PAŃSTWOWY TEATR IM. ALEKSANDRA WĘGIERKI W BIAŁYMSTOKU

PRZEWODNIK TEATRALNY

w numerze:

Aleksander Węgierko — Nota biograficzna . . . 2
Aleksander Węgierko — Droga naszego teatru . . 3
Leonia Jabłonkówna — Teatr w Białymstoku pod kierownictwem Aleksandra Węgierki 7
Repertuar Państwowego Teatru Polskiego BSRR w Grodnie i Białymstoku w sezonie 1940/41 . 19
Jerzy Przeździecki — Nota biograficzna . . .

Państwowy Teatr im. Al. Węgierki
w Białymstoku

Dyrektor Teatru — Jerzy Zegalski
Zastępca dyrektora — Witold Różycki
Kierownik literacki — Lech Piotrowski

Projekt okładki i afisza — Hilary Krzysztoflak

Sezon teatralny 1963/64

Redakcja zeszytu — Lech Piotrowski

Bitk 1398/64 r. 600 szt. A5 * L-2

Aleksander Węgierko w roli Hamleta

Aleksander Węgierko

Urodzony 17 lipca 1883 r. w Warszawie. Debiutuje w Wilnie, w teatrze prowadzonym przez Jana Pawłowskiego, w r. 1912; po sukcesie w roli tytułowej w „Orlątku" Rostanda, zaangażowany w następnym sezonie przez Arnolda Szyfmana do świeżo otwartego Teatru Polskiego w Warszawie. Początkowo gra tu tylko epizody i drobne rólki, z czasem otrzymuje zadania poważniejsze (m. in. rola tytułowa w „Zygmuncie Auguście" Wyspiańskiego. W sezonie 1917/18 występuje w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie (dyrekcja Grzymały-Siedleckiego), gdzie gra już role pierwszoplanowe, m. in. Fantazego. W ciągu dwóch lat następnych jest znowu w Warszawie w Teatrze Polskim. Na sezon 1919/20 angażuje się do Łodzi (dyrekcja Zelwerowicza), gdzie debiutuje jako reżyser wystawiając „Heddę Gabler" Ibsena, a następnie „Dziady". W następnym roku przenosi się do Krakowa, do teatru „Bagatela": uzyskuje tu rozgłos jako aktor i reżyser; końcową jego pracą na tym terenie jest cieszący się niezwykłym powodzeniem „Świt, dzień i noc" Niccodemiego; dwuosobową tę komedię reżyseruje i gra w niej razem z Marią Malicką. Po tym sukcesie Szyfman angażuje go ponownie do Warszawy, gdzie z krótkimi przerwami na występy gościnne w innych miejscowościach, pozostaje do wybuchu wojny, jako jeden z czołowych reżyserów i wybitnych aktorów. Związany jest przede wszystkim z Teatrem Polskim i Małym; jedynie w okresie TKKT gra i reżyseruje również w Teatrze Narodowym i Nowym.

Najznakomitsze jego inscenizacje z tego okresu, to sztuki Pirandella („Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora", „Gra", „Żywa Maska"), Shawa („Pigmalion", „Zbyt prawdziwe aby było dobre", „Matołek z wysp Nieoczekiwanych", „Żołnierz i bohater"), Wyspiańskiego („Klątwa" i „Noc listopadowa"), Brücknera („Elżbieta, królowa Anglii"), Romain Rollanda („Gra miłości i śmierci"), Dickensa („Świerszcz za kominem" i „Klub Pickwicka"), Musseta („Nie igra się z miłością"), Beaumarchais'go („Wesele Figara"), Giraudoux („Tessa"); „Klub Kawalerów" Bałuckiego, „Rozbitki" Blizińskiego, „Gałązka rozmarynu" Nowakowskiego, „Intryga i miłość" Schillera; nadto wiele komedii Flersa i Caillarta, Acharda, Sarmanta, Anouilha i w. innych.

Wybitne role: Higgins w „Pigmalionie" i Bluntschli w „Żołnierzu i bohaterze", Armand Duval w „Damie Kameliowej", Oktaw w „Nie igra się z miłością", Ferdynand w „Intrydze i miłości", role tytułowe w „Weselu Figara" i w „Hamlecie", ogromna ilość ról amantów charakterystycznych w komediach francuskich.

Po klęsce wrześniowej i zajęciu Warszawy przez Niemców przechodzi na stronę radziecką i obejmuje kierownictwo Teatru Polskiego w Grodnie, przeniesionego następnie do Białegostoku. Wiosną 1941 r. wyjeżdża na czele zespołu na występy gościnne do Brześcia, a następnie do Mińska, gdzie zastaje go wybuch wojny niemiecko-radzieckiej. Po zajęciu Mińska przez hitlerowców zespół się rozpada. Węgierko przedostaje się wraz z większością aktorów do Brześcia. Tutaj przez jakiś czas ukrywa się w okolicznych majątkach, lecz w listopadzie zostaje rozpoznany przez Gestapo i aresztowany. Przebywa w więzieniu brzeskim do końca tego roku, następnie zostaje wywieziony w niewiadomym kierunku. Data śmierci nieustalona — prawdopodobnie z początkiem r. 1942.

ALEKSANDER WĘGIERKO

Droga naszego teatru*)

Przyjazd na występy gościnne do stolicy Republiki Białoruskiej jest dla Teatru Polskiego momentem bardzo ważnym — momentem, który — wyczuwamy to wszyscy — stanowi niejako zakończenie pierwszego etapu naszej pracy. Teatr nasz istnieje wszak niedługo — rok z górą — i droga, którąśmy dotychczas przeszli, niezależnie od ilości naszych premier, to nie był jakiś równy szlak, zaopatrzony drogowskazami, wiodącymi w zdecydowanie wyznaczonym kierunku, była to raczej dość fantastycznie obrana ścieżka, pełna nieoczekiwanych zakrętów za którymi czekały nas wciąż nowe niespodzianki. Droga poszukiwaczy. Zapewne, wędrowcy po obszarach sztuki są zawsze ludźmi szukającymi, ale my znajdowaliśmy się jeszcze w tym stadium, w którym się szuka siebie samego, kiedy w ciężkim trudzie i walce usiłuje się odnaleźć przede wszystkim własny swój wyraz. Występy nasze w Mińsku — to dla nas pewnego rodzaju ogniowa próba, tutaj wobec czynników miarodajnych w sprawach artystycznych, wobec teatralnie wychowanego widza uświadomimy sobie sami, w jakim stopniu to wstępne nasze zadanie zostało już spełnione.

Teatr nasz, który przybył w tej chwili do Mińska na gościnne występy, jest teatrem młodym. Pracę naszą rozpoczęliśmy w styczniu 1940 r. w Grodnie, w skład zespołu wchodzili wówczas ludzie dobrani dość przypadkowo, z różnych środowisk artystycznych, po większej części nie znający się uprzednio, wychowani w różnych systemach aktorskich. W ciągu pierwszego półrocza naszego pobytu w Grodnie, półrocza, które było dla nas zresztą specjalnie trudne, ponieważ pozbawieni byliśmy wszelkich urządzeń technicznych, a w teatrze panował mróz wielostopniowy — podczas tego pierwszego półrocza dokonywał się wielki i odpowiedzialny trud nad cementowaniem zespołu, nad zespoleniem poszczególnych indywidualności w jeden żywy organizm twórczy, przemawiający tym samym językiem ideowym i artystycznym.

*) Wypowiedź Węgierki (zredagowaną przez Leonię Jabłonkównę) opublikował Sztandar Wolności w 1941 r. podczas pierwszych występów teatru białostockiego w Mińsku. Przytaczamy ją w całości na podstawie przedruku Prawdy Wileńskiej z 27.V.1941 r. nr 124. Fragmenty tej wypowiedzi cytowała Jabłonkówna w monografii; Aleksander Węgierko, Warszawa 1960 (s. 143—145) na podstawie odnalezionego wycinka ze Sztandaru Wolności).

Zespół Teatru Polskiego w Białymstoku — (po premierze „Wesela Figara")

W tym tak ciężkim dla nas okresie porwaliśmy się jednak od razu na sztukę z wielkiego repertuaru, i to nie byle jaką, bo na arcydzieło Schillera: „Intryga i miłość". Może to był krok szalony, ale już wtedy zdecydowaliśmy się kierować w naszych poczynaniach romantyczną zasadą naszego największego poety, Adama Mickiewicza: „Mierz siły na zamiary, nie zamiar podług sił". I oto, jeżeli mowa o znalezieniu owego wspólnego języka, owej zasady naczelnej, która by kierowała zarówno doborem repertuaru, jak i podejściem aktorskim i reżyserskim do sztuk poszczególnych — to można by powiedzieć, że romantyzm przytoczonego hasła Mickiewiczowskiego, że romantyzm owej pierwszej granej przez nas sztuki wytyczył nam zasadniczy kierunek. Kierunek ten, zrazu instynktownie tylko obrany, konkretyzował nam się w miarę naszej pracy coraz wyraziściej: dziś możemy już o sobie z pełną odpowiedzialnością powiedzieć: jesteśmy, a w każdym razie chcemy być — teatrem romantycznym. Ale romantyzm — to pojęcie wieloznaczne. Każda epoka ma inny romantyzm i inny klasycyzm. My dziś szukamy romantyzmu, który by odpowiadał naszym burzliwym dniom, w którym przewartościowują się stare wartości, w których rodzi się nowy człowiek; szukamy romantyzmu nie estetyzującego, napuszonego od balastu ornamentyki słownej, bujającego w obłokach, lecz romantyzmu uczuć, opanowanych i oszczędnych w formie, a tym bardziej intensywnych. Były epoki, których romantyzm wyrażał się w egzaltacji indywidualnej, w barokowej ornamentyce wypowiedzi, we wzgardliwym odwracaniu się od spraw ziemskich i ucieczce w sfery abstrakcji, lecz nam nie o taki chodzi. Nam chodzi o ten romantyzm, z którym łączą się najpiękniejsze tradycje polskiego teatru, którego podwaliny założyli nasi poeci i dramaturdzy: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, a potem Wyspiański. To oni wszak przekazali nam we wspaniałej spuściźnie niestrudzone doszukiwanie się nowej prawdy o człowieku, co cierpi i walczy. To ich wizja poetycka ukazywała nam tego człowieka w momencie najwyższych napięć psychicznych, rozgorzałego pod wpływem uczuć wielkich i niecodziennych, ale zarazem opierającego się mocno o ziemię, związanego silnie z konkretną, określoną rzeczywistością. I tę tradycję romantyzmu realistycznego pragniemy w teatrze naszym przechować i rozbudować.

Z tego też punktu widzenia dobieramy nasz repertuar. Nie ma potrzeby podkreślać chyba momentów rewolucyjno-romantycznych takich naszych sztuk, jak „Intryga i miłość". Ale w naszych realizacjach scenicznych staraliśmy się specjalnie podkreślić momenty buntu przeciwko niesprawiedliwości społecznej, przeciwko „tyranii' możnych, przeciwko strasznej krzywdzie, jakiej nad młodym sercem dopuszczali się przedstawiciele i poplecznicy panującego wówczas ustroju. W „Intrydze i miłości", tak jak w każdej innej sztuce, ważny dla nas jest przede wszystkim człowiek, dlatego staraliśmy się wydobyć najsilniej wszystkie elementy człowieczeństwa zarówno z postaci niosących pewne idee postępowe, jak i wsteczne.

Za romantyczną, na wskroś romantyczną w sensie najbardziej współczesnym można uważać pierwszą naszą wielką sztukę z repertuaru radzieckiego, jaką pokażemy w Mińsku: „Optymistyczną tragedię" W. Wiszniewskiego. Przemówiła do nas głęboko jej niepowszednia emocjonalność, jej szczególny, surowy patos aż rozedrgany od wewnętrznego żaru, a lakoniczny w wyrazie. Jest to prawdziwie rewolucyjny utwór — nie tylko dlatego, że mówi o Rewolucji Październikowej, ale dlatego, że pokazuje „rewolucję psychiczną", że dynamicznie unaocznia proces przetwarzania się — często w męce i bólu — duszy ludzkiej.

Jeżeli z utworów wielkiego repertuaru będziemy grać na pierwszym miejscu genialny utwór Beaumarchais'go „Wesele Figara", to nie jest to dziełem przypadku. Ta wiecznie młoda komedia może nosić miano „klasycznej" ze względu na długość czasu, który nas dzieli od jej powstania, ale jeżeli z pojęciem klasycyzmu łączy się wyobrażenie czegoś ustabilizowanego, zastygłego w spokoju, czegoś w pewnym sensie beznamiętnego, to arcydzieło Beaumarchais'go nie jest sztuką klasyczną. Jest ono tak dynamiczne, pociski, którymi z nieomylną celnością godzi w głupotę i bezprawie społeczne, posiadają rozmach tak szeroki, zjadliwy jego sarkazm jest tak ostry, a przede wszystkim hasło, które głosi, że „miłość jest prawdą wielką i szczerą", zrealizowane jest z taką świeżością i siłą, że ta sztuka, poprzedzająca Wielką Rewolucję Francuską, śmiało może być uważana i dziś za arcydzieło.

Podobne założenia kierowały nami przy wyborze i realizacji scenicznej innych utworów naszego repertuaru. „Pygmalion" Shawa, podobnie jak niektóre inne z naszych sztuk, jak np. „Panna Maliczewska" Gabrieli Zapolskiej lub „Zemsta" i „Dożywocie" Fredry, nie mogą być oczywiście uważane za utwory „romantyczne" według literackiej nomenklatury; nie chodzi nam jednak o to, by zasklepiać się w jakichś ciasnych ramkach określonego kierunku, lecz by różnorodna treść utworów i różnorodna ich forma, z różnych punktów widzenia, w różnym oświetleniu pomagały odnajdywać prawdę o człowieku i ukazywały go w walce. A człowiek walczący jest zawsze w pewnym sensie człowiekiem romantycznym.

Zaczęliśmy nasze rozważania od stwierdzenia, że teatr nasz jest młody. Lecz przegląd sztuk, które tu wymieniliśmy, dowodzi chyba, że długą i zróżnicowaną przebyliśmy drogę. W pracy naszej pomagały nam najrozmaitsze czynniki. Przede wszystkim Partia i Władza Radziecka, które w miarę zapoznawania się z rezultatami naszej pracy poczęły nas otaczać coraz żywszą i przychylniejszą opieką. Najbardziej widome jej znaki to przyznanie nam bazy w Białymstoku, oddanie nam do pracy pięknego tamtejszego teatru, poza tym przeniesienie nas do wyższej kategorii, co nam pozwala na wzbogacenie naszych realizacji scenicznych, na usprawnienie pomocy technicznych, a przede wszystkim na powiększenie naszego zespołu aktorskiego. To ostatnie jest dla nas szczególnie ważne, ponieważ w pracy naszej opieramy się w dużym stopniu na młodym narybku aktorskim. Aktorów z większych polskich środowisk teatralnych jest wśród nas stosunkowo niedużo, musimy myśleć o dopełnieniu luk i o przekazywaniu kultury scenicznej młodemu pokoleniu. Młodzież aktorską dobieramy sobie spośród znajdujących się na naszych terenach słuchaczów Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, bądź też — w przeważającej części — spośród zgłaszających się do nas młodych adeptów zupełnie jeszcze teatralnie surowych. Dla młodzieży tej stworzyliśmy przy teatrze naszym studio, w którym dokształca się ją aktorsko i pod względem ogólnokulturalnym. Dzięki temu, że natrafiliśmy na szereg zdolnych, a nawet utalentowanych osób, wysiłki nasze dały już w tak krótkim czasie niespodziewane rezultaty, prawie wszyscy nasi młodzi adepci zagrali już odpowiedzialne role i stali się właściwie pełnowartościowymi członkami naszego zespołu. Niewątpliwie jednak najbardziej przyczynił się do osiągnięcia naszych obecnych rezultatów nieustający, rzetelny wysiłek całego zespołu, entuzjazm i niezwykle gorący i serdeczny stosunek wszystkich członków kolektywu do teatru. Myślę, że na fakt naszego rozwoju właśnie wpływa w sposób najbardziej istotny to, że teatr nasz jest dla nas nie tylko cennym warsztatem pracy, ale i żywym, twórczym organizmem, że jest naszym domem, że go nie tylko szanujemy, ale po prostu kochamy.

LEONIA JABŁONKÓWNA

Teatr w Białymstoku pod kierownictwem Aleksandra Węgierki

Teatr polski pod kierownictwem Aleksandra Węgierki rozpoczął swą działalność w Białymstoku dopiero w połowie sierpnia 1940 roku.

Wprawdzie Węgierko natychmiast po wydostaniu się z zajętej przez Niemców Warszawy i decyzji osiedlenia się na terenach białoruskich — tj. w październiku 1939 r. — wszczął starania o przyznanie Białegostoku jako stałej bazy dla zespołu polskiego — ale w tym początkowym okresie władze w Mińsku, od których zależała wówczas decyzja, miały inne plany i nie dawały zezwolenia. „Teatr Polski Białorusi Zachodniej", jak brzmiała jego nazwa oficjalna, rozpoczął więc pracę w Grodnie. W Grodnie uformował się trzon zespołu, wytyczona została zasadnicza linia repertuarowa teatru i wypracowany ogólny styl pracy; w Grodnie zostały zrealizowane trzy pierwsze premiery teatru. Gdy zatem w lecie 1940 r. placówka polska uzyskała zezwolenie na przeniesienie się do Białegostoku, miała za sobą już pokaźny dorobek artystyczny.

Jednakże dopiero w Białymstoku teatr polski znalazł możliwości rzeczywistego rozwoju i odpowiednie warunki pracy. Sytuacja była tu bez porównania lepsza, niż w ślicznym i posiadającym piękne tradycje, ale leżącym całkowicie na uboczu, zbiedniałym i pogrążonym wówczas w inercji „mieście Orzeszkowej", Białystok dawał aktorom polskim nie tylko lepsze warunki egzystencji — odpowiedniejsze mieszkania, dostatnio zaopatrzone sklepy, łatwiejszy kontakt z czynnikami administracyjnymi — ale przede wszystkim lepszy o całe niebo gmach teatralny: zbudowany zaledwie na rok przed wojną, prawdziwie nowoczesny, wyposażony w doskonałą scenę i widownię, o dobrze rozplanowanych garderobach, pomieszczeniach na próby itd. Nie było tu wprawdzie pracowni i warsztatów (budynek przeznaczony był pierwotnie tylko na „występy gościnne", gdyż Białystok nie miał przed wojną stałej sceny), ale Węgierko, który w tym czasie cieszył się już wielkim szacunkiem i „kredytem zaufania" ze strony władz radzieckich, zdobył potrzebne fundusze i teatr po objęciu nowej siedziby, w tempie niesłychanie szybkim, własnym przemysłem uzupełnił luki. Zbudowano malarnię, modelarnię, pracownię krawiecką, znalazło się nawet pomieszczenie na stołówkę. Powiększył się również zespół aktorski, do którego przyłączyli się znajdujący się uprzednio w Białymstoku artyści, zajęci tu dotąd w różnych doraźnych imprezach muzycznych i rozrywkowych.

Skład osobowy teatru tworzyli obecnie: Irena Borowska, Iza Kozłowska, Irena Orzecka, Bronisława Gersonówna, Ada Połomska, Tola Mankiewicz, Ewa Kryńska, Lili Rostańska; z mężczyzn — Stanisław Bryliński, Mieczysław Dowmunt, Jacek Woszczerowicz, Marian Godlewski, Władysław Staszewski, Jerzy Śliwiński, Seweryn Butrym, Andrzej Szalawski, Ludosław Kozłowski, Stanisław Znicz, Leon Rytowski. Resztę zespołu tworzyła młodzież, nowy narybek, który teatr we własnym zakresie szkolił aktorsko i wychowywał. Prawie wszyscy spośród ówczesnych młodziutkich adeptów teatru białostockiego, to dzisiaj znani aktorzy scen warszawskich: Halina Czengery, Halina Kossobudzka, Janina Seredyńska, Jerzy Pietraszkiewicz, Czesław Wołłejko, prócz tego nieżyjący już Czesław Powalja i zapowiadająca się jako niezwykły talent Bronisława Michalska (zginęła w Powstaniu Warszawskim). Funkcje reżyserskie sprawowali, obok Węgierki, bratanek jego, również Aleksander, który ze względu na tę zbieżność imienia i nazwiska przybrał pseudonim „Juno" (zginął następnie w Oświęcimiu), oraz Leonia Jabłonkówna. Scenografem był Jan Rybkowski, dzisiejszy reżyser filmowy.

Z tak uformowanym zespołem rozpoczął więc Aleksander Węgierko w końcu sierpnia 1940 r. pracę w nowej siedzibie. Jakkolwiek, formalnie biorąc, na czele placówki, według norm obowiązujących wówczas na tych terenach, stał dyrektor radziecki (w okresie białostockim Aleksandra Łomakina), a Węgierko sprawował tylko funkcję tzw. kierownika artystycznego — to jednak w odczuciu zespołu, a zresztą także i władz administracyjnych, był on tu właściwym zwierzchnikiem, najwyższą instancją, czynnikiem decydującym we wszystkich dziedzinach życia teatralnego.

Dla każdego kto orientuje się w specyfice ówczesnych stosunków, tego rodzaju jedynowładztwo musi się wydać trudnym do uwierzenia — zwłaszcza jeżeli dotyczy ono jednostki tak „artystowskiej", tak odseparowanej od p r o z y ż y c i a, za jaką uchodził Węgierko przed wojną. Warunki były tu przecież bardzo specjalne, napoły wojenne, władze w Mińsku nie miały żadnych powodów, aby faworyzować nie znaną im, całkowicie peryferyjną placówkę polską. A jednak Węgierko cudem energii, uporu, przemyślności, jakiej by nikt u niego przed tym nie podejrzewał, przezwyciężał wszystkie przeszkody. Rozwinął taką agitację, przypuszczał ataki do niezliczonych instancji z taką siłą przekonania, że wreszcie udało mu się uzyskać od czynników dyspozycyjnych poważnie zwiększone dotacje i niezbędne pomoce techniczne. A przy tym zachował taką postawę, wykazywał tyle godności i odwagi cywilnej, że zdobył ich niezwykły szacunek. W rezultacie teatr białostocki otrzymuje autonomię wewnętrzną z jaką nie da się porównać sytuacja żadnej z działających wówczas na tych terenach placówek kulturalnych. I pod względem repertuaru, i w całym układzie swych stosunków wewnętrznych Teatr Polski Białorusi Zachodniej przejawiał charakter bardzo własny, bardzo indywidualny — i tę swoją odrębność zachował aż do końca.

Przede wszystkim jednak Węgierko osiągnął rzecz najważniejszą do uzyskania w tych warunkach: wewnętrzne scementowanie i zestrojenie zespołu. Ludzi pochodzących z najróżniejszych środowisk, trawionych nostalgią, rozbitków owładniętych desperacją lub zmartwiałych w apatii, potrafił wyrwać z inercji, obudzić w nich wolę życia i narzucić im wiarę w sens i celowość ich pracy. Osiągnął nawet coś więcej, coś na co najtrudniej bodaj zdobyć się naszym aktorom, nawet w najlepszych warunkach: zdyscyplinowanie i trwałość wysiłku. Poczucie odpowiedzialności za siebie — i za całość. Poczucie przynależności do jakiejś wspólnoty.

Zapewne, w dużym stopniu przyczyniła się do tego i specyficzna atmosfera tego okresu; atmosfera wygnańcza, wspólne wszystkim tym ludziom poczucie zawieszenia w jakiejś próżni i gwałtowna potrzeba punktu oparcia. Dla całego zespołu — dla aktorów, maszynistów, krawców, bileterów i sprzątaczek — teatr stał się nie tylko miejscem pracy, ale także jedynym terenem życia społecznego i towarzyskiego, ośrodkiem zastępującym im dom rodzinny — i więcej może: dom ojczysty. To musiało ich wiązać i spajać — z natury rzeczy, z samego instynktu życia. A do tego istniała jeszcze „druga strona rampy" — ci, którzy odegrali tu może rolę najważniejszą: widzowie. Kiedy po pierwszych przedstawieniach publiczność zaczęła oblegać teatr, kiedy potem na występach gościnnych w zapadłych zakątkach ludzie, którzy przestali już nawet mówić po polsku wypełniali po brzegi widownię, żeby posłuchać Mickiewicza, Norwida czy Fredry; kiedy teatr zasypywany był listami od szkół, od zespołów robotniczych, domagających się rady, wskazówek, współpracy — wówczas najbardziej nawet bierni i zobojętniali, najwięksi defetyści spośród zespołu zaczęli odczuwać i rozumieć, co tutaj mają do spełnienia, o jaką stawkę toczy się tutaj gra. A takie odczucie ma większe znaczenie wychowawcze niż wszelkie kazania i pouczenia. I to może najbardziej pomogło Węgierce do stworzenia teatru naprawdę artystycznego; bo sztuka teatru zawsze jest rezultatem woli zbiorowej, nigdy nie może zależeć wyłącznie od pojedyńczej, najbardziej nawet wybitnej jednostki. Ale niełatwo jest tę wolę zbiorową obudzić i utrzymać ją stale w tym samym napięciu. Węgierko to potrafił.

Działał tu nie tylko jego autorytet artystyczny. Uwierzono w niego jako człowieka. Zdobył szacunek, zaufanie i sentyment po prostu przez swój charakter i swój styl życia. Był despotyczny i wymagający, nieustępliwy w swym maksymaliźmie, gwałtowny i zapalczywy, ale to wszystko płynęło z pasji, z namiętnej troski o dzieło, o jego doskonałość; tyranizował ludzi nie ze względu na własne zachcianki, tylko ze względu na pewną wartość nadrzędną, dotyczącą ich wszystkich. Każdy to doskonale wyczuwał; dlatego mu wybaczano wybuchy i ataki gniewu: był to „święty gniew", „gniew sprawiedliwy".

Bo jednocześnie w życiu osobistym był ze wszystkimi na stopie absolutnej równości i koleżeństwa. Nie korzystał z żadnych specjalnych praw, z żadnych przywilejów. Nie chodzi tu tylko o jakieś przywileje natury materialnej. Poczucie prawdziwej równości i wspólnoty zespołu z Węgierką płynęło nie tylko stąd, że nie był ubrany lepiej niż inni i że chodził bez grosza (gaża szła na zasiłki dla młodzieży i zespołu pomocniczego, na paczki do Warszawy i na „pożyczki", po które natychmiast po wypłacie zaczynały do niego ciągnąć procesje); nawet nie tylko stąd, że żył w tym samym co reszta napięciu nerwowym i z tą samą udręką i przerażeniem słuchał nowin „bijących z Polski jako dzwon cmentarza" — ale stąd przede wszystkim, że był tak samo jak oni wszyscy zrośnięty, nierozerwalnie związany z tym organizmem, który razem tworzyli — z teatrem. Nie z teatrem jako takim, teatrem jako instytucją, w której się gra i reżyseruje, którą się nawet kieruje; ale z tym właśnie konkretnym, niewielkim, prowincjonalnym Teatrem Polskim Białorusi Zachodniej. Mieli na to dowody. Otrzymywał ciągle różne nęcące propozycje, raz po raz któryś z wybitnych artystów radzieckich, przyjeżdżających tu specjalnie, by zapoznać się z jego pracą, usiłowywał go przekonać, że jego miejsce jest gdzie indziej, w jakimś, wielkim centralnym ośrodku artystycznym, w stolicy: że tutaj na peryferiach, marnuje swoje niezwykłe możliwości. Aleksander Tairow, głośny insce-

nizator i dyrektor Teatru Kameralnego w Moskwie zaproponował mu stałą współpracę na swojej scenie. Węgierko odmówił.

W Białymstoku czynniki odgórne coraz to usiłowały go nakłonić do objęcia różnych pozateatralnych godności; Węgierko niezmiennie uchylał się od wszelkich takich skądinąd zaszczytnych wyróżnień.

To wszystko wpłynęło na atmosferę głębokiego zaufania. Każdy z pracowników miał instynktowne poczucie, że jest ktoś, na kim można się oprzeć, ktoś, kto przyjął za wszystkich pełną odpowiedzialność i gotów jest ponieść wszelkie konsekwencje. Dlatego ludzie mogli się czasem na niego boczyć, mogli na niego narzekać, ale wszyscy mu bezwzględnie wierzyli.

W końcowej fazie swego istnienia — wiosną 1941 r. w niespełna półtora roku od swych wątlutkich początków grodzieńskich — teatr białostocki rozporządza zgranym i stojącym na stosunkowo wysokim poziomie zespołem aktorskim oraz kilkunastoosobowym „zespołem pomocniczym" (stale zatrudnieni statyści). Ma swoją własną orkiestrę, rozbudowane warsztaty, dobrze zaopatrzone magazyny a nade wszystko nowoczesną scenę i piękną widownię. Prowadzi stałe studio aktorskie dla swej młodzieży, utrzymuje ożywione kontakty ze szkołami, wysyła poszczególne grupy ze specjalnie montowanymi programami do fabryk miejscowych i w terenie. Ma niesłychany mir wśród publiczności i zaczyna być „modny" w artystycznych kołach Moskwy i Leningradu. Coraz częściej artyści i poważni krytycy teatralni z Moskwy przyjeżdżali do Białegostoku, by zapoznać się z działalnością tej placówki, pojawiają się o niej wysoce pochlebne artykuły w radzieckiej prasie centralnej; pomimo pewnego zaskoczenia, jaki budzi w nich dobór repertuaru i styl inscenizacji, oceniają bardzo pozytywnie całokształt pracy teatru.

Jakiż to był repertuar i jaki charakter spektakli? Spośród przedstawień, przywiezionych z Grodna pierwsza była „Intryga i miłość" Schillera. Spektakl ten miał zupełnie inny charakter niż przedstawienie warszawskie Węgierki. Najpierw oczywiście ze względu na odmienny materiał aktorski. Wprawdzie i tu parę ról grali doświadczeni i poważni aktorzy (np. Prezydent w wykonaniu Brylińskiego, Lady Milford, dobrze utrzymana w stylu przez Borowską, Wurm, interesująco i bardzo indywidualnie zarysowany przez Woszczerowicza), ale parę młodych; Luizę i Ferdynanda, grali młodziutcy, próbujący dopiero pierwszych kroków na scenie, Kossobudzka i Pietraszkiewicz, oczywiście bardzo jeszcze nieporadni w swych środkach technicznych. Inne również rozwiązania scenograficzne Rybkowskiego, oszczędne w formie, operujące uproszczonymi elementami, zwarte, z ograniczeniem do minimum mebli i rekwizytów. Najważniejsza jednak zmiana polegała na przesunięciu akcentów emocjonalnych i myślowych. W przedstawieniu warszawskim sztuka obrazowała przede wszystkim romantyczną egzagerację uczuć indywidualnych: tutaj stała się dramatem krzywdy i niesprawiedliwości społecznej. Tam stanowiła piękną, pełną poetyckiego wyrazu stylizację; tutaj stała się chropawym, nie pozbawionym dysonansów, ale przepojonym jakąś namiętną prawdą, krzykiem buntu. I tak też odbierała to widownia. Centralną postacią sztuki stał się tutaj nie Ferdynand, nie Lady Milford, ale Miller (w wykonaniu Butryma), kiedy rzucał swe słynne oskarżenie w twarz Prezydentowi, salę przebiegał dreszcz: cała publiczność łączyła się ze sceną we wspólnym proteście przeciwko przemocy, poniżeniu, haniebnemu bezprawiu.

Potem „Dożywocie", spektakl bardzo świeży i interesujący, odbiegający znacznie od tradycji teatralnej tego utworu. Przede wszystkim zupełnie odmiennie potraktowana została przez reżysera i wykonawcę Woszczerowicza rola Łatki. W inscenizacji Węgierki Łatka to nie tyle „brudny lichwiarz", drapieżny i ponury, jak go realistycznie zarysował Solski, co fantasta, absurdalny czciciel jakiegoś urojonego bóstwa. Don Kiszot gotów złożyć sam siebie w ofierze swojej uwielbionej Dulcynei: złotu; nie tak groźny i przejmujący wstrętem, jak szalony i nieodparcie śmieszny. Takie ujęcie roli głównej znalazło odbicie w stylu całego przedstawienia, mającego cechy nie tyle komedii obyczajowej, co poetyckiej groteski. Można by mówić o metaforze komicznej z której wynikało jako morał, że pieniądz sam w sobie jest absurdem i że traktowanie go jako miernika istotnych wartości dowodzi szaleństwa. Znakomita konstrukcja sceny, sytuacje pełne jakiegoś surrealistycznego humoru, współgrały tu ściśle z szaleńczą chaplinadą kreacji Woszczerowicza. Świetne sylwetki stworzył tu również Śliwiński jako Birbancki i Dowmunt jako Twardosz. Po „Dożywociu" Węgierko pokazał „Pygmaliona", powtarzając świetną swą inscenizację warszawską i własną znakomitą kreację w roli Higginsa, Borowska jest Elizą, Iza Kozłowska — Panią Higgins, Doolittle'a gra Butrym. Nową premierą w Białymstoku była „Panna Maliczewska" Zapolskiej (w reżyserii Jabłonkówny), gdzie w roli tytułowej zabłysła młoda adeptka Bronisława Michalska, Czesław Wołłejko zadebiutował w roli Fila i przejmująco zagrał Edka Ludosław Kozłowski. W listopadzie teatr montuje wieczór mickiewiczowski, na który składają się m. in. inscenizowane fragmenty z „Pana Tadeusza" i „Konrada Wallenroda" oraz w całości „Salon Warszawski". Wieczór ten miał niesłychanie silny oddźwięk na widowni, został włączony do stałego repertuaru i w czasie późniejszego pobytu teatru w Mińsku nadawany był nawet przez radio. Potem przychodzi wielkie „uderzenie" — „Optymistyczna tragedia" Wiszniewskiego.

Ta sztuka z czasów Rewolucji Październikowej obrazująca walkę oddziału marynarzy radzieckich z wrogiem zewnętrznym; wojskami interwencyjnymi państw kapitalistycznych, i walkę wewnętrzną o wychowanie nowego człowieka, stała się w polskiej interpretacji kwintesencją owego „romantyzmu realistycznego", który według określenia Węgierki ukazuje człowieka, „co cierpi i walczy". I właśnie przy realizacji tej sztuki Węgierko zdobył klucz do wielkiego dramatu, jakiego nie udało mu się w pełni osiągnąć w Warszawie.

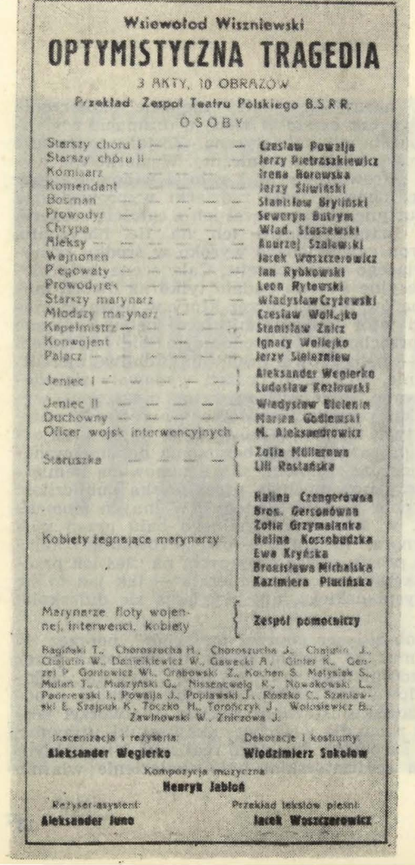
Nie dzieje się to przez jakąś zasadniczą zmianę warsztatu reżyserskiego. Wystawiając „Optymistyczną" Węgierko nie wprowadził właściwie żadnych nowych środków technicznych, nie stworzył innych niż dawniej elementów kunsztu inscenizatorskiego. Mistrzostwo w operowaniu tłumem, poczucie kompozycji obrazu, kadencji scen, dozowanie napięć, umiejętność synchronizacji różnorodnych składników widowiska: postaci aktorskich, ruchu, muzyki, światła — wszystko to przejawiał już dawniej. Środki pozostają te same, tylko czemu innemu teraz służą. Zmianie uległ tutaj nie stosunek do odbicia rzeczywistości na scenie, lecz do samej rzeczywistości. Gdyby przed wojną przyszło mu wystawić „Optymistyczną", potraktowałby ją zapewne jako jakąś bohaterską sagę teatralną, w pięknych obrazach ukazującą przebrzmiały, historycznie zamknięty, legendarny niemal epizod. Tak by to chyba wyglądało na scenie Teatru Polskiego w okresie np. „Nocy listopadowej". W Białymstoku, w drugim roku wojny, po zbombardowaniu Warszawy, po kapitulacji Francji, po przeżyciu klęski i zdrady, po zdobyciu całej gorzkiej wiedzy o istocie wojny i naturze człowieka — Węgierko odczytuje już zupełnie inaczej „Optymistyczną". To już nie jest dla niego martwy zabytek przeszłości, który trzeba sztucznie zrekonstruować, to żywa, konkretna rzeczywistość.

Dawniej musiałby naginać specjalnie wyobraźnię, uciekać się do pomocy wzorców literackich, aby na siłę przełamać dystans do jej problematyki, dalekiej mu, nieomal egzotycznej; teraz, przeciwnie, ta sztuka o odległych już chronologicznie wypadkach z dziejów obcego narodu wywołuje taki napór skojarzeń, zahacza tak silnie o najgłębszą treść aktualnych przeżyć, że zmusza raczej artystę do narzucenia sobie owego dystansu — przynajmniej w tym stopniu w jakim jest on niezbędny dla zamknięcia wzruszenia w kształt artystyczny.

Biorąc na warsztat „Optymistyczną", teatr polski zdecydował się nie tylko na przetłumaczenie jej na nowo własnymi środkami, lecz nawet na dokonanie pewnego rodzaju adaptacji. Dotyczyła ona partii „chóru", tj. tekstu dwóch marynarzy, którzy w utworze Wiszniewskiego odgrywają rolę komentatorów (autor daje im nazwę „Prowadzący"). Tekst ten w wersji polskiej nie uległ oczywiście zmianie w swej osnowie zasadniczej, zostały w nim jednak silniej podkreślone akcenty antyniemieckie (jak wiadomo, wojska interwencyjne, z którymi walczą marynarze w „Optymistycznej", składają się z oddziałów niemieckich); w swym rytmie i ogólnej tonacji wypowiedzi te uległy jakby „spolonizowaniu", nasuwając jakieś niejasne skojarzenia z występującą tak często w naszym dramacie romantycznym „parabazą" patriotyczną. Zostało to jeszcze podkreślone w realizacji scenicznej. Węgierko nie wydzielił tych „Prowadzących" z całości widowiska (jak to czyni np. obecnie teatr radziecki wyprowadzając ich przed kurtynę), lecz związał ich z całością scenerii. W prologu sztuki ustawił ich na tle horyzontu, z dwóch stron zawieszonego wysoko w środku pomostu, stanowiącego część okrętu. Cała scena była ciemna, ekspresyjne światło padało tylko na dwóch mówiących i na ów pomost, przez który w pewnym momencie, pod wtór muzyki imitującej bębny wojenne zaczynali przechodzić niekończącym się szeregiem marynarze — bohaterowie dramatu. Osobliwe nierealne oświetlenie, w którym postaci wydawały się zdematerializowane, przejmujący rytm muzyczny, wytwarzały jakąś prawdziwie poetycką aurę: rozbrzmiewające na tym tle słowa mówiące o walce z najeźdzcą — wygłaszane zresztą bez cienia deklamacyjnego patosu, lecz ze skupioną siłą i hamowaną namiętnością — przyjmowane były przez polską publiczność niemal jak chór z „Lilli Wenedy". W innych momentach — np. w scenie pożegnalnego balu przed pójściem marynarzy na front — owi „Prowadzący" zjawiali się po prostu wśród grających; na czas ich przemówienia akcja sceniczna zamierała — tak jak to się dzieje u Wyspiańskiego, gdy wygłasza się didaskalia poety.

W ten sposób reżyser poprzez ów „chór", poprzez tło muzyczne (muzyka została specjalnie napisana przez wybitnie uzdolnionego kompozytora, Henryka Jabłonia, zamordowanego następnie przez gestapo) i poprzez mistrzowsko ustawione światło — stworzył jakby poetycką ramę dla właściwej akcji sztuki, utrzymanej w stylu surowego, zwartego realizmu. Niezwykłym osiągnięciem realizatorskim było znalezienie właśnie

Na zdjęciu: Afisz „Optymistycznej tragedii"



Wsiewołod Wiszniewski

OPTYMISTYCZNA TRAGEDIA

3 AKTY, 10 OBRAZÓW

Przekład: Zespół Teatru Polskiego B.S.R.R.

OSOBY

Starszy chóru I	Czesław Powalja
Starszy chóru II	Jerzy Pietraszkiewicz
Komisarz	Irena Borowska
Komendant	Jerzy Sliwiński
Bosman	Stanisław Bryliński
Prowodyr	Seweryn Butrym
Chrypa	Wład. Staszewski
Aleksy	Andrzej Szalawski
Wajnonen	Jacek Woszczerowicz
Pegowaty	Jan Rybkowski
Prowodyr	Leon Rytowski
Starszy marynarz	Władysław Czyżewski
Młodszy marynarz	Czesław Wołejko
Kapelmistrz	Stanisław Zakrz
Konwojent	Ignacy Wołejko
Palacz	Jerzy Sieleźniew
Jeniec I	Aleksander Węgierko, Ludosław Kozłowski
Jeniec II	Władysław Elelenin
Duchowny	Marian Godlewski
Oficer wojsk interwencyjnych	M. Aleksandrowicz
Staruszka	Zofia Müllerowa, Lili Rostańska
Kobiety żegnające marynarzy	Halina Czengerówna, Bros. Gersonówna, Zofia Grzymalanka, Halina Kossobudzka, Ewa Kryńska, Bronisława Michalska, Kazimiera Piwińska
Marynarze floty wojennej, interwenci, kobiety	Zespół pomocniczy

Bagiński T., Choroszucha H., Choroszucha J., Chojutin J., Chojutin W., Daniełkiewicz W., Gawecki A., Ginter K., Genzel P., Gordowicz Wł., Grabowski Z., Kochen S., Matysiak S., Mulen T., Muszyński G., Niszenowicz K., Nowakowski L., Pederewski I., Powalja J., Popławski J., Roszko C., Szaniawski E., Szajpuk K., Toczko H., Torończyk J., Wołosiewicz B., Zawinowski W., Zniczowa J.

Inscenizacja i reżyseria: **Aleksander Węgierko**

Dekoracje i kostiumy: **Włodzimierz Sokołow**

Kompozycja muzyczna: **Henryk Jabłoń**

Reżyser-asystent: **Aleksander Juno**

Przekład tekstów pieśni: **Jacek Woszczerowicz**

jakiejś idealnej „płaszczyzny stycznej", w której te obydwa nurty — poetyckiej metafory i realistycznej „prawdy życiowej" — w nieustannym falowaniu przenikały się i łączyły w organiczną całość. Było to możliwe tylko dzięki temu, że „strona poezji" nie miała w sobie nic z sentymentalnej rozlewności patetycznej frazeologii; a znów „strona realizmu" nic z naturalistycznego wielomóstwa i rozdrobnienia się w szczegółach. Był to realizm niezwykle skondensowany, realizm syntetyczny. Sceny zbiorowe, w ruchu i dynamice rozwiązane z niezwykłą nawet u Węgierki wirtuozerią, miały tu jeszcze jakiś ładunek wewnętrznej prawdy, jakąś oczywistość; poza konkretnym wydarzeniem scenicznym ukazywały w błyskawicznym skrócie przekrój zjawiska społecznego czy politycznego. Oczywiście takie osiągnięcia w scenach zbiorowych nie byłyby możliwe gdyby nie przepojenie całego zespołu, aż do ostatniego statysty, jedną wspólną myślą i doprowadzenie wszystkich uczestników spektaklu do stanu jakiegoś rozżarzenia wewnętrznego. Ten żar emocjonalny, ta rozpalona do białego temperatura uczuć emanowała od każdego aktora i statysty i przenikała całą widownię. Na tle niezwykle zgranego zespołu odznaczały się wręcz znakomite sylwetki indywidualne, jakie stworzyli Andrzej Szalawski (Aleksy), Seweryn Butrym (Prowodyr), Władysław Staszewski (Chrypa), Jacek Woszczerowicz (Wajnonen), Jerzy Pietraszkiewicz i Czesław Powalja (Dwaj „Prowadzący").

Program „Optymistycznej tragedii"

Sam Węgierko grał w tym przedstawieniu nie wielką rozmiarami ale bardzo ważną dla całości sztuki rolę Jeńca — oficera wracającego z niewoli, którego rozstrzeliwują zanarchizowani marynarze. W roli tej — ostatniej w swoim życiu — zagranej z integralną prostotą i szczerością, Węgierko przez usta tego naiwnego humanisty, zagubionego w okrutnym świecie, nie będącego w stanie pojąć całej nikczemności i straszliwości życia, wypowiadał własną swoją rozterkę i swoje bezradne, tragiczne zdumienie nad tym, co niosła rzeczywistość.

Po „Optymistycznej" teatr wystawił „Wesele Figara" Beaumarchais'ego; było to znów powtórzenie w ogólnych zarysach mistrzowskiego spektaklu przedwojennego, oczywiście z Węgierką w znakomitej kreacji roli tytułowej; Borowska grała Hrabinę, Tola Mankiewicz bardzo szczęśliwie debiutowała tu w teatrze dramatycznym jako Zuzanna, a Dowmunt był nieodparcie komicznym Gąską. Była to już ostatnia premiera na scenie białostockiej; w marcu 1941 roku teatr wyjechał na występy gościnne — aby już nigdy nie powrócić. W Brześciu została zrealizowana jeszcze „Zemsta" w reżyserii „Juna", z Brylińskim jako Cześnikiem, Godlewskim — Rejentem i Woszczerowiczem — Papkinem.

Był to już jednak łabędzi śpiew teatru polskiego. Z Brześcia zespół wyjechał w połowie maja do Mińska. Wiózł ze sobą dekoracje, kostiumy, rekwizyty, aparaturę świetlną i dźwiękową, wiózł całą dokumentację przedstawień, afisze, programy, zdjęcia fotograficzne, egzemplarze reżyserskie, archiwum z korespondencją, z pamiątkowymi tekstami przemówień, okolicznościowych piosenek, parodii. W miesiąc potem wszystko to nie istnieje.

22 czerwca Niemcy napadli na Związek Radziecki. W dwa dni potem samoloty niemieckie obrzuciły Mińsk bombami zapalającymi. Pożar nie dał się ugasić, podsycały go nie znane ręce. Spłonęło całe miasto, spalił się doszczętnie gmach teatru. Teatr Polski Białorusi Zachodniej znika z powierzchni ziemi. Tak jakby go nigdy nie było. Zostają ludzie. Ale dla Węgierki jest to koniec...

Działalność teatru białostockiego kształtowała się oczywiście w zależności od bardzo wielu czynników i musiała z konieczności stanowić pewną wypadkową: pragnień kierownika i zespołu, potrzeb społeczeństwa, nakazu momentu dziejowego i żądań odgórnych. Ale w granicach możliwości była wypełnieniem założeń, jakie Węgierko od początku postawił przed zespołem i jakie starał się konsekwentnie realizować. Teatr miał pełnić podwójną funkcję: miał głosić słowo polskie, ukazywać piękno mowy ojczystej, przekazywać tradycję kultury i obyczaju zawartą w wielkich dziełach dramaturgii polskiej i światowej; ale przede wszystkim miał nieść określony ładunek treści. Można ją odczytać z samego zestawu repertuaru; mówi zresztą o niej wyraźnie w załączonym tu artykule sam Węgierko.

Tę treść wewnętrzną, ideę, którą się żyje i za którą się walczy, i która staje się sprawą nadrzędną, Węgierce dały dopiero ostatnie lata życia. W czasie wojny, na scenie białostockiej, Węgierko doprowadza do szczytu swój fanatyzm teatralny; identyfikuje dosłownie swoje życie z teatrem, oddaje mu się niepodzielnie. Ale zarazem wszystko, co robi i jako reżyser, i aktor, i jako kierownik placówki, jako wychowawca zespołu, świadczy dowodnie, że ten teatr przestał być dla niego wartością najważniejszą; że stał się narzędziem walki o pewną sprawę; drogą do celu, nie celem samym w sobie. I natychmiast inaczej układają się proporcje; natychmiast uzyskuje autorytet zupełnie innego rzędu niż ten, do jakiego uprawniony był w Warszawie. Przestaje być traktowany wyłącznie jako wybitny artysta; w odczuciu wszystkich staje się twórcą teatru. Tu na tułaczce, w małym prowincjonalnym mieście, pozbawiony świetnego audytorium, osiąga to, czego nie zdobył na swoim błyszczącym stanowisku wśród największych triumfów na pierwszej scenie stolicy.

Toteż wydaje się słuszne i sprawiedliwe, że teatr w Białymstoku otrzymał imię Aleksandra Węgierki.

Na zdjęciu: „Optymistyczna tragedia"

Od lewej:
Seweryn Butrym — Prowodyr
Andrzej Szelawski — Aleksy
Irena Borowska — Komisarz
Władysław Staszewski — Chrypa

Na zdjęciu: „Optymistyczna tragedia"
w środku:
Irena Borowska
Jan Rybkowski
Andrzej Szalawski.

Repertuar Państwowego Teatru Polskiego B. S. R. R. w Grodnie i Białymstoku w sezonie 1940/41

GRODNO

G. Zapolska, „Moralność pani Dulskiej", tragikomedia kołtuńska w 3 aktach. Reżyser W. Czengery.

I. Orzecka — Dulska, M. Dowmunt — Dulski, L. Rytowski — Zbyszko, E. Kryńska — Hesia, H. Czengery — Mela, H Kossobudzka — Lokatorka, Z. Millerowa — Tadrachowa, K. Plucińska — Hanka.

Premiera 1940 r.

W lipcu grano gościnnie w Pińsku i w Białymstoku.

„Rozmowy poetów polskich i Szekspira", opracowanie literackie L. Jabłonkówna. Reżyseria A. Węgierko.

Premiera (?) II.1940 r

Fragmenty utworów Szekspira (trzy monologi z „Hamleta"), Słowackiego, Norwida (z „Promethidiona"), Wyspiańskiego (z „Wyzwolenia") i Rostworowskiego (z Kaliguli"). „Słowo wiążące" stanowiły wybrane teksty z „Hamleta" Wyspiańskiego, recytowane przez Woszczerowicza.

F. Schiller, „Intryga i miłość". Tragedia mieszczańska w 5 aktach. Reżyseria A. Węgierko, scen. J. Rybkowski.

A. Węgierko — Prezydent von Walter, J. Śliwiński i J. Pietraszkiewicz — Ferdynand, W. Staszewski — von Kalb, I. Borowska — Lady Milford, J. Woszczerowicz — Wurm, S. Butrym i A. Węgierko — Miller, I. Orzecka — Millerowa, H. Kossobudzka i M. Gołaszewska — Luiza, K. Plucińska — Zofia, M. Godlewski — Służący Lady Milford.

Premiera (?) II.1940 r.

Grano gościnnie w Pińsku, w Brześciu i w Mińsku.

A. Fredro, „Dożywocie", komedia w 3 aktach. Reżyseria A. Węgierko, scenariusz J. Rybkowski.

J. Śliwiński — Leon Birbancki, L. Kozłowski — Doktor Hugo, E. Bryliński — Orgon, B. Michalska — Rózia, J. Woszczerowicz — Łatka, M. Dowmunt i M. Godlewski — Twardosz, S. Butrym — Rafał Lagena, W. Staszewski — Michał Lagena, L. Rytowski — Filip.

Premiera (?) V.1940 r.

W lipcu grano gościnnie w Pińsku, w Białymstoku i w Mińsku.

G. B. Shaw „Pygmalion", komedia w 5 aktach, tłum. F. Sobieniowski. Reżyser A. Węgierko, scen. A. Rybkowski.

Prof. Higgins, M. Godlewski — płk. Pickering, I. Borowska — Eliza Doolittle, I. Orzecka — Pani Pearce, S. Butrym — Alfred Doolittle, I. Kozłowska — Pani Higgins, B. Gersonówna — Pani Eynsford-Hill, E. Kryńska — Klara oraz J. Woszczerowicz i W. Staszewski.

Premiera (?) VI.1940 r.

W lipcu grano gościnnie w Pińsku, w Białymstoku, w Brześciu nad Bugiem i w Mińsku.

BIAŁYSTOK

G. Zapolska, „Panna Maliszewska", sztuka w 3 aktach. Reżyseria L. Jabłonkówna, scenariusz J. Rybkowski.

S. Bryliński — Daum, Cz. Wołłejko — Filo, L. Kozłowski — Edek, J. Śliwiński i W. Staszewski — Boguski, B. Michalska — Maliszewska, B. Gersówna — Daumowa, K. Plucińska — Żelazna, E. Kryńska — Michasiowa, J. Woszczerowicz — Sekwestrator.

Premiera (?) IX.1940 r.

Grano również w Mińsku.

„Wieczór ku czci Adama Mickiewicza". Reżyser A. Węgierko.

Premiera (?) XI.1940 r.

W programie m. in. fragmenty „Konrada Wallenroda", „Pana Tadeusza", inscenizowany w całości „Salon warszawski" z „Dziadów".

Wieczór ten powtórzono na występach w Mińsku i raz nadano w radio.

W. Wiszniewski, „Tragedia optymistyczna", sztuka w 3 aktach, reżyseria A. Węgierko, scen. W. Sokołow, muzyka H. Jabłoń.

J. Pietraszkiewicz — Pierwszy prowadzący, Cz. Powalja — drugi prowadzący, J. Woszczerowicz — Wainonen, A. Szalawski — Aleksy, S. Butrym — Prowodyr, W. Staszewski — Chrypa, I. Borowska — Komisarz, M. Millerowa i L. Rostańska — Staruszka, A. Węgierko — Jeniec I, L. Kozłowski — Jeniec II.

Grano również na występach gościnnych w Brześciu i w Mińsku. „Powstało misterium, coś co przypomniało nieco, nie w treści czywiście, ale w nastroju, „Nie-Boską". W prologu, na tle pełnej udręczenia, a jednocześnie jakby ukrytej groźnej siły muzyki, której powolny rytm znaczyły bębny, przesuwali się przez pokład okrętu w długim szeregu marynarze. Jakby przeszedłszy morze cierpień i nadludzkim wysiłkiem zdobywszy wyzwolenie, opowiadali w krótkich, urwanych, rytmicznych zdaniach swoje udręki. Dramatyczna, nabrzmiała cierpieniem muzyka nadawała ich słowom jakąś niezmierzoną, ogólnoludzką głębię. Była w ich słowach i muzyce powaga wielkich dokonań dziejowych". (J. B. „Polski Teatr Białorusi Zachodniej", Kultura Nr 9—10, s. 81).

Beaumarchais, „Wesele Figara", komedia w 5 aktach, tłum. T. Boy-Żeleński. Reżyser A. Węgierko, scenariusz J. Rybkowski.

A. Szalawski — Hrabia Almaviva, I. Borowska — Hrabina, A. Węgierko — Figaro, T. Mankiewicz — Zuzanna, K. Plucińska — Marcelina, J. Woszczerowicz — Antonio, B. Michalska — Franusia, J. Chajutin — Cherubin, S. Butrym — Bartolo, M. Dowmunt i W. Staszewski — Don Guzman Gąska.

Prem. 27.II.1941 r.

Grano również gościnnie w Brześciu i w Mińsku.

„Słowo w poezji i piosence" Reż. L. Jabłonkówna, A. Juno (Węgierko junior), A. Węgierko, scen. S. S. Grabczyk, kostiumy J. Rybkowski, muz. H. Jabłoń.

Prem. (?) III.1941 r.

Część I: Fragmenty utworów Mickiewicza, Słowackiego, Norwida, Wyspiańskiego. Rostworowskiego oraz Szbekspira. Część II: inscenizacja bajek Mickiewiczowskich oraz staropolskich piosenek ludowych i charakterystycznych. Część I stanowiła właściwie powtórzenie pierwszego koncertu z Grodna.

A. Fredro, „Zemsta" k. 4a. Reż. A. Juno, scen. J. Rybkowski. S. Bryliński — Cześnik, B. Michalska i . H. Czengery — Klara, M. Godlewski — Rejent, J. Pietraszkiewicz — Papkin, M. Dowmund — Dyndalski.

Prem. (?) IV.1941 r. w Brześciu(!).

Przedruk z pracy Edwarda Krasińskiego „Teatr polski w Wilnie, w Białymstoku i we Lwowie" zamieszczonej w „Pamiętniku teatralnym" zeszyt 1-4, rok 1963

Jerzy Przeździecki ma lat 37. Urodził się na Śląsku. W czasie okupacji był subiektem sklepowym, spawaczem, górnikiem i... przemytnikiem.

Studiował w Warszawie, współpracując w 1947 roku w organizowaniu Teatru Akademickiego na Wiśle. Pracował również w służbie konsularnej, a w latach 1950—1955 jako wykładowca Szkoły Techniki Teatralnej w Warszawie. W tym okresie i później, pełnił z ramienia Ministerstwa Kultury funkcje tłumacza przy zagranicznych zespołach teatralnych występujących w Polsce. Debiutował w roku 1955 „Opowiadaniem festiwalowym" wydrukowanym przez „Nową Kulturę".

Jest autorem dwóch książek (Zbioru opowiadań — „Jaguar" i powieści „Kres") oraz kilku nowel filmowych i scenariusza filmu „Wyrok".

W roku 1962 Teatr im. Adama Mickiewicza w Częstochowie wystawił jego debiut sceniczny — sztukę „Dzień oczyszczenia". 7 listopada 1963 roku w tym samym teatrze odbyła się prapremiera „Garści piasku".

Jerzy Przeździecki

JERZY PRZEŹDZIECKI

Garść piasku

Sztuka w trzech aktach

Osoby:

Geza — Zygmunt Nawrocki
Żetemski — Miłosz Maszyński
Burlak — Józef Czerniawski
Marciniakowa — Witolda Czerniawska
Anka — Joanna Jarzębska
Iwona — Ewa Nawrocka
Halina — Marzena Gajewska
Kobieta I — Stanisława Masłowska
Kobieta II — * * *

Reżyseria — Grzegorz Galiński

Scenografia — Ryszard Kuzyszyn

Inspicjent — Gaja Majewska
Sufler — Stanisława Masłowska

Premiera dnia 16.IV.1964 r.