

MONIKA ZAWISTOWSKA

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

ORCID: 0000-0002-0913-6858 

monika.zawistowska@interia.pl

Bydgoska scena teatralna w latach 1945–1949

Streszczenie

Publikacja dotyczy działalności Teatru Polskiego w Bydgoszczy w latach 1945–1949. To charakterystyka lokalnej sceny, a także wyszukanie w niej elementów, które składają się na ideowe zaangażowanie teatru w życie kulturalno-społeczne. Teatr Polski po roku 1945 był termometrem działań społecznych i politycznych. Moim celem jest ukazanie, w jakiej mierze bydgoski teatr był zwierciadłem nadchodzących zmian. Czy istniały warunki swobodnego rozwoju kulturalnego? Czy była to prawdziwa wolność tworzenia? Niestety, nie. W sposób kontrolowany poluzowano więzy, a o obliczu artystycznym teatru decydowały nie tylko bieżące wydarzenia, ale i sami twórcy lokalnej sceny.

Słowa kluczowe: teatr po drugiej wojnie światowej, repertuar, historia teatru bydgoskiego, socrealizm

Publikacja niniejsza, poświęcona działalności Teatru Polskiego w Bydgoszczy w latach 1945–1949, ma charakter szkicu, zarysu. Wynika to z braków w archiwach zniszczonych przez wojnę czy fragmentaryczności zachowanych źródeł. Mimo to postaram się ukazać te elementy, które złożyły się na ideowe, polityczne, społeczne i kulturalne zaangażowanie bydgoskiej sceny w pierwszym powojennym pięcioleciu funkcjonowania miasta.

Powojenna sytuacja teatru wydawać się mogła godna pożalowania. Można by sądzić, że hitlerowskie praktyki osiągnęły cel i scena polska nie da rady się podźwignąć. Nic bardziej mylnego. W dziedzinie kultury to właśnie teatry jako pierwsze podjęły, systematyczną pracę wcześniej niż ośrodki plastyczne czy muzyczne. Dla ludności zmuszonej do budowania swojej powojennej egzystencji od nowa teatr okazał się sprawą bliską, oczekiwaną i potrzebną.

Po tragicznych latach okupacji bydgoszczanie z entuzjazmem przystąpili do odbudowy placówek kulturalnych. Nie było to zadanie łatwe. Niemcy zniszczyli część obiektów kultury, w tym okazały gmach Teatru Miejskiego¹.

¹ Zaprojektowany na 800 miejsc teatr powstał w 1896 roku. Pierwsze przedstawienie obejrzał ówczesny cesarz Niemiec – Wilhelm II. Podczas walk o wyzwolenie miasta gmach został trafiony pociskami, następnie spalony. Ostatecznie budynek rozebrano wiosną 1946 roku.

W dniu 14 lutego otrzymał Aleksander Rodziewicz z Ministerstwa Kultury i Sztuki w Krakowie nominację na dyrektora teatru w Bydgoszczy i przystąpił niezwłocznie do organizowania artystycznego zespołu. Z końcem lutego zorganizował zespół składający się z 21 osób. W dniu 2 marca wyruszone pociągiem z Krakowa do Bydgoszczy. Okropne warunki przejazdu wymagały od poszczególnych członków nadludzkiego wprost wysiłku i ofiarnego poświęcenia. Dnia 6 marca przybył zespół do Bydgoszczy. [...] Sprawa składów, dekoracji, malarni i stolarni przedstawiała się wprost tragicznie. Mimo to przystąpiono do prób w teatrze².

Musieliśmy dźwigać nasz teatr naprawdę od podstaw i dzięki zespołowej pracy dźwignęliśmy go. Pracowaliśmy z zapałem i radością, że wreszcie dla siebie i u siebie³.

Do dyspozycji zespołu oddano drewniany budynek dawnego niemieckiego teatru Elyzjum. 24 marca 1945 roku teatr bydgoski zainaugurował pierwszy powojenny sezon premierą *Zemsty* Aleksandra Fredry. Spektakl spotkał się z dużym zainteresowaniem bydgoszczan i osiągnął ogromną jak na owe czasy liczbę 44 przedstawień⁴. Widowisko wyreżyserował Czesław Strzelecki, scenografię przygotował Antoni Muszyński. Publiczność w znacznej mierze stanowili przybyli wprost ze szpitala w kitlach i szlafrokach żołnierze. Niektórzy z nich to radzieccy frontowcy, którym Rodziewicz streszczał w ich rodzimym języku poszczególne akty.

W tym czasie scena przyjęła nazwę Teatru Małego, którą posługiwała się do czerwca 1945 roku, przekształcając się następnie w Teatr Polski. W pierwszym, niepełnym sezonie dano jeszcze 8 premier, które osiągnęły ogółem 185 przedstawień. Do zasługujących na uwagę spektakli należały: *Panna Maliczewska* Zapolskiej, *Wesele Figara* z ważną rolą Bronisława Kassowskiego, *Walący się dom* stanowiący zarówno sukces artystyczny, jak i kasowy (tu popisową rolę stworzył Jan Guttner jako Hrabia) czy *Ostrożnie, świeżo malowane* Rene Fauchais'a. Po pełnym nadziei i optymizmu starcie sytuacja teatru ulegała stopniowemu pogarszaniu. Skromne subwencje z Ministerstwa Kultury i Sztuki okazały niewystarczające. Sezon zamknięto dużym deficytem wynoszącym 36 000 złotych. Dodatkowo budynek teatru w obliczu nadchodzącej zimy wymagał gruntownego remontu.

Prowizoryczne pomieszczenia dla imprez teatralnych, [...] brak lokali dla warsztatów, malarni, nie pozwalają wymagać od dyrektorów, by kultywowali repertuar o bogatej wystawności, niezbędnej do należytego wystawiania sztuk wysokiej klasy artystycznej⁵.

To wspomnienia Adama Grzymały-Siedleckiego, ówczesnego referenta do spraw teatralnych w Wydziale Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego.

Istotnym problemem powojennej działalności Teatru Polskiego był brak młodych kadr. Zaistniała potrzeba ich uzupełnienia. Wychodząc temu naprzeciw, Aleksander Rodziewicz 9 marca 1945 roku założył Bydgoską Szkołę Drama-

² Sprawozdanie administracyjne Teatru Polskiego za czas od 24.03.1945 do 30.09.1945.

³ Tak o trudnych, pierwszych dniach powojennej rzeczywistości pisał Mieczysław Wielicz w: *Pamiętnik aktora*, „Pomorze” 1955, nr 19, s. 4.

⁴ Za: E. Czerska, *Almanach sceny bydgoskiej 1920–1990*, Bydgoszcz 1990, s. 45.

⁵ J. Konieczny, *Bydgoszcz w latach 1920–1970*, Bydgoszcz 1972, s. 155.

tyczną⁶. Ogłoszona w „Ziemi Pomorskiej” informacja o otwarciu szkoły szybko obiegiła zainteresowane tym faktem środowisko. Zgłosiło się 86 chętnych. Nacisk kładziono nie tyle na wiedzę teoretyczną, ile praktykę⁷. Program oparty został na ramowym układzie zajęć obowiązujących w przedwojennej Warszawskiej Szkole Dramatycznej. Przyszli aktorzy zorganizowali m.in. rewię w Robotniczym Domu Kultury (dziś hotel Pod Orłem), z dowcipną konferansjerką Hieronima Konieczki, występowali z recytacjami i fragmentami sztuk w świetlicach i klubach. Po roku nauki 19 osób przystąpiło do egzaminu⁸. Niestety, placówka szybko zaczęła odczuwać braki finansowe, przyznawane przez ministerstwo subwencje były niewystarczające. W rezultacie w roku 1948 szkołę zamknięto.

Znaczącą datą w teatralnym życiu Bydgoszczy był dzień 12 października 1945 roku, kiedy to doszło do połączenia sceny bydgoskiej i toruńskiej⁹. Mimo połączenia scen teatr nadal borykał się z trudnościami finansowymi. Katastrofalnie przedstawiał się stan budynku teatru. Dach przeciekał, podłoga groziła załamaniem, były rażące braki w wyposażeniu, rekwizytach, kostiumach czy oświetleniu. Aktorzy otrzymywali gaże prawie stuprocentowo mniejsze niż ich koledzy z innych teatrów. Udało się jednak zrealizować ambitne przedsięwzięcia, takie jak *Śluby panieńskie* Fredry czy *Świętoszka* Moliera¹⁰. Prócz nich ówczesny dyrektor sięgnął po repertuar lżejszy: *Roxy B. Connorsa*, utwór *Moja siostra i ja* G. Berra i L. Verneuil, *Szczęśliwe dni* C. Pugeta, *Płecy* Jurandota i *Szesnaście lat* A. i F. Stuartów. Z okazji 30-lecia pracy artystycznej Aleksandra Rodziewicza przygotowano *Żeglarza* Szaniawskiego.

W sezonie 1945/46 zespół zaprezentował 20 premier, które osiągnęły łącznie 447 przedstawień. W sezonie 1946/47 z pomocą pospieszyło miasto, stosując system ulg podatkowych i częściowych dotacji. Powstało wówczas Towarzystwo Przyjaciół Teatru, odremontowano i doposażono scenę. Sezon zainaugurowały *Damy i huzary* Aleksandra Fredry. Zagrano także dobrze przyjęty przez krytykę *Zamach* Dygata i Brezy.

W dziewięćdziesiątą rocznicę urodzin G.B. Shawa wystawiono jego *Candidę*. Tytułową rolę zagrała Janina Niczewska, nazywana przez lokalnych krytyków „heroiną małej sceny”¹¹. Kolejne udane premiery to *Szczęście* Frania Perzyń-

⁶ Nie było to nowe zamierzenie, bowiem szkoła taka istniała już w 1921 roku. Jej założycielką była ówczesna dyrektorka teatru – Wanda Siemaszkowa.

⁷ Bydgoską Szkołę Dramatyczną ukończyli m.in.: Wanda Rucińska, Hieronim Konieczka, Marianna Szmala.

⁸ Wynik egzaminu nie uprawniał jednak do występowania w charakterze aktora zawodowego. Konieczne było zdanie egzaminu przed Państwową Komisją Egzaminacyjną pod kierunkiem Leona Schillera w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej w Łodzi.

⁹ W pierwszym sześcioleciu istnienia scena zjednoczonego, bydgosko-toruńskiego teatru zorganizowała ponad 5000 przedstawień dla 2 177 779 widzów.

¹⁰ Premiera tego ostatniego odbyła się na Szwederowie, jednym z robotniczych osiedli Bydgoszczy.

¹¹ Adam Grzymała-Siedlecki z okazji premiery *Candidy* wziął udział w popularyzacji wiedzy o autorze i tekście wystawianym na scenie. Odpowiadał na pytania m.in. o to, jakie miejsce zajmował Shaw w literaturze, na czym polegały jego zasługi, etc.

skiego, *Madame Sans-Gêne* Sardou i Moreau, *Żeglarz Szaniawskiego*, *Wesele Figara*, *Nie zginęła*, *Lekkomyślna siostra* czy *Zemsta* Fredry. 23 października 1946 roku dano premierę *Moralności pani Dulskiej*. Zadowolili ona zarówno krytyków, jak i publiczność. Ci pierwsi chwalili Natalię Morozowiczową za kreację tytułowej bohaterki. Wielkim zainteresowaniem cieszył się *Klub kawalerów* Bałuckiego. Przedstawienie długo utrzymywało się na afiszach, obejrzało je około 21 000 osób. Reżyser spektaklu, Czesław Strzelecki, nadał przedstawieniu charakter rewiewo-operetkowy¹².

Z okazji pięćdziesięciolecia pracy twórczej Adama Grzymały-Siedleckiego, 21 lutego 1946 roku, odbyła się premiera jego sztuki *Ludzie są ludźmi*. Natomiast pierwszą powojenną rocznicę pracy zespołu uczczono 6 marca 1946 roku premierą *Mazepy* Słowackiego¹³.

W sierpniu 1947 roku Aleksander Rodziewicz został mianowany dyrektorem Teatru Skala w Krakowie i wraz z czterdziestoosobowym zespołem opuścił Bydgoszcz. Na lokalnej scenie pozostała kilkunastoosobowa grupa z nowym dyrektorem Wilamem Horzycą. Stan techniczny budynku nadal uniemożliwiał wystawianie pozycji „monumentalnych”. Horzyca uzyskał od miasta zapewnienie o szybkim przeprowadzeniu robót remontowych i przystąpił do pracy, reorganizując w pierwszej kolejności zespół artystyczny. Udało mu się skupić w Bydgoszczy znakomite siły aktorskie¹⁴. Postawił przed bydgoską sceną zadanie – teatr ma uszlachetniać. Próba realizacji tego założenia było wystawienie przedstawień takich, jak: *Obrona Ksantypy* Morstina, *Świerszcz za kominem* Dickensa, *Pan Jowialski* Fredry, *Szelmostwa Skapena* Moliera, *Żołnierz i bohater* Shawa. To sztuki, które w zamyśle miały jeszcze interesować przeciętnego widza, ale przestawały już tylko i wyłącznie bawić. Przedstawienia miały charakteryzować wysoki poziom wykonawczy. Nie szło to jednak w parze z upodobaniami publiczności. Frekwencja spadała, a do jej zmniejszenia przyczyniły się, obok trudności z percepcją ambitniejszego repertuaru, nieustające trudne warunki lokalowe.

W październiku 1947 roku powstał Społeczny Komitet Budowy Teatru Miejskiego w Bydgoszczy. Liczący ponad 120 członków, miał czuwać nad realizacją budowy nowego gmachu. Przedsięwzięcie sfinansowano ze skromnych funduszy miejskich i subwencji z Ministerstwa Kultury i Sztuki, wspartych powszechną zbiórką pieniędzy, polegającą m.in. na doliczaniu dobrowolnych dopłat do biletów komunikacji miejskiej, rachunków w restauracjach, operacjach bankowych i niektórych czynnościach urzędowych. Dodatkowo prowadzona była sprzedaż cegiełek i pocztówek oraz kwesty uliczne¹⁵.

¹² Za: E. Czerska, dz. cyt., s. 44.

¹³ W 41 przedstawieniach spektakl obejrzało ok. 16 000 osób.

¹⁴ To m.in.: Gustawa Błońska i Józef Kondrat (z teatru lubelskiego), Alicja Barska i Witold Skrzypiński (z Sosnowca), Danuta Bleicherówna (z Krakowskiej Szkoły Dramatycznej), Danuta Wiłowicz i Ryszard Szerzeniewski (z Teatru Wybrzeże).

¹⁵ Budowa Teatru Miejskiego, Sprawozdania z konferencji w sprawie ustalenia planu finansowego [w:] APB, Akta Zarządu Miejskiego w Bydgoszczy.

Z końcem sezonu wygasła umowa z Horzycą; nowym dyrektorem został Aleksander Gąssowski. Miał niezwykle jasne *credo* artystyczno-dyrektorskie:

Zawsze starałem się, aby teatr był możliwie atrakcyjny i wychodził naprzeciw widzowi. Wierzyłem również w osobiste kontakty z publicznością, widziałem w nich postawę wzajemnej sympatii. [...] Starałem się wzbudzać entuzjazm, zarówno w zespole, jak i wśród widzów¹⁶.

To wyznanie nie wzbudziło jednak entuzjazmu wśród krytyków. Widziano w Gąssowskim uosobienie teatralnej sztampy i efekciarstwa. W tym czasie do teatrów wdzierały się sztuki o charakterze czysto politycznym, świadomie agitacyjne, mające za zadanie niedwuznacznie wyrażać treści „zwycięskiej ideologii”. Jednak w czasie, gdy Gąssowski obejmował bydgoską scenę, obowiązywał jeszcze międzywojenny model repertuarowy, choć nowy mecenas „ludowy” zaczął się już domagać ideologicznych akcentów. Między dziesięcioma tytułami premier, jakie Gąssowski zaproponował bydgoskiej publiczności, znalazł się tylko jeden dramat – *Dom kobiet* Zofii Nałkowskiej. Pozostałe były komediami Gogola, Moliera, Uspienskiego, Ruskowskiego. By przedstawienia były interesujące, zaprosił do reżyserowania Władysława Stomę, Adama Grzymałę-Siedleckiego, sam wyreżyserował *Seans* Cowarda. Pozycje ambitniejsze to między innymi: *Kowal Szaniawskiego*, *Rewizor* Gogola czy *Grube ryby* Bałuckiego z Ludwikiem Solskim w roli Ciaputkiewicza¹⁷. Nowy dyrektor zafundował bydgoszczanom *Wielkie dni* – widowisko oparte na tekstach dramatycznych i poetyckich literatury radzieckiej, a dla uatrakcyjnienia sezonu, w noc sylwestrową 31 grudnia 1948 roku zaaranżował wieczór *Melpomena na wesolo*. W sylwestrowej rewii prezentowano, obok tekstów Jurandota i Tuwima, piosenki Aleksandry Obarskiej oraz samego Aleksandra Gąssowskiego.

Pełnym sukcesem okazała się premiera (14 stycznia 1949 roku) *Przyjaciół* Andrzeja Uspienskiego¹⁸, stając się tym samym poważnym wydarzeniem kulturalnym:

Widzowie, wśród których znaleźli się zaproszeni przez dyrekcję przodownicy pracy, śledzili z niesłabnącym zainteresowaniem bieg akcji, podziwiali doskonałą grę aktorów, nagradzając rzetelny wysiłek artystyczny rzęsistymi oklaskami¹⁹.

Gąssowski dążył do pozyskania nowego widza, przedstawienia niejednokrotnie odbywały się w plenerze, na wsiach, poligonach, halach fabrycznych czy kortach tenisowych.

Rok 1949 upłynął w polskiej kulturze pod znakiem mnogości narad i konferencji poświęconych jej sprawom. Obradowali zarówno przedstawiciele środowisk

¹⁶ Cyt. za: *Bydgoski leksykon teatralny*, red. Z. Pruss, Bydgoszcz 2000, s. 137.

¹⁷ Ludwik Solski kilkakrotnie, jako aktor i reżyser, przyjeżdżał do Bydgoszczy. Grał tytułową rolę w *Judaszu z Kariotu* Rostworowskiego, reżyserował i wystąpił we *Fryderyku Wielkim* Nowaczyńskiego.

¹⁸ W imieniu ZASP i dyrekcji w słowie wstępnym zaznaczono, że sztukę tę ze względu na walory dydaktyczne i zdrową tendencję moralną powinny zobaczyć szerokie rzesze mas pracujących Bydgoszczy.

¹⁹ J. Piechocki, „Gazeta Pomorska” 1949, nr 15, s. 2.

twórczych, jak i wysokie gremia partyjne, przy czym faktyczna rola tych pierwszych sprowadzała się do aprobowania ustaleń i decyzji zapadających na forum posiedzeń politycznych. Stał się zatem 1949 rokiem przełomu w walce o „prawdziwe komunistyczno-leninowskie oblicze polskiej kultury”.

W marcu odbyło się Plenum Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, omawiające sprawy kultury. Od 18 do 19 kwietnia 1949 roku w Oborach odbyła się I Krajowa Narada Teatralna, podczas której proklamowano w polskim teatrze realizm socjalistyczny. Szeroko pojęta sztuka miała odtąd odzwierciedlać rzeczywistość ideologiczną, a utwory wzorować się na realistycznych wzorcach literatury XIX wieku, opartych na marksistowskim postrzeganiu rzeczywistości oraz walce klas jako elementu postępu społecznego. „Rewolucja w teatrze to zagadnienie walki o nową treść, a nie o nową inscenizację w oderwaniu od treści. Nowa treść wprowadzi nowe elementy do konwencji teatralnej”²⁰. Wielki repertuar ubiegłych epok został zdegradowany do pomostu łączącego go z repertuarem walki o budowanie socjalizmu. Niemal całkowicie została pominięta klasyka romantyzmu²¹.

Dla bydgoskiej sceny duże znaczenie miało upaństwowienie, co nastąpiło 12 maja 1949 roku, i włączenie jej do Przedsiębiorstwa Państwowych Teatrów Ziemi Pomorskiej Bydgoszcz-Toruń. W praktyce oznaczało to, że bydgoski teatr został objęty ogólnie narzuconym planem usługowym i finansowym, a jego budżet ściśle powiązany z budżetem centralnym. W świetle prawa jedynym, monopolistycznym pracodawcą stało się państwo. Dyrektorem PTZP został znany już bydgoskiej publiczności Aleksander Rodziewicz (funkcję tę pełnił do września 1951 roku)²². Skompletował liczący 62 osoby zespół aktorski. Inauguracyjna premiera *Mazepy* Słowackiego została przychylnie przyjęta przez krytykę.

Teatr, który odtąd stał się przedsiębiorstwem państwowym, został zobligowany do ścisłego realizowania polityki kulturalnej państwa, prowadzenia skrupulatnej sprawozdawczości. Pewien przełom w repertuarze teatru stanowiło wprowadzenie w szerszym niż dotychczas zakresie polskich sztuk o tematyce współczesnej. Były to m.in.: *Dobry człowiek* Gruszyńskiego, *Wczoraj i przedwczoraj* Maliszewskiego czy *Doktor Leśna* Krzywickiej. Pojawiały się także tzw. produkcyjniaki, w których ukazywano trud rewolucyjnej klasy robotniczej i postępowego chłopstwa. Sztuki miały prezentować tematykę fabryczną, socjalistyczny typ konfliktu (pozytywny bohater staczał walkę z wrogiem klasowym) i zawierać słuszny ładunek ideowy (wyraźne zwycięstwo bohatera pozytywnego).

Odpowiedzią na powyższe zalecenia była premiera 29 kwietnia 1949 roku *Brygady szlifierza Kurhana* V. Kani. Rozgrywająca się w fabryce sztuka ukazywała konflikt starego pokolenia z młodą, ideową i postępową generacją, odrzucającą

²⁰ W. Sokorski, *Protokół zjazdu w Oborach*, cyt. za: M. Jarmulowicz, *Sezon błędów i wypaczeń*, Gdańsk 2003, s. 43.

²¹ O klasykę romantyzmu upominał się w Oborach Czesław Miłosz, jego głos nie doczekał się jednak odzewu w dyskusji.

²² Już w 1922 roku, z uwagi na krytyczną sytuację finansową, zrodził się pomysł połączenia sceny bydgoskiej i toruńskiej. Przeciwwstał się temu teatr bydgoski, który chciał zachować samodzielność.

dawny porządek na rzecz kolektywnej współpracy. Aktorzy, przygotowując się do roli, uczęszczali na praktyki do miejscowych fabryk. W sferze inscenizacyjnej powielano radzieckie wzorce. Przedstawienia realizowane były w realistycznej scenografii, a gra aktorska wymagała „realistycznego przeżywania”. Rzadko zdobywano się na odwagę i sięgano do eksperymentów i improwizacji²³. Wprowadzono obowiązek podpisywania list obecności, ustalano normy czasowe przygotowania spektakli oraz wykonania poszczególnych prac technicznych i administracyjnych.

Niejednokrotnie decyzje repertuarowe zapadały na szczęblu rządu i Komitetu Centralnego. Na widowni, na każdym przedstawieniu musiały być zarezerwowane dwa bezpłatne miejsca cenzorskie. Jeśli jakieś kwestie wzbudzały „niewłaściwe” reakcje widowni, nakazywano zmiany, w ostateczności zdejmowano spektakl z afisza²⁴. Propagatorzy realizmu socjalistycznego zastrzegali, że jest on metodą twórczą, a nie systemem etycznym czy sztywnym kanonem zasad. Oficjalnie głoszono, że artystom pozostawia się swobodny wybór środków, żądając jedynie „sztuk socjalistycznych w treści i narodowych w formie”. Z repertuaru przeszłości zalecano wybieranie utworów postępowych, krytycznych wobec dawnych ustrojów.

1 kwietnia 1949 roku Ministerstwo Kultury i Sztuki zarządziło ogólnopolski konkurs na wystawienie sztuk rosyjskich i radzieckich. Konkurs zakończył się festiwalem w Warszawie w dniach 27–22 grudnia. Data ogłoszenia wyniku konkursu nie była przypadkowa – przypadła na hucznie świętowane siedemdziesiąte urodziny Józefa Stalina. Przewidziano cenne nagrody zespołowe i indywidualne, opiewające na sumę 15 milionów złotych. Do konkursu zgłosiło się 57 teatrów zawodowych oraz prawie 2500 robotniczych i miejskich zespołów amatorskich²⁵. Olbrzymie siły zmobilizowano celem przygotowania imprezy i organizacji widowni. Odpowiedni rozgłos zapewniła festiwalowi prasa, publikując ogłoszenia w formie reklam oraz artykuły na temat jego przygotowań. Specjalne ulotki zrzucano z samolotów i rozdawano na ulicach miast. Instytucje i zakłady pracy otrzymały obowiązkowe przydziały biletów. Zorganizowano bezpłatny transport mieszkańców z wsi i okolic podmiejskich²⁶.

Podstawowym celem imprezy było jej oddziaływanie ideologiczne. Szkoły rosyjskiego realizmu krytycznego i radzieckiego realizmu socjalistycznego wychować miały nowego obywatela, edukując w tym zakresie zarówno twórców, reżyserów, aktorów, jak i publiczność. Ta ostatnia poddawała się tej edukacji z nierównym entuzjazmem. O ile robotnicza część widowni reagowała na przedstawienia właściwie, o tyle zdarzało się, że publiczność mieszczańska bojkotowała lub posuwała się do ekscesów²⁷.

²³ Za: M. Toporek, *Teatr krakowski w latach 1945–1956*, Katowice 2016, s. 40.

²⁴ Za: K. Braun, *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Lublin 2003, s. 183.

²⁵ A. Pycka, *Melpomena pod nadzorem, czyli dramat z dramatem w dobie socrealizmu*, „Napis” 2009, nr XV, s. 277.

²⁶ Za: M. Jarmułowicz, dz. cyt., s. 59.

²⁷ W czasie wystawiania dla szkolnej młodzieży sztuki *Zielona ulica* Surowa część uczniów zdemolowała salę poznańskiego Teatru Wielkiego, łamiąc krzesła, wyrывая klamki

Bydgoska scena także wzięła udział w festiwalu i zadeklarowała wystawienie *Grzeszników bez winy* Aleksandra Ostrowskiego oraz *Wyspy pokoju* Eugeniusza Pietrowa. Pierwszą z nich reżyser zmodyfikował. Komedia jest czteroaktowa, Aleksander Rodziewicz skrócił ją do trzech, z wstawką drugoplanową w formie reminiscencji. Sztuka rozpoczynała się nie pierwszym, a drugim aktem. Na scenie zastosowano efekty świetlne, które miały spotęgować zainteresowanie widzów. Spektakl wśród lokalnej prasy zyskał pochlebne recenzje:

Sztuka jest czymś znacznie więcej niż dobrze skonstruowanym utworem literackim – jest to śmiało, a nawet zuchwałe natarcie na obwarowaną konwenansami twierdzą obskurantyzmu mieszczańskiej, carskiej Rosji. Dekoracje i kostiumy Leonarda Torwida bardzo staranne i odzwierciedlające nastroje epoki. Publiczność ze wzruszeniem śledziła akcję sztuki, nie szczędząc wykonawcom okłasków²⁸.

[...] przede wszystkim Hilda Skrzydłowska, w podwójnej roli. [...] Skrzydłowska pełna umiaru, skupiona na grze, unikająca zbędnego patosu i efektacji. [...] Morozowiczowa dała popis kunsztu najwyższej klasy²⁹.

Nie mniej przychylnie przyjęto *Wyspę pokoju* Pietrowa. Już sam tytuł jak na owe czasy był dość wymowny. Mieszkańcy pewnej wyspy na znak protestu przeciw tendencjom militarystycznym opuszczają ją, osiedlają się na innej, pragnąc zamienić ją w tytułową wyspę pokoju. Paradoksalnie na wyspę tę zabierają skrzyżnię z amunicją, śpiewając przy tym pieśni o aniołach niosących pokój.

Samymi frazesami pacyfistycznymi nie można zażegnać wojen. Nawet odludna wyspa zamieni się w teren walki, jeśli zamieszkiwać ją będą ludzie o instynktach kapitalistycznych. [...] Postacie tej komedii są żywe i jędrne. Ich egzystencja dramatyczna jest w pełni uzasadniona. Nie pretendują oni do godności człowieka ponadczasowego, wiecznego, ale są po prostu ludźmi społecznie i klasowo określonymi i zdeterminowanymi³⁰.

Niezależnie od bogatej treści ideologicznej, spektakl wzbudził duże zainteresowanie publiczności. Salwy śmiechu na widowni były świadectwem szczerego zadowolenia.

Sam festiwal, jako egzamin gotowości polskiej sceny do pójścia w ślady radzieckich mistrzów, wykazał mankamenty. Zdaniem późniejszego ministra kultury i sztuki, Włodzimierza Sokorskiego, „mieliśmy właściwie tylko jedno dobre, realistyczne przedstawienie z zakresu rosyjskiej klasyki, mianowicie nagrodzone *Trzy siostry* Czechowa z Teatru im. Słowackiego w Krakowie”³¹. Pozostałym próbom ucieczki w klasykę postawiony został zarzut „fałszywego romantyzmu reductowego” i skłonności do formalistycznej groteski.

z drzewi. W Radomiu podczas *Burzy* Ostrowskiego publiczność mieszczańska wyrażała swoje niezadowolenie, twierdząc, że naród rosyjski sprzed rewolucji był inny niż ten pokazany w sztuce Ostrowskiego.

²⁸ J. Piechocki, *Grzesznicy bez winy*, „Gazeta Pomorska” 1949, nr 230, s. 2.

²⁹ J. Piechocki, *Grzesznicy bez winy* A. Ostrowskiego, „Ziemia Pomorska” 1949, nr 285, s. 5.

³⁰ J. Piechocki, *Wyspa pokoju*, „Ziemia Pomorska” 1949, nr 159, s. 4.

³¹ Tamże.

Niski poziom wykonawstwa usprawiedliwiać miała zasada: „Jeśli nie możemy od razu zdobyć się na arcydzieła, grajmy sztuki nawet mniej wartościowe, byle aktualne”³². Po zakończeniu festiwalu Sokorski obwieścił, że pokaz dorobku radzieckich dramaturgów

przeorał do dna glebę teatru w Polsce, stał się egzaminem na drodze walki o realistyczny teatr epoki socjalizmu. Dostarczył potężnego ładunku ideologicznego i artystycznego dla kształtowania się teatru epoki stalinizmu w Polsce³³.

Teatr bydgoski w latach 1945–1949 był zjawiskiem złożonym. Jego obraz był inny w czasach przedwojennych, inny po socrealizmie. O jego obliczu artystycznym i ideowym decydowały nie tylko bieżące wydarzenia społeczno-polityczne, ale również sami twórcy. Przy wielu osiągnięciach, jakie miał bydgoski teatr od momentu zakończenia wojny do roku 1949, nie sposób stwierdzić, że operował on retrospektywnym repertuarem, nieśmiało sięgając po sztuki współczesne. Repertuar w tym czasie pełen był wyborów przypadkowych, sztuk nietrafionych, opierał się na realizowaniu „zleceń”. Łatwiej było się legitymować przed władzą z takiego właśnie wyboru. Wydawać by się mogło, że zwłaszcza w okresie powojennym klasyka zagości na deskach teatru, a nawet zdominuje jej repertuar i stanie się punktem odniesienia dla nowych twórców i wykonawców. Stało się jednak inaczej. Niedociągnięcia ideowo-artystyczne w repertuarze usprawiedliwiała w dużej mierze sytuacja sceny, uzależnionej wówczas od gustów publiczności. Dopiero z chwilą upaństwowienia w 1949 roku bydgoska scena mogła stać się placówką dla nowego, masowego widza. Poza tym przeniesienie przedstawień do nowo wybudowanego gmachu zwiększyło rentowność spektakli³⁴.

Bibliografia

- Braun K., *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Lublin 2003.
Bydgoski leksykon teatralny, red. Z. Pruss, Bydgoszcz 2000.
Czerska E., *Almanach sceny bydgoskiej 1920–1990*, Bydgoszcz 1990.
Grzymała-Siedlecki A., *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1957.
Janiszewska-Mincer B., *Kultura bydgoska po II wojnie światowej*, „Kronika Bydgoska” 1976–1977, t. VII.
Jarmułowicz M., *Sezon błędów i wypaczeń*, Gdańsk 2003.
Konieczny J., *Bydgoszcz w latach 1920–1970*, Bydgoszcz 1972.
Marczak-Oborski S., *Życie teatralne w latach 1944–1964*, Warszawa 1968.
Michalski S., *Bydgoszcz wczoraj i dziś*, Warszawa 1988.
Niecikowska M., *Bitwa o teatr*, „Teatr” 1997, nr 7–8.

³² A. Pycka, dz. cyt., s. 277. To postulat Ireny Krzywickiej, autorki produkcyjnej sztuki *Doktor Anna Leśna*.

³³ Cyt. za: M. Niecikowska, *Bitwa o teatr*, „Teatr” 1997, nr 7–8, s. 87.

³⁴ J. Piechocki, *Teatr bydgoski z perspektywy pięćdziesięciolecia*, „Kronika Bydgoska” 1968–1970, t. IV, s. 112.

Piechocki J., *Teatr bydgoski z perspektywy pięćdziesięciolecia*, „Kronika Bydgoska” 1968–1970, t. IV.

Pycka A., *Melpomena pod nadzorem, czyli dramat z dramatem w dobie socrealizmu*, „Napis” 2009, t. XV.

Teatr w Bydgoszczy i Toruniu, wydanie specjalne z okazji 100 premier PTZP, Bydgoszcz 1955.

Toporek M., *Teatr krakowski w latach 1945–1956*, Katowice 2016.

Bydgoszcz theatre scene in the years 1945–1949

Abstract

The article is devoted to history and social-political dimension of Bydgoszcz theatre in the years 1945–1949. Theatre interacts with the audience, the surrounding reality and responds quickly to social changes. I want to show, how Bydgoszcz theatre shows the upcoming changes. Were the conditions for the cultural progress? Was there true way of create? Unfortunately no. At the artistic aspect determined not only the current events, but also by the authors of the local scene.

Keywords: theatre after the second world war, repertoire, history of the Bydgoszcz theatre, socialist realism

Monika Zawistowska, mgr, absolwentka Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy (2006 r.), doktorantka tegoż uniwersytetu. W toku monografia doktorska – *Teatr Polski w Bydgoszczy w latach 1945–2014*. Ważniejsze publikacje: *Aktor w teatrze Juliusza Osterwy* [w:] *Między teatrem a światem*, red. R. Strzelecki, Bydgoszcz 2010; *Działalność Wandy Siemaszkowej w Bydgoszczy w latach 1920–1922* [w:] *Wartości – antropologia – kultura w badaniach humanistycznych*, red. R. Strzelecki, E. Górecka, Bydgoszcz 2017; *Aleksander Fredro na scenie teatru w Bydgoszczy*, „Kronika Bydgoska” 2017, t. XXXVIII; *Teatr czasu wojny 1939–1945 w świetle zadań i wartości*, „Dydaktyka Polonistyczna” 2020, nr 6 (15). Konferencje naukowe: „Tożsamość – Kultura – Nowoczesność”, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2015, referat: *Antropologiczna interpretacja tożsamości scenicznej na przykładach wybranych spektakli Teatru Polskiego w Bydgoszczy*; „Przestrzeń w kulturze współczesnej”, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2016, referat: *Antropologiczne aspekty przestrzeni na przykładzie form monodramu w Teatrze Polskim w Bydgoszczy*. Zainteresowania: literatura, historia teatru, antropologia.