



PAŃSTWOWY  
TEATR ŚLĄSKI  
IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO  
W KATOWICACH

STANISŁAW  
WYSPIAŃSKI

# WESELE

PAŃSTWOWY TEATR ŚLĄSKI  
IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO  
W KATOWICACH

**JUBILEUSZ 40-LECIA**

PAŃSTWOWEGO TEATRU ŚLĄSKIEGO  
W KATOWICACH

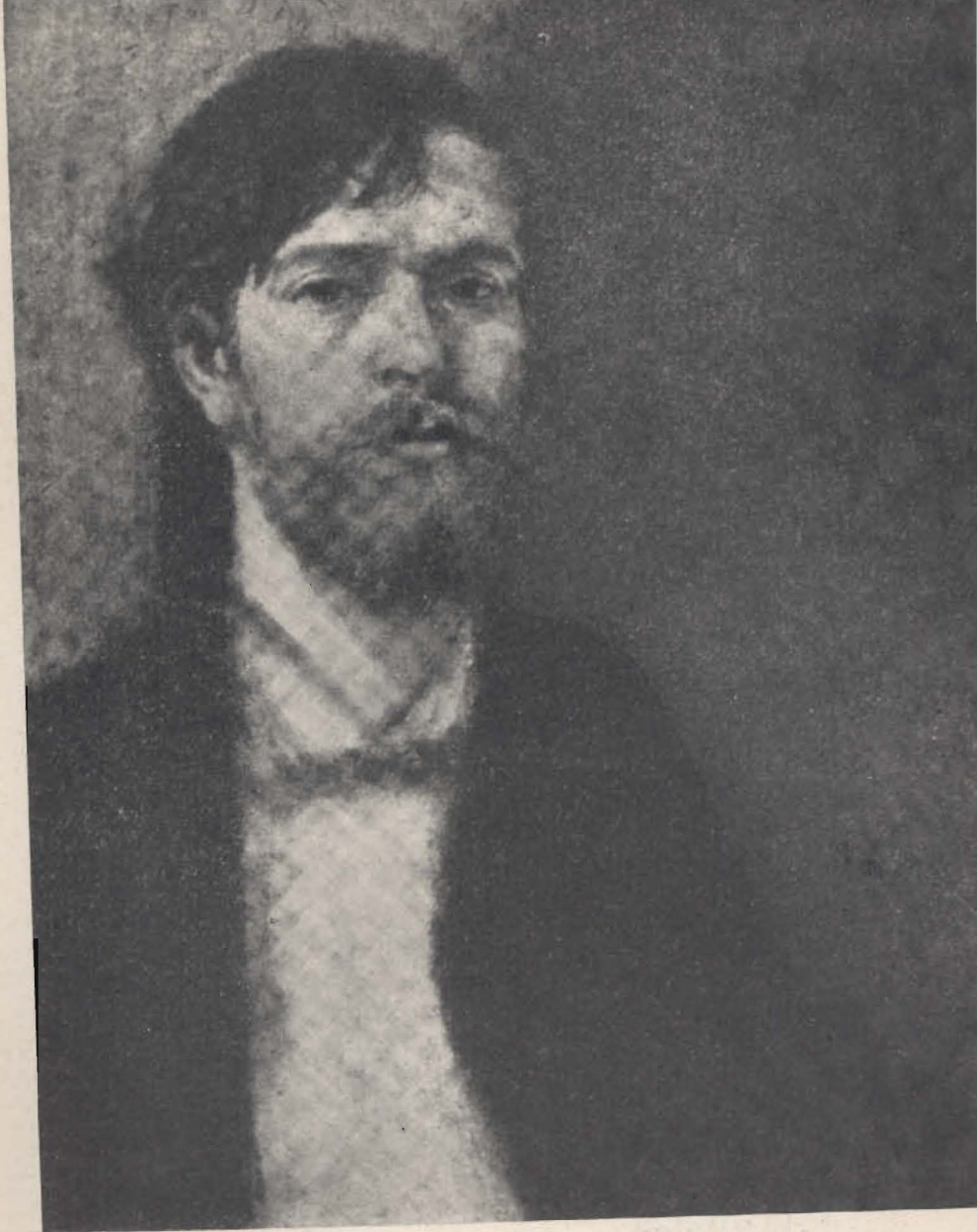
STANISŁAW WYSPIAŃSKI

**W E S E L E**

PREMIERA • 26 WRZEŚNIA • 1964

*„Jedynym na świecie (...) artystą teatru” nazwał go Leon Schiller. I wyjaśnił zaraz, co zawiera się w tej formule: „To znaczy, że był poetą-dramatykiem, malarzem, rzeźbiarzem i konstruktorem, reżyserem i inscenizatorem, kierownikiem artystycznym teatru i jego ideologiem — w jednej osobie, że zgiębił całą umiejętność teatru i posiadał wszystkie jego rzemiosła, że żył dla teatru, z myślą o teatrze, że wszystko, czego się tknął, na czym oko jego spoczęło, stawało się teatrem...”*

I. Sławińska „Sceniczny gest poety”  
Wyd. lit. Kraków 1960



STANISŁAW WYSPIAŃSKI  
AUTOPORTRET



„Nagle prawdziwie deus ex machina; nagle, niespodziewanie, zjawia się człowiek, który jednym wstrząśnięciem ramion wypycha się naprzód, wydiera się, po prostu dystansuje wszystkich młodszych poetów, wszystkich starszych poetów poromantycznych, przeciwważa stanowisko prozy, w młodszej literaturze przeważa je na korzyść poezji, w starszej staje natchnieniem i wysokością nastroju, wysokością myśli i spojrzenia tam, gdzie nie stoi absolutnie nikt... Poezja ta ze Stanisławem Wyspiańskim od czasu śmierci Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego po raz pierwszy wchodzi w nowy znak...

Przyszędł, spojrział, zwyciężył, a zwycięstwo to, godne mocy i męstwa, było tym łatwiejsze, że wszyscy czuli, że przecież coś takiego, takie zjawisko, musi przyjść!

#### WESELE

„Rzecz, od której datuje się wielkość Wyspiańskiego, która nadaje dźwięk jego nazwisku na przyszłe czasy, a które będzie miało wieczystą swoją legendę... I tak pierwsze dzieło naszej epoki, które nam najszerzej i najgłębiej pokazało współczesnego człowieka: straszną i krwawą jest satyrą, jest Weselem — upiorów, tańczących na grobie”.

Kazimierz Przerwa Tetmajer, *Słowo*, 1901 nr 62—63

„Dwadzieścia lat karmiono się frazesem; szerokim, rozlewnym, dzwicznym, bo pustym, nieszczerym, bo kłamliwym frazesem. Poezja, lud, nowa twórczość, apostołstwo prasy, chłopomaństwo półpijane, półsenne, półkomedianckie, wielkie słowa, małe myśli, moralistyka, wszystko to kiębami opłotło ducha polskich klas wyższych, zahypnotyzowało je, znieruchomiło, ułożyło w jakiś półmartwy, malowniczy obraz, który wczoraj przedstawił nam mistrzowską ręką wielki artysta St. Wyspiański na scenie krakowskiego teatru...

Onegdaj schłostał Wyspiański to pokolenie w straszny sposób batem swego talentu.

Czy go zrozumieli mali poeci, filozofowie i dziennikarze, ci blagierzy, chłopomani, frazesowicze, obłudni moralisci, bijący brawo?

Czy zawrócą z bezdroży?”

Ignacy Daszyński, *Naprzód*, 1901, nr 77

„Jest Wyspiański zdecydowanym demokratą, ale jakież odcień konkretnie — społeczny przyjmuje jego demokratyzm? Kogo najbliższym się czuje w warstwach, za dawnej Rzeczypospolitej upośledzonych? Niewątpliwie tych, przez których szedł karmazynów „złoty piąg”. Najbliższym czuje się chłopca...

Chłop potęgą jest i basta — w półhumorystycznym tonie wypowiedziane to jest w WESELU bo półhumorystyczna figura Gospodarza te słowa mówi, ale nawet ta figura poważnieje, gdy zaraz potem z jej ust ma paść: „Bo też

chłop i ma coś z Piasta, coś z tych królów — Piastów...” Poważnieje figura i ton, bo odzywa się tu własne Wyspiańskiego przekonanie...”

Adam Grzymała Siedlecki, *Kurier Warszawski* 1932, nr 134

„Dzisiaj, gdy z perspektywy ćwierćwiecza przychodzi nam zdać sobie sprawę ze stanowiska, jakie zajmuje Wyspiański w dziejach literatury i myśli polskiej, stwierdzić musimy z całym poczuciem odpowiedzialności za każde słowo, że stanowisko Wyspiańskiego jest wyjątkowe, nie ma sobie równego.

Bo źródła tej twórczości sięgają źródeł wieczności. Dar sztuki Wyspiańskiego mógł się pojawić w każdej epoce i w każdym czasie, a że zjawił się u nas — jest chyba najmniejszą zasługą... Chóru, który nie spostrzegł, „że dość już długo gadał”...

A dzisiaj, podobnie jak w r. 1901, „Wesele” staje się symbolem aktualności narodowej, symbolem skorygowanym wprowadzie rzeczywistością odmiany politycznej, ale nie zmienionym w stosunku do naszej psychiki. WESELE nie przestało być narodowym misterium i przeszło od chwili pojawienia się w przysłowie społeczeństwa...

Nie było dotąd pisarza, który by tak wejrzał w psychikę narodu, poznał jej mechanizm, ocenił wady i widział sposoby uleczenia.

Emil Breiter, *Wiadomości Literackie* 1932, nr 50

„Komizm tego twierdzenia (E. Breitera, przyp. W. N.) polega na gloryfikacji poglądów Wyspiańskiego, jako wzór ujęcia nadklasowego, podczas gdy stanowią one w istocie rzeczy odzwierciedlenie zacofania gospodarczego małorolnej i prawie pozbawionej proletariatu Galicji i Lodomerii XIX w. ...

Nie chcąc widzieć sprawy robotniczej w mieście, nie dostrzega też Wyspiański i na wsi galicyjskiej obrazu rzeczywistości — podstawowego zagadnienia nędzy wsi, o której tak przejmująco pisał pionier burżuazji galicyjskiej — Szczepanowski; tym samym zacieraając sprzeczności klasowe, Wyspiański widzi na wsi sielanek Paradebauerów, gdzie parobcy wraz z kulkami zgodnie i po bożemu pędzą żywot...

W odróżnieniu od romantyków i Żeromskiego — Wyspiański zrywa tu z idealizacją Polski Niepodległej, z mesjanizmem, który z wyzwolenia Polski czynił akt wcielenia Królestwa Bożego na ziemi. Patrzy on na przyszłe zmartwychwstanie Polski jako na fakt stworzenia państwowości — w granicach ustroju i stosunków klasowych, panujących wówczas na całym świecie, przy istnieniu krzywd i konfliktów, których nagłego zniknięcia Wyspiański nie przepowiadał. Kładzie to na obie łopatki twierdzenie o po-

# WESELE



S W  
1903

NAPISAŁ STANISŁAW WYSPIAŃSKI  
WYDANIE TRZECIE NIEZMIENIONE

nadklasowości Wyspiańskiego głoszone przez p. Breitera. Ponadklasowość ta sprowadza się do rzeczy bardzo nam znanych: tego co jest wszędzie, tj. panującego ustroju „jedności narodowej” — i — silnego rządu z wyśnionym przez wieszczów „mężem opatrnościowym” na czele.”

W. Bylica, *Ze świata* 1932, nr 22

„Jedno jest wspólne wszelkim dojrzałym i świadomym postaciom dramatu... Wspólna jest mianowicie świadomość, że codzienne życie tych ludzi, ich troski, czyny i związki wzajemne, to — wielki świat pozorów. Rzeczywistość jest w WESELU pozorem niegodnym tego, ażeby trwał. A przecież pozorem, który w obłądnym tańcu końcowym ogarnie wszystkich i z grzędawiska pozorów nikomu nie pozwoli wyrwać stopy...

Wejźmy pomiędzy weselników ujętych w czar chocholej muzyki, zapartych w okno, przez które nikt się nie pojawi — póki oni sami nie oderwą nóg z bagniska pozorów, szeroko nie otworzą drzwi. W WESELU zawarte jest dotkliwe i bolesne ostrzeżenie, w podobnej sytuacji jest ono zawarte. Niezdolni wyjść z kręgu kłamstwa i pozorów, kręcić się będziecie w nieskończoność — raz dokoła, raz dokoła...

Czy dla tej strony WESELA można wskazać echo i odpowiednik w bezpośrednim doświadczeniu naszej generacji? Czy o żywotności dramatu orzeka także i echo? Chyba nie. Na pewno nie. Po stokroć nie. Gdyby wnioskiem z bolesnej walki o prawdę, o czystość polityczną, o moralność społeczną, czujną odpowiedzialność przed narodem, z walki toczonej w tegoczesnej Polsce, miała być w naszych nadziejach tylko pewność chocholego tańca, tańca bez kresu — zaiste dzieła Wyspiańskiego winien być wzbroniony wstęp na sceny polskie. A podnosimy nad nim kurtynę, by ostrzegało, by przypominało. Lichy to patriotyzm, który by tylko pochwały znosił.”

Kazimierz Wyka, *Przegląd Kulturalny* 1956, nr 41

„Zapominano — nie bez powodów — o tym, co uchodziło za oczywiste i nieistotne: że *Wesele* jest to pamflet polityczny.

W analizach WESELA przeoczano na ogół jeden drobiazg: Wyspiański był człowiekiem niesłychanie złośliwym. Przypomniat o tym Boy w „PLOTCE O WESELU”, ale dostrzegał to zjawisko wyłącznie w wymiarach igiełek, rozdzielanych hojnie przyjaciółom na stronicach dramatu. Nie dostrzegał, jak głęboko sięgnęło ono w polityczne sprawy utworu, jak złośliwy sarkazm Wyspiańskiego organizuje wszystkie niemal konflikty WESELA. Nie tylko komedię rodzajową zetknięcia się dwu środowisk: inteligencji z miasta

i chłopów bronowickich, tak znakomitą w każdej rozmowie, w każdej scenie. Także tragedię narodową finału. Także — i to może najciekawsze — sceny wizyjne WESELA.

Konstanty Puzyna, *Przegląd Kulturalny* 1955, nr 29  
Zebrał WITOLD NAWROCKI

STANISŁAW WYSPIAŃSKI  
AUTOPORTRET Z ŻONĄ



# J E A N F A B R E

## WYSPIAŃSKI I JEGO TEATR

**W**yspiański wcześniej pojął, że jego misją historyczną była budowa teatru ogromnego, o którym tylko marzyć mogli jego poprzednicy. Po powrocie z Paryża w r. 1894 dobrze już wiedział czego chce. Do urzeczywistnienia wielkich planów zabrał się jednak dopiero w r. 1897 i z przerażeniem stwierdzamy, że na ich wykończenie pozostało mu zaledwie dziesięć lat. Niczym Proust rozpocznie też Wyspiański rozpaczliwe wyścigi z czasem. Stąd gorączkowy pośpiech, o którym trzeba pamiętać, zanim się go oskarży o niedbalstwo. Skądże miał brać czas na poprawność, nie mówiąc już o doskonałości? Wiemy, że godził się zaczynać od nowa, ale poprawiać — nigdy. I tylko za tę cenę zdołał wypełnić swoje powołanie.

Powstała w tak krótkim czasie twórczość Wyspiańskiego imponuje rozmiarami, różnorodnością i ambicją. Jego prace krytyczne, a zwłaszcza lirykę — niezgrabną, ale wzruszającą — trzeba by omówić osobno. Dramatów naliczymy szesnaście, chociaż warto by do nich doliczyć rapsody, w których także utajony jest dramat. Dla przejrzystości chciałoby się podzielić tę twórczość na kategorie: na dramat antyczny, współczesny, historyczny i fantastyczny. Taki podział niepotrzebnie rozbiłby jednak harmonijną całość, zacierając jednocześnie ewolucję myśli i techniki Wyspiańskiego. Łatwo odgadnąć, że na scenie Wyspiańskiego żarzy się przede wszystkim jego dramat osobisty. Wszystkie inne są tego żaru światłem lub odbiciem. Nikt przed nim silniej nie nasycił, żeby nie powiedzieć: przesycił swego teatru myślą i symbolami. Nigdy jeszcze teatr nie wydawał się do tego stopnia funkcją jedyne go uczucia: przerażenia skazańca, który głupstwa obawia się bardziej niż śmierci, a najbardziej lęka się nie wypełnić swego powołania.

Jest — niby Konrad z WYZWOLENIA *niewolnikiem wielkiej myśli jednej*, o której mógł powiedzieć: *w niej moja niemoc, moja siła*. Myśl o losach i przyszłości narodu opanowała Wyspiańskiego z tą samą zachłannością, z jaką prześladowała najlichszych jego współrodaków. *Co mógłbym zrobić obojętnie, żeby Polska nie zginęła? Żeby nie pozwolić jej umrzeć we mnie?* Oto istota tragizmu Wyspiańskiego. Nie jest to tragizm typu literackiego czy filozoficznego, ale tragizm przeżyty o niezwyklej sile oddziaływania.

Sledząc rozwój twórczości Wyspiańskiego, odnosi się wrażenie, że zaczął ją od dociekań, na czym ta tragedia polega. Wiele jego dramatów, a zwłaszcza wcześniejsze, można by określić jako pielgrzymkę do mitycznych

Stary  
 ...  
Dobro  
 ...  
Stary  
 ...  
Dobro  
 ...  
Stary  
 ...  
Dobro

źródle: narodowości i tragizmu pojętego na sposób starożytny. Pielgrzymowanie zaczyna się od pierwszej próby dramatycznej, LEGENDY. Wiemy, że podobne marzenia o mitycznych początkach Polski, ujęte w formę dramatyczną, pasjonowały już Słowackiego, którego Wyspiański w niejednym wydaje się uczniem i spadkobiercą. Otóż w pierwszej chwili zdawałoby się, że ubóstwo pomysłów uderzające w zestawieniu z rozrzuconością poprzednika nie pozwala mu wyjść poza operowe libretto. A jednak jego polski Edyp — Krakus czy Wanda „skomponowana” z Ifigenii i Antygony, to już stanowczo postaci odnowionej tragedii starożytnej. Nieustannie dokonuje się odtąd proces wzajemnego przenikania pomiędzy mityczną Grecją i idealną wizją Krakowa. Czytając Homera lub poszukując natchnienia w Ajschylosie, Wyspiański nie rozstaje się z Krakowem. Swoisty humanizm bynajmniej nie wadzi jego modernizmowi, przeciwnie podtrzymuje go jeszcze i podsyca.

(...) A sam naród? Jak się zachowuje wobec swego losu? Na to pytanie Wyspiański odpowiedział premierą WESELA, której rocznicę powinniśmy obchodzić jako święto europejskiego teatru. Warto co prawda zapamiętać tę datę przede wszystkim jako słup milowy w dziejach polskiej świadomości. Bohaterem WESELA jest cały naród, a jego tragedia przewyższa miarę zwykłego teatru. Środki artystyczne posłużyły tym razem jako medium w wywoływaniu ducha zbiorowości. A jednak jest to również teatr, i to znakomity. Wyspiański osiągnął oba cele stosując estetykę théâtre total, teatru monumentalnego, w którym współzawodniczą wszystkie sztuki. Przede wszystkim jednak osiągnął je dzięki talentowi wizjonera. Tematem WESELA jest przecież wydarzenie raczej pospolite. Można je było ująć w sposób zabawny, a nawet pikantny. Wyspiański zrobił z niego syntezę całego życia polskiego, tego we śnie i tego na jawie. W soczewce jednego pomysłu zdołał skupić wszystkie barwy i wszystkie odcienie: od najbardziej płaskiego realizmu przechodzi do liryki, fantastyki i symbolizmu. Niemal bawiąc się wywołuje krańcowo przeciwne charakterystyki, zestawia je w barwnych dialogach, żeby zebrać wszystkie w zbiorowej halucynacji zakończenia. Daremnie przez romantyzm poszukiwane zespolenie pospolitości i niezwykłości, naturalności i ponadnaturalności tutaj dokonuje się zwyczajnie: ten teatr po prostu nas oczarowuje. Scenografia i światło, efekty kontrastu i zaskoczenia współzawodniczą w WESELU z poezją i muzyką — ostinatą ludowej melodii, pobrzmiwającej niemal bez przerwy, to głośniej to ciszej, żeby w końcu poddać widza tej magii, o której nieustannie rozprawiają teoretycy, a którą teatr osiąga tak rzadko. Największą pięknoscią WESELA jest chyba jego rytm, chociaż Wyspiański zastosował tu wszystkie kierunki epoki: naturalizm, symbolizm, nawet unanizm avant la lettre — i wszystkie z powodzeniem! Nic dziwnego, że krakowska premiera WESELA jest jednym z najpiękniejszych przykładów tej duchowej komunii, która dokonuje się w teatrze uszlachetnionym przez geniusza. Nawet późniejsze wznowienia zachowały magiczną siłę oddziaływania. Sam się o tym przekonałem na czterech kolejnych przedstawieniach, znakomicie wyreżyserowanych przez weterana Solskiego, jednego ze świadków dawnej wielkości Krakowa.

Niestety, paryska próba inscenizacji WESELA w przekładzie Adama Łady i Gustawa Le Normand zawiodła. Obca publiczność nie zrozumie WESELA bez szczegółowego komentarza rzeczowego, historycznego, technicznego i literackiego, który niewątpliwie by ją znudził. Nie znaczy to, żeby poezja WESELA była aż tak ezoteryczna. Czytelna staje się jednak tylko dla widzów spoufalconych z historią i dobrze zżytych z polską psychiką. Przecież nawet w Polsce interpretacja szczegółów i znaczenie poszczególnych symboli do



dzisiaj nie daje spokoju erudytom. Czyżby zatem WESELE okazało się zbyt polskie, żeby można je policzyć, tak jak na to zasługuje, pomiędzy arcydzieła teatru światowego? Na pewno nie. A więc jest tylko trudno dostępne? Na pewno tak, skoro jego wielbiciele muszą przebrnąć przez ogromną literaturę tylko po to, żeby się w końcu dowiedzieć, że psychikę polską trzeba wyrzucić spod władzy literatury!

(...) Twórczość Wyspiańskiego imponuje wzniosłością i zachwyca piękną formą, ale najbardziej zjednuje nas żarliwość, która ją przenika. Wyspiański wszystko poświęcił swojej twórczości i dlatego pomimo całej literackości tego dzieła tragizm jego jest wrzuszający, a teatr naprawdę wielki. Jeśli ma jakie wady, to chyba tylko tę, że ugina się pod ciężarem własnego bogactwa. Najostrzejsza krytyka jego stylu załamuje się w konfrontacji z zasadami jego estetyki. Gładki styl i drobiazgowa psychologia wydają się absurdami, kiedy je przymierzyć do konkretnych sytuacji w dramatach Wyspiańskiego. Wszystkie istotne błędy Wyspiańskiego związane są zresztą nierozdzielnie z błędami jego środowiska: trzeba go brać takim, jakim jest. Barokowa w strukturze, romantyczna z ducha, symboliczna w formie i technice — twórczość Wyspiańskiego pozostanie przede wszystkim swojską, niemal wyłącznie polską. Może to ograniczyć jej zasięg, nie pomniejszy znaczenia. Czytelna jest dla nielicznych, ale od nas tylko zależy, czy powiększy się krąg tych, którzy tak znakomicie mogliby wzbogacić swoją wiedzę o Polsce, teatrze i poezji. Przrzekamy im tę potrójną nagrodę, jeśli zdecydują się na wysiłek, który trzeba pokonać, żeby wyjść na spotkanie znakomitemu Polakowi. To prekursor wszystkiego, co nowe i wielkie w naszym współczesnym teatrze. Był poetą może niedoskonałym, ale siłę czerpał nawet z własnej niedoskonałości i jeszcze po upływie pół wieku jest źródłem życia i zachwytu.

Jean Fabre „Wyspiański i jego Teatr”  
(Pamiętnik Teatralny 1957 r.)

S T E F A N Ż E R O M S K I

## WSPOMNIENIE

**P**rzed laty, powracając z wiosennej do Włoch ekskursji, spotkałem na rynku w Krakowie Wilhelma Feldmana, który podczas przygodnej rozmowy zaproponował mi wspólne odwiedzenie na wsi Stanisława Wyspiańskiego. Chętnie przystałem. Stante pede najęliśmy krakowskiego „fiakra” i wyruszyliśmy niezwłocznie. Droga, biegnąca w kierunku owoczesnej granicy rosyjskiej w cieniu alei starych drzew, przecinała łąny i działki zbóż w najpiękniejszym wiosennym rozkwicie. Wkrótce przybyliśmy do wioski, której nazwa wypadła mi z pamięci, leżącej w samym już pasie granicznym. „Obieszczuk” z karabinem na ramieniu przechadzał się tuż poza tym „galicyjskim” osiedlem, w opłotkach, prowadzących do zupełnie innego państwa, do imperium moskiewskich carów. „Fiakier” nasz zajechał według wskazówki do jednego z domów włosciańskich.

Na podwórku, pod cieniem drzewa leżał Stanisław Wyspiański. Był wtedy bardzo już ciężko, beznadziejnie chory. Mógł połykać tylko szynkę drobno siekaną, zawiniętą w opłatek, niełatwo mu było mówić, nie był w stanie rysować, gdyż trzy środkowe palce prawej ręki miał bezwładne. Zostały tylko te same oczy o przezroczyście błękitnych tęczęwkach, tak samo przenikliwie patrzące. Mówił tedy z trudem, a częściej pisał, trzymając ołówek między wielkim i małym palcem.

Ten to ołówek podsuwał mu Wilhelm Feldman.

Wracałem z Włoch i jeszcze czułem w kościach rzymski i florencki upał. Miałem w uchu odgłos szumu mórz, a w nozdrzach wspomnienie włoskiego zapachu. Jakże strasznym wobec dopiero co opuszczonych słonecznych krain południa był dla mnie widok wielkiego Północy pisarza, dziwnego plastyka, konstruktora, artysty w tyłu dziedzinach, pozbawionego książek, piórcien, kartonów, farb, muzyki, teatru i złożonego na tamtym chłopskim podwórku!

Chory pisał tylko rozmaite zapytania i zadawał je, rzucał Wilhelmowi Feldmanowi. Dopytywał się o mnóstwo rzeczy, nie znanych mi, żądał ostro rozmaitych wyjaśnień spraw literackich i artystycznych, wiadomości i nowin, o coś wypytywał pośpiesznie i wydawał zlecenia. Wszystko to Feldman notował w pamięci i na piśmie.

Wielki artysta otoczony był niewątpliwie troskliwą opieką rodziny. Zapewne, iż niejeden z kolegów, przyjaciół, znajomych, niejeden z pisarzów i artystów odwiedzał go i wyświadczał mu braterskie usługi. Ale najgorliwszą opieką i usługą otaczał go Wilhelm Feldman. Darzył go miłością bez granic, gotów był służyć i spełniać jego każde życzenie, nieść mu pomoc i podtrzymywać biedną rękę, opadającą w bezwładzie, użyzczać, zdawało się, wzroku przygasającej żrenicy, oddać swe siły dla podparcia tamtej siły, oddać swą duszę wielkiej duszy, która już odchodziła z padole, upadając pod strasliwymi ciosami losu, „co ją zabija!”

Gdym wówczas patrzył z żałością na tego mocarza ducha, co powalony przez chorobę nie przestawał obcować z bogami, bohaterami, herosami, który trzymał w swej piersi, żrenicy i w palcach — bezsilnych fizycznie — przeszłość, dolę i sławę zdeptanego narodu, który umierał, nie poddając się niewoli i nie poddając się samej śmierci — zdawało mi się, że oto leży przede mną widomy symbol i wieczny obraz naszej polskiej literatury.

S. Zeromski Pisma T. XXVI. „Wspomnienia”  
Warszawa 1951

STANISŁAW WYSPIAŃSKI  
LUDWIK SOLSKI JAKO WIARUS ● PASTEL ●



# IRENA SOLSKA O WYSPIAŃSKIM

— Kiedy pani zetknęła się z Wyspiańskim?

— W latach 1903—4 bywał u nas całymi dniami w Lwowie — wiosną, latem i jesienią, często od 10 z rana do 2 w nocy. Malował wtedy mnóstwo portretów, a na jednym zrobił ze mnie — mrówkojada...

— Czy malował milcząc?

— Przeciwnie. Był wręcz zachwycający w czasie malowania.

Snuł najwzszechstronniejsze tematy swych dramatów i sztuk. Zwłaszcza dramaty Słowackiego nasuwały mu tyle myśli. Jak SKAŁKA jest dopełnieniem BOLESŁAWA SMIAŁEGO — tak w BALLADYNIE Wyspiański doszukiwał się bardzo wielu niedopowiedzeń, które należałoby uzupełnić. Z tematów, które mi utkwily, np. ogromnie niepokoił go los insygniów królewskich.

— Czy o teatrze była mowa często?

— Tak. Wyspiański marzył o teatrze wolnym — pod gołym niebem. Oglądaliśmy razem wzgórza za rogatką Łyczakowską. Mówiło się o tym dużo — marzyło. Zdaje się wszystkim, że już z Wyspiańskiego wyrosli. A on się dopiero u nas i dla nas zacznie. Tak, jak i Norwid. Od nich nasz teatr przyszłości zaczniemy. Teraz to dopiero widzę, czuję, rozumiem jasno i w całej pełni. Wówczas byłam młoda — wielu jego najczarowniejszych i najgłębszych pomysłów nie ogarniałam jeszcze i nie doceniałam.

— Więc jednak Wyspiański nie był taki milczący i zamknięty w sobie, jak twierdzi fama?

— To zależało od składu towarzystwa. W rozmowach w cztery, sześć lub w ośm oczów był uroczy, natomiast przy obcych zaszywał się w kąt i obserwował z daleka. Rozpacz naszych znajomych była wówczas wielka, bo wtedy umiał być bardzo mało uprzejmy... Raz jeden widziałam go rozbawionego jak dziecko: malarz Eliasz Radzikowski zrobił moją podobiznę i nalepił na lo-koronówce. Goście, którzy byli u nas, chowali ją i odszukiwali pieniądz wśród śmiechu

i żartów. Wyspiański wraz z Żuławskim i Solskim szalał jak dzieciak.

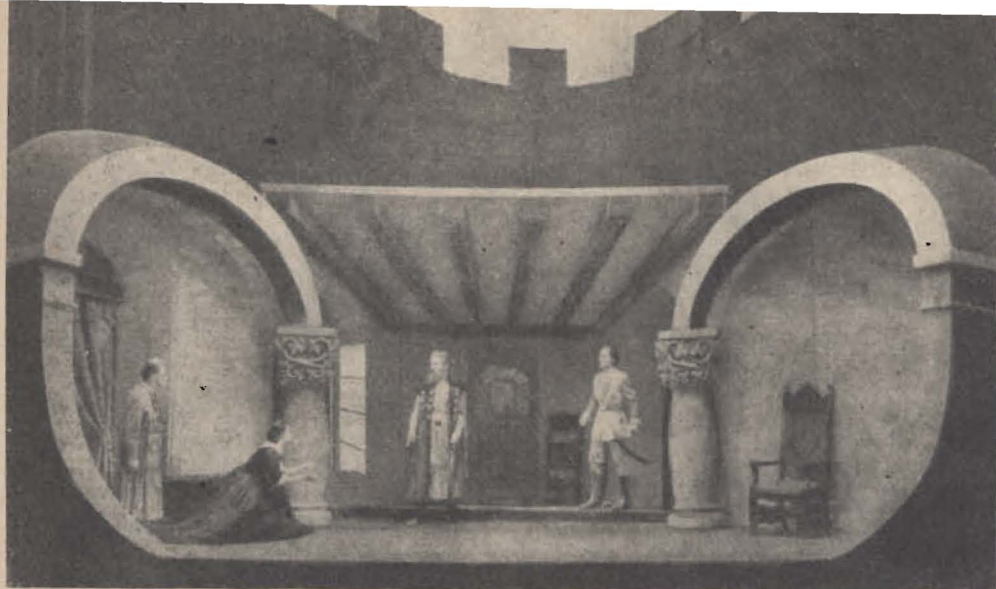
— A w czasie prób z WESELA granego we Lwowie?

— Dawał informacje malarskie nadzwyczajne. Były to wskazówki nie pisarza, lecz malarza. Wystarczyło mu zawsze średnie wypowiedzenie słowa, natomiast zły i fałszywy gest irytował go ogromnie. Na ogół malarska strona widowiska była dla niego niesłychanie ważna, o czym zresztą świadczą jego informacje w dramatach. A w ogóle muszę wyznać dziś z żalem, że wówczas za młoda byłam, by się orientować w wartościach ludzkich, a zresztą otoczona byłam plejadą wielkości ówczesnej epoki, żyłam w atmosferze jasnej, czystszej i wzniosłej. Dodać muszę, że w pracowni Wyspiańskiego bywałam bardzo często — zakończyła swe wywurzenia Irena Solska...

Z książki „Wyspiańskiemu teatr krakowski”  
Kraków 1932 r.

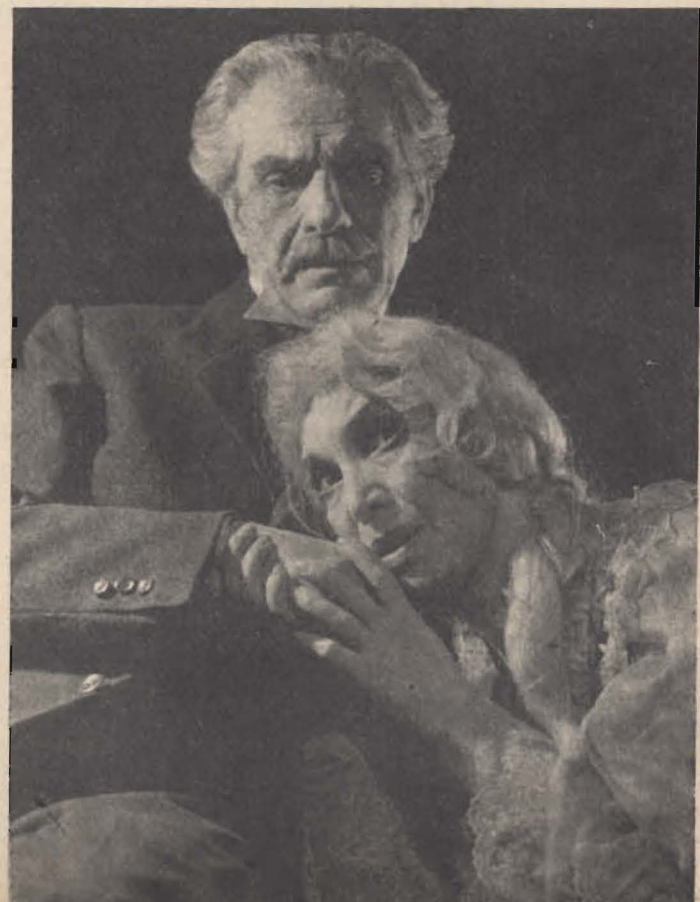
STANISŁAW WYSPIAŃSKI

PORTRET IRENY SOLSKIEJ ● PASTEL ●



J. SŁOWACKI

● MAZEPA ●



E. O'NEILL  
PO DŁUGIM DNIU  
ZAPADA NOC



A. KORNIJCZUK ● ZAGŁADA ESKADRY ●

A. FREDRO ● DOŻYWCIE ●



**T**eatr Śląski wyrósł na gruncie przygotowanym przez rozwój polskich scen amatorskich. Od lat rozwijał się na Górnym Śląsku polski ruch śpiewaczy i teatralny, mimo prześladowań i zakazów administracyjnych władz pruskich. Liczne kółka dramatyczne i chóry, nie zważając na przeogromne przeszkody i szykany organizowały spektakle, wieczory, koncerty złożone z utworów polskich autorów. Zakończenie wojny światowej obudziło nadzieje społeczeństwa. Przejawem tej spontanicznej inicjatywy było, między innymi, wystawienie w Bytomiu 21. X. 1920 roku, dzięki staraniom Tow. Polek „Królowej Jadwigi” S. Wyspiańskiego. Na gruncie tych, społecznych potrzeb powstało Towarzystwo Przyjaciół Teatru Polskiego w Katowicach. Inicjatywie tego Towarzystwa przypisać należy powstanie polskiego, zawodowego teatru na Śląsku. Stało się to możliwe dopiero w 1924 roku, kiedy magistrat Katowic przekazał Towarzystwu Przyjaciół Teatru Polskiego gmach teatralny będący dotąd w administracji niemieckiej. Decyzja ta pozwoliła na stworzenie bazy materialno-technicznej i reorganizację zespołu, po części amatorskiego. Rok 1924 należy więc uważać za narodziny Teatru Śląskiego, za początek jego działalności jako teatru zawodowego.

W roku 1924 dyrekcję Teatru powierzono Wacławowi Nowakowskiemu, który zreorganizował zespół i prowadził Teatr w zasadzie wyłącznie dramatyczny, bez opery i operetki. Repertuar ten, w przeważającej mierze zawierał pozycje polskie zarówno klasyczne, jak i współczesne. Oto bardziej interesujące premiery: A. Mickiewicz — Dziady, J. Słowacki — Kordian, S. Wyspiański — Wesele, J. Słowacki — Nowa Dejanira.

Łącznie Teatr dał 215 przedstawień w mieście i 44 w różnych miejscowościach województwa.

Kolejny sezon przyniósł zmianę koncepcji teatru i jego dyrektora. Postanowiono ponownie grać jednocześnie sztuki dramatyczne, opery i operetki. Dyrektor Henryk Czarnecki obok Księdza Marka — Słowackiego, Nocy Listopadowej — Wyspiańskiego i Otella — Szekspira, wystawia Hrabinę Maricę — Kalmana, Dzidzi — Stoltza i Różę Stambułu — Falli. Złośliwi obserwatorzy nazwali ten okres pracy teatru — „operetkowym sezonem Czarneckiego”!

Również krytyka teatralna wytykała dyrekcji teatru małą dbałość o repertuar i styl wykonania. Gwoli jednak historycznej ścisłości trzeba dodać, że Operetka Katowicka stała na bardzo wysokim poziomie. Dyrekcja Teatru zdawała sobie sprawę z niedostatków repertuarowych, starając się wypełnić te luki gościnnymi występami gwiazd sceny polskiej — Wojciecha Brydzińskiego i Karola Adwentowicza. Powszechne jednak niezadowolone z miernych wyników artystycznych teatru doprowadziło do zmiany dyrekcji.

W sezonie 1924—1925 sceną kieruje Józef Karbowski, który na inaugurację wystąpił z Judaszem z Kariotu K. H. Rostworowskiego. Spektakl ten, prasa teatralna oceniła bardzo wysoko, widząc w tym zapowiedź dobrego sezonu. Teatr — zgodnie z koncepcją Towarzystwa był dwudziałowy, grano więc sztuki dramatyczne i opery. Sam Józef Karbowski nie stronił od realizacji przedstawień muzycznych, realizując operę Mincheimera — Mazepa. Z polskich sztuk dramatycznych wymienić trzeba „Dziady” — Mickiewicza (choć od pierwszej premiery ułynęły zaledwie 2 lata) oraz Warszawiankę — Wyspiańskiego. Józef Karbowski, zaledwie po 3 miesiącach pracy zrezygnował ze stanowiska i powrócił do Bydgoszczy. Dyrekcję powierzono Kazimierzowi Biernackiemu, który sprawował ją do 1927 roku. Studiując kronikę teatralną tego okresu spotykamy tak dobrze znane nam nazwiska aktorów jak: Madaliński, Zastrzeżyński.

## TEATR ŚLĄSKI W LATACH 1927 — 1937

Przez 5 lat od 1927 roku do 1931 włącznie teatr jest nadal „dwudziałowy” — opera, dramat. Od 1932 roku profil teatru opiera się wyłącznie na repertuarze komediowo-dramatycznym. Wraz z objęciem przez Mariana Sobańskiego dyrekcji Teatru, powraca na stanowisko reżysera Wacław Nowakowski, który pełni również obowiązki kierownika artystycznego. Nowakowski wystawia dramat S. Żeromskiego — Sułkowski i gra w nim rolę tytułową. Cechą dominującą w działalności dyrekcji Mariana Sobańskiego jest troska o wysoki poziom artystyczny przedstawień; chodzi mu o jakość a nie o ilość premier i spektakli. Dążąc konsekwentnie do celu dyrekcja zmniejsza ilość premier z 45 do 27, a więc niemal do połowy, i ogranicza wyjazdy w teren. Ze znanych dziś aktorów pracowali wówczas: Helena

Rozwadowska, Jan Ciecierski i Marian Jastrzębski. Premiery idą — jak to było w zwyczaju — hurtem; w ciągu 3 dni — 3 premiery. Jak widać te serie premierowe, nie są wynalazkiem dzisiejszego Teatru Śląskiego, lecz mają swoją 40-letnią tradycję. Różnica polega jedynie na ilości spektakli a tym samym — widzów, oczywiście na korzyść dnia dzisiejszego.

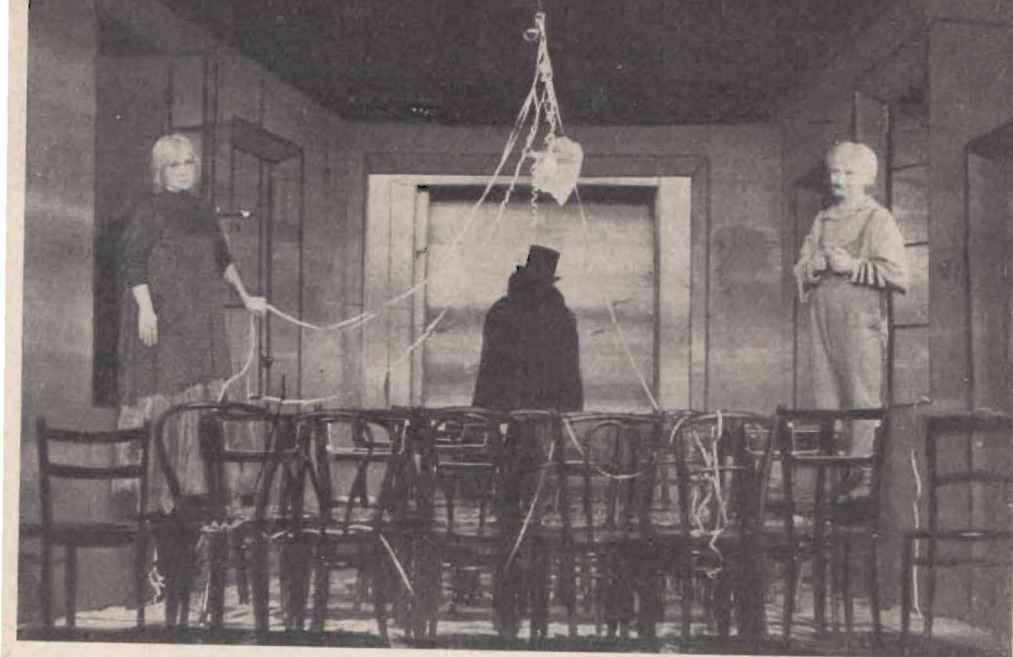
Weźmy dla przykładu repertuar komediowo-dramatyczny polski w sezonach 1928/29 i 1929/30.

## REPERTUAR KOMEDIOWO DRAMATYCZNY POLSKI:

		przedstawień
12. IX. 1928	S. Wyspiański: CYD . . . . .	7
25. IX. 1928	J. Korzeniowski: WĄSY I PERUKA . . . . .	9
10. X. 1928	W. Perzyński: UŚMIECH LOSU . . . . .	14
11. XI. 1928	S. Wyspiański: WYZWOLENIE . . . . .	8
5. XII. 1928	J. Sarnecki: SZKLANA GÓRA . . . . .	16
9. II. 1929	M. Bałucki: PIĘKNA ŻONKA . . . . .	11
25. III. 1929	Julian z Poradowa: OBRONA CZĘSTOCHOWY . . . . .	18
5. VI. 1929	M. Hemar: DWAJ PANOWIE B. . . . .	13

STANISŁAW WYSPIAŃSKI  
MACIERZYŃSTWO ● PASTEL ●





E. IONESCO ● KRZESŁA ●

W. MAJAKOWSKI ● ŁAŻNIA ●



25. VI. 1929	T. Rittner: W MAŁYM DOMKU . . . . .	3
14. IX. 1929	J. Słowacki: ZŁOTA CZASZKA . . . . .	11
24. IX. 1929	J. Korzeniowski: STARY KAWALER . . . . .	25
19. X. 1929	S. Żeromski: UCIEKŁA MI PRZEPIÓRECZKA . . . . .	11
2. XII. 1929	J. Szaniawski: ADWOKAT I RÓŻE . . . . .	8
5. XII. 1929	E. Szelburg-Zarembina: ZA SIEDMIOMA GÓRAMI . . . . .	11
26. XII. 1929	S. Zbyszewska: BOŻE NARODZENIE . . . . .	16
21. I. 1930	A. Grzymała-Siedlecki: MAMAN DO WZIECIA . . . . .	17
13. II. 1930	J. Korzeniowski: PANNA MEŻATKA . . . . .	7
22. II. 1930	S. Ligoń i A. Kubiczek: WESELE NA GÓRNYM ŚLĄSKU 63	
12. III. 1930	J. Korzeniowski: PANI KASZTELANOWA . . . . .	2
12. III. 1930	S. Wyspiański: SĘDZIOWIE . . . . .	6
18. III. 1930	G. Morcinek: WIARA . . . . .	4
4. VI. 1930	S. Kiedrzyński: POWRÓT DO GRZECHU . . . . .	16
14. VI. 1930	B. Bałucki: GRUBE RYBY . . . . .	8
1. VII. 1930	J. Dobrzański: ŻOŁNIERZ KRÓLOWEJ MADAGASKARU 7	

Jak widzimy jedyną premierą, która przekroczyła 30 przedstawień było „Wesele na Górnym Śląsku” S. Ligoń i A. Kubiczka. Powodzenie tego spektaktu było — jak na owe czasy — imponujące; 63 przedstawienia to rekord nie do pobicia.

Ogólnie w latach tych datuje się wzrost frekwencji, co świadczy o stabilizacji pracy Teatru. Dowodem tego są pochlebne opinie prasy, śląskich i gościnnie przebywających recenzentów stołecznych.

#### NAJCIEKAWSZE POZYCJE REPERTUAROWE W LATACH 1935 — 1938

- A. Mickiewicz — DZIADY (1935)
- S. Wyspiański — WESELE (1935)
- F. Schiller — INTRYGA I MIŁOŚĆ (1935)
- Z. Krasiński — NIEBOSKA KOMEDIA (1937)
- S. Wyspiański — WYZWOLENIE (1937)
- W. Szekspir — WIECZÓR TRZECH KRÓLI (1937)
- J. Słowacki — KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY (1938)
- J. Iwaszkiewicz — LATO W NOHANT (1938)

POLSKIE KOMEDIE I DRAMATY KTÓRE UZYSKAŁY NAJWIĘKSZĄ ILOŚĆ PRZEDSTAWIEŃ W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM

S. Ligoń i A. Kubiczek: WESELE NA GÓRNYM ŚLĄSKU	115
W. Anczyc: KOŚCIUSZKO POD RACŁAWICAMI . . . . .	66
A. Fredro: DAMY I HUZARY . . . . .	53
A. Fredro: GWAŁTU CO SIĘ DZIEJE . . . . .	36
L. Rydel: BETLEJEM POLSKIE . . . . .	35
R. Ruskowski: MAŻ Z GRZECZNOŚCI . . . . .	35
J. N. Kamiński: SKALMIERZANKI . . . . .	35
J. N. Kamiński: KRAKOWIACY I GÓRALE . . . . .	31
A. Mickiewicz: DZIADY . . . . .	30
Jan z Porandowa: OBRONA CZEŚTOCHOWY . . . . .	30
S. Żeromski: SUŁKOWSKI . . . . .	29
J. Tępa: FRÄULEIN DOKTOR . . . . .	29
S. Wyspiański: WESELE . . . . .	28
A. Fredro: ZEMSTA . . . . .	26
J. Bliziński: MARCOWY KAWALER . . . . .	26
J. Korzeniowski: MAJSTER I CZELADNIK . . . . .	26
S. Kiedrzyński: SERCE NA WOLNOŚCI . . . . .	26
M. Bałucki: KLUB KAWALERÓW . . . . .	25
J. Korzeniowski: STARY KAWALER . . . . .	25
A. Fredro: ŚLUBY PANIEŃSKIE . . . . .	24
R. Ruskowski: WESELE FONSIĄ . . . . .	23
M. Bałucki: KREWNIĄKI . . . . .	23
S. Turski: KRAKOWSKIE ZUCHY . . . . .	23
I. Mazur: UŁANI KSIĘCIA JÓZEFA . . . . .	23
S. Wyspiański: WYZWOLENIE . . . . .	22
Z. Przybylski: WICEK I WACEK . . . . .	22
M. Bałucki: GRUBE RYBY . . . . .	21
A. Fredro: PAN JOWIALSKI . . . . .	21
S. Kiedrzyński: ŻYCIE JEST SKOMPLIKOWANE . . . . .	21
B. Roślan: GOLGOTA . . . . .	21
C. Danielewski: POD GWIAZDZISTĄ BANDERĄ . . . . .	21
A. Fredro: WIELKI CZŁOWIEK DO MAŁYCH INTE- RESÓW . . . . .	20

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY  
W SEZONIE 1938 – 1939

Aktorzy: Helena Bełkowska, Bronisława Bronowska, Zofia Grzębska, Ewa Jarecka, Irena Kwiatkowska, Janina Martini, Helena Rozwadowska, Wanda Siemaszkowa, Wanda Stanisławska, Wanda Stróżyńska, Irena Szabela-kówna, Maria Walterówna, Wiktor Biegański, Kazimierz Brandt, Władysław Brochwicz, Marian Godlewski, Marian Jastrzębski, Edmund Karasiński, Bronisław Kassowski, Stanisław Kostrzewski, Jan Nowicki, Antoni Rycharski, Jan Snay, Jerzy Tatariewicz, Konstanty Tatariewicz, Zygmunt Tokarski, Wiesław Tomaszewski, Józef Winiaszkiewicz, Wiktor Wojtaszek, Antoni Żukowski.

Reżyserzy: Wiktor Biegański, Marian Godlewski, Wanda Siemaszkowa, Konstanty Tatariewicz.

Scenograf: Józef Jarnutowski.

Kierownik literacki: dr Władysław Dobrowolski.

Kierownik muzyczny: Kazimierz Bończa-Tomaszewski.

# OSTATNI „WYSTĘP” NA OPOLSZCZYŹNIE

**Z** niedzielą 30 kwietnia 1939 r. wiąże się fakt bolesny i w swym barbarzyństwie wstrząsający. Na ten dzień zapowiedziany był wyjazd zespołu teatru na niemiecką część Śląska Opolskiego. Nasze przedstawienia na tym terenie mogły się odbywać jedynie w niedziele, lub w dnie świąteczne; każdorazowy nasz przyjazd miał dla tamtejszej ludności charakter świąteczny. Kobiety, mężczyźni i dzieci, przybywający z odległych nieraz wsi na „polski tyjatr”, tłumnie, w barwnych śląskich strojach ludowych, gromadzili się na kilka godzin przed rozpoczęciem przedstawienia w pobliżu sali teatralnej. Wybór miejscowości, w których miał się odbyć występ naszego teatru, był dokładnie uzgodniony ze Związkiem Polaków w Niemczech, z jego kierownictwem opolskim. 30 kwietnia miały się odbyć dwa przedstawienia komedii S. Melasa OJCIEC NIKOLUZOS, wybranej przez Związek Polaków w Opolu. Jedno z nich przeznaczono na godziny popołudniowe w Opolu, drugie zaś na wieczorny spektakl w Strzelcach, odległych od Opolą około 30 km w kierunku południowo-wschodnim.

Nasz zespół częściej odwiedzał Strzelce, ponieważ przeważał w tym mieście żywioł polski i przedstawień naszych nie zakłócały żadne poważniejsze ekscesy. Ale granie w Opolu było ryzykowne, tu bowiem nasz teatr wystawił 28 kwietnia 1929 roku HALKĘ Moniuszki, której krwawym epilogiem było zmasakrowanie polskiego zespołu operowego. Niemcy przyznawali Polakom prawo organizowania polskich widowisk nawet w siedzibie niemieckich władz w Opolu, ale piętrzyli przed nami takie trudności, że raczej nie było mowy o urządzeniu polskiego widowiska w Opolu. Pod pozorem, że główna sala teatralna w ratuszu nie odpowiada warunkom bezpieczeństwa, zawarli układ z właścicielem prywatnego hotelu w sprawie przystosowania i wynajmu rozległej sali hotelowej na użytek teatralny. Układ ten umożliwił teatrowi niemieckiemu urządzenie stałych przedstawień, natomiast właściciel hotelu mógł odmówić wynajęcia sali Teatrowi Polskiemu. W okresie trwania tzw. „paktu o nieagresji”, zawartego przez Polskę z Niemcami, nastąpiło pozorne odprężenie wzajemnych stosunków. Wykorzystał to Związek Polaków w Niemczech i zażądał kategorycznie, by w hotelowej sali teatralnej urządzić polskie przedstawienie. Tym razem uzyskano zgodę; termin przyjazdu polskiego zespołu ustalono na 30 kwiet-

nię. Wagę niebezpieczeństwa, grożącego ludności i polskiemu zespołowi teatralnemu, docenialiśmy w pełni. Doceniali go również władze niemieckie, które ściągnęły na ten dzień silne oddziały policji do Opolą.

Kiedy około południa przyjechaliśmy do Opolą, uwagę naszą zwróciły posterunki policyjne, ustawione niemal na każdym kroku i stanowiące szpaler ochronny w uliczce wiodącej do sali teatralnej.

Spokój, w jakim odbywało się nasze popołudniowe przedstawienie w Opolu, napełniał mnie obawą o nasz wieczorny występ w Strzelcach. Wątpliwościami moimi podzieliłem się z konsulem generalnym Rzeczypospolitej Polskiej, p. Malhomme, oraz z sekretarzem Związku Polaków. Uznaliśmy wspólnie, że nagromadzone w Opolu oddziały policji oneśmieliły bojówkarzy niemieckich, którzy jednak mogli się przetrzącić na Strzelce, nie strzeżone przez policję.

Nie czekając na zakończenie przedstawienia w Opolu, nad którym opiekę zleciłem konsulowi generalnemu, wyjechałem własnym wozem w towarzystwie urzędników konsulatu Orszulika i Kałuży oraz sekretarza Związku Polaków Klicha do Strzelce. Zanim dojechalśmy pod ratusz, oczom naszym przedstawił się widok przerażający. Wśród nieludzkiej wrzawy, bojówkarze niemieccy rozpraszali ludność polską, oczekującą na nasz zespół. Kobietom zdzierano chusty, mężczyznom bito i kopano. Wysiedliśmy z samochodu, chcąc przejść do budynku w którym mieściła się sala teatralna i biura Polskiego Banku Ludowego. Postanowiłem uzyskać połączenie telefoniczne w Konsulacie Polskim w Opolu, by poinformować o sytuacji w Strzelcach i wstrzymać przyjazd naszego zespołu. Manewr ten udał się szczęśliwie. Autobus teatralny skierowano okreśną drogą ku granicy polskiej i obiecano natychmiastową interwencję u władz niemieckich. Autobus nasz, którego trasa prowadziła przez rynek strzelecki, przejechał ten odcinek — dzięki przytomności kierowcy — ze zdwojoną szybkością i omijając zagrożoną szosę Strzelce — Bytom, podążył szybko do Katowic przez Rudę Śląską.

Kiedy zamierzaliśmy powrócić do mojego wozu, wyjście z dziedzińca Domu Ludowego było zabarykadowane przez dobrze uzbrojoną grupę bojówkarzy. Otoczono naszą trójkę i zapytano w sposób wyzywający, kim jesteście. Urzędnik konsulatu okazał swój dowód dyplomatyczny, gwarantujący mu nietykalność, ja oświadczyłem, że jestem dyrektorem polskiego teatru. „Auf Sie haben wir eben gewartet!” („Na pana właśnie czekaliśmy!”). Słowa te wryły się w moją pamięć i nie zapomnę ich chyba nigdy.

Dyplomatyczny dokument nietykalności nie zrobił żadnego wrażenia i nie było czasu na jakąkolwiek odpowiedź. Razy posypały się szybko i gwałtownie ze wszystkich stron. Podczas znęcania się nad nami, ktoś zawołał: Nicht schiessen! („nie strzelać!”). Bito nas kolbami rewolwerowymi, nim jacyś ludzie pośpieszyli nam z pomocą. Zbitych i pokaleczonych wyrwano nas z rąk oprawców i przeniesiono do prywatnego mieszkania p. Rychla, dyrektora Polskiego Banku Ludowego. Rozwścieczona banda rozpoczęła demolować urządzenie sali teatralnej i lokal Banku Ludowego. W momencie kiedy żelaznymi sztabami podważano drzwi do mieszkania, około 11 w nocy, przybyła zmotoryzowana policja niemiecka z Opolą, aby — rzekomo — rozproszyć manifestantów i uwolnić nas z ciężkiej opresji. Od chwili mojej telefonicznej rozmowy z Konsulatem Polskim, w której domagałem się natychmiastowej interwencji policji, upłynęły przeszło cztery godziny. Tyle czasu potrzebowała niemiecka policja na przebycie trzydziestu kilometrów! Jak się później dowiedziałem, wóz mój całkowicie zniszczono, wybito w nim wszystkie szyby, pognieciono metalowe opancerzenie, zdarto opony, a wóz



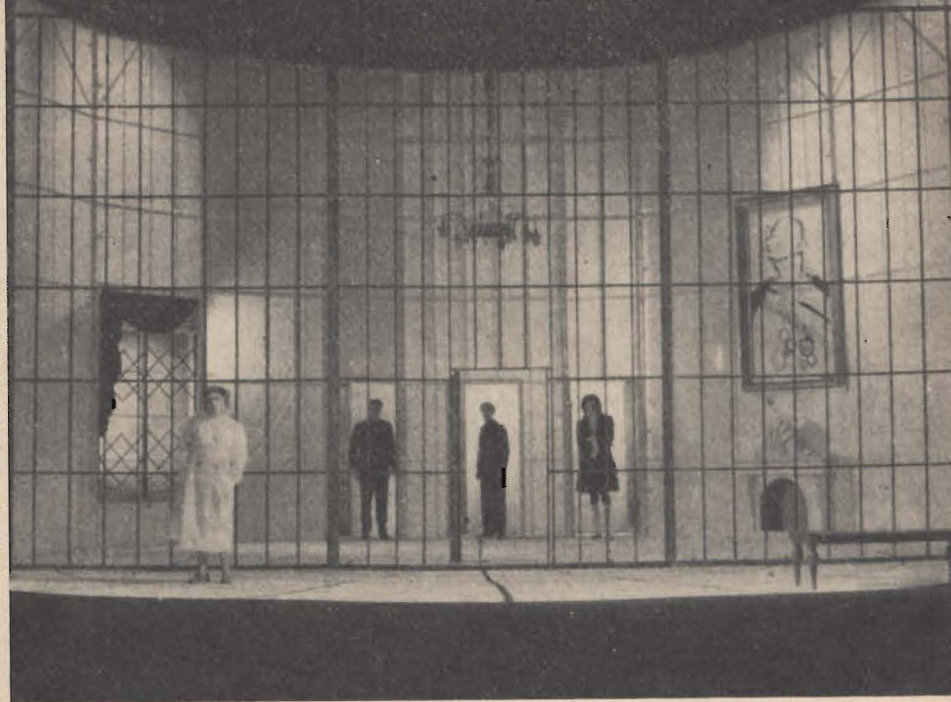
zrzucono w przydrożny rów. Kierowcę mojego wozu Wiktora Bednorza oraz mnie w stanie półprzytomnym odwiedziono nocą niemieckim autem policyjnym ku granicy polskiej.

W Katowicach wzruszyła mnie koleżeńska solidarność zespołu teatralnego, który nie zważając na późną godzinę nocną, czekał przed gmachem teatru na nasz powrót. Wiadomo mi, że władze wojewódzkie powiadomiły niezwłocznie o tych zajściach Ministerstwo Spraw Zagranicznych w Warszawie. Sądząc po licznych listach kondolencyjnych, jakie otrzymałem, oburzenie wśród społeczeństwa polskiego było duże, szczególnie zaś w Katowicach i w kołach zbliżonych do Związku Powstańców Śląskich.

Strona niemiecka ograniczyła się do złożenia mi wyrazów współczucia za pośrednictwem przełożonej niemieckiej gminy teatralnej, pani dr Rosy Speier, lekarki katowickiej, Żydówki z pochodzenia. Okoliczność ta posiadała również swoistą wymowę: żaden z rodowitych Niemców nie odważył się na złożenie mi wyrazów współczucia. Jeśli idzie o protestacyjną akcję dyplomatyczną, to jej rezultat pozostał na zawsze wielką niewiadomą. Upominanie się o krzywdy doznane przez ludność, wprawdzie polską, posiadającą jednak obywatelstwo państwa zaborczego, było widocznie kłopotliwe. Zapomniano również o pogwałceniu nietykalności urzędników Generalnego Konsulatu Rzeczypospolitej Polskiej, zaś fakt pobicia dyrektora polskiego teatru i w następstwie jego pobyt w szpitalu uznano za „szczegół bez znaczenia”.

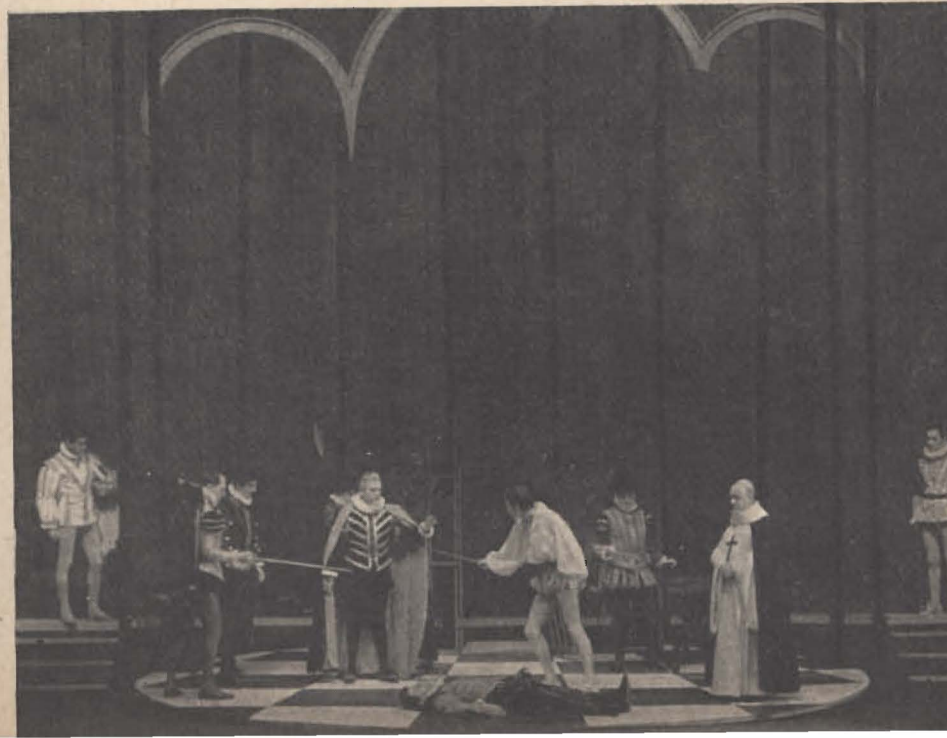
MARIAN SOBAŃSKI  
„Teatr Polski na Śląsku”  
Wydawnictwo „Śląsk” 1963

• • •



F. DÜRRENMATT ● FIZYCY ●

F. SCHILLER ● DON CARLOS ●



# W

lutym 1945 roku zjechał do Krakowa Teatr Wojska Polskiego, by po pewnym czasie, w marcu 1945 roku, osiedlić się w Łodzi. Z zespołem tego teatru powróciła moja żona i wkrótce wyjechaliśmy do Katowic, gdzie wraz z Wilamem Horzycą objąłem kierownictwo teatru.

Otwarcie nastąpiło 2 kwietnia w bardzo ciężkich warunkach, ulice jeszcze dymiły, nie spopieliała jeszcze pożoga wojny. Trudności organizacyjne bardzo duże. Nie ustalona była przynależność teatru; do państwa czy do miasta? Na inaugurację daliśmy „ZEMSTĘ” Fredry. Sztuka ta, przyjęta z entuzjazmem przez publiczność, wywołała ostre zgrzyty, ataki i potępienie za obyczajowo starszylachecki, kontuszowy obraz przeszłości. Na szczęście ówczesny wojewoda górnośląski Aleksander Zawadzki, miał pełne zrozumienie i szacunek do naszych narodowych pamiątek kultury i sztuki. Mogliśmy więc spokojnie zagrać nie tylko Zapolską, ale i Fredrę.

Tymczasem żywym tętnem zaczęło pulsować również życie teatru w centralnej Polsce i na ziemiach po stuleciach niewoli przywróconych ojczyźnie. Pomimo bardzo ciężkich warunków komunikacyjnych, braku nie tylko budynków teatralnych, ale jakichś odpowiedniejszych sal dla przedstawień, garderób dla aktorów, pomimo trudności wyżywienia i noclegów, prawie wszystkie teatry zrozumiały swoje zadanie i obowiązek niesienia kultury, sztuki i słowa polskiego w teren do okolicznych miast, miasteczek i wsi. Wszystkie prawie teatry w wyzwolonej Polsce tworzyły się od podstaw. Wszystko, co jest materialną oprawą sztuki, zostało wszakże zniszczone, zdewastowane, rozkradzione: ani dekoracji, ani światła, mebli, kostiumów, rekwizytów, kurtyny. Było tylko słowo, zapal i pęd do pracy.

Bardzo łatwo mówi się dziś i pisze, że „teatr został otwarty przy ulicy takiej a takiej”. Powstawał rzeczywiście jeden,

drugi, trzeci teatr i w centrum Polski, i na prowincji; począwszy od Opola po Zieloną Górę, Wybrzeże, Olsztyn, Elbląg, Jelenią Górę, wszędzie powstawały, rodziły się teatry. Ale w jakim odbywało się to trudzie, pracą dnia i nocy, w umęczeniu pracowników technicznych; trzeba było ciuć, zbierać resztki nie zniszczonych narzędzi, gwoździ, desek, wszelkich podniszczonych rupieci, zdartych, zbutwiałych materiałów, z których tworzono w mozolnym trudzie nowe meble, dekoracje i kostiumy. Patrzyłem na te prace z radością i podziwem, i w duchu oddawałem cześć pracownikom technicznym i aktorskim zespołom.

Wkrótce po otwarciu teatru w Katowicach odwiedziliśmy Cieszyn i Bielsko, serdecznie przyjmowani i powitani rozplakatowanymi nalepkami:

„Witamy pierwszy teatr polski na ziemi cieszyńskiej”. Aleksander Zawadzki, bardzo życzliwie opiekował się teatrem, zbliżył się do zespołu, co wytworzyło miły nastrój, zapal i chęć do pracy. Tylko ambicją i entuzjazmem można było pokonać mnożące się trudności, opory i braki. Po otwarciu teatru sztuką Fredry daliśmy Zapolskiej MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ, LOMPE autorza śląskiego Gołby, sztukę angielską o mocnym wydźwięku społecznym pt. ZIEMNI SIĘ ZBOŻE Williamsa, poza tym jedną komedię muzyczną.

Karol Adwentowicz „Wspominki”  
(P. I. W. 1960 r.)



## TEATR W WYZWOLONYPH KATOWICACH

Chodziłem po ulicach Krakowa i musiałem panować nad ogarniającymi mnie od czasu do czasu wzruszeniami.

Tu żołnierz radziecki całuje przechodnia polskiego — jakiś dziwny i przyjemny skurecz w krtani.

Wychodzę na rynek — słyszę orkiestrę, nadawaną przez radio. „Jeszcze Polska nie zginęła” uciekam, bo mam oczy pełne łez i boję się, aby mnie w takim stanie ktoś ze znajomych nie zobaczył. Pewnego dnia, gdy tak się wałęsałem bez celu, nagle słyszę głos: „Dzień dobry panie Romanie”. Stał przede mną dyrektor Wilam Horzyca. — „Przyjemnie chodzić po wolnym Krakowie” — zagadnął z tym swoim, tylko jemu właściwym uśmiechem trochę drwiącym i jakby nieśmiałym.

— Bardzo przyjemnie — odpowiedziałem.

— Co pan robi? — zapytał.

— Nic.

— A co pan ma zamiar robić dalej? — powiolił pytanie.

— Nie wiem!

— A nie pojechałby pan ze mną i Adwentowiczem do Katowic — obejmujemy teatr.

Z radością, i znów to wzruszenie.

— No to nie odkładajmy, Karol czeka na mnie w kawiarni, chodźmy.

Trzeba było znać tego wielkiego Adwentowicza, jak najbardziej skomplikowane i ważne sprawy załatwiał prawie jednym zdaniem. Gdy mu Horzyca przedstawiał sytuację, odezwał się: — No cóż bardzo się cieszę, a więc niech pan będzie gotów na wtorek godzina 10 rano przed dworcem. I niech się pan ciepło ubierze i weźmie pled, bo jedziemy odkrytą ciężarówką. No i trochę prowiantów— niewiadomo jak tam z tym jest.

Wyszedłem szybkością faktów trochę oszołomiony. Nikt się nie dziwił, że musimy jechać odkrytą ciężarówką i nikomu przez myśl nawet nie przyszło zapytać, ile będzie zarabiał. Jechaliśmy pracować — z dwiema wielkimi indywidualnościami artystycznymi, to było najważniejsze.

We wtorek rano czekaliśmy przed dworcem. — Zajechała ciężarówka i my owinawszy głowy kocami jechaliśmy do Katowic, którego to miasta nie widziałem nigdy. — Drogi nie pamiętam. Wiem, że wszyscy byliśmy radośnie podnieceni. Wjechaliśmy wreszcie na przedmieście Katowic. Wrażenie — ciemne domy i cisza. Sklepy wszystkie pozamykane, ludzi mało na ulicy. Pierwsza myśl — a kto będzie chodził do tego naszego teatru, jak tu nikogo nie ma?

Nigdy nie przypuszczałem, stojąc wówczas wśród gruzów na rynku, że właśnie z tym miastem los mnie tak mocno zwiąże, że będę do niego wracał, że połowę dwudziestolecia spędzę właśnie tu.

Kiedy tak dziś myślę z dystansu dwudziestu lat ogarnia mnie olbrzymie uczucie wzruszenia w stosunku do moich Koleżanek i Kolegów. Cóż to byli za cudowni ludzie — jak jeden drugiemu starał się pomóc. Ile serdeczności niekłamanej kryło się w każdym odruchu — jaki cudowny brak egoizmu, jak wiele życzliwości, aby koleżance, czy koledze rola się udała — jak nikogo nie obchodziło ile kto zarabia, byle nam było wszystkim dobrze — a wśród nas jak najczulsii ojcowie chodzili Adwentowicz i Horzyca, ciesząc się naszymi radościami.

Niezapomniany, piękny okres mego życia.

Zaczęły się próby z „Zemsty” Fredry z Adwentowiczem w roli Cześnika i Janiną Morską — Podstoliną. Reżyserował Horzyca, dekoracje Jana Kosińskiego. Był on jedynym scenografem i jakimś cudem wszystko było jak się to mówi w teatrze „na czas”, chociaż premiery ukazywały się często.

I o dziwo — ludzie się znaleźli i przychodzili.

Drugą sztukę „Moralność pani Dulskiej” reżyserowałem ja z Heleną Rozwadowską w roli Dulskiej. I znów o dziwo — publiczności coraz więcej.

Trzecia premiera „Lompa” w reżyserii Stanisława Kwaskowskiego, w roli tytułowej Adwentowicz.

Zbliżało się lato. Co tu grać, aby ludzie przyszli? Tadzio Kondrat, bo i on był z nami wówczas, zaczął zadrećać Horzycę i Adwentowicza, żebym wystawił komedię muzyczną „Jasio u rajy bram”, że on mnie w tym widział, że to „chwyci” nawet w najcieplejsze, dni itd. itd. Nie wiem, czy chcąc się go pozbyć, czy też dyrekcja uwierzyła, dosyć, że się zgodzili.

Zabrałem się do reżyserii, grając rolę tytułową — Tadzio Kondrat swojego nieśmiertelnego fryzjera — I nagle jakby ktoś ludzi napędzał do teatru. W najgorętsze dni czerwca i cały lipiec nie było w kasie jednego biletu wolnego.

W ciągu kilku dni staliśmy się ulubieńcami ulicy, bo handel odbywał się na trotuarze i na tak zwanej tandecie, gdzie wszystko sprzedawano. Gdy którąś z osób tej komedii spostrzeżono — rozlegały się pozdrowienia lub słowa współczucia: „Patrzcie Jasia ząbek boli” — bezwiednie trzymałem się za twarz.

Na zakończenie daliśmy składankę i piosenki inscenizowane z pięknym, wzruszającym epilogiem Wilhelma Szewczyka.

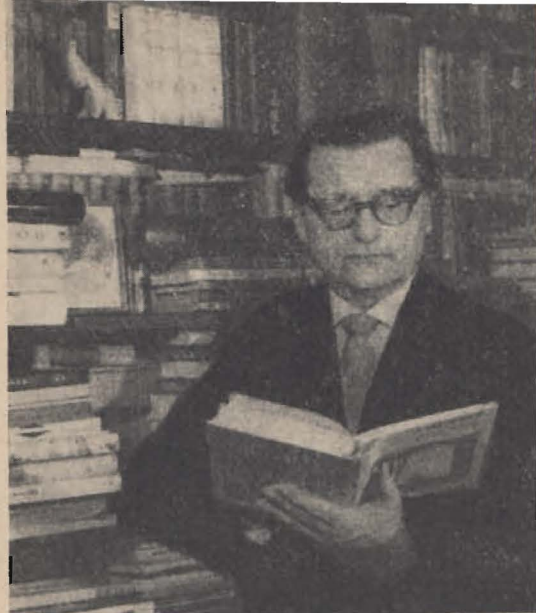
Dziś, gdy o tym okresie myślę, to oczywiście, że nasza praca artystyczna była ważnym czynnikiem i wysoce artystycznym, ale również, a może nawet bardziej wartościowe miałem przeżycia artystyczne w dwudziestolecu w innych teatrach, ale najważniejszą była atmosfera w zespole, która z roku na rok coraz bardziej zanika w teatrach.

Przychodziliśmy do teatru o godz. 7—8 rano i spędzaliśmy cały czas w jego murach, ponieważ teatr dysponował stółką. Od tej pory pracowałem w wielu mniej lub bardziej zgranych zespołach. Tak prawdziwej serdeczności, bezinteresowności i jakiegoś nie wiem na czym to polegało — zbratania nie przeżyłem już nigdy.

Jedni żyją — drudzy zmarli — dziękuję i jednym i drugim za ten najpiękniejszy okres mego życia, chociaż trwał zaledwie kilka miesięcy.

Należał nam się ten okres niezwykle po koszmarze okupacji.

ROMAN ZAWISTOWSKI



## WSPOMNIENIA O TEATRZE ŚLĄSKIM

Sierpień 1945 roku.

Na peron dworca katowickiego wysypała się rzesza pracowników Państwowego Polskiego Teatru Dramatycznego ze Lwowa. W pociągu, który przybył z tego miasta przyjechały dekoracje, rekwizyty, kostiumy i biblioteka Teatru Lwowskiego. Ówczesny premier Ukraińskiej Republiki Radzieckiej Nikita Chruszczow ułatwił nam wyjazd wraz z całym ruchomym majątkiem teatru. Wojewoda śląski, Aleksander Zawadzki przyjął nas z otwartymi ramionami, wprowadzając w podwoje Teatru im. St. Wyspiańskiego. Dwa zespoły: lwowski i katowicki stopiły się w jedną całość i rozpoczęły pionierską pracę na Śląsku. A raczej — nie rozpoczęły — lecz kontynuowały, gdyż pionierami byli — nieżyjący już niestety — Karol Adwentowicz i Wiliam Horzyca.

Praca twórcy scenicznego — to praca ściśle związana z zespołem innych twórców i aktorów, reżyserów, scenografów i kompozytorów. To budowanie coraz nowych mostów pomiędzy sceną i widownią, aktorem i publicznością. W budowie tej pomagali nam maszyniści, krawcy, stolarze i pracownicy administracyjni. Pomagał nam lud śląski — szerokie rzesze widzów wielu miast i miasteczek, które odwiedzały nasz teatr. Były to lata walk i nadziei, lata szczęśliwe i trudne, pionierskie i niezapomniane.

Otwieram księgi wspomnień.

Z pożółkłych recenzji, z wyblakłych fotografii, z listów i notatek odczytuję treść wzruszającą, ślady niezatarte.

*I ciągle widzę ich twarze  
Ustawnie w oczy ich patrzę,  
Ich nie ma — myślę i marzę  
Widzę ich w duszy teatrze.*

Te słowa patrona sceny śląskiej Stanisława Wyspiańskiego wyławiam z pamięci, myśląc o tych dwóch latach i o tych, którzy w tym czasie z mną pracowali.

Ze wzruszeniem wpatruję się przede wszystkim w podobny tych co odeszli od nas już na zawsze. Oto postacie Jana Guttnera i Józefa Leliwy dwóch niezrównanych aktorów charakterystycznych, oto Teresa Suchecka, uroczą Viola szekspirowska, tu znów mistrz Tomasz Rzeszutko, nieoceniony w swej sztuce peruki i charakteryzacji, jego żona Stefania Michnowska-Rzeszutko, dalej Władysław Brochwicz, Filip Kuligowski, niegdyś bożyszczko operetki lwowskiej, oto Zdeńka Topolska-Kondratowa, wyborna komiczka Zofia Wierzejska, Mieczysław Gielniewski, Kazimierz Lewicki i, tragicznie zmarła wybitna aktorka Irena Tomaszewska-Młodnicka.

Pamięć ich życia i twórczej pracy pragnąłbym przede wszystkim uczcić na karcie tych wspomnień.

A wspomnień pozostało wiele z tej dwuletniej wędrówki teatralnej po Śląsku.

Dnia 6 października 1945 roku rozpoczęliśmy sezon „Weselem” Wyspiańskiego. Była to podniosła i uroczysta chwila. Wielkie dzieło krakowskiego poety trafiło do serc mieszkańców Śląska.

W repertuarze, który przywieźliśmy ze sobą znalazły się oprócz „Wesela” następujące pozycje: „Ich czworo” — Zapolskiej, „Burmistrz Stylmondu” — Maeterlincka, „Misja Mr Perkinsa” — Korniejczuka, „Dom otwarty” — Bałuckiego, „Ostrożnie, świeżo malowane” — Fauchois i „Moja siostra i ja”. W marcu 1946 r. wystawiliśmy szekspirowski „Wieczór trzech króli”, który zrobił furorę na Śląsku.

Dnia 25 maja 1946 r. otworzyliśmy „Małą Scenę”. Scenka ta służyć miała nie tylko małej ilości widzów, których salka była w stanie pomieścić, ale chodziło o stworzenie bazy wypadkowej i eksperymentalnej dla mniejszych sztuk współczesnych, aby je łatwiej można było przenosić do świetlic i małych sal robotniczych klubów.

Niezapomniane były w tym okresie wyjazdy Teatru w teren. Były to uroczne spotkania z górnikami, hutnikami — najbardziej spragnioną teatru robotniczą publicznością.

Kończąc te krótkie, choć nieco chaotyczne wspomnienia, pragnę z okazji Jubileuszu 40-lecia Teatru im. St. Wyspiańskiego — jego Kierownictwu i całemu Zespołowi z głębi serca płynące życzenia coraz większych osiągnięć artystycznych i długich lat pracy twórczej dla dobra Sceny Polskiej na ziemi śląskiej.

Pragnę również — z tego miejsca — podziękować gorąco wszystkim pracownikom Teatru Śląskiego, aktorom, maszynistom i administracji, którzy do dzisiejszego dnia kontynuują tak ofiarnie zaczęłą wspólną naszą pracę.

BRONISŁAW DĄBROWSKI



Trzy katowickie sezony teatralne 1959—1962 to mój dyrektorski debiut i sprawdzanie w trudnej praktyce własnej koncepcji prowadzenia Teatru.

Ale głównie to — urzeczenie Śląskiem! Krajem ludzi oryginalnych, mądrych, uczciwych i nie bez powodu wierzących, że liczy się tu przede wszystkim — praca i jej rezultaty.

Chciałbym oddać hołd mieszkańcom Górnego Śląska. A tym, którzy polubili i kochają swój Teatr Śląski pragnąłbym — jak chyba wszyscy pracownicy Waszej Sceny — podziękować. I pogratulować dobrych bo odwzajemnionych uczuć i myśli. Przecież Teatr kształtuje i uczy, pociesza, rozchmurza i ulepsza. Potrafi czasem pomóc w życiu i w pracy, prawda?

Życzę Wam szczerze, Drodzy i prawdziwie Szanowni Obywatele Górnego Śląska żywego, aktualnego, artystycznego — najlepszego Teatru: takiego na jaki zasługujecie!

JERZY KALISZEWSKI

WOJCIECH NATANSON

## WSPOMNIENIA ŚLĄSKIE

**P** przed wojną nie miałem żywszego kontaktu z teatrem śląskim. Choć z mego rodzinnego Krakowa tylko dwa kroki wystarczało postawić, by się znaleźć w stolicy Górnego Śląska, czyniłem to przeważnie w czasie, gdy zespół śląski bawił na występach. Słyszałem jednak wiele o ambitnych dążeniach repertuarowych za dyrekcji Mariana Sobańskiego. Pisał o nich jeden z moich przyjaciół krakowskich, Władysław Dobrowolski.

Rok 1945 przyniósł nowy napływ wiadomości o śląskim środowisku teatralnym. „Zemsta” katowicka z Adwentowiczem i Zawistowskim stała się wydarzeniem. Dyrekcja Adwentowicza i Horzycy zapewniła teatrowi — piękny start. Gdy Pan Karol wrócił do Krakowa wiele dobrego usłyszeliśmy o nowym śląskim dyrektorze, Bronisławie Dąbrowskim. Wybrałem się wtedy na uroczyste i pełne wdzięku przedstawienie „Męża i żony” w reżyserii Władysława Krzemińskiego, z Zofią Niwińską, Olgą Bielską, Tadeuszem Surową, Olgierdem Jacewiczem. Było to przedstawienie finezyjne i leciutkie, wolne od tak niepożądanego w spektaklach fredrowskich przestaczania aluzji i dwuznaczników w ciężkie, odarte z dowcipu jednoznaczności.

Początkowo z Krakowa do Katowic jeździło się wagonami towarowymi i trzeba było omijać zniszczony most na Przemszy. Podróż nie należała do najkrótszych. Tylko Solski przebywał ją bez zmrużenia oka; był od nas starszy o pół wieku, które mu z ramienia zdjęło ciężar znużenia. Ale niebawem Teatr Śląski zaczął wysyłać po krakowskich literatów rodzaj wygodnego autokaru, którym odbywaliśmy drogę w sposób bez troski. Pamiętam spektakle „Warszawianki”, „Jegora Bułyczowa”, „Sen nocy letniej”, wielu innych sztuk szekspirowskich za dyrekcji Dąbrowskiego i Krasnowieckiego.

Jesienią 1949 roku wróciłem do Krakowa, po wielomiesięcznym pobycie w Paryżu. Nie bardzo wiedziałem od czego zacząć. Kontynuowałem redagowanie krakowskich „Listów z teartu” ale to zajęcie przynosiło więcej przyjemności, niż dochodów. Karol Kuryluk zamówił u mnie przekład „Łowców meteorów” Juliusza Verne’a; pracowałem z radością nad tym tłumaczeniem jak poprzednio nad szkicami France’a. Pewnego ranka przed dom, w którym mieszkiałem, zajechał Władysław Woźnik i zaproponował mi stanowisko jednego z kierowników literackich teatru katowickiego, którego został dyrektorem. I od razu, tego samego dnia przyjechaliliśmy na próbę „Mieszczan”.

Władysław Woźnik był postacią silnie zapadającą w pamięć. Szczery, surowy (wobec siebie i wobec innych), życzliwy ludziom, choć trochę złośliwy, należał do tych, którzy we wspomnieniach rosną, stają się coraz bliżsi. Pochodził z peryferii Krakowa; zdaje mi się, że z dzielnicy Podgórze. Myślę, że skupiał w sobie najlepsze, najsympatyczniejsze, najbardziej wartościowe cechy krakowskiego ludu: sceptycyzm nie wykluczał u niego energii, przekora i skłonność do ironii — zaciętości i wytrwałości, rozległość słowna — umiejętności słuchania cudzej opinii. Za młodu objawiał zdolności matematyczne, chodził na wykłady mego ojca, prof. Wilkosza, Zaremby, Sleszyńskiego. Ale po kilku latach wrócił do teatru, który był wielką pasją całego jego życia. Zapisał się do szkoły teatralnej, prowadzonej przez Teofila Trzcńskiego, prof. Wiśniowskiego, Józefa Sosnowskiego. Gdy go poznałem, miał już poważną pozycję aktorską. Choć do idei „Reduty” odnosił się dość krytycznie, Osterwa jako nowy dyrektor krakowskiej sceny od razu docenił Woźnika. Dawał mu role, w których mógł zabłysnąć (np. w „Pomście” Orkana; czy Wojewody w „Mazepie”). Myślę, że Osterwę i Woźnika łączyła bezkompromisowość artystyczna, przekonanie, że teatr jest sprawą, o którą warto walczyć, w którą trzeba włożyć pełne siły. Wiadomo, że Osterwa w ostatnich miesiącach życia, gdy już stracił nadzieję, jednak powtarzał codziennie ćwiczenia aktorskie; on wirtuoz gestu, dykcji i wszystkich innych środków ekspresji. Woźnik pracował także i w najcięższych chwilach okupacji, gdy zginął tak młody przyjaciel i kolega, Juliusz Bobrowski.

W pierwszym szczególnie roku dyrekcji Władysława Woźnika — atmosfera w teatrze była znakomita, zapał nieustanny. Osiągnięte sukcesy niczego nie zawdzięczały wypadkowi. Woźnik pozyskał współpracę Romana Zawistowskiego, z którym rozumiał się wybornie i bardzo dobrze z nim współdziałał. Byli obaj wybornymi pedagogami — wykonawcami, o krańcowo zresztą odmiennym „stylu” pracy. Wszyscy pamiętają historię, która się zdarzyła podczas prowadzonych przez Woźnika prób z „Balladyny”. Pewien aktor skarżył się że otrzymał zbyt małą rolę. Otóż Woźnik udowodnił mu, że jedno zdanie, które ten aktor miał wypowiedzieć, wymaga ogromnego wysiłku, wiedzy aktorskiej, techniki, wszechstronnej oceny sytuacji scenicznej. Raz po raz Woźnik dostrzegał w mówieniu aktora — pewne błędy, braki czy przesady.

Roman Zawistowski umiał w każdej rzeczowej „propozycji” aktorskiej wynaleźć ziarno, godne kielkowania, wychowawca i pedagog „par excellence” nie gasił niczyich dążeń, wyłuskiwał z nich to co wartościowe. Myśląc jasno i logicznie, pełen pomysłów, ale i obdarzony zdolnością oceny krytycznej, znajdował się w coraz świetniejszej formie. Dał wtedy piękne spektakle „Lekkomyślnej siostry”, „Odwetów”, „Moralności pani Dulskiej”, oraz „Salon pani Klementyny” Andrzeja Wydrzyńskiego. Spotkanie Woźnika z Zawistowskim, ich ściśle współdziałanie przyczyniło się do jednego z najpiękniejszych osiągnięć katowickiej sceny: realizacji „Mizantropa”.

Mówi się czasem, że nie umiemy dziś grywać komedii Moliera, że tracimy albo ich wesołość, albo sens satyryczny. Wydaje mi się, że podstawowymi wartościami, których należy wymagać od realizatorów Moliera są: zmysł humoru, oraz sympatia do rodzaju człowieczego. Jednej z tych cech (lub obu naraz) brak czasem naszym reżyserom molierowskim. Woźnik wystawiając „Dandina” w Krakowie zagrał rolę tytułową z dowcipem, nie-wykluczającym postawy współczucia. Alcestem w „Mizantropie” był już przed wojną, za dyrekcji Karola Frycza, który nie bez racji — właśnie jego wybrał na wykonawcę.

Współpracowałem, będąc „kierownikiem literackim” z realizatorami „Mizantropa”. Zawistowski jako reżyser dostrzegł rozwiązania, które mi się wydały słuszne. W tej sztuce jest wiele satyry; ale nie uderza ona bynajmniej w te postacie i sprawy które się zazwyczaj podsuwa jako przedmiot drwiny. Nie o wyśmiewanie wiary w prawdę tu chodzi, ale o zakłamanie, nieuczciwość, paniczkowość, samolubstwo. Moliere wyśmiewa deprawowanie najcenniejszych wartości: młodości, kobiecego uroku, uczuciowych porwywów. Spektakl „Mizantropa” skomponowany w dwupoziomowej scenografii Jana Kosińskiego został przez Zawistowskiego jako reżysera nasycony dynamizmem, energią, akcentami buntu i gniewu.

W tym okresie na katowickiej scenie spotkały się dwie „generacje” aktorów: z jednej strony świetne nazwiska tych, którzy wraz z Bronisławem Dąbrowskim przybyli na Śląsk, jak: Stefania Michnowska, Władysław Brochwicz, Kazimierz Lewicki, Roman Hierowski, Edward Zytecki, Piotr Połośki, Helena Rozwadowska i Lech Madaliński a także pozyskani przez Woźnika: Florian Drobniak, oraz Artur Kwiatkowski który dowcipnie wystawił „Romans z wodewilu”. (Kwiatkowski jest dziś aktorem warszawskiego Teatru Ludowego, gdzie dał szereg znakomitych ról, np. Wojewody w „Konfederatach barskich” o niezawodnej wymowie gestu). Z drugiej strony zjawili się wtedy na katowickiej scenie wiele talentów młodego pokolenia tej miary co Gustaw Holoubek, a obok niego Józef Para, Bolesław Smela, Mieczysław Daszewski, Zofia Truskowska i wielu innych. Zetknięcie się tych dwóch „fal” (pod opieką Zawistowskiego, Zyteckiego i Woźnika) dało piękne rezultaty.

Zdolności wychowawcze pedagogiczno-teatralne Woźnika, Zawistowskiego Wilhelma Szewczyka, dyr. Zaremby, a także Holoubka, Piotra Połośkiego i innych, umożliwiły powołanie do życia w Katowicach szkoły teatralnej nowego typu: Studia. Prawda jest, że aktorstwo wymaga rzetelnego przygotowania zarówno teoretycznego, jak i praktycznego. Już w 1828 roku podnosił współpracownik jednego z pism warszawskich, że aktor musi znać „historię zwyczajów i obyczajów wszystkich narodów”. Ale samo wychowanie w szkole, bez stałego kontaktu z praktyką teatru ma także skutki ujemne jednostronność, trudności w zastosowaniu techniki warsztatowej. Stąd pomysł stworzenia szkoły, ściśle powiązanej z teatrem. Pomysł realizowany przez Iwo Galla, przedtem przez „Redutę”, zaraz po wojnie przez Ronarda Bujańskiego w Krakowie. W Katowicach Adwentowicz, Horzyca i Grywińska próbują myśl podobną realizować w 1945 roku; potem podejmuje inicjatywę dyr. Dąbrowski. Stałe formy organizacyjne myśl ta znalazła kilka lat później. Ze studia istniejącego w latach pięćdziesiątych wyszła nowa grupa aktorów; słyszy się o ich sukcesach na wielu scenach polskich od Szczecina i Koszalina po Nową Hutę. A także w teatrach Górnego Śląska.

Za dyrekcji Romana Zawistowskiego i Zdzisława Grywałda oglądałem wiele katowickich przedstawień; pamiętam „Zagładę Eskadry” w reżyserii Zawistowskiego, wspaniały spektakl „Mazepy” (Hierowski, Holoubek, Para, Adam Kwiatkowski, Haniszówna; reżyseria Zawistowskiego, scenografia Langego) „Dożywocie” (Holoubek nie grał Solskiego w roli Łatki, ale bardzo nowoczesne uosobienie bogactw tej komedii). Potem przyjeżdżałem dość często, gdy Holoubek objął kierownictwo teatru i gdy oglądaliśmy „Fantazego”, „Nore”, „Drogę do Czarnolasu”, „Pana Damazego” (w reżyserii Edwarda Zyteckiego), „Czarującą szewcową” (w pięknej inscenizacji Tadeusza Kantora).

Równocześnie pamiętam dowcipne spektakle teatru Satyry prowadzonego przez W. Ponityckiego (np. „Dudka”, gdzie się objawił talent Wandy Dem-

bek). Rzadsze już były moje kontakty z Katowicami za dyrekcji następnych; jednak utkwiło mi się w pamięci bardzo sugestywne „Wyzwolenie” w reżyserii Józefa Wyszomirskiego ze Zbirogiem w roli Konrada a za czasów Jerzego Kaliszewskiego „Becket” Anouilha i „Śmierć Gubernatora”.

Zachowałem, z okresu mej czynnej z Katowicami współpracy, wspomnienia dotyczące współpracy z wielu kolegami — literatami i dziennikarzami. Np. z Wilhelmem Szewczykiem, który wraz ze mną, za dyrekcji Woźnika, pełnił funkcję w kierownictwie literackim. Numery „Wieczorów teatralnych”, znakomicie redagowanych przez Szewczyka, są świadectwem żywotności teatru; podobnie jak i zebrania dyskusyjne na temat przedstawień. Pamiętamy, że na dyskusję o „Balladynie”, zagaganą przez Kazimierza Wykę przysły takie tłumy, iż ludzie stali dosłownie na schodach. W czasie debaty nad „Moralnością pani Dulskiej”, z zagajaniem Henryka Voglera ścieraliśmy się — z całą armią oponentów.

Nie daję tu rozdziału z dziejów katowickiej sceny. Chciałem jedynie rzucić garść wspomnień. Teatr im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach wydawał mi się zawsze jednym z ważnych ośrodków naszej myśli artystycznej. Jedną z pozycji, wciąż rozszerzających swe znaczenie.

Wojciech Natanson



STANISŁAW WYSPIAŃSKI  
PORTRET PODWÓJNY ● PASTEL ●



# W OCZACH RECENZENTA I BYWALCA

**W**łaściwie co to znaczy recenzent? Jest to piąte koło u wozu teatralnego (to znaczy wozu tego niejakiego Tespisa, który ten cały kram wymyślił), ale mimo to koło czasami dosyć pożyteczne. Bo choć nieraz recenzent sztuce nie wiele może pomóc (a też i nie wiele zaszkodzić), to jednak doprowadza do tego, że zawsze taki czy inny czytelnik o nim powie: „W każdym razie facet się starał...” A jak tak powie, to znaczy, że czytał, a jak czytał, to znaczy zainteresował się — teatrem. A to już jest w dzisiejszych, czasach bardzo wiele, i duża zasługa w niebie teatralnym, za którą tam odpuszczają z reguły wszelkie recenzentkie grzechy i grzeszki.

Rzecz prosta recenzenci są różni. W poniekórych na przykład środowiskach dziennikarskich oraz literackich utarło się przekonanie, że recenzentem może być każdy, kto tylko nie jest analfabetą. I rzeczywiście w niektórych pismach można się czasami zetknąć z próbami tak znakomitej prozy recenzentkiej, że każdy na jej podstawie może od razu powiedzieć: „Zaiste jej autor nie jest analfabetą...” Ale to już jest wszystko, na co w dziedzinie inkwentów — konsument owej prozy może się zdobyć. Bo w dziedzinie inwektów, to chyba możliwości jego są raczej nieograniczone.

Otóż recenzenci są różni. I różnie też bywają traktowani. W niektórych redakcjach dajmy na to są uważani za dopust boży, zarazę albo za zepsuty na amen zegarek. To znaczy taki, z którego nie ma się żadnej korzyści, ale którego szkoda wyrzucić. Recenzent bowiem zajmuje miejsce. To znaczy nie on sam, tylko jego recenzje. Miejsce naturalnie w gazecie, a nie np. w tramwaju. „A kogóż może obchodzić recenzja?” — mówią różni szefowie — „Czyż nie lepiej dać na to miejsce sprawozdanie ze spustu surówki w hucie „Kunegundy”...?” Święta racja! Kogo może obchodzić recenzja? zwłaszcza takiego kogoś, który do teatru nie chodzi — prawda...?

Wracajmy jednak do samych recenzentów. Recenzenci są więc różni. Jedni tedy są uparci, chociaż cisi i pokornego serca. Ci poprostu nie mogą

inaczej. Muszą. To znaczy muszą pisać. Żeby tam nie wiedzieć co, oni zawsze już na drugi dzień swój skrypcik podsuwają delikatnie tam gdzie należy, i mówią do siebie wznosząc oczy do góry, lub spuszczaając je na dół: „Spełniłem tylko swój obowiązek...”

Bo oni są obowiązkowi. Nie dlatego, że lubią, lub kochają teatr, tylko dlatego — że właśnie obowiązek. Coś w rodzaju — Misji, przez duże „M” czy też Posiannictwa (przez duże „P”).

Są inni recenzenci, którzy tylko dlatego są recenzentami, ponieważ mają teartowi za złe. Ze wogóle istnieje, że gra, że się rozwija. Bo nie powinien.

Recenzent mający za złe uważa teatr za przestarzałość. „To było dobre” — powiada — „dla naszych dziadków i babek, ale nie dla nas!” „I poco to komu potrzebne?” — powiada, „Mnie” — powiada „na nic to nie jest potrzebne”. „Przecież to wszystko bujda” — powiada „na szenie jacyś ludzie chodzą, gadają” — powiada — „a przecież naprawdę, to oni tylko udają”. „Na co to?” — powiada. „Po co to?” — powiada. „Głupstwo” — powiada, „bzdurstwo” — powiada, „tak być” — powiada — „nie może”.

I dlatego on ten teatr, jak to się mówi, objężdża. Tam i nazad. Że zły, że aktorzy, że kostiumy, że kobiety nie ładne, a mężczyźni nie na schwał. Ale w Londynie za to, ho ho! Ale w Paryżu za to, ha ha! A nawet w Bambuko, panie dzieju, to he he!

Oczywiście taki recenzent jest tylko przedstawicielem, choć nieświadomym, dość rozpowszechnionego u nas gatunku ludzkiego, traktującego sprawę kultury z t. zw. żabiej perspektywy, i uważającego każdy cyrk za coś znacznie lepszego, niż teatr.

A no, niech im wszystkim nóżka spuchnie.

Potem są recenzenci — autorytety. Oczywiście autorytety nie tyle ogólnego uznania, ile z własnego mianowania. Recenzent — autorytet, jak powie, to znaczy napisze, że to a to, albo że tamto i owo, to mucha nie siada.

On rzekł, on zawyrokował, on zadekretował. I choć z tego nieraz nic nie wychodzi, lub co gorsza wychodzi wprost przeciwnie — nie szkodzi. Autorytet takimi drobiazgami się nie przejmuje. On wie przecież lepiej.

Wreszcie ostatni, ten na szarym końcu, to jest recenzent — przyjaciel teatru. On chodzi doń nie dlatego, żeby pisać, żeby rzucać gromy, lub żeby chwalić, tylko dlatego żeby przeżywać. Przeżywać to wszystko, co w teatrze się dzieje, i to wszystko, co stanowi ów przedziwny, zaczarowany, nie dający się nieraz określić ani sprecyzować, odrębny, a niezrozumiały dla wielu ludzi — świat. Bo teatr jest światem, tak jak świat — co słusznie zauważył pewien pan, zwany Hamletem — jest teatrem. Poza tym recenzent — przyjaciel stara się jak może, żeby teatrowi nie zrobić zbytniej krzywdy.

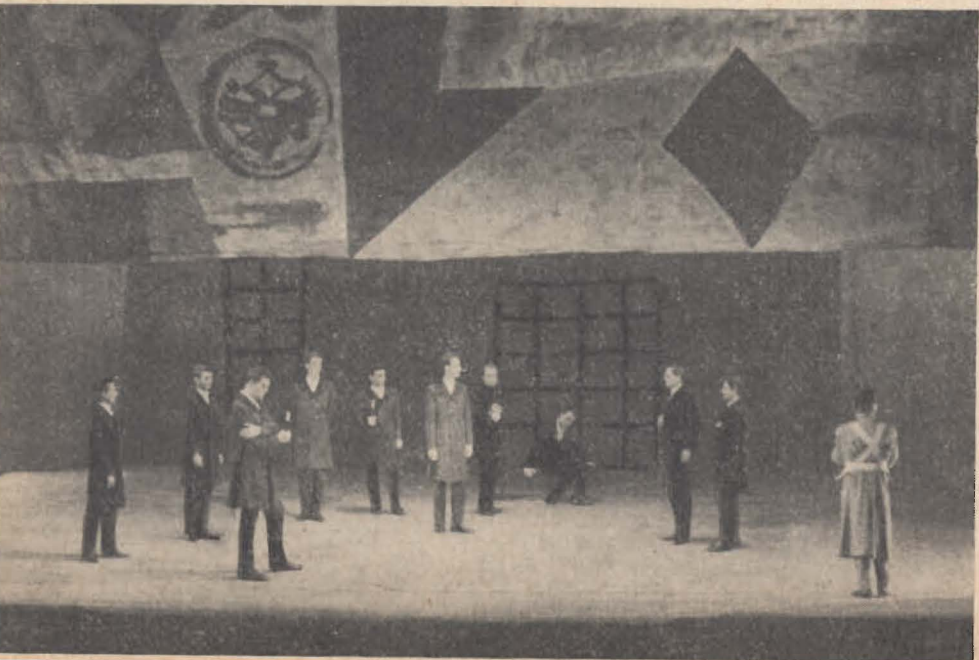
W końcu istnieje jeszcze jeden recenzent, ten najważniejszy, i najbardziej kompetentny (w rezultacie), mianowicie: Recenzent-Publiczność. Ona zwykle wie najlepiej, i ona najlepiej ocenia. A jej sądu zwykle nie zmienia żadni inni recenzenci, tacy, siacy czy owacy. Żeby na głowie stawali.

Choć teatr bez budynku może się w ostateczności obyć — historia tej dziwnej instytucji ma jak wiadomo na to mnóstwo przykładów — to jednak własny budynek, to grunt. W ogóle grunt pod nogami.

Budynki teatralne są różne, i choć na zewnątrz bywają do siebie podobne, to jednak wewnątrz każdy jest inny. Och, nie chodzi tu naturalnie o wi-



M. GORKI ● MIESZCZANIE ●



A. MICKIEWICZ ● DZIADY ●

downię, scenę tzw. zaplecze itd., tylko o atmosferę, nastrój, klimat, nawet zapach, to rzecz jasna, nie da się ściśle sprecyzować, ani ująć w pewną formułkę — ale zawsze stanowi o inności każdego teatru.

Teatr katowicki od swoich początków, to znaczy odąd kiedy stał się polski — a znowu to nie było takie odległe od czasów jego powstania, jako budynku, bo okres ów wynosił wszystkiego dziesięć lat — miał także swoją inność. Wewnątrz jakby „placówkową” czy „reduutową” (w sensie jednak nie Osterwowskiej „Reduty”, lecz urzędzenia obronnego), która kazała mu z jednej strony dopiero zdobywać nową polską publiczność, a z drugiej walczyć z różnymi formami niemieckiej kontrofensywy kulturalnej.

Z zewnątrz natomiast budynek uchodził za brzydki. Wprawdzie w czasie gdy go budowano, uważano go za bardzo nowoczesny, ale sama architektoniczna idea nowoczesności została tu spaczona.

Nie miał on wprawdzie różnych pseudobarokowych ozdóbek i naturalistycznych dodatków w formie gzymsów, gzymsików, kapiteli, kolumnad i płaskorzeźb z nimfami i muzami, ale jego zamierzona prostota i surowość form jakoś nie wyszła, i budynek stał się przyciężki oraz jakiś taki grubachny. A z uwagi na swój ciemny kolor, zresztą praktyczny ze względu na stałe śląskie zadymienie, był uważany również za ponury. Ale z biegiem lat polubiano go i pokochano, wybacząc mu z góry takie czy inne estetyczno-architektoniczne niedociągnięcia. Tak, że w rezultacie stał się miłym symbolem kultury i sztuki miasta, oraz znamiennej sylwetką, bez której nie dałoby się Katowic wyobrazić.

Oczywiście teatr ten, noszący później zaszczytne miano Stanisława Wyspiańskiego miał początkowo pewne trudności ze swoim ustabilizowaniem się.

Gościł w nim początkowo dramat, później opera, później operetka — nie mówiąc już o wizytach różnych wędrownych zespołów, o bardzo różnym ciężarze gatunku artystycznego, wreszcie jednak ta zacna instytucja stanęła mocno na nogach, głównie od czasu objęcia dyrekcji przez Mariana Sobańskiego. I już tego swego mocnego stanowiska nie opuściła aż do nastania ponurej nocy hitlerowskiej.

Legendarne to niemal czasy i prawie, że legendarne dzieje. Nawet z punktu widzenia recenzenckiego — bo już wtedy takowym recenzentem się bywało, ho ho! Na przykład panował wówczas zwyczaj, ściśle zresztą przestrzegany przez poszczególne redakcje, by recenzje pisać natychmiast, na gorąco, tak żeby następnego ranka po premierze już było w gazecie odpowiednie sprawozdanie. Później z uwagi na dobro samych recenzji, jako że w tych warunkach trafiały się utwory, mówiąc delikatnie, bardzo a bardzo rozmaite (jeden z recenzentów nawet nie pisywał swych ocen, tylko je dyktował w drukarni wprost do linotypu...!), drogą cichego porozumienia ustalono, żeby jednak dawać recenzentom dzień przerwy, to znaczy więcej czasu, choćby na pomyślnik. Poprawiło to z jednej strony jakość, ale z drugiej strony rozluźniło też z biegiem czasu terminarz, tak że w końcu zaczęły się ukazywać niekoniecznie na trzeci dzień po premierze, ale i nieco później.

Nigdy jednak nie dochodziło do takich paradoksów, jak np. dzisiaj, że recenzje zjawiają się w niektórych pismach dopiero wtedy, gdy sztuka już dawno zeszała z afisza. I mów tu jeszcze bracie o wpływie recenzji na teatr! Brr.

Wracając jednak do tych quasi-legendarnych czasów wypada jeszcze podkreślić, że poszczególne redakcje miały na widowni swoje stałe i zapewnione na amen miejsca recenzenckie. I niech by kto się ośmielił usadzić tam kogo innego! (Chyba po pierwszym akcie).

Nie można wprawdzie powiedzieć, żeby teatry — jako że to był naturalnie ogólnopolski zwyczaj — były specjalnie zadowolone z tego, że pewna ilość dobrych miejsc nie mogła być nigdy sprzedana, ale z konieczności robiły dobrą minę do złej gry. No bo jakżeż by to można było się obejść bez recenzentów i recenzji!

Dzisiaj okazuje się, że jednak ...można.

Nic tak mnie nie wzruszyło, jak spojrzenie z początkiem lutego pamiętnego 1945-go roku na katowicki teatr i radosne stwierdzenie, że kochana stara buda istnieje, i że krzepko się trzyma. Oczywiście, że zanim zaczęło się w niej życie, to upłynęło trochę czasu. Ale znowu nie tak wiele, jako że przecież jeszcze w tymże samym lutym teatr żołnierski pod dyktando Mariana Godlewskiego — zdaje się, że w randze kapitana, bo to wtedy również i aktorzy nosili gwiżdżki i szlify, a nawet był jeden taki, co nosił i ostrogi — przedwojennego katowickiego aktora i reżysera, a późniejszego zasłużonego dyrektora Teatru Ziemi Opolskiej, wystąpił z niefrasobliwą estradową rewietką. Nie było to arcydzieło, o nie, ale mój Boże — po tylu latach być znowu w polskim teatrze, i słyszeć ze sceny polskie słowo, to było przecież przeżycie, jak mawiają Włosi — di primo cartello! Człowiekowi robiło się gorąco ze wzruszenia, co zresztą stanowiło objaw bardzo pożyteczny, ponieważ w teatrze — nieopalanym, bo niby skąd! — było zimno jak w psiarni.

Były tam potem pokazywane — mimo zimna — próbki dość lichej amatorszczyzny, ale stosunkowo rychło, bo już gdzieś w maju, zjawił się wreszcie teatr z prawdziwego zdarzenia, ów właśnie pierwszy powojenny teatr pod dyktando Wilama Horzycy i Karola Adwentowicza. No i pierwsze przedstawienie — „Zemsta”! Ludzie płakali ze wzruszenia, a choć było się z czego śmiać — bo cóż w pyszności komediowej dorówna „Zemście”? — to jednak łyżki przeważały. Potem poszła naturalnie „Moralność Pani Dulskiej”, dalej „Lompa” Kazimierza Gołby (ciekawe, dlaczego właściwie tej naszej jedynej, a wcale dobrej sztuki o Józefie Lompie, nie wznawia się? A znowu w związku z Millenniumem warto by polecić też inną zapomnianą sztukę Gołby o Bolesławie Rogatce), a wreszcie (kolejność zresztą może być inna, ale to chyba nie jest aż tak ważne) sztuka angielska — Horzyca był znanym anglistą i wielbicielem teatru angielskiego — o miłości starzejącej się nauczycielki do ucznia, oczywiście takiego już pod wąsem. Sztuka nazywała się „Zieleni się zboże”. Nie wiem, czy jeszcze była grana gdzieindziej.

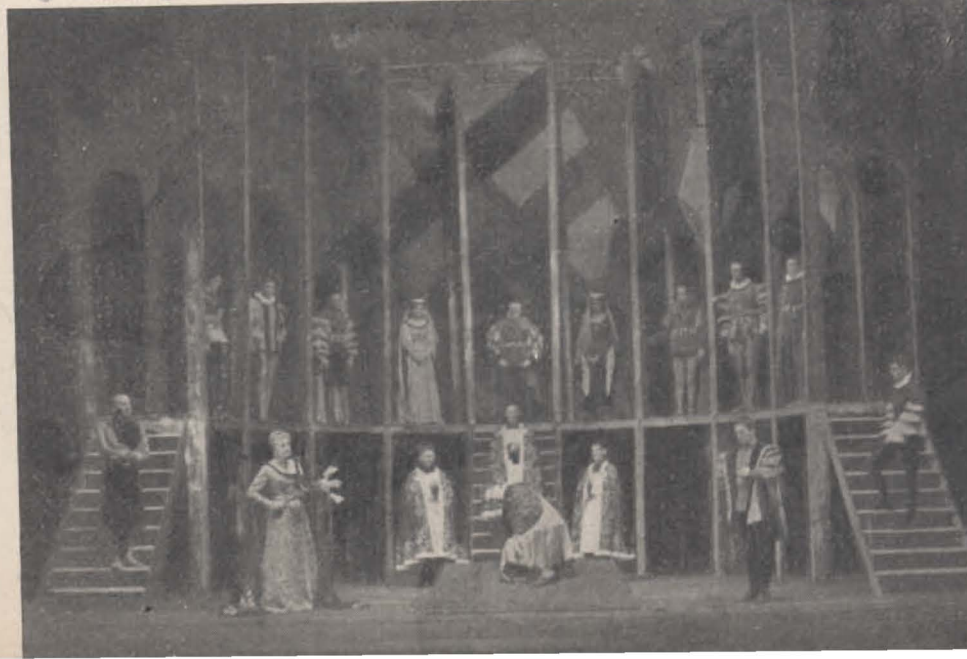
A potem przyjechał teatr lwowski z Bronisławem Dąbrowskim na czele i rozpoczął jeden z najświetniejszych okresów katowickiej sceny. Na inaugurację poszło „Wesele” — znów ocieranie chusteczką oczu, a potem po minorum gentium pozycjach, jak: „Ich czworo”, „Burmistrz Stylmondu” (Maeterlincka), przyszła kolej na takie wspaniałości, jak: „Wieczór Trzech Króli”, „Dwa Teatry”, „Krakowiacy i Górale”, „Rewizor”, „Sen nocy letniej”, nie licząc innych wyśmienitości, choć siłą faktu nie tak wystawnych jak poprzednie np. „Mąż i Żona”, „Grube Ryby”, „Pan Jowialski” (z Zelwerowiczem), „Rozbitki”, „Antygona”, (Sofoklesa nie Anouilha), „Śluby Panieńskie” czy „Szczęście Frania”. W tym „Szczęściu” odbył się właśnie znakomity debiut Łomnickiego.

Były czasy naturalnie bardzo swoiste. Wprawdzie idąc do teatru ludzie ubierali się, jak mogli najlepiej, ale to „najlepiej” wyglądało czasami bardzo dziwnie. Wśród obuwia trafiały się i buty z cholewami, a w tekstyliach wszelakie wojenne wynalazki, jak, tak zwana „studwudziestka, to

S. MROŻEK  
● ZABAWA ●



W. SZEKSPIR  
● HAMLET ●



znaczy składająca się jak mawiano z 60% bawełny i z 60% pokrzywy. W jednej recenzji zanotowałem, jako wydarzenie godne uwagi, że pewna pani — jadła podczas spektaklu pomarańcze?! Faktycznie widownia bardziej była zjadła tą pomarańczą niż sztuką.

Po dyrekcji Dąbrowskiego przyszła kolej na dyrekcję Krasnowieckiego, który zaznaczył się m. in. takimi pozycjami, jak: „Jęgor Bułyczow”, „Pastorałka”, „Panna Maliczewska”, „Uczeń Diabła”, „Szkolna Żona”, „Jak wam się podoba”, no i szczególnie wspaniałymi i szczególnie doskonale obsadzonymi — „Damami i Huzarami”. Niezapomnianymi po dziś dzień.

Ale i Krasnowiecki opuścił Katowice, zabierając ze sobą tak jak poprzednio Dąbrowski, co lepszych czy co przydatniejszych aktorów. Zwyczaj ten zakorzenił się już na stałe, i każdy następny dyrektor prowadził dalej to zbożne dzieło ogalania Katowic z talentów. Na szczęście niektórzy „dezertrzy” wracali później na „ojczyzny łono”, tak że na jakąś całkowicie stu-procentową plajnę w tej dziedzinie nie możemy narzekać.

W tym czasie, a właściwie nie tyle w tym czasie, ile znacznie wcześniej, teatr katowicki zaczął mieć kłopoty z ...teatrem sosnowieckim. Bo oba te teatry jeszcze za dyrekcji Krasnowieckiego (ale wcale nie z jego woli ani chęci) — pożeniono. Był to bardzo nieudany mariaż, który w tym swoim niedobrze doprowadził do tego, że Sosnowiec został w ogóle pozbawiony teatru, czyli instytucji, którą posiadał jeszcze z końcem XIX-go wieku! Bo, że tam od czasu do czasu teatr katowicki zajeżdżał, jako udający teatr „miejscowy” oczywiście w niczym nie zmieniło sytuacji.

W końcu jednak dzięki kampanii prasowej (w której niżej podpisany do pewnego stopnia — magna pars fuit) oraz pomocy władz lokalnych, narodził się Teatr Zagłębia i Sosnowiec uzyskał po paroletniej przerwie znów swój własny i doskonale dziś prosperujący przybytek Melpomeny. Teatr więc Wyspiańskiego odetchnął wtedy pełną piersią bo przestał uchodzić za teatr sosnowiecki, którym nigdy nie był, choć na głowie miał jeszcze inne zmartwienia. Zmartwieniami tymi były — Mała Scena, potem Teatr Rozmaitości. Ile razy ta Mała Scena była zamykana, a ile razy z powrotem otwierana nie mówiąc już o jej przebudowie i remontach, nikt już dzisiaj nie potrafi policzyć. W każdym razie było tych otwierań i zamykań sporo. A potem przyszła scena jeszcze jedna w której naprzód był teatr Satyry, potem coś w rodzaju teatru kameralnego, a potem wreszcie z tego się narodziła trzecia scena teatru im. Wyspiańskiego, czyli „Rozmaitości”. Z początku teatr nie bardzo się kwapił z przejęciem tego spadku posatyrycznego (z częściową dobrocią inwentarza), ale później wziął ów ciężar już na siebie i krzepko go niesie po dziś dzień, nie mówiąc już o tym, że wszystkie trzy sceny dają różne piękne możliwości repertuarowe. Tyle, że recenzenci, czy raczej gazety z miejscem i papierem nie nadążają...

Jedźmy jednak dalej. Następną parą dyrektorską po Zawistowskim i Grywałdzie była para Gustaw Holoubek i Wacław Kozioł. Wtedy to wśród szeregu innych wystawionych interesujących pozycji wypada zanotować „Czarującą Szewcową”, „Fantazego”, „Igraszki trafu i miłości”, „Dramat Księżycowy”, i „Tragedię Florencką” (wspólny spektakl), „Komedie Omyłek”, i „Chorego z urojenia”. Specjalną jednak monumentalnością ten okres się nie odznaczył.

Za to za następnej kadencji dyrektorskiej Józefa Wyszomirskiego, teatr nastawił się znów, na swego rodzaju „wielkie uderzenie”, a więc np. na „Śmierć Dantona”, „Matkę”, „Bał Manekinów”, „Wyzwolenie”, nową „Zemstę” i nową „Balladynę”, oraz „Zbrodnię i karę”. Inne sztuki, to choć w mniejszych wymiarach ale za to świetnie zagrane: Halina Cieszkowska

i Mieczysław Jasiński („Krzesła”) dalej; „Salon”, „Policjanci”, „Lis i winogrona”, a z rzeczy figlarnych „Porwanie Sabine”, „Królowa Przedmieścia”, no i arcydzieło „Śluby Panieńskie”.

Potem nastąpił okres dyrekcji Jerzego Kaliszewskiego, który zaznaczył się znów wieloma udanymi premierami, jak: „Antoniusz i Kleopatra”, „Widok z mostu”, plautowski „Kupiec”, „Żeglarz”, „Po długim dniu zapada noc”, „Tomasz Becket”, „Ifigenia w Taurydzie”, „Rewizor”, „Skapiec”, „Opera za trzy grosze”, „Dziady”, i „Frank V”. Wreszcie nastąpiła kadencja „powróconego na ojczyzny łono” i to chyba już na długi okres — bo katowicki teatr kulał nieraz właśnie na skutek owych częstych, a w innych teatrach stosunkowo rzadko spotykanych, zmian dyrektorskich — Romana Zawistowskiego, który zaprezentował nam szereg spektakli naprawdę dużego formatu, że wymieni tu się tylko „Maskaradę”, „Antygonę”, „Hamleta”, „Świętą Joannę”, „Fizyków”, „Łażnię”, „Mutter Courage”, „Don Carlosa” i wreszcie — „Lato w Nohant”.

Nie jest zły ten teatr katowicki, o nie! I trudno o nim mówić z okazji jego czterdziestolecia bez wzruszenia i bez dumy!

Bolesław Surówka

# REPERTUAR PTS W LATACH 1945-1964

## 1945

- A. Fredro: ZEMSTA — reż. W. Horzyca, scen. J. Kosiński  
G. Zapolska: MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ — reż. R. Zawistowski, scen. J. Kosiński  
E. Williams: ZIELENI SIĘ ZBOŻE — reż. W. Horzyca, scen. J. Kosiński  
K. Gołba: LOMPA — reż. S. Kwaskowski, scen. S. Marcinow  
M. Hemar: JAŚ U RAJU BRAM — reż. R. Zawistowski, scen. J. Kosiński  
Rewia ROZSTANIE NA WESOŁO — reż. W. Horzyca, R. Zawistowski, scen. J. Kosiński  
S. Wyspiański: WESELE — reż. B. Dąbrowski, scen. S. Cegielski  
G. Montgomery: CAŁY DZIEŃ BEZ KŁAMSTWA — reż. A. Bardini, scen. S. Tenerowicz  
A. Korniejczuk: MISJA MR. PERKINSA — reż. B. Dąbrowski, scen. S. Cegielski, S. Tenerowicz  
M. Maeterlinck: BURMISTRZ STYLMONDU — reż. A. Bardini, scen. S. Cegielski  
G. Zapolska: ICH CZWORO — reż. B. Dąbrowski, scen. S. Tenerowicz  
Berre i Verneuil: MOJA SIOSTRA I JA — reż. A. Bardini, scen. S. Tenerowicz

## 1946

- R. Fauchois: OSTROŻNIE, ŚWIEŻO MALOWANE — reż. J. Leliwa, scen. S. Tenerowicz  
J. Brzoza: STARY DZWON — reż. E. Żytecki, scen. S. Tenerowicz  
W. Krzemiński: JAK W BAJCE — reż. W. Krzemiński, scen. J. Dutkiewicz  
W. Szekspir: WIECZÓR TRZECH KRÓLI — reż. B. Dąbrowski, scen. S. Jarocki  
Armont i Marchand: KRAWIEC W ZAMKU — reż. W. Krzemiński, scen. S. Tenerowicz  
A. M. Swinarski: JASON — reż. E. Żytecki, scen. A. Fiszerowa i J. Mroszczak  
M. Bałucki: DOM OTWARTY — reż. A. Bardini, scen. W. Daszewski  
B. Connors: ROXY — reż. E. Żytecki, scen. S. Tenerowicz  
A. Cwojdzkiński: CZŁOWIEK ZA BURTA — reż. W. Ścibor, scen. J. Dutkiewicz



B. BRECHT ● OPERA ZA TRZY GROSZE ●

- A. Fredro: MAŻ I ZONA — reż. W. Krzemiński, scen. W. Makojnik  
 Sofokles: ANTYGONA — reż. H. Szletyński, scen. A. Pronaszko  
 S. Wyspiański: WARSZAWIANKA — reż. H. Szletyński, scen. A. Pronaszko  
 J. Anouilh: PASAŻER BEZ BAGAŻU — reż. J. Warnecki, scen. A. Pronaszko  
 M. Bałucki: GRUBE RYBY — reż. J. Leszczyński, scen. S. Tenerowicz  
 A. Fredro: PAN JOWIALSKI — reż. H. Szletyński, scen. W. Makojnik  
 J. Bliziński: ROZBITKI — reż. J. Warnecki, scen. W. Makojnik  
 W. Perzyński — SZCZĘŚCIE FRANIA — reż. E. Żytecki, scen. S. Tenerowicz

### 1947

- J. Szaniawski: DWA TEATRY — reż. E. Wierciński, scen. A. Pronaszko  
 A. Musset: KAPRYSY MARIANNY — reż. W. Krzemiński, scen. A. Pronaszko  
 M. Gogol: REWIZOR — reż. K. Borowski, scen. W. Makojnik  
 L. H. Morstin: TANIEC KSIĘŻNICZKI — reż. B. Dąbrowski, scen. W. Makojnik  
 A. Cwojdzński: TEMPERAMENTY — reż. W. Krzemiński, scen. S. Tenerowicz  
 K. Grzybowska: SIOSTRY — reż. T. Surowa, scen. S. Tenerowicz  
 K. Korcelli: PAPUGA — reż. W. Krzemiński, scen. W. Makojnik  
 W. Świętnicki: NOKTURN — reż. E. Żytecki, scen. A. Pronaszko  
 W. Szekspir: SEN NOCY LETNIEJ — reż. B. Dąbrowski, scen. A. Pronaszko  
 T. Rittner: GŁUPI JAKUB — reż. W. Biegański, scen. W. Makojnik  
 W. Bogusławski: KRAKOWIACY I GÓRALE — reż. W. Krasnowiecki, scen. W. Daszewski  
 A. Fredro: ŚLUBY PANIEŃSKIE — reż. W. Biegański, scen. W. Makojnik  
 M. Gorki: JEGOR BUŁYCZOW I INNI — reż. W. Krasnowiecki, scen. J. Szujski

### 1948

- G. Zapolska: PANNA MALICZEWSKA — reż. E. Żytecki, scen. W. Makojnik  
 L. Schiller: PASTORAŁKA — reż. W. Krasnowiecki, scen. W. Makojnik  
 G. B. Shaw: UCZEŃ DIABŁA — reż. W. Krasnowiecki, scen. W. Daszewski  
 A. Ważyk: BANKIERZY RUIN — reż. W. Wróblewska, scen. W. Makojnik  
 J. B. Priestley: PAN INSPEKTOR PRZYSZEDŁ — reż. W. Krzemiński, scen. A. Pronaszko

- d'Usseau i Gow: KORZENIE SIĘGAJĄ GŁĘBOKO — reż. W. Krasnowiecki, scen. K. Frycz  
 Molière: SZKOŁA ŻON — reż. B. Korzeniewski, scen. T. Roszkowska  
 W. Labiche, J. Tuwim: SŁOMKOWY KAPELUSZ — reż. Krasnowiecki, scen. Z. Strzelecki  
 A. Fredro: DAMY I HUZARY — reż. W. Krzemiński, scen. Z. Strzelecki  
 J. Wirski: INŻYNIER SABA — reż. J. Merunowicz, scen. W. Makojnik  
 W. Majakowski: DOBRZE (insc. poematu) — reż. W. Krasnowiecki, scen. W. Makojnik  
 J. Canin: WCZORAJ URODZONY — reż. E. Żytecki, scen. J. Dutkiewicz  
 G. B. Shaw: SZCZYGLI ZAULEK — reż. J. Merunowicz, scen. W. Makojnik  
 W. Szekspir: JAK WAM SIĘ PODOBA — reż. W. Krasnowiecki, scen. Z. Strzelecki

### 1949

- A. Wydrzyński: KOMEDIA — reż. J. Merunowicz, scen. W. Makojnik  
 Komédie rybaltowskie: PRZYGODY ALBERTUSA — reż. W. Wróblewska, scen. Z. Strzelecki  
 M. Wiercińska i K. Stromenger: LISTY CHOPINA — reż. W. Krasnowiecki, scen. J. Dutkiewicz  
 M. Świetłow: BAJKA — reż. W. Krasnowiecki, scen. W. Makojnik  
 N. Coward: SEANS — reż. E. Żytecki, scen. W. Makojnik  
 Beaumont i Fletcher: RYCERZ OGNISTEGO PIEPRZU — reż. K. Berwińska-Gogolewska, scen. J. Ipohorska  
 D. O. Steward: GWIAZDA PROF. STEVENSONA — reż. J. Block, scen. W. Makojnik  
 A. Korniejczyk: MAKAR DUBROWA — reż. R. Zawistowski, scen. W. Makojnik  
 W. Perzyński: LEKKOMYŚLNA SIOSTRA — reż. R. Zawistowski, scen. J. Hrynkowski  
 L. Kruczkowski: ODWETY — reż. R. Zawistowski, scen. J. Hrynkowski  
 M. Gorki: MIESZCZANIE — reż. E. Żytecki, scen. W. Makojnik  
 S. Flukowski: WIECZÓR W MICHAJŁOWSKOJE — reż. A. Kwiatkowski, scen. W. Makojnik

### 1950

- W. Krzemiński: ROMANS Z WODEWILU — reż. A. Kwiatkowski, scen. A. Cybulski  
 A. Sofronow: W PEWNYM MIEŚCIE — reż. E. Żytecki, scen. W. Lange  
 J. Słowacki: BALLADYNA — reż. W. Woźnik, scen. W. Makojnik  
 A. Wydrzyński: SALON PANI KLEMENTYNY — reż. R. Zawistowski, scen. J. Hrynkowski  
 G. Zapolska: MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ — reż. R. Zawistowski, scen. J. Hrynkowski  
 Z. Skrowronski, J. Słotwiński: ZAŁOGA — reż. A. Kwiatkowski, scen. J. Hrynkowski  
 K. Simonow: OBCY CIEŃ — reż. E. Żytecki, scen. W. Makojnik

## 1951

- Molier: MIZANTROP — reż. R. Zawistowski, scen. J. Kosiński  
 K. Simonow: CHŁOPIEC Z NASZEGO MIASTA — reż. R. Wasilewski, scen. J. Hrynkowski  
 A. Tarn: ZWYKŁA SPRAWA — reż. E. Żytecki, scen. J. Hrynkowski  
 A. Uspieński: BYŁO TROJE PRZYJACIÓŁ — reż. R. Zawistowski, scen. W. Makojnik  
 A. Świrszczyńska: ODEZWA NA MURZE — reż. R. Wasilewski, scen. J. Hrynkowski  
 A. Maliszewski: WCZORAJ I PRZEDWCZORAJ — reż. S. Winczewski, scen. W. Makojnik  
 A. Baumgardten, K. Słotwiński: PREMIERA W BORUCICACH — reż. R. Wasilewski, scen. J. Hrynkowski  
 A. Fajko, C. Sołodar: PIĄTKA PRZYJACIÓŁEK — reż. S. Winczewski, scen. W. Lange  
 A. Fredro: DOŻYWCIE — reż. R. Zawistowski, scen. J. Przeradzka  
 B. Gorbатов: MŁODOŚĆ OJCÓW — reż. R. Zawistowski, scen. W. Lange  
 A. Ostrowski: INTRATNA POSADA — reż. E. Żytecki, scen. W. Makojnik

## 1952

- S. Żeromski (oprac. Kruczkowskiego): GRZECH — reż. I. Erwan, scen. Z. Strzelecki  
 H. Fast: TRZYDZIEŚCI SREBRNIKÓW — reż. G. Holoubek, scen. W. Lange  
 J. Lutowski: WZGÓRZE 35 — reż. R. Zawistowski, scen. W. Lange  
 Molier: ŚWIĘTOSZEK — reż. R. Wasilewski, scen. J. Hrynkowski  
 J. Jurandot: RODZINKA — reż. R. Wasilewski, scen. J. Hrynkowski  
 A. Uspieński: NA SPOTKANIE ŻYCIA — reż. P. Połoński, scen. W. Makojnik  
 A. Korniejczuk: ZAGŁADA ESKADRY — reż. R. Zawistowski, E. Żytecki, scen. W. Lange, W. Makojnik  
 L. A. Dmuszewski: STAROSTA GRUDCZYŃSKI — reż. R. Zawistowski, scen. W. Lange

## 1953

- A. Makarenko: POEMAT PEDAGOGICZNY — reż. P. Połoński, B. Smela, scen. W. Makojnik  
 J. Lutowski: SPRAWA RODZINNA — reż. E. Żytecki, scen. J. Hrynkowski  
 J. Słowacki: MAZEPA — reż. R. Zawistowski, scen. W. Lange  
 I. A. Kryłow: MAGAZYN MÓD — reż. B. Smela, scen. W. Makojnik  
 L. Kruczkowski: NIEMCY — reż. E. Turska, scen. J. Hrynkowski  
 T. Rittner: W MAŁYM DOMKU — reż. R. Zawistowski, scen. W. Lange

- J. Broszkiewicz, G. Gottesman: BANCROFTOWIE — reż. R. Zawistowski, scen. W. Lange  
 M. Ostrowski: JAK HARTOWAŁA SIĘ STAL — reż. G. Holoubek, B. Smela, scen. W. Lange  
 M. Bałucki: DOM OTWARTY — reż. R. Zawistowski, scen. J. Hrynkowski

## 1954

- J. Bliźniński: PAN DAMAZY — reż. E. Żytecki, scen. W. Czapłanka  
 J. Jurandot: TAKIE CZASY — reż. R. Wasilewski, scen. W. Czapłanka  
 P. Bażow, E. Permiak: SREBRNE KOPYTKO (bajka) — reż. S. Czaszka, scen. J. Hrynkowski  
 A. Maliszewski: DROGA DO CZARNOLASU — reż. G. Holoubek, scen. W. Lange  
 A. Czechow: WIŚNIOWY SAD — reż. A. Nowak, scen. W. Lange  
 A. Fredro: ODLUDKI I POETA — reż. R. Zawistowski, scen. W. Lange  
 A. Fredro: ŚWIECZKA ZGASŁA — reż. B. Mierzejewski, scen. W. Lange  
 H. Ibsen: DOM LALKI (NORA) — reż. G. Holoubek, scen. W. Lange

## 1955

- F. Zabłocki: DOKTOR LUBELSKI — reż. K. Mikulski, scen. A. Cybulski  
 A. Wydrzyński: LUDZIE I CIENIE — reż. G. Holoubek, scen. W. Lange  
 F. Garcia Lorca: CZARUJĄCA SZEWCOWA — inscenizacja T. Kantor reż. B. Smela, scen. T. Kantor  
 J. Słowacki: FANTAZY — reż. G. Holoubek, scen. W. Lange  
 Z. Skowroński: MATURZYŚCI — reż. J. Para, scen. A. Cybulski  
 L. Squarzina: WIELKA WYSTAWA — reż. Z. Sawan, scen. A. Cybulski  
 Marivaux: IGRASZKI TRAFU I MIŁOŚCI — reż. E. Żytecki, scen. J. Przeradzka

## 1956

- M. Twain: KSIAŻE I ŻEBRAK — reż. B. Smela, scen. A. Cybulski  
 L. Leonow: ZŁOTA KAROCA — reż. A. Nowak, scen. W. Lange  
 R. Brandstaetter: DRAMAT KSIĘŻYCOWY — reż. G. Holoubek, scen. W. Lange  
 O. Wilde: TRAGEDIA FLORENCKA — reż. G. Holoubek, scen. W. Lange  
 W. Szekspir: KOMEDIA OMYŁEK — reż. K. Mikulski, M. Daszewski, scen. K. Mikulski  
 Molier: CHORY Z UROJENIA — reż. A. Nowak, scen. A. Cybulski  
 J. Anouilh: ZAPROSZENIE DO ZAMKU — reż. E. Żytecki, scen. W. Lange  
 K. Čapek: MATKA — reż. J. Wyszomirski, scen. W. Lange

## 1957

- G. Greene: SALON — reż. A. Nowak, scen. Z. Jasińska  
 G. Büchner: ŚMIERĆ DANTONA — reż. J. Wyszomirski, scen. W. Lange  
 (Wieczór Poezji S. Wyspiańskiego) SPOTKANIE Z WYSPIAŃSKIM — reż. H. Cieszkowska  
 F. Hochwälder: BARYLECZKA — reż. E. Żytecki, scen. A. Cybulski  
 (Wieczór Poezji K. I. Gałczyńskiego) DLACZEGO OGÓREK NIE ŚPIEWA — reż. Z. Truszkowska, scen. Z. Moskwa  
 E. Ionesco: KRZESŁA — reż. J. Wyszomirski, scen. W. Lange  
 A. Walewski: KOPCIUSZEK — reż. M. Daszewski, scen. B. Górecki  
 Alarcon: PODEJRZANA PRAWDA — reż. J. Żegalski, scen. A. Cybulski  
 B. Jasiński: BAL MANEKINÓW — reż. J. Jarocki, scen. W. Lange  
 U. Betti: ZBRODNIA NA WYSPIE KÓZ — reż. J. Wyszomirski, scen. W. Lange  
 (Wieczór poezji Bedier'a) TRISTAN I IZOLDA — reż. J. Zbiróg, scen. Z. Jasińska  
 (Wieczór Poezji Rewolucyjnej) — reż. M. Daszewski, scen. Z. Moskwa  
 J. Osborne: GNIEW I MIŁOŚĆ — reż. J. Jarocki, scen. T. Rumiński  
 S. Wyspiański: WYZWOLENIE — reż. J. Wyszomirski, scen. W. Lange

## 1958

- E. Schwartz: CZERWONY KAPTUREK — reż. M. Daszewski, scen. Z. Jasińska  
 A. Musset: NIE IGRA SIĘ Z MIŁOŚCIĄ — reż. J. Jarocki, scen. T. Rumiński  
 C. Vermorel: DŻUNGLA — reż. E. Żytecki, scen. W. Lange  
 H. Becque: PARYŻANKA — reż. M. Daszewski, scen. Z. Jasińska  
 Beaumarchais: WESELE FIGARA — reż. A. Nowak, scen. W. Lange  
 S. Mrożek: POLICJA — reż. J. Jarocki, scen. T. Rumiński  
 A. Fredro: ZEMSTA — reż. B. Mierzejewski, scen. J. Dutkiewicz  
 P. Kohout: DOBRZY LUDZIE I MIŁOŚĆ — reż. J. Zajic, scen. Z. Jasińska  
 N. Manzari: NASZE KOCHANE DZIATKI — reż. J. Jarocki, scen. J. Kałucki  
 S. Dobrzański: ŻOŁNIERZ KRÓLOWEJ MADAGASKARU — reż. L. Zamkow, scen. T. Rumiński  
 J. Słowacki: BALLADYNA — reż. J. Wyszomirski, scen. W. Lange  
 M. Gerson-Dąbrowska: LALECZKA Z SASKIEJ PORCELANY — reż. M. Daszewski, scen. T. Rumiński

## 1959

- G. Figueiredo: LIS I WINOGRONA — reż. E. Żytecki, scen. U. Gogulska  
 F. Dostojewski: ZBRODNIA I KARA — reż. J. Wyszomirski, scen. W. Lange  
 F. Schönthan: PORWANIE SABINEK — reż. M. Daszewski, scen. T. Rumiński

- A. de Saint-Exupéry: MAŁY KSIĄŻĘ — reż. Z. Truszkowska, scen. U. Gogulska  
 Lope de Vega: PIES OGRODNIA — reż. J. Wyszomirski, scen. Otto Axer  
 K. Krumłowski: KRÓLOWA PRZEDMIEŚCIA — reż. J. Ukleja, scen. J. Ukleja  
 E. Kabac i A. Minkowski: FAŁSZERZ I JEGO CÓRKA — reż. J. Jarocki, scen. U. Gogulska  
 J. Wilczek: LAMPA ALLADYNA — reż. M. Daszewski, scen. U. Gogulska  
 Z. Zapolska: MEZCZYŻNA — reż. J. Ukleja, scen. J. Ukleja  
 A. Fredro: ŚLUBY PANIEŃSKIE — reż. E. Żytecki, scen. U. Gogulska  
 R. Ardrey: WIEŻA SAMOTNOŚCI — reż. J. Jarocki, scen. W. Lange  
 J. Lutowski i J. Waldorff: CZARNA MAŃKA — reż. J. Wyszomirski, scen. J. Kałucki  
 (Wieczór Poezji S. Jesienina) PUGACZOW — reż. M. Daszewski, scen. W. Lange  
 J. Broszkiewicz: JONASZ I BŁAZEN — reż. J. Gruda, scen. K. Wiśniak  
 T. Strozzi: GRA I RZECZYWISTOŚĆ — reż. W. Kwaskowski, scen. J. Kałucki  
 J. Słowacki: KORDIAN — reż. J. Kaliszewski, scen. W. Lange

## 1960

- K. Makuszyński: PRZYJACIEL WESOŁEGO DIABŁA — reż. M. Daszewski, scen. J. Kałucki  
 J. M. Synge: CIEŃ NAD DOLINĄ — reż. M. Okopiński, scen. K. Wiśniak  
 G. B. Shaw: PROFESJA PANI WARREN — reż. E. Żytecki, scen. K. Wiśniak  
 A. Musset: OSIOŁ NAD STRUMIENIEM — reż. M. Daszewski, scen. U. Gogulska  
 W. Szekspir: ANTONIUSZ I KLEOPATRA — reż. J. Krasowski, scen. W. Lange  
 A. Miller: WIDOK Z MOSTU — reż. J. Jarocki, scen. J. Fedorowicz  
 W. Perzyński: SZCZĘŚCIE FRANIA — reż. E. Żytecki, scen. U. Gogulska  
 P. M. Plautus: KUPIEC — reż. M. Daszewski, scen. K. Mikulski  
 K. Gruszczyński: WIELKI BOBBY — reż. M. Okopiński, scen. K. Wiśniak  
 J. Wybicki: KULIG — reż. J. Wyszomirski, scen. U. Gogulska  
 J. Broszkiewicz: GŁUPIEC I INNI — reż. J. Jarocki, scen. K. Wiśniak  
 M. Achard: KARTOFEL — reż. J. Ukleja, scen. J. Kałucki  
 L. Zorin: MŁODOŚĆ, MIŁOŚĆ, CZAS — reż. J. Biczycycki, scen. J. Dutkiewicz  
 C. Goldoni: UCZCIWA DZIEWCZYNA — reż. M. Broniewska, scen. A. Cybulski  
 Ch. de Peyret-Chapuis: JUDYTA — reż. J. Kaliszewski, scen. W. Lange



M. Chase: MÓJ PRZYJACIEL HARVEY — reż. M. Daszewski, scen. K. Zachwatowicz  
KRÓLEWNA SNIEŻKA — reż. J. Biczycycki, scen. K. Wiśniak

### 1961

E. O'Neill: PO DŁUGIM DNIU ZAPADA NOC — reż. J. Jarocki, scen. U. Gogulska  
F. Bohomolec: KAWALER Z KSIĘŻYCA — reż. M. Daszewski, scen. W. Lange  
J. Anouilh: TOMASZ BECKET — reż. M. Broniewska, scen. K. Wiśniak  
R. Vincy i J. Valmy: PASZTET JAKICH MAŁO — reż. M. Daszewski i M. Ziobrowski, scen. G. Miklaszewski  
L. Kruczkowski: ŚMIERĆ GUBERNATORA — reż. J. Jarocki, scen. W. Lange  
J. W. Goethe: IFIGENIA W TAURYDZIE — reż. J. Biczycycki, scen. K. Wiśniak  
J. Warmiński: CZŁOWIEK Z GŁOWĄ — reż. J. Biczycycki, scen. U. Gogulska  
M. Gogol: REWIZOR — reż. M. Daszewski, scen. W. Lange  
Molier: SKAPIEC — reż. E. Żytecki, scen. K. Wiśniak  
E. Szelburg-Zarembina: ZA SIĘMIOMA GÓRAMI — reż. M. Daszewski

### 1962

J. P. Gawlik: PORTRET — reż. J. Jarocki, scen. U. Gogulska  
B. Brecht: OPERA ZA TRZY GROSZE — reż. J. Biczycycki, scen. K. Wiśniak  
R. Penn Warren: LUDZIE KRÓLESTWA — reż. J. Kaliszewski, scen. W. Lange  
A. Fredro: MAŻ I ŻONA — reż. E. Żytecki, scen. K. Wiśniak  
I. Iredyński: OSTATNI ODCINEK DROGI — reż. J. Biczycycki, scen. W. Lange  
A. Mickiewicz: DZIADY — reż. J. Kreczmar, scen. P. Potworowski  
I. Ilf i E. Pietrow: DWANAŚCIE KRZESEŁ — reż. J. Biczycycki, scen. U. Gogulska  
F. Dürrenmatt: FRANK V — reż. J. Jarocki, scen. J. Szajna  
T. Rittner: WILKI W NOCY — reż. M. Daszewski, scen. K. Wiśniak  
Z. Nałkowska: DOM KOBIET — reż. H. Gallowa, scen. U. Gogulska  
M. Lermontow: MASKARADA — reż. R. Zawistowski, scen. Otto Axer  
J. Anouilh: ANTYGONA — reż. A. Mianowska, scen. W. Lange  
J. Benavente: GRA INTERESÓW — reż. L. Komarnicki, scen. K. Wiśniak  
J. Odrowąż: NIEZWYKŁA PRZYGODA — reż. M. Daszewski, scen. W. Cejnar

J. Kilty: KOCHANY KŁAMCA — reż. K. Wydrzyńska, scen. R. Ligocka  
A. Musset: ŚWIECZNIK — reż. L. Komarnicki, scen. W. Lange

### 1963

W. Szekspir: HAMLET — reż. R. Zawistowski, scen. S. Bąkowski  
F. Garcia Lorca: DOM BERNARDY ALBA — reż. A. Mianowska, scen. K. Wiśniak  
A. Fredro: WYCHOWANKA — reż. R. Zawistowski, scen. K. Wiśniak  
G. B. Shaw: ŚW. JOANNA — reż. L. Komarnicki, scen. W. Lange  
F. Dürrenmatt: FIZYCZY — reż. R. Zawistowski, scen. W. Lange  
W. Szekspir: SEN NOCY LETNIEJ — reż. L. Komarnicki, scen. K. Wiśniak  
J. Zawieyski: WYSOKA ŚCIANA — reż. A. Mianowska, scen. W. Lange  
C. A. Puget: SZCZEŚLIWE DNI — reż. A. Mianowska, scen. Z. Moskwa  
A. Siekierski: SYMULANCI — reż. R. Zawistowski, scen. Z. Moskwa  
Z. Skowroński: DYPLOMACI — reż. S. Winczewski, scen. U. Gogulska  
Molier: ŚWIĘTOSZEK — reż. J. Szczęk, scen. W. Zieleziński  
W. Majakowski: ŁAŻNIA — reż. J. Jarocki, scen. W. Krakowski  
L. Kruczkowski: PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI — reż. A. Szafiański, scen. W. Zieleziński  
B. Brecht: MATKA COURAGE — reż. L. Zamkow, scen. U. Gogulska

### 1964

M. Szabo: ODSŁONIĘCIE — reż. E. Żytecki, scen. W. Lange  
R. Planchon i C. Lochy: TRZEJ MUSZKIETEROWIE — reż. J. Szczęk, scen. J. Warpechowski  
Z. Laurentowski: KOT W BUTACH — reż. J. Kilarski, scen. Z. Moskwa  
F. Schiller: DON KARLOS — reż. R. Zawistowski, scen. S. Bąkowski  
J. Robert, G. Duvivier, H. Jeanson: MARIE OCTOBRE — reż. A. Mianowska, scen. J. Warpechowski  
S. Mrozek: ZABAWA, CZAROWNIA NOC — reż. J. Szczęk, scen. W. Lange  
J. Minkiewicz wg A. Fredry: STRASZNY DWOREK — reż. M. Ziobrowski, scen. W. Zieleziński  
L. M. Montgomery: ANIA Z ZIELONEGO WZGÓRZA — reż. W. Kozłowski, scen. Z. Moskwa  
J. Iwazskiewicz: LATO W NOHANT — reż. A. Mianowska, scen. U. Gogulska  
Z. Skowroński: KUGLARZE — reż. E. Żytecki, scen. W. Zieleziński  
A. Wydrzyński: OSTATNIA SEKUNDA — reż. A. Mianowska, scen. W. Lange  
R. Thomas: 8 KOBIET — reż. W. Kozłowski, scen. Z. Moskwa  
S. Wyspiański: WESELE — reż. J. Gruda, scen. J. Warpechowski

# DYREKTORZY PTŚ IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO W KATOWICACH W LATACH 1945-1964

15. III. 1945 r. — 15. IX. 1945 r.  
dyrektor i kier. art. — WILIAM HORZYCA i KAROL  
ADWENTOWICZ  
od 1. IX. 1945 r. — 31. VIII. 1947 r.  
dyrektor i kier. art. — BRONISŁAW DĄBROWSKI  
od 1946 r. z-ca dyr. — MARIAN SOBAŃSKI  
od 1. IX. 1947 r. — 31. VIII. 1949 r.  
dyrektor i kier. art. — WŁADYSŁAW KRASNOWIECKI  
od 1. IX. 1949 r. — 30. IV. 1951 r.  
dyrektor i kier. art. — WŁADYSŁAW WOŹNIK  
od 1. V. 1951 r. — 30. IX. 1954 r.  
dyrektor — ZDZISŁAW GRYWAŁD  
kier. art. — ROMAN ZAWISTOWSKI  
od 1. X. 1954 r. — 30. IX. 1956 r.  
dyrektor — WACŁAW KOZIOŁ  
kier. art. — GUSTAW HOLOUBEK  
od 1. X. 1956 r. — 30. IX. 1959 r.  
dyrektor i kier. art. — JÓZEF WYSZOMIRSKI  
od 1. X. 1959 r. — 30. IX. 1962 r.  
dyrektor i kier. art. — JERZY KALISZEWSKI  
od 1. X. 1962 r.  
dyrektor i kier. art. — ROMAN ZAWISTOWSKI

# ZESPÓŁ TEATRU ŚLĄSKIEGO W ROKU JUBILEUSZOWYM

ZAWISTOWSKI ROMAN — Dyrektor Teatru  
Targosz Zbigniew — Kierownik Literacki

## REŻYSERZY

Gruda Józef  
Mianowska Aleksandra  
Sobolewski Ryszard  
Żytecki Edward

## SCENOGRAFOWIE

Lange Wiesław  
Warpechowski Janusz  
Zieleziński Wojciech

## ZESPÓŁ AKTORSKI ŻEŃSKI

Breguła Zofia  
Brochocka Anna  
Burke Janina  
Chromińska Sabina  
Czarska Liliana  
Cieszkowska Halina  
Dąbrowska Michalina  
Fiałkowska Renata  
Kierkło Danuta  
Kilar Neonilla  
Kilarska Elżbieta  
Krzyńska Ewa  
Korwin Lidia  
Moll Krystyna

Morska Janina  
Michalska Zofia  
Mikołajczyk Barbara  
Murzyńska Bogumiła  
Przeradzka Janina  
Pszczolińska Czesława  
Rozwadowska Helena  
Śmiałowska Ewa  
Truskowska Zofia  
Wicińska Zofia  
Will Elżbieta  
Wietrzny-Bednarz Hanna  
Zastrzeżyńska Klementyna  
Zawistowska Elżbieta

ZESPÓŁ AKTORSKI  
MĘSKI

Bielecki Jerzy	Kraśkiewicz Bohdan
Bińczycki Jerzy	Kwiatkowski Adam
Brudny Stanisław	Kuziemski Elias
Bojanowski Romuald	Łęcki Mieczysław
Bednarz Aleksander	Madeja Tadeusz
Chełmicki Janusz	Mierzejewski Bolesław
Drobnik Florian	Michalewski Romuald
Fuzakowski Antoni	Mrożewski Andrzej
Hierowski Roman	Połośki Jerzy
Jasiecki Mieczysław	Połośki Piotr
Jankowiak Zbysław	Przebiński Władysław
Ichniowski Zbysław	Rogowski Jerzy
Kalinowski Tadeusz	Winczewski Stanisław
Kilariski Janusz	Wilkosz Włodzimierz
Kornak Władysław	Zieliński Bogdan
Korczy Jerzy	Ziobrowski Mieczysław
Kossowski Stanisław	Zbrojewski Rudolf
Kozłowski Władysław	Żwak Zbigniew

INSPICJENCI

Gabriel Felicja  
Gawlik Eustachy  
Płachno Jan  
Poloczek Stanisław  
Wawros Bolesław

Banasik Michał  
Moskwa Zenon  
Rutkiewicz Barbara

SUFLERZY

Czaszka Maria  
Hładylowicz Janina  
Kisielewska Maria  
Połośka Daria

— konsultant muzyczny  
— Grafik  
— Bibliotekarka

Zespół Administracyjny

Burska Zygmunt	— p. o. z-cy dyrektora do spraw a.c.m.
	— Główny Księgowy
	— z-ca Główn. Księgowego
	— Radca prawny
Broda Rudolf	Lowitzer Jadwiga
Wróżyńska Ludwik	Łuczyński Karol
Drenda Anna	Mnich Maria
Farnik Gertruda	Możejko Aleksandra
Korejbo Stefania	
Kornak Halina	
Kostulski Tadeusz	

Polaczek Eleonora  
Płachno Lucyna  
Rojek Amand  
Szymała Krystyna  
Sawicz Joanna

Szyndel Iwona  
Strużyna Joanna  
Tendera Klara  
Winczewski Tadeusz

Zespół Administr. Pomocniczy

Danowski Władysław  
Dandik Janina  
Główka Teodor  
Grześkowiak Stanisław  
Jodłowski Tadeusz  
Kurowska Maria

Susek Andrzej  
Michael Franciszek  
Mencel Florian  
Waloszek Emil  
Wolny Paweł  
Żurek Franciszek

Zespół Techniczny

Chomiak Bogdan

— Kierownik Techniczny

Pracownia Krawiecka Damska

Kuciel Małgorzata

— Kier. pracowni

KRAWCOWE

Federowicz Antonina  
Marcol Gertruda  
Szendzielorz Gizela  
Tinel Helena  
Wencel Gertruda

GARDEROBIANE

Dudek Emilia  
Churas Aniela  
Hałacińska Anna  
Sierleja Edyta  
Swoboda Elżbieta

Pracownia Krawiecka Męska

Walczak Michał

— Kier. Pracowni

KRAWCY

Blukacz Alojzy  
Hirsberg Alfred  
Jankowski Adolf  
Klecki Stanisław  
Rusinek Jan  
Talarek Jan  
Fójcik Józef

GARDEROBIANE

Gajda Ernestyna  
Kwapik Elżbieta  
Majnka Aniela  
Mizielska Elfryda  
Kurpas Marta  
Ochojska Katarzyna  
— farbiarz

## PERUKARNIA

Grabowski Paweł — Kier. Perukarni

## PERUKARKI

Bem Maria Sołtysik Irena  
 Jankowska Zofia Walkowska Helga  
 Łukajczyk Renata

## REKWIZYTORNIA

Kłoska Maria — Kier. rekwizytorni

## REKWIZYTORKI

Bryłka Helena Wojciechowska Helena

## STOLARNIA

Roman Szczepan — Kier. stolarni

## STOLARZE

Chrzanowski Feliks Niemczyk Józef  
 Janeczko Wilhelm Pilarski Henryk

## MALARNIA

Underowicz Antoni — Kier. malarni

## MALARZE

Cudok Konrad Stapiński Kazimierz  
 Stephan Roman Siudziński Stanisław

## ELEKTRYCY

Kreżel Jan — Główny elektryk  
 Fuzakowska Jadwiga — akustyk

## ELEKTRYCY

Hołówka Stanisław Polak Adolf  
 Kamiński Józef Skrzypek Zbigniew  
 Ordon Augustyn Wojciechowski Franciszek  
 Grząska Adam

## MASZYNIŚCI SCENY

Kobylarz Franciszek — Kierownik sceny

## MASZYNIŚCI

Bojanowski Edward Karolczyk Roman  
 Czech Ewald Malinowski Józef  
 Czok Edward Mendel Witold  
 Dudzik Antoni Nowak Stefan  
 Gaduła Kazimierz Ostrowski Franciszek  
 Gruszka Waclaw Wrazidło Alojzy  
 Jurkiewicz Antoni

Rajwa Jerzy — Kier. tapicerni  
 Malinowski Bernard — „ prac. szewskiej  
 Możejko Stanisław — „ modelatorni  
 Kowalik Michał — konserwator  
 Kurek Maria — praczka

## PORTIERZY

Adamski Szymon Niemczyk Maria  
 Bilińska Józefa Solich Berta  
 Bednorz Wiktor Szczok Elżbieta  
 Jarosiewicz Stanisława Wilisz Antoni  
 Matuszek Marta Zgraj Aniela  
 Myśliwiec Gertruda

SPRZĄTACZKI

Bogacka Władysława	Morhardt Róża
Długosz Hildegarda	Nobis Anna
Drożdż Maria	Nowak Gertruda
Heilman Stanisława	Pala Anna
Fröhlich Hildegarda	Rother Hildegarda
Jelonek Bronisława	Stencel Anna
Ludwikowska Zofia	Sznepka Jadwiga
Majdura Genowefa	Sowa Gertruda
Mogiła Klara	Wrana Gertruda

BILETERKI

Domańska Marianna	Nessel Maria
Choroba Marta	Piechulek Jadwiga
Frydowa Monika	Pietruszkowa Marta
Konieczna Maria	Roman Zofia
Kornaus Maria	Susek Bronisława
Lewicka Helena	Szydłowa Marta
Niederlińska Gertruda	Wrzałewek Gertruda

SZATNIARKI

Butyter Łucja	Mazurek Anastazja
Długosz Hildegarda	Morhardt Teresa
Gruszka Maria	Piwecka Marta
Konieczna Paulina	Pluta Marta
Mencel Luiza	Sznepka Jadwiga
Mendrela Anna	Zawidzka Maria
Matuszewska Irena	

STANISŁAW WYSPIAŃSKI  
PORTRET LUCJANA RYDLA ● PASTEL ●

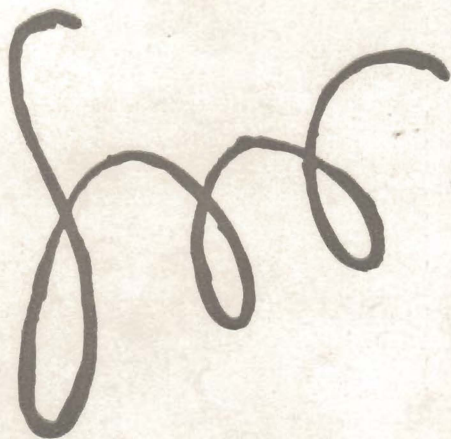


FOTOGRAFIE WYKONAŁ:  
B. STAPIŃSKI

Katowicka Drukarnia Dzielowa — Katowice, ul. 3 Maja 12.  
Zam. 1101/27. VII. 1964. Pap. ilustr. 61 × 86/16. — 3500 egz. B-8

CENA ZŁ 5,-

**bezpłatny**

A large, dark, handwritten scribble or signature in the center of the page. It consists of several overlapping loops and curves, resembling a stylized signature or a decorative flourish.