s. 30–31 [wystawiono we Wrocławskich Kościołach przy ul. Bujwicha i Kasprowiacza, z obszerną charakterystyką Teatru Ósmego Dnia].

**Białystok Teatr Dramatyczny im. A. Węgieerki**

Gielman A.: *Węzeł* — Grygo E.: „Gazeta Wspólna” 131:6; Oleradzka J.: „Gazeta Pomorska” 120:2.

**Bielsko Biala-Cieszyn Teatr Polski**

Szwarc E.: *Cień* (libretto wg W. Młynarskiego) — Miłoszewski L.: „Kurier B. B.” 3:5; Sieradzki J.: „Teatr” 4:25–7; [sprost.: M. Małecki, 8:22]; Skórczyńska J.: „Dziennik Zachodni” 110:5; Sławińska I. T.: „Trybuna Robotnicza” 26:3; Zinowiec M.: „Przyjaźń” 48:16–7.

**Częstochowa Teatr Dramatyczny im. A. Mickiewicza**

Babel I.: *Zmierzch* — Poznańska A.: „Gazeta Częstochowska” 44:3.

Gielman A.: *Sami ze wszystkimi* — Poznańska A.: „Gazeta Częstochowska” 43:5; Zinowiec M.: „Przyjaźń” 50:16.

**Gdańsk Sopot Teatr Wybrzeże**

Michałkow S.: *Balatajkin i spółka* — Oleradzka J.: „Gazeta Pomorska” 119:2; Sieradzki J.: „Teatr” 3:25–8 [sprost. M. Raszevska].

**Gorzów Wlkp. Teatr im. J. Osterwy**

Wampiłow A.: *Anegdota prowincjonalne* — Adamczuk I.: „Gazeta Lubuska” 115:4.

**Kalisz Teatr im. W. Bogusławskiego**

Gielman A.: *Sami ze wszystkimi* — Michalski D.: „Związek” 25:21; Piotrowska E.: „Nurt” 12:44–5; Stankiewiczówna T.L.: „Sztandar Młodych” 120:9; Szal B.: „Ziemia Kaliska” 22:6; Wójcik L.: „Teatr” 8:19–20.

**Katowice Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego**

Gorin G.: *Ostatnia podróż Jonathana Swifta* — Radoszewski R.: „Wieczór” 224:1–2; Sławińska I.T.: „Trybuna Robotnicza” 268:4; Wah-Malicka H.: „Dziennik Zachodni” 243:4.

**Kraków Ośrodek Teatru-Scena Satyryczna Maszkaron**

Kopkow A.: *Słoń* (Nota o spotkaniu konsula ZSRR G.Rudowa z zespołem po obejrzeniu sztuki) — „Gazeta Krakowska” 132:2.

**Kraków Teatr im. J. Słowackiego**

Kazancew A.: *Zanim się przerwie srebrny sznur* — Baniewicz E.: „Teatr” 5:13–4; Kazimierczyk B.: „Odrodzenie” 19:11; Krzywicka K.: „Dziennik Polski” 114:6; Sieradzki J.: „Twórczość” 6:114–8; Sławińska I.T.: „Trybuna Robotnicza” 274:1,4; Wah-Malicka H.: „Dziennik Zachodni” 249:2; Zinowiec M.: „Przyjaźń” 16:17.

**Kraków Teatr Ludowy**

Buňhakow M.: *Ucieczka* — Bober J.: „Gazeta Krakowska” 246:4; Kania K.: „Kierunki” 45:11; Krzywicka D.: „Echo Krakowa” 205:2; Machowska M.: „Za i przeciw” 48:18; Wójcik L.: „Teatr” 12:20–1.

**Kraków Piwnica pod Baranami**

Buňhakow M.: *Ucieczka* — Nyczek T.: *Ucieczka skorpionia*. „Kultura Niezależna” 1986 nr 16:I, s. 48–51 [tekst zdjęty przez cenzurę w „Tygodniku Powszechnym”].

**Olsztyn Teatr im. S. Jaracza**

Gielman A.: *Sami ze wszystkimi* — Cyperling J.: „Dziennik Łódzki” 67:3; Fiedosiejew J. M.: „Głos Robotniczy” 67:4; Karwat K.: „Tak i nie” 38:13; Niesiobędzki J.: „Fakty” 22:11; Panasewicz J.: „Expres Ilustrowany” 56:4; Sieradzka Z.: „Teatr” 9:19–21; Sieradzki J.: „Twórczość” 6:114–8; [polem.: Fedeci Z.] zf.: „Twórczość” 11:137; Zinowiec M.: „Przyjaźń” 18:7.

**Poznań Scena na Piętrze Estrady Poznańskiej**

Gielman A.: *Sami ze wszystkimi* — Błażewicz O.: „Głos Wielkopolski” 227:5; [Id.]: „Teatr” 11:16–7; Danecki R.: „Expres Polski” 180:6; Dryjska M.: „Wojskowy przegląd” 44:23; Kuszelski B.: „Gazeta Poznańska” 225:4; Miłkowski T.: „Trybuna Ludowa” 227:4; Piotrowska E.: „Nurt” 12:44–5; Podolska M.: „Trybuna Robotnicza” 269:3; Prynda K.: „Wieczór” 225:1–2; Wach-Malicka H.: „Dziennik Zachodni” 244:5; Zinowiec M.: „Przyjaźń” 50:16.

**Poznań Teatr Nowy**

Szwarc E.: *Zając w potrzasku albo Czerwony kapturek* — [Błażewicz O.] O. B.: „Głos Wielkopolski” 144:4; Placko-Wozińska K.: „Expres Polski” 107:6.

**Poznań Teatr Polski**

Babel I.: *Zmierzch* — Adamczyk M.: „Wprost” 47:24–5; Błażewicz O.: „Głos Wielkopolski” 221:5; Borucki H.: „Kurier Polski” 226:4; Danecki R.: „Expres Polski” 179:2; Kuszelski B.: „Gazeta Poznańska” 226:8; Miłkowski I.: „Trybuna Ludowa” 227:4; Multanowski A.: „Teatr” 12:21–2; Piotrowska E.: „Nurt” 12:44–5.

**Słupsk Teatr Dramatyczny**

Arbuzow A.: *Staromodna komedia* — Orłowska Z.: „Zbliżenia” 42:7.

#### **Szczecin Teatr Współczesny**

Gielman A.: *Sami ze wszystkimi* — Elerowska E.: „Głos Szczecina” 39:3; Frycz J.: „Kurier Szczecina” 48:4; Nowak M.: „Teatr” 5:14–6.

#### **Toruń Teatr im. W. Horzycy**

Szukszyn W.: *Gdy obudzą się rankiem* — Oleradzka J.: „Gazeta Pomorska” 84:4.

#### **Warszawa Teatr na Targówku**

Gielman A.: *Sami ze wszystkimi* — [Przedborska H.] (gk): „Dziennik Literacki” 270:1; Gucewicz K.: „Expres Wieczorny” 229:4; Krzywobłodska B.: „Rzeczywistość” 49:12; Misiorny M.: „Trybuna Ludowa” 289:4; Zielińska E.: „Kurier Polski” 235:4.

#### **Zielona Góra Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego**

Szwarc E.: *Smok* — Mystkowski W.: „Nadodrze” 24:8; Piekarska D.: „Gazeta Lubuska” 251:4.

#### **Bogdan Misiewicz (Teatr jednego aktora)**

Zoszczenko M.: *Monodram z kilku humoresek* — Stachurska B.: „Wieczór Wrocławia” 95:5.

#### **Katowice Śląski Teatr Lalki i Aktora „ATENEUM”**

Szwarc E.: *Królowa śniegu* — Prynda K.: „Wieczór” 23:6.

#### **Kraków Teatr Lalki i Maski „Grotoska”**

Michałkow S.: *Trzy świnki* — Krzywicka D.: „Ekran” 252:2.

#### **Opole Opolski Teatr Lalki i Aktora im. A. Smolki**

Majakowski W.: *Słowo i inni* — Tyszka J.: „Odgłosy” 5:109–10.

#### **Teatr TV**

Trifonow J.: *Dom nad rzeką Moskwą* — Multanowski A.: „Teatr” 1:26–7.

Wampitow A.: *Dwadzieścia minut z aniołem* — *W Tv lecą głowy*. „Tygodnik Mazowieckiej Solidarności” 1985 nr 126:25 IV s.4; (nota o interwencji ambasadora ZSRR w Warszawie w sprawie emisji spektaklu i o zwolnieniu dyr. Teatru TV J. Koeniga); „Gazeta Niedzielną” 1985 nr 3(16) s. 8.

#### **Wieczór Poezji**

Cwietajewa M.: *Uklucie serca* (wg utworów M. Cwietajewej i R. M. Rilkego) — „Antena” 18:13.

### 1986

#### **Poznań Teatr Ósmego Dnia**

Mandelsztam O.: *Wzlot* — „Obecność” 1986 nr 13: wiosna s.5–16; *Odizolować, ale zostawić przy życiu*. „Nowy Zapis” 1983 nr 4/5:VI/VII s. 103–107.

#### **Bydgoszcz Teatr Polski**

Arbuzow A.: *Staromodna komedia* — Oleradzka J.: „Gazeta Pomorska” 113:4; Starczak-Kozłowska K.: „Fakty” 23:11.

#### **Częstochowa Teatr Dramatyczny im. A. Mickiewicza**

Babel I.: *Zmierzch* — Prynda K.: „Wieczór” 107:2; Wach-Malicka H.: „Dziennik Zachod.” 129:4.

#### **Gniezno Teatr im. A. Fredry**

Arbuzow A.: *Staromodna komedia* — Kałwak J.: „Przymierze Gnieźnieńskie” 1:11.

#### **Kraków Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej**

Gorin G.: *Dom, który zbudował Jonathan Swift* — Bober J.: „Gazeta Krakowska” 172:4; Godlewska J.: „Teatr” 10:22; Kania K.: „Kultura” 32:13; Krzywicka D.: „Echo Krakowa” 132:3.

#### **Kraków Teatr im. J. Słowackiego**

Szwarc E.: *Człowiek i cień* — [Biniecka J.] J. B.: „Goniec Górnśląski” 45:4; Krzywicka D.: „Echo Krakowa” 246:3.

Gielman A.: *Ławeczka* — „Gazeta Krakowska” 291:6.

Kazancew A.: *Zanim się przerwie srebrny sznur* — „Teatr Polski” 4/5:24.

#### **Kraków Teatr Ludowy**

Bułhakow M.: *Ucieczka* — Nyczek T.: „Kultura Niezależna” 16:48–51.

#### **Lublin Teatr im. J. Osterwy**

Bułhakow M.: *Moliere, czyli zmowa świętoszków* — Jasiński J.: „Sztandar Ludowy” 131:6; Wójcik L.: „Kamena” 17:6–7.

#### **Łódź Teatr Nowy**

Babel I.: *Zmierzch* — Cyperling J.: „Dziennik Łódzki” 19:3; Fiedosiejew J. M.: „Głos Robotniczy” 106:5; Panasiewicz J.: „Expres Ilustrowany” 15:4; Wójcik L.: „Teatr” 7:17–9.

#### **Opole Teatr im. J. Kochanowskiego**

Gorin G.: *Dom, który zbudował Jonathan Swift* — Brydak W.: „Wybrzeże” 21:47; Jęsiak A.: „Dziennik Bałtycki” 100:3; Moskalówna E.: „Głos Wybrzeża” 97:4; Jodłowski M.: „Opole” 4:18–9; Płaskoń J.: „Trybuna Opolska” 51:4; „Życie Literackie” 1:14.

#### **Poznań Teatr Polski**

Babel I.: *Zmierzch* — [Szał B.] (bs): „Ziemia Kaliska” 16:6.

#### **Radom Teatr Powszechny im. J. Kochanowskiego**



Szwarc E.: *Nagi król* — Iskra M.: „Słowo Literackie” 68:5; Smyk E.: „Życie Radomskie” 56:8; Żak S.: „Przemiany” (K) 8:38–9.

#### **Toruń Teatr im. W. Horzycy**

Galin A.: *Retro* — Piłat W.: „Literatura Rosyjska” 7:174–7.

#### **Warszawa Teatr Powszechny**

Gielman A.: *Ławeczka* — Baranowska A.: „Kultura” 37:13; Bielusiak B.: „Raz” 42:24–5; Chynowski P.: „Życie Warszawy” 207:7; Kazimierczyk B.: „Odrodzenie” 44:11; Miłkowski T.: „Trybuna Ludowa” 227:4; Multanowski A.: „Teatr” 11:23–4; Niesiołędzki J.: „Fakty” 45:12; Riss B.: „Kurier” 45:14; Stankiewicz-Podhorecka T.: „Sztandar Młodych” 183:7; Szczawiński J.: „Słowo Polskie” 191:4; Zinowicz M.: „Przyjaźń” 45:17.

#### **Warszawa Teatr Syrena**

Ilf I., Pietrow E.: *Dwanaście krzesel* — [Grański R.M.] F.Z. K.: „Szpilki” 2:6–7.

#### **Zielona Góra Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego**

Szuczyn W.: *Gdy obudzą się rankiem* — Dziechciarow A.: „Nadodrze” 26:6.

#### **Lublin Teatr Lalki i Aktora im. J. Ch. Andersena**

Szwarc E.: *Kłonowi bracia* — [Gnot M.](fi): „Kurier Lalkowy” 172:4; Wójcik L.: „Kamena” 19:11.

#### **Łódź Teatr Lalek „Pinokio”**

Marszak S.: *Żołnierz i bieda* — Kwieciński J.: „Głos Robotniczy” 107:5.

#### **Poznań Nieinstytucjonalizowany Teatr Zawodowy Wierzbak**

Michałkow S.: *Trzy świnki* — [Błażewicz O.]O.B.: „Głos Wielkopolski” 92:4; [Kusztelski B.]B.K.: „Gazeta Poznańska” 97:11; Placko-Wozińska K.: „Expres Poznański” 67:6.

#### **Radom Teatr Amatorski WDK**

Katajew W.: *Kwadratura koła* — Koś B.: „Słowo Literackie” 106:4; [Pikiewicz B.](pik): „Życie Robotnicze” 88:6; [Twardowska J.](jut): „Przemiany” (K) 5:38–9.

#### **Słuchowska Fabularne**

Cwietajewa M.: *Poemat kresu* — [Buchalska Z.](zb): „Antena” 46:4.

Tiendriakow W.: *Zgon* — [Lenart-Bartuszek G.](glb): „Antena” 45:4.

#### **Audycje Redakcji Kulturalnych**

Bitow A.: *Podróż do przyjaciela z lat dziecińczych* — [Bugajski L.] L.B.: „Życie Literackie” 25:15; Gałczyńska K.: „Rzeczpospolita” 289:4; Kowalska H.: „Kurier” 45:11; [Olszewska B.](BWO): „Polityka” 25:12; (pecey): „Fakty” 37:10; Rogatko B.: „Echo Krakowa” 152:3.

#### **Antologia Dramatu Powszechnego**

Gorki M.: *Jegor Bułyczow i inni* — Brzostowiecka M.: „Ekran” 41:20.

Gorki M.: *Wassa Żelaznowa* — I, 15 II; „Ekran” 6:20.

Szatrow M.: *Szósty lipca* — I, 22 XI; „Ekran” 46:20.

1987

#### **Białystok Teatr Dramatyczny im. A. Wegierki**

Bondariew J.

*Wybór* — Chalecka-Połocka L.: „Gazeta Wspólna” 25:1,6 (prapremiera polska) — Maślińska I.: „Kontury”(B) 7:423; Nowak M.: „Teatr” 4:23; „Teatr” 4:36.

#### **Bielsko Biała-Cieszyn Teatr Polski**

Bułhakow M.: *Mieszkanie Zojki* — Miłoszewski L.: „Kurier B. B.” 47:6.

#### **Bydgoszcz Teatr Polski**

Bułhakow M.: *Zmowa świętoszków* — Nowak A.: „Ilustrowany Kurier Polski” 291:4.

Gielman A.: *Stuknięta* — Baraniak-Leszczyński B.: „Wprost” 25:27; Kopka K.: „Teatr” 5:10–3; Nowak A.: „Ilustrowany Kurier Polski” 50:4; Oleradzka J.: „Gazeta Pomorska” 52:4; Starczak-Kozłowska K.: „Fakty” 14:11.

#### **Gdańsk-Sopot Teatr Wybrzeże**

Gielman A.: *Ławeczka* — Jęsiak A.: „Dziennik Bałtycki” 51:3 (reż. Paweł Pitera) — Kietrys A.: „Głos Wybrzeża” 51:3; Zubrzycka G.: „Wieczór Wybrzeża” 42:1–2.

#### **Kalisz Teatr im. W. Bogusławskiego**

Gielman A.: *Ławeczka* — Lenicki T.: „Południowa Wielkopolska” 1:4; Szal B.: „Ziemia Kaliskai” 1:6.

#### **Katowice Śląski Teatr im. Wyspiańskiego**

Gielman A.: *Ławeczka* — Karwat K.: „Tak i nie” 38:13; Sławińska I.T.: „Trybuna Robotnicza” 78:4; Wyrzykowski Ł.: „Dziennik Zachodni” 86:5.

#### **Koszalin Bałtycki Teatr Dramatyczny im. J. Słowackiego**

Szatrow M.: *Niebieskie konie na czerwonej trawie* — Ślipińska J.: „Głos Pomorza” 297:8.

#### **Kraków Teatr im. J. Słowackiego**

Bułhakow M.: *Dni Turbinów* — Krzywicka D.: „Echo Krakowa” 254:3.

Szwarc E.: *Człowiek i cień* — Bober J.: „Gazeta Krakowska” 14:5.

Gielman A.: *Ławeczka* — Krzywicka D.: „Echo Krakowa” 39:3; Miklaszewski K.: „Dziennik Polski” 7:6.

**Kraków Teatr Satyry Maszkaron**

Gorin G.: *Dyl Sowizdrzał* — Jędrzejczyk O.: „Gazeta Krakowska” 126:4.

**Łódź Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, TV i Teatralna im. L. Schillera**

Bułhakow M.: *Szkarłatna wyspa* — Pawlak H.: „Głos Robotniczy” 292:3.

**Łódź Teatr im. S. Jaracza**

Gielman A.: *Ławeczka* — Fiedosiejew J.M.: „Głos Robotniczy” 53:5; Panasewicz J.: „Expres Literacki” 44:4.

**Łódź Teatr Powszechny**

Majakowski W. — (oprac.: Garbolińska M.) — „Głos Robotniczy” 259:5.

**Olsztyn Teatr im. S. Jaracza**

Arbuzow A.: *Ten miły stary dom* — Brokowska B.: „Dziennik Polski” 225:5; Lenkiewicz K.: „Warmia i Mazury” 24:12; Segiet J.: „Gazeta Olsztyńska” 267:5.

**Poznań Teatr Nowy**

Gielman A.: *Ławeczka* — Baraniak-Leszczynski B.: „Wprost” 12:25–6; [nawiąz.] Kosiński W.: „Wprost” 17:31; Błażewicz O.: „Głos Wielkopolski” 50:5; Danecki R.: „Expres Polski” 37:6; Drajewski S.: „Kurier” 19:14; Kuszelski B.: „Gazeta Poznańska” 55:10.

**Słupsk Teatr Dramatyczny**

Gielman A.: *Ławeczka* — Mirecka M.: „Zbliżenia” 46:7; Ślipińska J.: „Głos Pomorza” 273:8.

**Szczecin Teatr Polski**

Erdman M.: *Mandat* — [Frydrykiewicz J.] Frycz J.: „Kurier Szczecina” 231:8–9.

**Szczecin Teatr Współczesny**

Gielman A.: *Ławeczka* — [Frydrykiewicz J.] Frycz J.: „Kurier Szczecina” 61:8; Wrzos Z.: „Głos Szczecina” 93:3.

**Toruń Teatr im. W. Horzycy**

Babel I.: *Zmierzch* — Henkel B.: „Radar” 11:20; Jagła M.: „Ilustrowany Kurier Polski” 44:4; Jęsiak A.: „Dziennik Bałtycki” 84:3; Kruczkiewicz M.: „Nowości” 37:3; Misiorny M.: „Trybuna Ludowa” 79:4; Niesiobędzki J.: „Fakty” 12:11; Oleradzka J.: „Gazeta Pomorska” 41:4; Sieradzki J.: „Teatr” 5:22–3; Winnicka B.: „Życie Literackie” 30:7, 13.

**Warszawa Teatr Ochoty-Ośrodek Kultury Teatralnej**

Bułhakow M.: *Morfina 0,0* — Wiktorowska B.: „Raz” 35:24 (prapremiera polska).

**Warszawa Teatr Powszechny**

Babel I.: *Zmierzch* — [Ciechomska G.] G.C.: „Trybuna Ludowa” 273:6; [Kobylińska A.] (aka.): „Kurier Polski” 221:1.

Gielman A.: *Ławeczka* — Balicka B.: „Wieczór Warszawy” 53:5; (EM): „Wiadomości Młodzieży” 9:9; Karwat K.: „Tak i nie” 50:14; Kydryński L.: „Przekrój” 2186:8; Nyczek T.: „Przegląd Powszechny” 2:305–8; Oleradzka J.: „Gazeta Pomorska” 149:5; Różański R.: „Słowo Polskie” 61:2; Sieradzki J.: „Polityka” 1:8.

**Warszawa Teatr Współczesny**

Bułhakow M.: *Mistrz i Małgorzata* — [Fik M.] Lerska J.: *Sukces czy klęska?* „Kultura Niezależna” 1987 nr 36: XII s. 86–93.

**Warszawa Teatr za daleki**

Gielman A.: *Sami ze wszystkimi* — Gucewicz K.: „Expres Wieczorny” 17:5; Jasiński J.: „Sztandar Ludowy” 147:6; [Melik A.](tam): „Kultura” 125:4; [Wróblewski A.] IBIS.: „Życie Warszawy” 4:7.

**Zielona Góra Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego**

Gielman A.: *Ławeczka* — Ańska H.: „Nadodrze” 21:8; [Piekarska D.](kid): „Gazeta Lubelska” 101:4; [Id].: „Gazeta Lubelska” 237:4.

**Jarosław Gajewski**

Zoszczenko M.: *Zdarzenie z wielkiego świata* — [Wróblewski A.] IBIS.: „Życie Warszawy” 95:7.

**Mariusz Miklas**

*Ja powrócę tu znów* (wg piosenek i wierszy Wysockiego W.) — [Jęsiak A.](aj): „Dziennik Bałtycki” 10:6.

**Paweł Orkisz**

Wysocki W.: *Ballady* — Kietrys A.: „Głos Wybrzeża” 300:4.

**1988****Białystok Teatr im. A. Węgierki**

Majakowski W.: *Łażnia* — Czeczuga A.: „Niva” 3:7.

**Bielsko Biala–Cieszyn Teatr Polski**

Bułhakow M.: *Mieszkanie Zojki* — Barczyk Z.: „Teatr” 1:14–5.

**Bydgoszcz Teatr Polski**

Bułhakow M.: *Mistrz i Małgorzata* — Derenda J.: „Dziennik Wieczorny” 208:3; Kaczmarek I.: „Rzeczywistość” 50:10; Niesiobędzki J.: „Fakty” 5:10; Oleradzka J.: „Gazeta Pomorska” 14:4.

**Gorzów Wlkp. Teatr im. J. Osterwy**

Majakowski W.: *Pluskwa* — Bryllewicz B.: „Ziemia Gorzowska” 10:5.

**Grudziądz Teatr Ziemi Pomorskiej**

- Gielman A.: *Ławeczka* — E.J.: „Wojskowy przegląd” 15:28; Hofman J.: „Życie Literackie” 30:6; Kamińska K.: „Nadodrże” 5:3; Lis A.: „Teatr” 6:21;
- Kraków Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego**  
 Erdman M.: *Samobójca* — Karwat K.: „Tak i nie” 24:13; Krzywicka D.: „Echo Krakowa” 9:3; Miklaszewski K.: „Dziennik Polski” 5:6; Multanowski A.: „Teatr” 5:8–9; Sielski M.: „Twórczość” 10:117–9; Winnicka B.: „Teatr Polski” 6/7:29–30.
- Kraków Teatr im. J. Słowackiego**  
 Bułhakow M.: *Dni Turbinów* — Bober J.: „Gazeta Krakowska” 12:4,6; Kania K.: „Kierunki” 10:13; Kopka K.: „Teatr” 1:15–6.
- Gielman A.: *Ławeczka* — [Niesiobędzki J.] J.N.: „Fakty” 42:14.
- Kraków Teatr Satyry Maszkaron „Scena Wieża Ratuszowa”**  
 Bułhakow M.: *Szkarłatna Wyspa* — Jędrzejczyk O.: „Głos Krakowa” 108:4.
- Legnica Teatr Dramatyczny**  
 Majakowski W.: *Pluskwa* — Różycki R.: „Słowo Polskie” 97:4; Zajko-Minkiewicz K.: „Konkrety” 17:6.
- Lublin Teatr im. J. Osterwy**  
 Erdman M.: *Mandat* — Jankowska M.: „Kamena” 9:11; Jasiński J.: „Sztandar Ludowy” 60:8; Krzywobłódzka B.: „Rzeczywistość” 15:12; Lis A.: „Trybuna Ludowa” 246:5; Piątkowski F.: „Sztandar Ludowy” 93:5; Sieradzka Z.: „Argumenty” 24:9.
- „Scena Reduta 85”**  
 Gielman A.: *Ławeczka* — Jankowska M.: „Kamena” 3:7; [polem.:] Wójcik L.: „Kamena” 6:7; [odp. Aut.:] Jankowska M.: „Kamena” 6:7.
- Łódź Kabaret „Docent”**  
 Bułhakow M.: *Szkarłatna wyspa* — [Gnot M.] (fi): „Kultura” 90:4; „Teatr” 10:2.
- Łódź Teatr im. S. Jaracza**  
 Erdman M.: *Samobójca* — Cyperling J.: „Dziennik Łódzki” 122:4; Fiedosiejew J.M.: „Głos Robotniczy” 122:5. Wwiedenski A.: *Choińka u Iwanowów* — Cyperling J.: „Dziennik Łódzki” 291:4 (prapremiera polska); Fiedosiejew J.M.: „Głos Robotniczy” 298:5; Panasewicz J.: „Express Ilustrowany” 243:5.
- Łódź Teatr Studyjny 83 im. J. Tuwima**  
 Majakowski W.: *Tragedia* — Bielous U.: „Kultura” 12:13; [Karolczak A.]: „Odgłosy” 87:48; [polem.:] Jaskulska E.: „Odgłosy” 4:12; Kwiatkowska K.: „Odgłosy” 4:12; [odp.aut.:] Karolczak A.: „Odgłosy” 4:12; Pol J.: „Odgłosy” 4:12; Skompska L.: „Odgłosy” 4:12; Wójcik L.: „Teatr” 5:6–7.
- Radom Teatr Powszechny im. J. Kochanowskiego**  
 Gubariew W.: *Sarkofag* — Smyk E.: „Rzeczywistość” 1:10.
- Szczecin Teatr Polski**  
 Erdman M.: *Mandat* — Drajewski S.: „Kultura” 16:14; Frydrykiewicz J.: „Perspektywy” 5:24; Wrzos Z.: „Głos Szczecina” 10:3.
- Szczecin Teatr Współczesny**  
 Bułhakow M.: *Adam i Ewa* — Drajewski S.: „Kultura” 49:14; Frycz J.: „Kurier Szczeciński” 207:8; Wrzos Z.: „Głos Szczecina” 257:3.
- Warszawa Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. A. Zelwerowicza**  
 Galin A.: *Żanna* — Krzywobłódzka B.: „Rzeczywistość” 17:16; Szczawiński J.: „Słowo Polskie” 73:4.
- Warszawa Teatr Ateneum im. S. Jaracza**  
 Erdman M.: *Samobójca* — Burzyński R.: „Zbliżenia” 16:7; [Id.]: „Żołnierz przymierza” 18:9; Krzemień T.: „Odrodzenie” 18:11; Krzyżewska D.: „Dziennik Literacki” 58:5; Kydryński L.: „Przekrój” 2237:17; Osterloff B.: „Teatr” 7:12; [sprost.: I. Rzeszowska: „Teatr” 11:31; Sienkiewicz F.: Kultura” 28:13; Sieradzka Z.: „Argumenty” 24:9; Trzczińska W.: „Argumenty” 14:7.
- Rybakow A.: *Dzieci Rabatu* — Chłodnicki J.: „Dziennik Literacki” 303:5.
- Warszawa Teatr Nowy „Scena Kameralna”**  
 Majakowski W.: *Łażnia* — Bardzińska D.: „Rzeczywistość” 19:10; Obezrany Cz.: „Nike” 4:2; Dzieduszycka M.: „Teatr” 6:22; Kwiatek J.: „Trybuna Ludowa” 146:3; Kydryński L.: „Przekrój” 2242:8; Sienkiewicz F.: „Kultura” 10:13; Szczawiński J.: „Słowo Polskie” 39:4; Zinowiec M.: „Przyjaźń” 15:17.
- Warszawa Teatr Ochoty-Osrodek Kultury Teatralnej**  
 Bułhakow M.: *Morfina 0,05* — Fraś M.: „Tak i nie” 38:13; Kopka K.: „Teatr” 1:14.
- Pasternak B.: *Doktor Żywego* — Goszczurny S.: „Rzeczpospolita” 100:9; Gucewicz K.: „Expres Wieczorny” 88:5; Pysiak K.: „Zwierciadło” 24:10–1; Ulanowska A.: „Kultura” 22:9; Wiktorowska B.: „Raz” 32:24; Wójcik L.: „Tygodnik Polski” 27:12; Zinowiec M.: „Przyjaźń” 23:17.
- Warszawa Teatr Popularny**  
 Gubariew W.: *Sarkofag* — Walczak J.: „Teatr” 2:19–20; Wiktorowska B.: „Raz” 3:[24]; Zinowiec M.: Przyjaźń” 12:12–3.
- Warszawa Teatr Powszechny im. Z. Hubnera**  
 Babel I.: *Zmierzch* — Bardzińska D.: „Rzeczywistość” 18:6; Dziurdzikowska R.: „Raz” 18:[24]; Jakubowska J.: „Perspektywy” 8:23; Lis A.: „Teatr” 2:18–9; Szymański P.: „Fakty” 13:11; Zielińska E.: „Kurier Polski” 14:4.

### „Duża Scena”

Buĥakow M.: *Dziennik prof. Bormentalo (Psie serce)* — Baniewicz E.: „Teatr” 11:13–5; Dziurdzikowska R.: „Raz” 41:[24; Gaĥazka E.: „Tak i nie” 41:13.

### Warszawa Teatr Stara Prochownia

Majakowski W.: *Pluskwa* — Filus I.: „Rzeczywistość” 4:10; Kwiatek J.: „Trybuna Ludowa” 146:3.

### Warszawa Teatr Współczesny

Buĥakow M.: *Mistrz i Maĥorzata* — Buĥak E.: „Twórczość” 1:121–3; Starosel’skaja N.: „Sovetskaja Kultura” z 22 IX s. 5; Tuszyńska A.: „Wiedza” 5:144–6.

### Wrocław Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur

Gorin G.: *Prawdomówny kłamca* — [Balicka B.](Bes): „Wieczór Wrocławia” 62:5; Smetetała Z.: „Głos Robotniczy” 73:1–2; Wolan T.: „Słowo Polskie” 85:3.

### Wrocław Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego

Erdman M.: *Samobójca* 17 VI 88 — (polska prapremiera).

### Dorota Stalińska

Tołstoj A.: *Żmija* — „Teatr” 2:30.

Mandelsztam O.: *Weż z dłoni moich* — I, 11 IV; Buchalska Z.](zb): „Antena” 15:3.

Szukszyn W.: *Stiopka* — [Serafin E.](es): „Antena” 41:4.

## SZTUKI ROSYJSKIE W TEATRACH POLSKICH W 1989 ROKU

### Białystok Teatr Dramatyczny im. A. Węgieerki „Scena Mała”

Petrow W.: *Teatr, moja miłość*.

### Chelm Teatr Rzeczypospolitej

Buĥakow M.: *Mistrz i Maĥorzata*.

### Elbląg–Gdańsk Teatr Dramatyczny

Buĥakow M.: *Mieszkanie Zojki* — 19. III 89.

### Gdańsk Teatr Wybrzeże na Targu Węglowym

Majakowski W.: *Pluskwa* — 14. V 89 (reż. Ryszard Major).

### Jelenia Góra Teatr im. C. K. Norwida

Jerofiejew W.: *Noc Walpurgii albo „Kroki Komandora”* — 16. IX 89 (prapremiera polska).

### Katowice Śląski im. S. Wyspiańskiego

Erdman M.: *Samobójca* — III 1989.

### Katowice [występ gościnny: Teatr Dramatyczny z Nowosybirsk]

Pietruszewska L.: *Moskiewski chór* — 18–20. XI 89.

### Kielce Teatr im. S. Żeromskiego

Afanasjew I.: *Szindaj* — 25. II 89 (polska prapremiera).

### Kraków Teatr Bagatela im. B. Żeleńskiego

Jerofiejew W.: *Moskwa–Pietuszki* — 17. XII 89.

### Kraków Teatr Lalki i Maski Groteska

Pietrow W.: *Księżycowy pokój* — 3. XII 89.

### Kraków Teatr Stary im. H. Modrzejewskiej

Pietruszewska L.: *Urodziny Smirnowej* — 31. XII 89.

### Kraków Teatr STU

Galin A.: *Gwiazdy na porannym niebie* — 27. X 89.

### Kraków Teatr Rzeczypospolitej

Buĥakow M.: *Mistrz i Maĥorzata* — V 89.

### Lublin Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego (Scena Lalkowa)

Marszak S.: *Dwanaście miesięcy* — 3. XII 89.

### Łódź Teatr Powszechny [występ gościnny: Teatr Dramatyczny z Wilna]

Pietruszewska L.: *Lekcje muzyki* — 3–10. V 89.

### Łódź Teatr im. S. Jaracza

Galin A.: *Gwiazdy na porannym niebie* — 30. XII 89 (prapremiera polska).

### Olsztyn Teatr Rzeczypospolitej

Buĥakow M.: *Mistrz i Maĥorzata* — 5–7. III 89.

### Opole Teatr im. J. Kochanowskiego

Galin A.: *Gwiazdy na porannym niebie* — 23. IX 89.

### Płock Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego

Erdman M.: *Samobójca* — 8. IV 89.

### Słupsk Teatr Dramatyczny i Orkiestra Kameralna

Majakowski W.: *Łaźnia* — 22. III 89.

Jerofiejew W.: *Noc Walpurgii, albo...* — 17. II 89.

**Toruń Teatr im. W. Horzycy**  
 Zamiatin E.: *Pchła* — 9. IV 89 (premiera odbyła się w formie przy ul. Wola Zamkowa 6 miejsc 128).

**Warszawa [występ gościnny: Teatr Experiment z Leningradu]**  
 Złotnikow S.: *Przyszedł mężczyzna do kobiety* — I 89.

**Warszawa Teatr Studio [występ gościnny: Teatr Studyjny Człowiek z Moskwy]**  
 Pietruszewska L.: *Cinzano* — 10–12. X 89.

**Warszawa [występ gościnny: Teatr Dramatyczny z Nowosybirsk]**  
 Pietruszewska L.: *Moskiewski chór* — 24–26. XI 89.

**Warszawa Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej „Teatr Kameralny”**  
 Pietruszewska L.: *Urodziny Smirnowej* — 31. XII 89.

**Warszawa Teatr Ateneum im. S. Jaracza**  
 Erenburg I.: *Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca* — 11. XI 89.

**„Scena 61”**  
 Wysocki (reż. Młynarski W.) — 8. IV 89.

**Warszawa Teatr Kwadrat**  
 Erdman M.: *Mandat* — 6. V 89.

**Warszawa Teatr Nowy**  
 Urwancew M.: *Zagubiony paszport* — 22. VI 89.

**Warszawa Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego**  
 Wojnowicz W.: *Życie i niezwykłe przygody żołnierza Iwana Czankina* — 27. V 89 (prapremiera polska).

Jerofiejew W.: *Noc Walpurgii, albo...* — 18. II 89.

**Warszawa Teatr Rzeczypospolitej**  
 Erdman M.: *Samobójca* — 1. IX 89–31. VIII 90.

**Warszawa Teatr Dramatyczny Miasta Stołecznego Warszawy**  
 Jerofiejew W.: *Moskwa–Pietuszki* — 4. X 89.

**Wrocław Teatr Polski**  
*Ósmy kąg* (wiersze M. Cwetajewej, A. Galicza, B. Pasternaka, A. Rosenbauma) — 4. III 89.

Bułhakow M.: *Morfina 0,05* — 9. IV 89.

**Zabrze Teatr Nowy im. G. Morcinka**  
 Bułhakow M.: *Szkarłatna wyspa* — 2. IX 89.

**Zielona Góra Teatr im. L. Kruczkowskiego „Duża Scena”**  
 Dudariew A.: *Wysypisko* — 28. V 89 (prapremiera polska).

**Będzin Teatr Dzieci Zagłębia**  
 Matwiejew G.: *Czarodziejski kalosz* — 15 XII 89.

**Rzeszów Teatr Lalki i Aktora Kacperek**  
 Tołstoj A.: *Niezwykłe przygody pajacyka Buratino* — 24 IX 89.

**Wałbrzych Teatr Lalek**  
 Rybakow A.: *Dzieci Rabatu* — Morawiec E.: „Dzieci Arbatu”. *Kicz w „słusznej sprawie”*. „Świat” nr 10 [właśc. 11]; 17 X s. 11.

**XIX Jeleniogórskie Spotkania Teatralne**  
 [Warszawa Teatr Polski]  
 Radziński E.: *Wysocki* — 16–25. IX 89.

**Spotkania Polskojęzycznych Zespołów teatralnych w Bielsku B. i Cieszynie [Scena Polska w Cieszynie Czeskim]**  
 Rasputin W.: *Pieniądze dla Marii* — 17–19. XI 89.

Rzeszowskie Spotkania Teatralne [Teatr Ateneum z Warszawy]  
 Wysocki (wg Młynarskiego W.) — 14–25. X 89.

**Kraków Teatr Stary**  
 Erenburg I.: *Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca* — 17–20. III 89.

## ANEKS

### REALIZACJE SZTUK OBCYCH W TEATRACH POLSKICH W LATACH 1960–1987

Dane przytoczone na podstawie *Almanachu scen polskich 1960–1987* dotyczą realizacji sztuk obcych o największej frekwencji i najczęściej granych autorów obcych w polskich teatrach ze szczególnym uwzględnieniem dramaturgii rosyjskiej (repertuar klasyczny i współczesny). Zaprezentowano tu stosunek dramaturgii rosyjskiej do światowej, uwzględniając w przypadku tej ostatniej najwyższe i najniższe miejsce w rankingu. W efekcie pokazano, w jakich „warunkach” funkcjonowało i jak się kształtowało sceniczne dramaturgiczne rosyjskie w Polsce po 1956 roku. Informacje zawarte w aneksie dotyczące realizacji sztuk potwierdzają rezultaty przeprowadzonych badań historycznoliterackich w ciągu analizowanego trzydziestolecia.

#### 1960/1961

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Shakespear W.	1.025	21	10	557.639
13	Szwarc E.	196	3	3	74.559
19	Tołstoj L.	161	4	3	59912
20	Roksandic D.	156	3	1	37382

\* Na 20 odnotowanych pozycji

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Regner	<i>Łowcy głów</i>	790	11	192.849
14	Szwarc E.	<i>Czerwony kapturek</i>	91	1	53.782
20	Brecht B.	<i>Opera za trzy grosze</i>	122	2	47.004

\* Na 20 odnotowanych pozycji

#### 1961/1962

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Shakespear W.	539	12	7	190.181
9	Gogol M.	154	2	2	90.714
20	Goldoni	108	5	4	55.354

\* Na 20 odnotowanych pozycji

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE RANKINGOWE*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Açharda	<i>Idiotka</i>	384	7	132577
6	Gogol M.	<i>Ożenek</i>	93	51	59692
20	Lacour'a	<i>Przed maturą</i>	100	2	33807

\* Na 20 odnotowanych pozycji

1962/1963

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEN	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Shakespear W.	993	26	14	444515
4	Czechow A.	257	6	2	76405
9	Puszkina A.	208	4	3	93726
16	Safronow A.	134	1	1	32436
19	Lermontow M.	112	2	1	47424
20	Racine J.	98	3	2	44556

\* Na 20 odnotowanych pozycji

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEN	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Shakespear W.	<i>Hamlet</i>	209	4	11048
9	Puszkina A.	<i>Borys Godunow</i>	83	2	52933
13	Lermontow M.	<i>Maskarada</i>	112	2	47424
15	Czechow A.	<i>Trzy siostry</i>	127	2	43890
17	Puszkina A.	<i>Eugeniusz Oniegin</i>	75	1	32575
18	Czechow A.	<i>Wujaszek Wania</i>	130	4	32515
19	Safronow A.	<i>Milion za uśmiech</i>	134	1	32436
21	Beaumarchois	<i>Wesele Figara</i>	66	1	30165

\* Na 20 odnotowanych pozycji

1963/1964

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEN	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Shakespeare W.	971	30	18	440914
8	Dostojewski F.	209	6	5	79134
11	Gorki M.	164	4	4	56983
16	Czechow A.	130	4	4	56983
24	Steinbeck J.	89	2	1	29426

\* Na 24 odnotowane pozycje

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEN	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Montgomery	<i>Ania z Zielonego Wzgórza</i>	961	14	453697
24	Steinbeck J.	<i>Myszy i ludzie</i>	89	2	29426

\* Na 24 odnotowane pozycje

1964/1965

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Montgomery L. M.	1143	14	15	21774
10	Gorki M.	156	5	2	29624
15	Szwarc E.	126	3	3	67823
26	Czechow A.	83	3	2	42850
27	Ostrowski A.	81	3	3	27693
31	Lermontow M.	60	1	1	43384
33	Breal P. A.	55	1	1	32709

\* Na 33 odnotowane pozycje

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Montgomery L. M.	<i>Ania z Zielonego Wzgórza</i>	1143	14	521774
10	Szwarc E.	<i>Czerwony kapturek</i>	81	1	52316
12	Lermontow M.	<i>Maskarada</i>	60	1	43384
18	Czechow A.	<i>Wiśniowy sad</i>	68	2	39038
31	Goldoni	<i>Blizniaki z Wenecji</i>	82	2	29348

\* Na 31 odnotowanych pozycji

1965/1966

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Thomas R.	498	11	3	145048
11	Ostrowski A.	214	4	4	74061
24	Dostojewski F.	91	3	5	45928
29	Puszkina A.	70	3	1	7294
34	Giraudoux J.	59	1	1	23104

\* Na 34 odnotowane pozycje

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Henneguina	<i>Klamczucha</i>	462	5	164643
18	Ostrowski A.	<i>Pamiętnik szubrawca</i>	98	1	41025
27	Brecht B.	<i>Opera za trzy grosze</i>	63	2	28304

\* Na 27 odnotowanych pozycji



1966/1967

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEN	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Makarius J.	618	10	1	254192
10	Arbuzow A.	272	7	2	81348
11	Ostrowski A.	271	6	5	99304
20	Czechow A.	145	5	2	61050
28	Szwarc E.	94	2	2	45082
39	Defoe D.	61	1	1	24081

\* Na 39 odnotowanych pozycji

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEN	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Makarios J.	<i>Trzy białe strzały</i>	618	10	254192
8	Arbuzow A.	<i>Mój biedny Marat</i>	263	6	78238
19	Czechow A.	<i>Trzy siostry</i>	91	3	42954
20	Ostrowski A.	<i>Pamiętnik szubrawca</i>	115	2	42404
21	Babel I.	<i>Zmierzch</i>	103	2	41431
33	Szwarc E.	<i>Królowa śniegu</i>	60	1	31561
26	Dregley	<i>Dobrze skrojony frak</i>	81	2	28694

\* Na 26 odnotowanych pozycji

1967/1968

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEN	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Shakespeare W.	598	17	9	243801
3	Arbuzow A.	377	9	4	150654
8	Gorki M.	229	7	6	94796
12	Czechow A.	169	5	4	51317
15	Ostrowski A.	150	5	4	53831
20	Sztejn A.	121	4	3	66775
24	Katajew W.	100	2	2	33835
27	Majakowski W.	94	2	2	14968
29	Gogol M.	80	3	2	26394
34	Szolochow M.	68	1	1	40067
36	Babel I.	67	3	1	32091
40	Arkanow A., Gorin G.	63	1	1	32825

\* Na 40 odnotowanych pozycji

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEN	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Molina	<i>Zielony gil</i>	253	5	92025
4	Arbuzow A.	<i>Mój biedny Marat</i>	133	4	61452

9	Arbuzow A.	<i>Irkucka historia</i>	149	3	49815
10	Szolochow M.	<i>Los człowieka</i>	68	1	40067
14	Ostrowski A.	<i>Pamiętnik szubrawca</i>	101	2	34534
15	Sztejn A.	<i>Wiosna 21</i>	56	2	33626
19	Arkanow A., Gorin G.	<i>Szklane wesele</i>	63	1	32825
20	Babel I.	<i>Zmierzch</i>	67	3	32091
29	Szwarc E.	<i>Czerwony kapturek</i>	52	1	29262
30	Magnier	<i>Paryżanin</i>	101	2	29019

\* Na 30 odnotowanych pozycji

### 1968/1969

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Shakespeare W.	434	21	12	268072
5	Gogol M.	181	6	5	69914
7	Czechow A.	173	5	4	55091
13	Arkanow A., Gorin G.	143	3	1	60428
21	Gorki M.	107	4	3	40049
24	Dostojewski F.	90	3	2	29448
26	Arbuzow A.	82	3	2	95092
32	Szwarc E.	70	1	1	27533
33	Ostrowski A.	69	2	1	26151
38	Ragnier M.	60	2	2	17085

\* Na 38 odnotowanych pozycji

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Shakespeare W.	<i>Poskromienie złośnicy</i>	227	4	96001
5	Arkanow A., Gorin G.	<i>Szklane wesele</i>	143	3	60428
17	Beaumarchais	<i>Wesele Figara</i>	89	1	31104

\*Na 17 odnotowanych pozycji

### 1969/1970

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Moliere	784	16	9	304027
3	Szwarc E.	535	7	3	232801
7	Gogol M.	297	8	5	118291
10	Rachmanow L.	192	5	1	70667
15	Czechow A.	117	5	3	50232
18	Szatrow M.	99	6	2	51217
30	Bulhakow M.	67	3	2	30930

33	Hartag J.	60	2	1	17600
* Na 33 odnotowane pozycje					

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Moliere	<i>Świętoszek</i>	347	6	120441
4	Szwarc E.	<i>Czerwony kapturek</i>	282	3	113450
6	Szwarc E.	<i>Królowa śniegu</i>	196	3	90038
9	Rachmanow L.	<i>Niespokojna starość</i>	192	5	70667
22	Gogol M.	<i>Plaszcz</i>	61	1	39409
25	Gogol M.	<i>Ożenek</i>	126	3	37528
31	Corneill	<i>Cyd</i>	87	2	30926
*Na 31 odnotowanych pozycji					

### 1970/1971

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Shakespears W.	766	24	17	364.629
9	Szwarc E.	252	6	3	115.222
12	Czechow A.	158	8	4	50.318
21	Gogol M.	107	4	2	60.634
30	Dickans Ch.	65	11	23	23.564
* Na 30 odnotowanych pozycji					

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Montgomery	<i>Ania z Zielonego Wzgórza</i>	323	4	139.766
8	Szwarc E.	<i>Czerwony kapturek</i>	146	2	60.493
20	Szwarc E.	<i>Królowa śniegu</i>	73	2	41.231
21	Gernet N.	<i>Czarodziejska lampa Alladyna</i>	70	1	41.185
28	Gogol M.	<i>Rewizor</i>	43	2	31.380
* Na 28 odnotowanych pozycji					

### 1971/1972

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Shaw G. B.	735	16	8	259.794
8	Czechow A.	226	8	5	104.898
11	Dostojewski F.	191	5	3	85.355
22	Gogol M.	139	5	2	52.112
23	Szwarc E.	134	4	4	56.088

24	Ostrowski A.	125	3	3	63.871
38	Gorki M.	76	3	2	19.705
42	Gubariew W.	71	1	1	36.471
49	Majakowski W.	57	2	1	20.335
50	Gozzi C.	56	2	2	18.462

\* Na 50 odnotowanych pozycji

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Montgomery	<i>Ania z Zielonego Wzgórza</i>	415	5	157.736
9	Czechow A.	<i>Trzy siostry</i>	97	2	56.594
17	Gogol M.	<i>Rewizor</i>	122	4	45.411
26	Gubariew W.	<i>Dolina szczęścia</i>	71	1	36.471
36	Czechow A.	<i>Wiśniowy sad</i>	83	3	27.496
43	Dostojewski F.	<i>Idiota</i>	71	2	25.349
44	Moliere	<i>Mieszczanin szlachcicem</i>	84	1	25.319

\*Na 44 odnotowane pozycje

### 1972/1973

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Moliere	725	20	10	330.880
3	Gogol M.	325	88	3	161.060
6	Arbuzow	276	7	4	100.397
7	Szwarc E.	267	5	4	130.654
9	Czechow A.	217	6	3	93.243
10	Gorki M.	213	6	3	93.243
23	Dostojewski F.	106	6	3	35.809
41	Rozow W.	70	2	1	24.760
43	Bułhakow M.	67	3	3	19.364
48	Fadiejew A.	62	2	2	21.592
50	Wiśniewski W.	58	2	1	48.730

\* Na 50 odnotowanych pozycji

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Camoletti	<i>Perła</i>	221	5	96156
4	Gogol M.	<i>Rewizor</i>	115	3	85625
6	Gogol M.	<i>Ożenek</i>	177	4	66492
9	Czechow A.	<i>Trzy siostry</i>	114	4	57793
15	Szwarc E.	<i>Czerwony kapturek</i>	91	1	48814
16	Wiśniewski W.	<i>Tragedia optymistyczna</i>	58	2	48730
19	Arbuzow	<i>Ten miły stary dom</i>	103	2	41117

28	Szwarc E.	<i>Klonowi bracia</i>	63	2	32536
33	Gorki M.	<i>Mieszczanie</i>	84	2	30116
42	O'Neill	<i>Zmierzch długiego dnia</i>	111	1	25718

\*Na 42 odnotowane pozycje

1) J. Pomianowski: *Teatry dramatyczne w sezonie 1960/1961*. „Nowa Kultura” 1961 nr 5, s. 566.

### 1973/1974

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Moliere	494	17	9	222398
9	Gogol M.	156	5	2	74646
15	Ostrowski A.	124	2	2	40365
17	Dostojewski F.	118	3	3	55339
24	Arbuzow	100	2	2	31147
33	Szwarc E.	84	4	3	34897
34	Rozow W.	83	4	3	26538
36	Dworiecki	82	4	1	27674
50	Hasek J.	68	1	1	38634

\* Na 50 odnotowanych pozycji

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Ctvrtek, Lichy	<i>Przygody rozbujnika Rumcajsa</i>	217	4	142219
7	Gogol M.	<i>Rewizor</i>	110	3	59872
16	Ostrowski A.	<i>Późna miłość</i>	102	1	34647
28	Dworiecki	<i>Człowiek znikąd</i>	82	4	27674
33	Simon	<i>Para nie para</i>	69	2	25256

\*Na 33 odnotowane pozycje

### 1974/1975

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Czechow A.	328	11	5	148189
11	Wampilow	158	6	2	35206
14	Szwarc E.	146	2	2	110554
20	Gorki M.	112	3	2	31006
28	Turgieniew I.	90	1	1	24201
31	Gogol M.	88	2	2	25804
35	Bulhakow M.	78	1	1	19803

45	Rozow W.	58	4	3	21558
50	Hemingway E.	52	1	1	22225

\* Na 50 odnotowanych pozycji

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Rjazanow E., Braginskij E.	<i>Romans biurowy</i>	255	3	115422
8	Szwarc E.	<i>Czerwony kapturek</i>	68	1	42596
13	Czechow A.	<i>Wiśniowy sad</i>	96	3	34524
22	Szwarc E.	<i>Dwa klony</i>	70	1	28700
23	Czechow A.	<i>Niedźwiedź</i>	85	3	28580
23	Czechow A.	<i>Oświadczyły</i>	85	3	28580
34	Strindberg	<i>Panna Julia</i>	120	3	25037

\*Na 34 odnotowane pozycje

### 1975/1976

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Montgomery L.M.	552	8	1	214512
2	Czechow A.	374	11	6	120407
3	Wampilow A.	342	12	3	108132
14	Gogol M.	126	3	3	22723
15	Arbuzow A.	125	4	1	40099
26	Szwarc E.	80	2	2	38428
27	Dostojewski F.	77	3	3	23568
31	Majakowski W.	73	3	2	50822
32	Okudźawa B.	69	2	2	14767
43	Kopkow A.	53	2	1	11500
44	Turgieniew I.	52	2	1	20257
48	Codignola L.	50	1	1	20550

\*Na 48 odnotowanych pozycji

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Montgomery	<i>Ania z Zielonego Wzgórza</i>	522	8	214512
11	Majakowski W.	<i>Pluskwa</i>	51	1	44415
12	Wampilow A.	<i>Anegdoty prowincjonalne</i>	162	4	43052
15	Gorin G.	<i>Zapomnieć o Heraclesie</i>	133	5	40197
16	Arbuzow A.	<i>Staroświecka komedia</i>	125	4	40099
18	Arbuzow A.	<i>Zeszłego lata w Czulimsku</i>	93	5	34090

20	Arbuzow A.	<i>Rozstanie w czerwcu</i>	87	3	30990
23	Czechow A.	<i>Wiśniowy sad</i>	87	3	30430
29	Szwarc E.	<i>Czerwony kapturek</i>	54	1	25779
30	Czechow A.	<i>Trzy siostry</i>	68	2	25638
32	Czechow A.	<i>Niedźwiedź</i>	75	2	25110
32	Czechow A.	<i>Oświadczyły</i>	75	2	25110

\*Na 32 odnotowane pozycje

### 1976/1977

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEN	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Shakespeare W.	419	16	12	180868
2	Gielman A.	314	10	1	113862
3	Czechow A.	312	11	7	124473
6	Arbuzow A.	234	7	2	52854
7	Gorki M.	224	5	4	68167
9	Wampilow A.	185	8	3	52931
11	Tolstoj L.	160	4	3	104597
13	Turgieniew I.	159	2	1	40371
14	Szukszyn W.	153	6	2	47356
16	Dostojewski F.	140	4	4	40029
24	Kopkow A.	112	3	1	18169
25	Gorin G.	109	5	1	42421
37	Bulhakow M.	75	2	2	42278
38	Okudźawa B.	75	3	3	6774
47	Majakowski W.	60	3	2	36863
50	Marivaux P.	57	1	1	16362

\*Na 50 odnotowanych pozycji

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEN	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Gielman A.	<i>Protokół pewnego zebrania</i>	314	10	113867
4	Kopkow A.	<i>Słoń</i>	112	3	58169
6	Tolstoj L.	<i>Wojna i pokój</i>	117	2	52415
9	Arbuzow A.	<i>Staromodna komedia</i>	214	6	48782
11	Gorin G.	<i>Zapomnieć o Herostratesie</i>	109	5	42421
12	Szukszyn W.	<i>Energiczni ludzie</i>	143	5	42166
14	Tolstoj L.	<i>Zmartwychwstanie</i>	22	1	41018
15	Turgieniew I.	<i>Miesiąc na wsi</i>	159	2	40371
16	Czechow A.	<i>Platonow</i>	52	1	37132
21	Gorki M.	<i>Barbarzyńcy</i>	87	1	33676
22	Czechow A.	<i>Wiśniowy sad</i>	104	3	33431
23	Bulhakow M.	<i>Pacjenci (wg Mi-strza i Malgorzaty)</i>	51	1	32000
33	Christie A.	<i>Pułapka na myszy</i>	73	1	25464

\*Na 33 odnotowane pozycje

1977/1978

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEN	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Shakespeare W.	429	16	12	19947
3	Czechow A.	322	12	8	115949
6	Gorki M.	201	9	7	62448
7	Arbuzow A.	196	8	2	58255
8	Gielman A.	176	8	1	58188
11	Szukszyn W.	156	6	2	68379
12	Dostojewski F.	128	5	4	59048
18	Gorin G.	111	6	3	37982
24	Bulhakow M.	82	3	3	33603
30	Szwarc E.	79	3	3	34371
47	Wampilow A.	59	3	2	15295
50	Enquist P. O.	53	3	1	3568

\*Na 50 odnotowanych pozycji

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIE Ń	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Montgomery L. M.	<i>Ania z Zielonego Wzgórza</i>	267	3	97925
4	Gielman A.	<i>Protokół pewnego zebrania</i>	176	9	58188
7	Arbuzow A.	<i>Staromodna komedia</i>	180	7	54730
11	Szukszyn W.	<i>Przy pełni księżyca</i>	83	2	42266
22	Dostojewski F.	<i>Biesy</i>	96	3	30707
26	Szukszyn W.	<i>Ludzie energiczni</i>	73	4	26113
27	Czechow A.	<i>Platonow</i>	41	1	25551
29	Shake	<i>Jak wam się podoba</i>	49	3	25071

\*Na 29 odnotowanych pozycji

1978/1979

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEN	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Shakespeare W.	450	15	9	201074
3	Czechow A.	225	11	9	71818
5	Majakowski W.	158	4	3	35605
12	Gogol M.	124	5	3	38165
14	Michalkow S.	118	5	1	29913
15	Turgieniew I.	113	3	2	36860
17	Szwarc E.	101	3	3	32583
18	Dostojewski F.	99	5	4	34301
21	Arbuzow A.	88	3	1	12710
29	Kopkow	72	2	1	21013
34	Gorin G.	62	2	2	17611



38	Wampilow A.	60	2	2	11044
44	Panczew P.	51	1	1	26635

\*Na 44 odnotowane pozycje

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Bresan	<i>Przedstawienie Hamleta we wsi Głucho Dolne</i>	307	6	104679
10	Gogol M.	<i>Ożenek</i>	105	4	35037
13	Michałkow S.	<i>Batalajkin i spółka</i>	118	5	29813
15	Szwarc E.	<i>Nagi król</i>	80	1	27675
18	Labiche	<i>Szczęśliwi we troje</i>	61	1	25081

\*Na 18 odnotowanych pozycji

### 1979/1980

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Molier	455	10	8	148901
3	Czechow A.	206	12	10	94659
5	Szukszyn W.	188	6	2	51837
6	Szwarc E.	178	4	3	58424
9	Gielman A.	138	8	3	30953
15	Dostojewski F.	99	9	6	33639
17	Bulhakow M.	93	3	2	35553
18	Gogol M.	87	4	2	35513
22	Kopkow A.	80	2	1	24817
25	Petrow W.	77	1	1	26305
32	Rozow W.	71	2	1	24998
42	Coward N.	53	1	1	14887

\*Na 42 odnotowane pozycje

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Wasserman	<i>Lot nad kukulczym gniazdem</i>	196	4	83743
4	Szukszyn W.	<i>Ludzie energiczni</i>	150	5	46469
8	Szwarc E.	<i>Czerwony kapturek</i>	112	2	37186
22	Rostonolo	<i>Cyrane de Bergerac</i>	36	1	25723

\*Na 22 odnotowanych pozycji

**1980/1981**

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Shakespeare W.	469	19	8	162769
2	Czechow A.	331	15	10	110471
5	Szwarc E.	207	5	5	77220
10	Gogol M.	137	5	2	42771
16	Okudźawa B.	116	4	4	27152
18	Dostojewski F.	105	6	8	23358
19	Rozow W.	93	3	1	30146
23	Gorin G.	88	4	3	19617
25	Gielman A.	83	5	3	18084
28	Majakowski W.	75	3	2	20580
29	Szukszyn W.	72	5	2	15333
39	Dyer Ch.	53	1	1	14893

\* Na 39 odnotowanych pozycji

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Montgomery	<i>Ania z Zielonego Wzgórza</i>	183	3	65807
7	Szwarc E.	<i>Królowa śniegu</i>	85	1	38191
11	Gogol M.	<i>Rewizor</i>	109	3	36261
10	Shakespeare W.	<i>Romeo i Julia</i>	81	3	25653

\*Na 10 odnotowanych pozycji

**1981/1982**

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Shakespeare W.	464	19	11	151317
3	Szwarc E.	214	5	4	64127
6	Czechow A.	190	5	3	47005
9	Dostojewski F.	119	4	3	15414
10	Bulhakow M.	115	4	2	41061
19	Erenburg I.	54	1	1	31813

\* Na 19 odnotowanych pozycji

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Montgomery	<i>Ania z Zielonego Wzgórza</i>	199	4	77074
3	Szwarc E.	<i>Klonowi bracia</i>	112	2	35804

7	Bulhakow M.	<i>Mistrz i Małgorzata</i>	89	2	29137
8	de Molin	<i>Zielony gil</i>	78	2	25368

\*Na 8 odnotowanych pozycji

### 1982/1983

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEN	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Shakespeare W.	559	23	14	139973
7	Bulhakow M.	140	7	4	33824
12	Dostojewski F.	109	5	4	12488
18	Szwarc E.	81	3	1	30965
24	Czechow A.	71	2	2	10541
32	Norman M.	52	1	1	15851

\* Na 32 odnotowane pozycje

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIE Ń	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Sardou	<i>Madame Sans-Genie</i>	309	6	166534
10	Szwarc E.	<i>Klonowi bracia</i>	79	2	29167
13	Andersen J. Ch.	<i>Królowa śniegu</i>	74	1	25242

\*Na 13 odnotowanych pozycji

### 1983/1984

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEN	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Andersen J. Ch.	406	9	5	157805
6	Dostojewski F.	183	9	9	32115
8	Bulhakow M.	176	5	5	38390
10	Czechow A.	164	7	4	53029
27	Gogol M.	76	4	1	23988
41	Szwarc E.	52	2	1	18408

\* Na 41 odnotowanych pozycji

2Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIE Ń	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Collodi	<i>Pinokio</i>	149	3	63800
19	Norman	<i>Wyjść</i>	68	2	25823

\*Na 19 odnotowanych pozycji

1984/1985

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Moliere	415	13	7	126290
3	Czechow A.	221	9	5	38426
5	Dostojewski F.	159	7	6	18711
8	Gogol M.	141	6	3	21321
15	Gielman A.	91	3	1	16073
27	Gorki M.	64	2	2	12958
28	Gernet	60	2	1	929

\*Na 28 odnotowanych pozycji

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Ayckbourn A.	<i>Jak się kochają...</i>	219	7	84922
8	Williams	<i>Szklana menażeria</i>	141	6	25618

\*Na 8 odnotowanych pozycji

1985/1986

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Ayckbourn A.	431	9	1	139458
4	Gogol M.	261	9	3	59673
8	Czechow A.	159	3	2	56007
9	Szwarc E.	141	5	4	36049
11	Dostojewski F.	129	9	7	16600
17	Arbuzow	102	3	1	12084
20	Gielman A.	94	7	4	10156
24	Babel I.	83	4	1	18222
39	Boccaccio G.	50	1	1	5162

\*Na 39 odnotowanych pozycji

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Ayckbourn A.	<i>Jak się kochają...</i>	431	9	139458
10	Czechow A.	<i>Wiśniowy sad</i>	82	3	30380
13	Gogol M.	<i>Ołenek</i>	97	4	26845
15	Czechow A.	<i>Trzy siostry</i>	77	2	25627

19	Gogol M.	<i>Rewizor</i>	54	3	24612
20	Ilf I., Petrow E.	<i>12 krzesel</i>	47	1	24227
27	Genet	<i>Balkon</i>	59	2	20134

\*Na 27 odnotowanych pozycji

**1986/1987**

Najczęściej grani autorzy obcy:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	LICZBA PRZEDSTAWIEN	LICZBA REALIZACJI	LICZBA SZTUK	LICZBA WIDZÓW
1	Montgomery L.M.	393	4	1	147426
2	Gielman A.	329	10	3	45360
5	Czechow A.	245	9	6	65331
6	Gogol M.	199	8	4	38966
15	Dostojewski F.	112	5	4	15311
45	Magnier C.	51	2	2	13559

\*Na 45 odnotowanych pozycji

Sztuki obce o największej frekwencji:

MIEJSCE W RANKINGU*	IMIĘ I NAZWISKO	TYTUŁ SZTUKI	LICZBA PRZEDSTAWIE Ń	LICZBA REALIZACJI	LICZBA WIDZÓW
1	Montgomery	<i>Ania z Zielonego Wzgórza</i>	393	4	147426
5	Gielman A.	<i>Ławeczka</i>	287	8	37596
8	Czechow A.	<i>Wiśniowy sad</i>	93	4	28209
26	Gogol M.	<i>Ożenek</i>	77	2	18524
33	Moliere	<i>Don Juan</i>	85	2	17006

\*Na 33 odnotowane pozycje