

Joanna Królikowska

Uniwersytet Łódzki (PL)

ORCID: 0000-0003-3375-264X

Teatry pozawarszawskie w latach osiemdziesiątych w perspektywie historii mówionych

Abstract

1980s Theaters outside Warsaw in the Perspective of Oral Histories

This article concerns theater life in Poland in the 1980s, with a focus on the functioning of theaters in mid-size cities. It presents the results of research into the economic and political conditions of their operation, which involved in-depth interviews with five directors managing theaters during that period: Zbigniew Bogdański (Teatr Dramatyczny, Gdynia, 1981–1986), Tomasz Grochoczyński (Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego, Płock, 1985–1990), Maciej Grzybowski (Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, Kalisz, 1982–1991), Józef Jasielski (Teatr Dramatyczny, Legnica, 1981–1990), and Andrzej Rozhin (Bałtycki Teatr Dramatyczny

im. Juliusza Słowackiego, Koszalin, 1979–1981; Teatr Polski, Szczecin, 1981–1983; Teatr im. Juliusza Osterwy, Lublin, 1985–1993). This research material has been analyzed using categories related to oral history, which enable individual voices of participants in theater life to be taken into account in historical narratives. The interviewees' recollections, interlocked with their emotions and reflections on their own activity, provide insight into the principles of constructing self-narratives and inscribing them into the dominant ways of ordering and problematizing theater history in Poland. Abridged versions of the interviews have been appended to the article, and the conclusion indicates their potential uses in further research in theater history.

Keywords

Polish theater 1980–1990, Polish People's Republic, oral history, theater historiography, theaters in mid-size cities

Abstrakt

Artykuł dotyczy życia teatralnego w Polsce w latach osiemdziesiątych, a w centrum refleksji jest funkcjonowanie teatrów w miastach średniej wielkości. W ramach badań nad ekonomicznymi i politycznymi uwarunkowaniami działalności tych placówek przeprowadzono wywiady pogłębione z pięcioma dyrektorami sprawującymi funkcję w tamtym okresie: Zbigniewem Bogdańskim (Teatr Dramatyczny w Gdyni, 1981–1986), Tomaszem Grochoczyńskim (Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku, 1985–1990), Maciejem Grzybowskiem (Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, 1982–1991), Józefem Jasielskim (Teatr Dramatyczny w Legnicy, 1981–1990) i Andrzejem Rozhinem (Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie, 1979–1981; Teatr Polski w Szczecinie, 1981–1983; Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, 1985–1993). Do analizy materiału badawczego zostały wykorzystane kategorie związane z historią mówioną, które umożliwiają uwzględnienie indywidualnych głosów uczestników życia teatralnego w narracjach historycznych. Wspomnienia dyrektorów, splecione z ich emocjami i refleksją na temat własnej działalności, dają wgląd w zasady konstruowania autonarracji i wpisywania ich w dominujące sposoby porządkowania i problematyzowania historii teatru w Polsce. Do artykułu zostały dołączone skrócone wersje rozmów, a w podsumowaniu wskazano możliwości ich wykorzystania w kolejnych pracach historycznoteatralnych.

Słowa kluczowe

teatr polski 1980–1990, PRL, historia mówiona, historiografia teatralna, teatry w średnich miastach

W narracjach o polskim teatrze lat osiemdziesiątych zdają się dominować minorowe nastroje – zarówno w wypowiedziach publikowanych wówczas na bieżąco, choćby na łamach czasopism teatralnych, jak i w rozmowach prowadzonych z dzisiejszej perspektywy¹. Ponadto historie te zorientowane są zazwyczaj na teatralne centrum. Tymczasem znaczna część życia teatralnego toczy się w placówkach w średnich miastach. Negatywna ocena funkcjonowania tych instytucji w latach osiemdziesiątych została ugruntowana między innymi przez raport Jerzego Adamskiego pod znamienym tytułem *Katastrofa kultury*, w którym teatrom dramatycznym na prowincji poświęcono osobny rozdział², traktując je jako modelowy przykład degradacji. Statystyki zawarte w tym sprawozdaniu umożliwiają określenie dominujących tendencji repertuarowych czy liczebności prowincjonalnych zespołów³, niewiele jednak mówią o okolicznościach politycznych, w których te teatry funkcjonowały w ostatniej dekadzie PRL, o atmosferze panującej w zespołach i trudnościach natury ekonomicznej.

Dostępne opracowania omawiające polityczne uwarunkowania tego okresu również w niewielkim stopniu uwzględniają życie teatralne poza największymi ośrodkami⁴. Dotyczą zazwyczaj osób oraz zjawisk (jak bojkot środków masowego przekazu⁵), które były związane z teatralnymi metropoliami. Głosew komentujących na bieżąco sytuację w tamtym czasie można szukać w prasie branżowej, na przykład w *Teatrze*⁶ albo w *Scenie* z założenia skupiającej się na

¹ Do takiego wniosku prowadzą badania prasy teatralnej z lat osiemdziesiątych w zestawieniu z przeprowadzonymi współcześnie wywiadami z uczestnikami życia teatralnego w ostatniej dekadzie PRL. Zob. Joanna Królikowska, *Rzeczywistość (nie)opisana: Życie teatru na łamach prasy branżowej w latach 1983–1989* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2020).

² Jerzy Adamski, „Stan prowincjonalnego teatru dramatycznego jako «model sytuacyjny» naszych instytucji artystycznych”, w: *Katastrofa kultury: Przesłanki nowej polityki kulturalnej; Raport przedstawiony Narodowej Radzie Kultury w 1989 roku* (Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 1989), 154–186.

³ Adamski, „Stan prowincjonalnego teatru dramatycznego”, podrozdziały: „Repertuar: upadek klasyki, trudności ze współczesnością”, „Repertuar: chaos i bezprogramowość”, „Rozpad zespołów artystycznych”, „Rozpad kadry techników teatralnych”.

⁴ Zob. Joanna Krakowska, PRL: *Przedstawienia* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszelewskiego, 2016).

⁵ Wystarczy przyjrzeć się doborowi rozmówców w książce *Komedianci: Rzecz o bojkocie*, by przekonać się, że są to przedstawiciele głównie dużych miast: Warszawy, Krakowa, Wrocławia. Choć bojkot był zjawiskiem szczególnie zauważalnym tam, gdzie były telewizja i radio, to w niewielkim stopniu interesowano się mniejszymi teatrami i ich stosunkiem do bojkotu (jeden wywiad z Ignacym Gogolewskim, wówczas dyrektorem Teatru im. J. Osterwy w Lublinie, zob. Andrzej Roman et al., red., *Komedianci: Rzecz o bojkocie* (Warszawa: „Most”, 1989). Nieco inaczej wygląda sytuacja w książce Daniela Przystaka, który poświęca osobne rozdziały sytuacji teatrowi niezależnych: Teatrowi Ósmego Dnia czy Teatrowi Provisorium, niemniej nadal w niewielkim stopniu interesują go instytucjonalne teatry pozawarszawskie. Por. Daniel Przystak, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego* (Warszawa: Aspra-Jr, 2005).

⁶ Zob. Królikowska, „Teatry «A» i teatry «B»”, w: *Rzeczywistość (nie)opisana: Życie teatru na łamach prasy branżowej w latach 1983–1989*, 44–48.

pozawarszawskiej działalności teatralnej⁷. W procesie badania specyfiki funkcjonowania teatrów w latach osiemdziesiątych poza największymi ośrodkami konieczne okazało się jednak wypracowanie nowego materiału badawczego.

Wywiady z dyrektorami teatrów a historia mówiona

W celu uzyskania nowych źródeł dotyczących życia teatralnego w latach osiemdziesiątych przeprowadziłam wywiady pogłębione z ówczesnymi dyrektorami teatrów w średnich miastach. Mimo iż pokolenie ludzi obejmujących stanowiska w ostatniej dekadzie PRL staje się coraz mniej liczne, udało się zaprosić do rozmowy pięć osób. Moimi rozmówcami byli: Zbigniew Bogdański – dyrektor Teatru Dramatycznego w Gdyni w latach 1981–1986, Tomasz Grochoczyński – dyrektor Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku w latach 1985–1990, Maciej Grzybowski – dyrektor Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu w latach 1982–1991, Józef Jasielski – dyrektor Teatru Dramatycznego w Legnicy w latach 1981–1990 oraz Andrzej Rozhin – dyrektor Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie w latach 1979–1981, Teatru Polskiego w Szczecinie w latach 1981–1983 i Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie w latach 1985–1993. Każdy wywiad odbył się indywidualnie. Wszystkie oscyływały wokół tematów związanych ze sprawowaniem dykcji w poszczególnych teatrach, ale nie było jednego zestawu pytań.

Wywiady przybliżają wybrane aspekty funkcjonowania kilku instytucji, nie jest to jednak materiał pozwalający na przedstawienie całościowego obrazu życia teatralnego w teatrach pozawarszawskich ani syntetycznej narracji o historii teatrów w latach osiemdziesiątych. W związku ze specyfiką wytworzonego materiału przydatne okazały się kategorie związane z historią mówioną (*oral history*), chociaż przeprowadzone wywiady nie należą *sensu stricto* do tego nurtu. Założenia historii mówionej nie były bowiem podstawą procesu badawczego. Zaplanowane pytania, ściśle związane z celami badawczymi, miały charakter naprowadzający⁸ i nie dawały rozmówcom możliwości „jak najpełniejszego przekazania swojego doświadczenia”⁹. Co więcej, wywiady po transkrypcji

⁷ Zob. Królikowska, „Scena: Zwrot ku prowincji i popkulturze”, w: *Rzeczywistość (nie)opisana*, 74–84.

⁸ Według Paula Thompsona i Joanny Bornat pytania w czasie rozmów z nurtu historii mówionej przyjęto się uważać za bardziej łagodne, subtelne i zostawiające swobodę niż w tradycyjnych wywiadach dziennikarskich lub badawczych. Zob. Paul Thompson i Joanna Bornat, *Głos przeszłości: Wprowadzenie do historii mówionej*, tłum. Paweł Tomanek (Warszawa: Centrum Archiwistyki Społecznej, 2021), 348.

⁹ Marta Kurkowska-Budzan, „Informator, świadek historii, narrator – kilka wątków epistemologicznych i etycznych *oral history*”, *Wrocławski Rocznik Historii Mówionej* 1 (2011): 11, <https://doi.org/10.26774/wrh.m.5>.

zostały zredagowane, a następnie były autoryzowane (i często przekształcane) przez rozmówców, co również stoi w opozycji do założeń historii mówionej, definiowanej pierwotnie jako „podstawowy materiał źródłowy uzyskany poprzez nagranie wypowiedzianych słów – zazwyczaj na drodze zaplanowanego, zarejestrowanego wywiadu”¹⁰. W historii mówionej materiałem badawczym jest nagranie stanowiące zapis spotkania między badaczem a badanym, podczas którego zostały przywołane wspomnienia, w niniejszym artykule są natomiast analizowane wersje zredagowane i utrwalone pisemnie¹¹.

Wiele założeń uległo modyfikacji w trakcie rozmów i ich autoryzacji. Chociaż przedmiotem badania miało być początkowo funkcjonowanie teatrów poza największymi miastami w latach osiemdziesiątych, to w każdym z wywiadów dobitnie ujawniły się osobowości dyrektorów i ich indywidualne ścieżki zawodowe. Uwypuklony został także wpływ sytuacji politycznej na konkretne placówki i losy dyrektorów. Wywiady ukazują splot indywidualnych karier z instytucjami, zwłaszcza okoliczności obejmowania stanowisk i odchodzenia z nich oraz relacje między dyrektorami a zespołami. Niektóre wątki, początkowo uznane przeze mnie za istotne, zostały zmarginalizowane przez rozmówców. Mimo zaprogramowania wywiadów na interesujące mnie kwestie, dyrektorzy akcentowali tematy ważne z ich perspektywy i eksponowali własne doświadczenia.

W związku z tym w przypadku zebranego materiału badawczego pomocne wydają się takie ujęcia historii mówionej, które kładą nacisk na przekaz doświadczenia, na przykład definicja historyczki Marty Kurkowskiej-Budzan uwzględniająca specyfikę rozmówcy w relacjach *oral history*:

Jest to badanie doświadczenia ludzkiego w próbie przekazu (czyli procesie nadawania sensów przeżyciom – budowania tożsamości) poprzez opowieść (czyli w formie językowej) współtworzonej w dialogu z historykiem (czyli w interakcji z drugim człowiekiem).¹²

Zgodnie z tą szeroką definicją próba przynajmniej częściowego zbadania doświadczenia rozmówców za pomocą konstruowanej przez nich opowieści jest możliwa także w przypadku wywiadów stanowiących podstawę tego artykułu. Ważnym punktem odniesienia jest też stanowisko socjologa i badacza *oral*

¹⁰ Louis Starr, „Oral history”, w: *Oral history: An Interdisciplinary Anthology*, ed. David K. Dunaway and Willa K. Baum (Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 1996), 40. Jeśli nie podano inaczej, obcojęzyczne cytaty w przekładzie J.K.

¹¹ Materiał dźwiękowy, będący podstawą zredagowanych wywiadów, znajduje się w prywatnym archiwum autorki.

¹² Kurkowska-Budzan, „Informator, świadek historii, narrator”, 28.

history Piotra Filipkowskiego: skupienie się na rozmówcach, ich perspektywie i refleksji nad przeszłością wiąże się z tym, że „w relacjach *oral history* nie szuka się odpowiedzi na pytanie o to, jak było «naprawdę», lecz o to, co i jak jest przez rozmówców pamiętane i opowiadane, jak to oceniają, jaki sens przywoływanym zdarzeniom przypisują”¹³. Każda z publikowanych tutaj rozmów, chociaż nie mieści się całkowicie w kategorii historii mówionej, stanowi zapis indywidualnej pamięci o silnym zabarwieniu emocjonalnym oraz refleksję nadającą sensy dawnym wydarzeniom.

Zgromadzone wywiady można także uporządkować za pomocą kategorii zaproponowanych przez językoznawcę Jerzego Bartmińskiego: pole podmiotu, pole odbiorcy, pole tematu, pole intencji i funkcji oraz pole jakości przekazu¹⁴. Pole podmiotu jest zorientowane na narratora i jego punkt widzenia oraz na okoliczności wpływające na jego perspektywę, takie jak wiek, pozycja społeczna, charakter itp. Moi rozmówcy byli w wieku emerytalnym, od siedemdziesięciu do ponad dziewięćdziesięciu lat, choć niektórzy z nich wciąż podejmowali zawodowe aktywności. Od wydarzeń będących tematem upłynęło ponad trzydzieści lat. Wywiady odbywały się w lipcu i sierpniu 2021 w miejscach wybranych przez dyrektorów – większość w ich domach, jeden w miejscu pracy¹⁵. Dogodne okoliczności wpłynęły prawdopodobnie na komfort i poczucie swobody rozmówców. W przypadku spotkań w prywatnych przestrzeniach wiązało się to również z zaangażowaniem domowników, czyli żon dyrektorów, które zadbały o poczęstunek i domową atmosferę; jednak tylko Ewa Jasielska była obecna podczas rozmowy. Niektórzy z dyrektorów przygotowali i udostępni mi różne materiały: Rozhin – notatki oraz książkę własnego autorstwa, Bogdański – wydawnictwa z okresu swojej gdyńskiej dyrektury, między innymi programy teatralne. W czasie wywiadów rozmówcy przyjmowali różne role. Czasem na plan pierwszy wysuwała się rola świadka historii, gdy chodziło o ujęcie powszechnie znanych wydarzeń (np. stanu wojennego) z lokalnej perspektywy. Niekiedy pojawiała się też rola nauczyciela, gdy rozmówcy próbowali wyjaśniać mi niuanse wydarzeń. Dominowała jednak rola opowiadacza, w ramach której narracja była ubarwiana anegdotami. Widać zatem tendencję przechodzenia od roli „informatora i świadka” do roli „bohatera i narratora”¹⁶.

¹³ Piotr Filipkowski, „Historia mówiona i wojna”, w: *Wojna – Doświadczenie i zapis: Nowe źródła, problemy, metody badawcze*, red. Sławomir Buryła i Paweł Rodak (Kraków: Universitas, 2006), 15.

¹⁴ Jerzy Bartmiński, „Historia mówiona – interdyscyplinarna i wieloaspektowa”, w: *Historia mówiona w świetle nauk humanistycznych i społecznych*, red. Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Joanna Szadura i Mirosław Szumiło (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2014), 16–18.

¹⁵ Zob. aneks do artykułu, 184.

¹⁶ Zob. Kurkowska-Budzan, „Informator, świadek historii, narrator”.

Pole odbiorcy dotyczy adresata wypowiedzi, w tym przypadku mnie jako słuchaczki opowieści i prowadzącej rozmowę. Na charakter tego pola wpłynęła moja pozycja badaczki teatru, dysponującej zapleczem merytorycznym. Wiązało się to z założeniem, że obie strony mają wiedzę w pewnym zakresie, nie wszystko zatem trzeba dokładnie opisywać i wyjaśniać, co umożliwiło nawiązanie porozumienia o podłożu profesjonalnym. Jednak relacja nadawczo-odbiorcza była kształtowana też przez dużą różnicę wieku między mną a rozmówcami. Na przebieg rozmów miał wpływ mój szacunek do osób starszych o dwa pokolenia oraz ciekawość, co mogą powiedzieć o czasach nieznanymi mi z autopsji. Różnica pokoleniowa nie spowodowała jednak protekcjonalnego traktowania mnie przez rozmówców, a jedynie potrzebę doprecyzowania kwestii, o których z racji wieku i braku własnego doświadczenia mogłam nie wiedzieć. Opowieści niejednokrotnie zaskakiwały mnie pod względem badawczym, przecząc postawionym wstępnie tezom. Ważnym aspektem wpływającym na ostateczny kształt i interpretację materiału jest także afektywne zabarwienie wywiadów: opowieści angażowały mnie emocjonalnie i wywoływały empatię wobec rozmówców i ich przeżyć.

Pole tematu, czyli kategoria związana z treścią rozmów, również podlegało modyfikacjom w trakcie procesu badawczego. Wywiady zostały zaprogramowane tematycznie: chciałam badać sposób funkcjonowania teatrów pozawarszawskich w latach osiemdziesiątych, czyli w czasach – jak wynikało z wcześniejszych kwerend czasopism teatralnych z tamtego okresu – uznawanych za trudne i nazywane biedą¹⁷. Moim celem było sprawdzenie, w jakim stopniu ujednoczone diagnozy odnoszą się do wybranych instytucji. Pole tematu było jednak współtworzone również przez rozmówców, co wpłynęło nie tylko na jego poszerzenie, ale także na przesunięcie akcentów. Na pierwszy plan wysunęło się pragnienie opowiadania historii teatru z perspektywy ludzi działających w konkretnych miastach: Gdyni, Kaliszu, Legnicy, Płocku, Koszalinie, Szczecinie czy Lublinie. Ujawniła się ponadto potrzeba weryfikacji mitów związanych z jednoznacznie negatywnym postrzeganiem tamtego okresu. Dyrektorzy mówili nie tylko o trudach i niedogodnościach związanych z prowadzeniem instytucji w ostatniej dekadzie PRL, lecz także wspominali życzliwych współpracowników (reżyserów, sekretarki, księgowych, pracowników technicznych itp.), udane spektakle lub chociaż ich elementy (np. pomysły reżyserskie, dobre role, zapadające w pamięć scenografie itp.), satysfakcjonujące transfery osobowe w procesie budowania zespołu, a także sukcesy wynikające z obchodzenia cenzorskich ograniczeń.

¹⁷ Zob. Królikowska, *Rzeczywistość (nie)opisana*.

Rozmówcy starali się osadzać swoje wspomnienia w historii polskiego teatru. Wspominali o swoich wcześniejszych i późniejszych aktywnościach, o pracy w innych teatrach w większych miastach, o spotkaniach z osobami, które mają wyraziste legendy: Jasielski opowiadał o asystenturze w Teatrze Narodowym u Kazimierza Dejmka i Adama Hanuszkiewicza, Grochoczyński – o pracy w teatrze pod dyrekcją Olgi Lipińskiej czy o rekomendacji Ignacego Gogolewskiego w sprawie objęcia dyrekcji w Płocku, Rozhin – o pracy w Teatrze Ateneum u Janusza Warmińskiego i o spotkaniu w Lublinie z Gogolewskim, Grzybowski – o spotkaniu z Dejmkiem i Bohdanem Korzeniewskim. Uwzględniali również momenty, gdy ich losy przecięły się z działalnością ważnych osób sceny politycznej – jak w przypadku spotkania Bogdańskiego z Lechem Wałęsą. Niekiedy sytuowali swoje opowieści na tle ogólnej refleksji związanej z sytuacją polityczną. Szczególnie wyraźnie wybrzmiał wątek wpływu stanu wojennego na teatr w całej Polsce, nie tylko w tych konkretnych miastach (Grzybowski). Wiele miejsca w rozmowach zajęły także opowieści o budowaniu zespołów artystycznych – o ściąganiu aktorów z innych miast, zachęcaniu absolwentów szkół teatralnych do przyjazdu, zatrudnianiu i przyuczaniu adeptów do zawodu. W tym wątku dyrektorzy podkreślali zarówno trudności, jak i momenty satysfakcji: gdy udawało się sprowadzić wypróbowanych aktorów (Rozhin), pozyskać młodego wykonawcę do głównej roli (Jasielski) czy skutecznie przygotować adeptów do egzaminów eksternistycznych (Grochoczyński). Wszyscy rozmówcy sytuowali dyrektorskie epizody na tle swoich biografii. Dyrekcje pełnią w tych biograficznych narracjach różne funkcje: są przygodami młodości (Grochoczyński, Jasielski), naturalnym awansem na drodze zawodowej (Grzybowski, Bogdański), nowym wyzwaniem potrzebnym w rozwoju zawodowym (Rozhin). Co szczególnie istotne, wszyscy byli dyrektorzy ocenili lata osiemdziesiąte jako bardzo dobry okres w życiu zawodowym.

Pole intencji i funkcji wywiadów było wypadkową moich zamierzeń badawczych i nastawienia rozmówców. Z jednej strony jasny był profesjonalny kontekst oraz cel wywiadów – poszukiwanie historycznych świadectw i odpowiedzi na pytania badawcze na potrzeby artykułu naukowego. Z drugiej strony rozmówcy dopełnili to pole swoimi intencjami – wywiady dały im możliwość przedstawienia własnych dokonań artystycznych i organizacyjnych oraz wpływu aktywności prowadzonych placówek na życie teatralne miast i na innych twórców, na przykład młodych aktorów czy adeptów. Rozmowy stały się więc dla dyrektorów przestrzenią do wyrażenia własnego doświadczenia i wykreowania indywidualnej narracji o życiu teatralnym lat osiemdziesiątych.

Z ostatnią kategorią Bartmińskiego – polem jakości przekazu – łączy się poziom subiektywności w wywiadach i podkreślania własnej perspektywy

w postrzeganiu minionych wydarzeń. Wiąże się to z wykorzystaniem form osobowych w wypowiedziach. Dyrektorzy przeważnie nie mówią w imieniu grupy czy środowiska, dominuje pierwsza osoba liczby pojedynczej, a zatem wywiady przybierają raczej formę autobiografii na tle konkretnych instytucji niż biografii środowiskowej związanej z danym teatrem. Subiektywność łączy się również z zaangażowaniem emocjonalnym rozmówców, szczególnie widocznym, gdy mowa o wydarzeniach trudnych, na przykład o stresujących początkach dyrekcji (Bogdański), burzliwych relacjach w zespołach (Rozhin), nieprzyjemnych dymisjach (Rozhin, Grochoczyński, Jasielski), uprzedzeniach środowiska teatralnego do teatrów w średnich miastach (Jasielski), wydarzeniach politycznych wpływających na losy dyrektorów i ich teatrów. Istotna jest także relacja między opisem a oceną wydarzeń i stopniem jej zdystansowania. Rozmówcy potrafili mówić krytycznie zarówno o postępowaniu innych, jak i o swoich działaniach, a ich sądy były raczej wyważone. Wydaje się, że dystans czasowy pozwolił na przepracowanie i złagodzenie ocen, nawet w przypadku wydarzeń lub osób wywołujących negatywne emocje.

Teatry i ich dyrektorzy

Zbigniew Bogdański przyszedł do Teatru Dramatycznego w Gdyni¹⁸ (dziś Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza) w 1981 roku, niedługo przed stanem wojennym. Teatr utworzony w 1959 dopiero w 1980 zyskał stałą siedzibę, przedtem funkcjonował jako Scena Objazdowa Teatru Wybrzeże. Bogdański objął jedyny w ponaddwutysięcnej Gdyni teatr dramatyczny, który o publiczność konkurował z Teatrem Muzycznym i – ze względu na bliskość Gdańska – funkcjonował niejako w cieniu Teatru Wybrzeże. Nowy dyrektor miał ponaddwudziestoletnie doświadczenie aktorskie i reżyserskie, pracował wcześniej między innymi w Teatrze Wybrzeże i w gdyńskim Teatrze Muzycznym. Jako osoba bezpartyjna dostał szansę na kierowanie teatrem w karnawale Solidarności i była to jedyna dyrekcja w jego karierze.

Dyrekcja Tomasza Grochoczyńskiego w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku¹⁹ w latach 1985–1990 również była pierwszą na jego

¹⁸ Zob. Krzysztof Wójcicki, red., *Teatr Dramatyczny – xxv lat: 1959–1984* [druk ulotny] (Gdynia: Teatr Dramatyczny w Gdyni, 1985).

¹⁹ Zob. Barbara Konarska-Pabiniak, *Teatr w Płocku 1812–2012* (Płock: Książnica Płocka, 2012); Andrzej Gretkowski i Ewa Janiszewska, „Teatr Płocki w służbie mazowieckiemu społeczeństwu (1812–2002)”, *Rocznik Stowarzyszenia Naukowców Polaków Litwy* 16 (2016): 32–53, https://www.snpl.lt/new/?page_id=1773.

drodze zawodowej. Choć tradycje teatralne Płocka sięgają XIX wieku, to tamtejszy Teatr Dramatyczny powstał dopiero w 1975 roku, gdy w wyniku reformy administracyjnej niespełna stutysięczny Płock stał się stolicą województwa. Teatr mieścił się w budynku domu kultury zakładów Petrochemii. „Rodzicami chrzestnymi” sceny zostali wybitni aktorzy, Tadeusz Łomnicki i Ryszarda Hanin, a jej pierwszym dyrektorem – Jan Skotnicki, ówczesny prorektor warszawskiej PWST, który próbował stworzyć zespół ze świeżo upieczonych absolwentów. Grochoczyński trafił tam z polecenia Ignacego Gogolewskiego. Nominacja bezpartyjnego trzydziestokilkuletniego aktora i reżysera wynikała prawdopodobnie z tego, że Płock miał być teatrem dla młodych, a praca pedagogiczna Grochoczyńskiego w PWST (obecnie AT) w Warszawie, podobnie jak w przypadku Skotnickiego, miała pomóc zbudować zespół aktorski z absolwentów.

Z kolei Maciej Grzybowski objął dyrekcję sceny o długiej historii, w przedwojennym budynku, w mieście o tradycji teatralnej sięgającej początku XIX wieku. Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu²⁰ miał środowiskową renomę, a na jego pozycję w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wpłynęły dyrekcje cenionych osób: Aliny Obidniak, Izabelli Cywińskiej czy Andrzeja Wanata, a także organizowany od lat sześćdziesiątych festiwal – Kaliskie Spotkania Teatralne. Miasto, po wojnie w granicach województwa poznańskiego, po reformie administracyjnej w 1975 zostało stolicą województwa kaliskiego. Położenie Kalisza w trójkącie między trzema większymi oddalonymi o ponad sto kilometrów ośrodkami – Poznaniem, Łodzią i Wrocławiem – stwarzało pole do konkurencji o widzów. Grzybowski, obejmujący dyrekcję kaliskiej instytucji w 1982 roku, w stanie wojennym, w stutysięcznym wówczas mieście, był już wcześniej związany z tą sceną jako aktor i miał za sobą kilkanaście lat pracy zawodowej.

Teatr Dramatyczny w Legnicy²¹ (dziś Teatr im. Heleny Modrzejewskiej), podobnie jak teatr w Płocku, był instytucją młodą, funkcjonującą od 1977 roku w stolicy województwa utworzonego w wyniku reformy administracyjnej. Wcześniej działał w mieście teatr radziecki, powołany dla stacjonujących w tam żołnierzy. W przeciwieństwie do sceny płockiej legnicki teatr nie zyskał przychylności środowiska teatralnego. Na negatywną opinię wpłynął również niski poziom artystyczny w początkowych latach istnienia instytucji, którą straszono

²⁰ Zob. Joanna Chojka, red., *200 lat sceny nad Prosną* (Kalisz: Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, 2001); Zdzisław Kłapciński, red., *180 lat sceny narodowej w Kaliszu* (Kalisz: Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, 1980).

²¹ Zob. Krzysztof Kopka et al., *Subiektywna historia legnickiego teatru* (Legnica: Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, 2017); Tadeusz Sznerch, „40 lat legnickiego teatru wg Tadeusza Sznercha”, @kt – Legnicka Gazeta Teatralna, 10 maja 2018, <https://gazeta.teatr.legnica.pl/2-bez-kategorii/artyku/akt-artykuly/8415-40-lat-legnickiego-teatru-wg-tadeusza-sznercha>.

studentów szkół teatralnych. Legnica pozostawała więc w cieniu teatralnego lidera na Dolnym Śląsku – oddalonego o ponad siedemdziesiąt kilometrów Wrocławia. Reżyser Józef Jasielski, który świadomie dążył do objęcia dyrektorskiego stanowiska, trafił do miasta w 1981 roku, po kilkunastu latach pracy reżyserskiej w wielu teatrach w Polsce. Pozostał w dziewięćdziesięciotysięcznej Legnicy przez dziesięć lat i starał się stworzyć spójną koncepcję funkcjonowania sceny, podnieść jej artystyczny poziom oraz zyskać akceptację środowiska teatralnego i krytyki.

Koszalin, Szczecin i Lublin to ośrodki, w których w latach osiemdziesiątych dyrektorował aktor i reżyser Andrzej Rozhin. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych trafił do istniejącego od 1953 roku Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. Juliusza Słowackiego²² w ponad dziewięćdziesięciotysięcznym Koszalinie – stolicy województwa. Była to jego trzecia dyrekcja w teatrze zawodowym (po Gorzowie Wielkopolskim i Olsztynie). Do znacznie większego Szczecina przyjechał tuż przed stanem wojennym w 1981 roku, by objąć stanowisko dyrektora w funkcjonującym od końca lat czterdziestych Teatrze Polskim²³. W czterystutysięcznej stolicy województwa nie był to jedyny teatr dramatyczny, przyszło mu więc konkurować o widzów z Teatrem Współczesnym. W połowie lat osiemdziesiątych Rozhin powrócił do Lublina, bliskiego mu z czasów działalności w Teatrze Gong-2, obejmując dyrekcję w Teatrze im. Juliusza Osterwy²⁴ (1985–1993) w trzystutysięcznym mieście wojewódzkim, największym ośrodku teatralnym w tej części Polski. Szczecin i Lublin to – w przeciwieństwie do pozostałych – przykłady dużych miast, dalekich jednak od teatralnego centrum.

Pobieżna charakterystyka miejscowości i teatrów nie tylko pokazuje specyfikę miejsc, z którymi związali się dyrektorzy, ale także uświadamia, że losy rozmówców nie toczyły się według jednego schematu. Dla niektórych objęcie dyrekcji w latach osiemdziesiątych było jednym z kilku podobnych epizodów w karierze (Jasielski, Rozhin), dla innych – jedynym doświadczeniem na takim stanowisku (Bogdański). Dyrektorskie posady wiązały ich z teatrami na dekadę (Jasielski, Grzybowski), na kilka lat (Grochoczyński, Bogdański, Rozhin), lub tylko na chwilę, bez szans na poznanie specyfiki instytucji (Rozhin). Dyrekcje

²² Zob. Roman Wojcieszak, „50 lat Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie (1953–2004)”, *Rocznik Koszaliński* 32 (2004): 122, <https://www.biblioteka.koszalin.pl/wirtualna-czytelnia/rok-2004>.

²³ Zob. Leokadia Kaczyńska, red., *Szczecin teatralny*, cz. 1: *Twórcy, przedstawienia, festiwale* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2002); Zdzisław Sońnicki, *40 lat teatrów dramatycznych Szczecina* (Szczecin: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1985).

²⁴ Zob. Elżbieta Stoch, *Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie (1949–1956): Źródła – nieznanne fakty – repertuar – recepcja krytyczna* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2019); Anna Nowak, red., *Od „Wesela” do „Wesela”: Teatr lubelski w latach 1985–2006* (Lublin: Teatr im. Juliusza Osterwy, 2006).

nie były zazwyczaj zwieńczeniem aktorskich czy reżyserskich karier, następowały po kilkunastu, a w przypadku Bogdańskiego – po dwudziestu latach pracy zawodowej, czyli w okresie młodości lub wieku średniego. Stanowiły przejściowy etap, po którym przychodziły kolejne działania artystyczne, zazwyczaj związane z systematyczną pracą aktorską lub reżyserką.

Rozmowy z dyrektorami – analiza

Wywiady z dyrektorami teatrów pozawarszawskich pokazują zróżnicowany obraz przebiegu dykcji w latach osiemdziesiątych. Mimo podobieństw między wspomnieniami rozmówców trudno sformułować jednoznaczne wnioski o życiu teatralnym i funkcjonowaniu teatrów. Jednak korzystając z narzędzi historii mówionej, można zadać pytania o to, co i w jaki sposób pamiętają rozmówcy i jak konstruują opowieści o przeszłości. Mimo swobodnej struktury wywiadów powracają w nich niektóre tematy, co pozwala uporządkować rozmowy według powtarzających się zagadnień.

Początki i końce, czyli nominacje i dymisje

W rozmowach pojawiały się wątki dotyczące okoliczności objęcia stanowiska dyrektora oraz ustąpienia z funkcji. Dykcje można więc podzielić ze względu na okres ich objęcia: na początku lat osiemdziesiątych, w czasie karnawału Solidarności²⁵ (Bogdański, Jasielski, Rozhin), w czasie stanu wojennego (Grzybowski) oraz w połowie lat osiemdziesiątych (Grochoczyński, ponownie Rozhin). Rozmówcy nie kryli, że ich nominacje nie były zazwyczaj dziełem przypadku.

Istotnym elementem bywała rozpoznawalność danej osoby w lokalnym środowisku, często powiązana z siecią kontaktów. Bogdański upatrywał przyczyn nominacji właśnie w swojej rozpoznawalności w Trójmieście, wynikającej z wcześniejszej pracy w tym regionie. Grochoczyński przyznawał wprost, że jego kandydaturę w konkursie na dyrektora płockiego teatru wysunął Gogolewski. Grzybowski z kolei przypuszczał, że protegowała go poprzednia dyrektorka kaliskiej sceny, Romana Próchnicka. Rozhin także wspominał o osobach, które wpłynęły na jego dyrektorskie nominacje: o Januszu Trzcieskim, koledze

²⁵ Zmiany te można wpisać w tendencję roszad na dyrektorskich stanowiskach, o której pisał Paweł Płoski: „Wiele zespołów – silnych «Solidarnością» – wypowiedziało posłuszeństwo dotychczasowym dyrektorom. W ciągu sezonu 1980/1981 zrezygnowało ze swoich stanowisk dwudziestu pięciu dyrektorów teatrów dramatycznych. Na początku kolejnego sezonu dokonano się blisko dziesięć zmian”, Paweł Płoski, „Serial Dyrektorzy: Dzieje prawnego unormowania statusu dyrektora”, *Zarządzanie w Kulturze* 18, z. 3 (2017): 431, <https://doi.org/10.4467/20843976zk.17.027.7477>.

z ruchu studenckiego, później na stanowiskach urzędniczych, dzięki któremu dostał zaproszenie do Koszalina, o Januszu Bukowskim, aktorze i dyrektorze Teatru Polskiego w Szczecinie, oraz o prof. Wiesławie Skrzydle, dyrektorze Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Lublinie. Jeśli dyrektorzy wiedzieli, że nominacje zawdzięczają konkretnym osobom, to oddawali sprawiedliwość swoim protektorom.

Innym newralgicznym czynnikiem była prawdopodobnie kwestia przynależności partyjnej. O tym, że we wczesnym okresie Solidarności bezpartyjność mogła być ważnym aspektem, mówił Bogdański, przyznając, że jego kandydatura wyszła właśnie ze związku. Choć pozostali dyrektorzy nie wskazywali na znaczenie swoich poglądów dla dyrektorskich nominacji, to często zauważali, że mogły one mieć wpływ na przebieg dyrekcji. Żaden z nich nie upatrywał jednak w partyjności lub bezpartyjności klucza do otrzymania stanowiska.

Zakończenia dyrekcji również można podzielić ze względu na czas i okoliczności: w początkach Solidarności (Rozhin), w okresie stanu wojennego (ponownie Rozhin), w połowie lat osiemdziesiątych (Bogdański) oraz w okresie transformacji ustrojowej lub niedługo po niej (Grochoczyński, Grzybowski, Jasielski, ponownie Rozhin). Dyrektorzy zazwyczaj bardzo dobrze pamiętali okoliczności zakończenia dyrekcji związane z warunkami politycznymi lub złą atmosferą w zespołach. Poza Grzybowskim, który komentował sprawę enigmatycznie („na fali zmian stałem się niewygodny”), dość precyzyjnie opisywali sytuację. Jedynie Rozhin został odwołany ze stanowiska w Teatrze Polskim w Szczecinie przez lokalne władze. Pozostali podkreślali, że sami zdecydowali się odejść, jakby chcieli zaakcentować swoją sprawczość, mimo zewnętrznych okoliczności prowadzących do tej decyzji.

Rozmówcy starali się pokazać splot politycznych, środowiskowych i ekonomicznych czynników, które doprowadziły do rozstania z teatrami. Bogdański mówił o niezadowoleniu władz z powodu inscenizacji *Święta Winkelrieda* i środowiskowej krytyce tego spektaklu, o stosunku pracowników zrzeszonych w podstawowej organizacji partyjnej, wreszcie o zaleceniach władz lokalnych w związku z koniecznością oszczędności i o niezadowoleniu pracowników z powodu niskich pensji. Inni odwoływali się do konfliktów z okresu transformacji i sytuowali swoje losy na tle politycznych przesileń. Grochoczyński, Jasielski i Rozhin (zarówno w 1981 w Koszalinie, jak i w 1993 w Lublinie) wskazywali na konflikt z teatralną Solidarnością. Grochoczyński mówił o teoriach spiskowych, Jasielski – o agresywnym sędzię nad nim, a Rozhin – o walczących z nim „hala-bardnikami” w Koszalinie oraz układach Solidarności z lubelskimi urzędnikami. W relacjach widać było żal nie tylko do władz lokalnych, ale także do zespołów: Jasielski mówił o konflikcie z księgową w Legnicy, dążącą do jego odwołania,

Andrzej Rozhin wspominał o donosach aktorów zrzeszonych w POP w Szczecinie. W tych opowieściach widać konflikty polityczne z polskiej rzeczywistości przeniesione w mniejszej skali w mury teatrów. W wypowiedziach dyrektorów pojawiało się także rozgoryczenie, że zespoły nie doceniły ich pracy i szybko zapomniały o sukcesach (Bogdański: „To była najbardziej gorzka sprawa”) lub nie interweniowali w obronie dyrektorów w obliczu politycznego konfliktu (Jasielski: „Zdruzgotała mnie postawa moich kochanych aktorów, z których żaden nie stanął w mojej obronie”). Rozmówcy w różny sposób radzili sobie z negatywnymi doświadczeniami – za pomocą autorefleksji (Bogdański: „potem zacząłem być pyszny i prawdopodobnie robiłem błędy. Ale moją słabością była także naiwność”) lub racjonalizacji (Grzybowski za pozytywny aspekt uznał uwolnienie od konieczności zmagania się z trudami kierowania teatrem w latach dziewięćdziesiątych).

Dyrektorzy a władza – relacje i układy

Wszyscy rozmówcy postrzegali relacje z władzą jako konieczny element pracy każdego dyrektora. Nie bez przyczyny w wielu wypowiedziach pojawiało się słowo „układ”, wskazujące na istnienie obowiązujących obie strony zasad w relacji dyrektor–władza (choć Grzybowski odnosił się z rezerwą do tego słowa, sugerując, że jest naznaczone światopoglądowo). Bogdański postrzegał te kontakty jako sztuczne i pozorowane („wszyscy wtedy udawali”), sprowadzał je do niezbędnego minimum, czyli naznaczonych obustronnym dystansem „oficjalnych relacji” i „służbowych stosunków”. Konieczność udawania, przestrzegania ustalonych konwencji i stosowania odpowiednich podstępów sygnalizują jeszcze wyraźniej określenia Grzybowskiego: „gra pozorów”, „tańce dworskie”, „dworskie intrygi” i „flirt”. Rozhin, prawdopodobnie ze względu na częste zmiany miejsc pracy, postrzegał władze terenowe jako kapryśne, bawiące się rozdawaniem i odbieraniem stanowisk – w świetle tej wypowiedzi dyrektor wydaje się pionkiem w grze władzy, a nie jej uczestnikiem. Inaczej ta kwestia wygląda w narracji Jasielskiego, podkreślającego skromne oczekiwania władz lokalnych i ich przychylność. Przyjazne rozmowy przy kawie o potrzebach legnickiego teatru świadczą raczej o zrównoważonych relacjach z władzami niż o układzie nastawionym na ciągłe ustępstwa.

W większości rozmów pojawiały się przykłady serwitutów niezbędnych do podtrzymania układu: zapraszanie lokalnych władz na premiery czy włączanie reprezentantów komitetu wojewódzkiego PZPR jako członków honorowych podczas jubileuszu teatru (Bogdański), udział w pochodach 1 maja z transparentem instytucji lub udostępnianie sali teatralnej na zjazdy partyjne (Grochoczyński), reprezentowanie teatru na organizowanych przez władze wydarzeniach (Grzybowski). Dyrektorzy różnie je interpretowali.

Grochoczyński dzięki ustępstwom i przysługom mógł liczyć na pomoc lokalnych władz, na przykład w znalezieniu deficytowego wówczas drewna na dekoracje czy materiałów na kostiumy. Z kolei Bogdański nazywał te relacje machiawelizmem, a jednocześnie przyrównał zarządzanie teatrem w tamtym czasie do sterowania statkiem między rafami. Metafory sterowania statkiem czy dworskich tańców uwypuklają z jednej strony konieczność lawirowania w relacjach z lokalnymi władzami, z drugiej – negocjacyjne umiejętności dyrektorów. Niekiedy jednak działania w teatrze wymykały się niepiśnianemu układowi. Dyrektorzy zazwyczaj pamiętali sytuacje o zabarwieniu politycznym: związane z nieprawomyślnymi akcentami w przedstawieniach, wezwaniami na rozmowę do komitetu wojewódzkiego, upomnieniami ze strony lokalnych urzędników. Przywoływali w tym kontekście barwne epizody: reperkusje obecności Wałęsy na spektaklu u Bogdańskiego w Gdyni czy udział zespołu w kontrpochodzie pierwszomajowym u Grochoczyńskiego w Płocku.

Z niektórych wypowiedzi dyrektorów wyłania się jednak obraz władzy lokalnej broniącej podlegających jej teatrów przed władzą centralną, cenzurą czy komisarzami wojskowymi powołanymi w stanie wojennym. Grochoczyński tłumaczył, że dobre relacje z I sekretarzem KW lub wojewodą mogły pomóc odwołać niekorzystną decyzję cenzury. W przypadku Grzybowskiego taką osobą okazał się dyrektor lokalnego wydziału kultury. Jasielski natomiast opowiadał, że gdy w czasie stanu wojennego w wyniku donosu księgowej był zmuszany przez komisarza wojskowego do złożenia rezygnacji ze stanowiska, to właśnie lokalne władze wzięły go w obronę. Opisane przez dyrektorów sytuacje pozwalają dostrzec w niektórych przedstawicielach władz lokalnych bufor łagodzący napięcia i konflikty z innymi organami partyjnego aparatu.

Choć w wywiadach pojawiały się przykłady ingerencji cenzury, to traktowane były przez rozmówców raczej jako sytuacje wyjątkowe. Niektóre epizody miały wręcz charakter anegdotyczny i pokazywały nie tyle grozę, ile groteskowość cenzury, a przy tym zaradność dyrektorów. Niektórzy wzmożenie ingerencji wiązali ze stanem wojennym (w Szczecinie u Rozhina). Dominowały jednak opinie o jej pobłażliwości (Jasielski: „cenzura łagodna jak baranek”) i przeniesieniu uwagi na większe i bardziej renomowane teatry (np. według Bogdańskiego z Dramatycznego w Gdyni na Wybrzeże w Gdańsku), co dla niektórych stanowiło walor pracy poza teatralnym centrum.

„Kwestie poboczne”, czyli materialność i finanse

Sprawy materialno-ekonomiczne i wpływ kryzysu gospodarczego lat osiemdziesiątych na funkcjonowanie teatrów to wątek, który pojawiał się raczej

w odpowiedzi na pytania niż z własnej inicjatywy rozmówców. Żaden z dyrektorów nie osadzał trudności finansowych i materiałowych na tle ówczesnej sytuacji gospodarczej, chociaż z lektury prasy z tamtego czasu można wyciągnąć wniosek, że były to bardzo istotne problemy²⁶.

Na brak pieniędzy nie narzekał Rozhin we wspomnieniach z pracy w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie. Inni dyrektorzy pamiętali wprawdzie problemy z pozyskaniem drewna na dekoracje, materiałów na kostiumy itp., lecz przekonywali, że nie destabilizowało to pracy teatrów, ponieważ jeśli mieli dobre układy z lokalnymi władzami, to mogli liczyć na ich pomoc. „Nie miałem problemów finansowych. Jak zabrakło – dołożono” – kwitował sprawę finansów w legnickim teatrze Jasielski. Z rozmów wynika, że niektórym kłopotom zapobiegała współpraca teatrów z lokalnymi zakładami przemysłowymi (Kalisz, Płock). Te wypowiedzi uświadamiają, że z problemami finansowymi i materiałowymi mierzyli się raczej kierownicy techniczni czy księgowi, co zapewne wpłynęło na formułowane po latach interpretacje dyrektorów.

W rozmowach pojawiała się też kwestia płac. Bogdański i Grochoczyński zaznaczali, że podnosili wynagrodzenia, gdy było to możliwe, dementując jednocześnie opinie, że w latach osiemdziesiątych brakowało na to pieniędzy. Rozhin natomiast przyznawał, że pensje były niskie, Grzybowski zaś, że zdarzało się je obniżyć. Wszyscy dyrektorzy uznali szukanie oszczędności za zadanie oczywiste nie tylko w latach osiemdziesiątych, ale także po transformacji ustrojowej.

Wątki dotyczące trudnych sytuacji finansowych, na przykład obniżenia dotacji (Grochoczyński) czy pensji (Grzybowski), nie wywoływały w rozmowach dużych emocji. Nie było narzekań na nędzę tamtego czasu, materialne braki uniemożliwiające działalność artystyczną i głodowe pensje. Wydaje się, że niedogodności zostały przez dyrektorów zracjonalizowane i zaakceptowane. Ich postawę wobec ówczesnej sytuacji materialnej dobrze podsumowują słowa Grochoczyńskiego: „Nie było może luksusów, ale też nie przesadzajmy w drugą stronę”. Marginalizację spraw materialno-finansowych można interpretować jako efekt upływu czasu albo świadomy gest kształtujący narrację. „To są kwestie poboczne” – mówił wprost Grzybowski, sugerując, że w narracjach o latach osiemdziesiątych powinny dominować inne wątki.

²⁶ Zob. Królikowska, *Rzeczywistość (nie)opisana*.

Dyrektor silny zespołem? – relacje wewnątrzteatralne

Istotny nurt rozmów stanowiły luźniej powiązane z pytaniami wspomnienia na temat relacji wewnątrz teatrów lub wewnątrz środowiska teatralnego. Rozmówcy bardzo dobrze pamiętali, jak wyglądały kontakty z zespołami, jaka panowała atmosfera, kto ich wspierał, a kto utrudniał im pracę. Wydaje się, że rozmawiali o tym chętniej niż o sprawach materialnych. Co znaczące, we wspomnieniach pojawiały się wątki związane z kontaktami dyrektorów zarówno z zespołem artystycznym, jak i z zespołem administracyjno-technicznym, co przynajmniej na poziomie narracyjnym może świadczyć o szacunku do wszystkich pracowników. Dyrektorzy na wiele sposobów uwypuklali swoją dbałość o zespół. Bogdański podkreślał, że nie ściągał do Gdyni nowych aktorów, ale starał się budować zespół, opierając się na potencjale ludzi zatrudnionych w instytucji. Z kolei Grochoczyński opowiadał o zakupie ciepłych ubrań dla pracowników, gdy w nieszczelnym budynku teatru robiło się zimno.

Dyrektorzy starali się także zaakcentować w swoich opowieściach wysiłek włożony w budowanie zespołów artystycznych. Szczególnie ważne wydaje się to w przypadku młodych teatrów, w których brakowało aktorów. Może dlatego właśnie dyrektorzy z Legnicy i Płocka mówili najwięcej o staraniach związanych ze sprowadzaniem zaprzyjaźnionych młodych aktorów lub absolwentów szkół teatralnych. Grochoczyński korzystał przy tym z doświadczenia pedagogicznego, Jasielski jeździł na dyplomy do szkół. Gdy jednak liczebność zawodowego zespołu okazywała się niewystarczająca, zatrudniano też adeptów – dyrektorzy podkreślali wysiłek wkładany w pracę z nimi, a czasem także przygotowanie ich do aktorskich egzaminów eksternistycznych (Grochoczyński). Grzybowski w Kaliszu próbował rozwiązywać problem budowania zespołu aktorskiego w stanie wojennym, wykorzystując znajomości wśród pedagogów szkół teatralnych. Refleksjom na temat zespołów aktorskich towarzyszył wątek zapraszania do współpracy reżyserów (Grochoczyński, Grzybowski, Rozhin), a także scenografów, kompozytorów czy autorów plakatów (Jasielski). W opowieściach o relacjach wewnątrzteatralnych dyrektorzy często kreowali się więc na budowniczych zespołów, kształcących nowe kadry, umożliwiających młodym rozpoczęcie drogi zawodowej oraz rozwój umiejętności.

Relacje z innymi pracownikami teatrów zajmowały równie ważne miejsce w niektórych rozmowach. Po wielu latach dyrektorzy wciąż pamiętali nazwiska kierowników literackich, kierowników technicznych, księgowych, którzy odegrali pozytywną lub negatywną rolę podczas ich dyrekcji (choć w drugim przypadku niektórzy je taktownie pomijali). Bogdański nie szczędził pochwał kierownikowi technicznemu Jerzemu Kujawie, kierownikowi

literackiemu Krzysztofowi Wójcickiemu, głównej księgowej Teresie Piątek. Grzybowski również przywoływał zasługi działu literackiego i jego kierownika Ryszarda Bienieckiego w kaliskim teatrze. Ważne wydaje się podkreślenie znaczenia zespołu technicznego i jego pracy, a także dyrektorska refleksja, czy pracownicy ci byli odpowiednio doceniani (Grochoczyński). Rozmówcy próbowali pokazać, że starali się traktować artystów, administrację i pracowników technicznych na równi: dając podwyżki wszystkim pracownikom teatru (Bogdański), składając wszystkim urodzinowe życzenia lub podziękowania po premierach (Grochoczyński). Z ich autonarracji wyłania się więc wizerunek sprawiedliwych i równościowych dyrektorów.

W rozmowach pojawiała się jednak nuta zawodu związana z zachowaniem zespołów, szczególnie w końcowym okresie dyrekcji. Te wątki o silnym zabarwieniu emocjonalnym wydają się szczególnie przykre dla dyrektorów. To „najbardziej gorzka sprawa” – mówił Bogdański, jak gdyby wskazywał, że nie układy z władzą czy trudności materiałowo-finansowe, ale właśnie problematyczne relacje z pracownikami były największą bolączką tamtego czasu. Niekiedy w wywiadach wybrzmiewał żal, że ludzie zapomnieli o sukcesach dyrektora (Bogdański) czy nie stanęli w jego obronie w okresie transformacji (Jasielski).

Nieco inny charakter miały wspomnienia Rozhina. Relacje w zespołach zajmowały w nich mniej miejsca prawdopodobnie dlatego, że – jak sam przyznawał – liczne, często krótkie dyrekcje (oprócz tej w Lublinie) nie sprzyjały ich budowaniu. Jeśli już pojawiały się te wątki, Rozhin chętnie wiązał je z sytuacją polityczną i konfliktami między pracownikami zaangażowanymi w Solidarność lub POP, jakby pokazywał, że stosunki wewnątrz zespołu odzwierciedlały w mikroskali ówczesne konflikty polityczno-społeczne.

W rozmowie z Jasielskim został z kolei rozwinięty wątek relacji między instytucją a środowiskiem teatralnym lub między teatrem a krytyką teatralną. Jasielski podkreślał niesprawiedliwy stosunek środowiska teatralnego do Legnicy oraz ignorowanie działalności teatru przez ogólnopolską krytykę i jury festiwalu teatralnych. W tej rozmowie zarówno dyrektor, jak i instytucja jawią się jako poszkodowani w wyniku środowiskowych animozji, a przez to – niedocenieni i spychani na margines życia teatralnego. Można wręcz odnieść wrażenie, że dyrektor za największą trudność w prowadzeniu teatru w tamtym czasie uważał nie władzę, cenzurę czy kryzys gospodarczy, ale właśnie złą atmosferę wśród praktyków i krytyków teatru, która zaważyła na negatywnej ocenie instytucji pod jego kierownictwem. Jasielski potraktował rozmowę jako okazję do polemiki z tą rozpowszechnioną opinią krytyczną i ukazania działalności legnickiego teatru w latach osiemdziesiątych w innym świetle.

Wnioski

Historia mówiona to metoda, która ułatwia uwzględnienie indywidualnych głosów uczestników życia teatralnego w historii teatru. Zastosowanie narzędzi *oral history* nie służy tworzeniu zobiektywizowanej narracji, lecz otwiera ją na wielość perspektyw: różne punkty widzenia oraz specyfikę każdego teatru. Nakłania do wsłuchiwania się w głos jednostki z większą czujnością i krytycyzmem, ale jednocześnie z większym szacunkiem do rozmówcy i jego osobowości. Historia mówiona jako metoda badawcza przynosi więc nieufność wobec spetryfikowanych opinii i odgórnie narzuconych narracji o przeszłości.

Zgromadzony materiał badawczy daje obraz losów dyrektorów wybranych polskich scen poprzez ich wspomnienia ze sprawowanych dyrekcji, emocje i refleksje na temat własnej działalności sprzed kilku dekad. Motywuje, żeby każdego rozmówcę i każdy teatr potraktować jako osobną historię. Na przekór negatywnym ocenom życia teatralnego z lat osiemdziesiątych formułowanym w dotychczas powstałych opracowaniach historia mówiona zachęca do bardziej zniuansowanej oceny tamtego czasu, a zarazem uzmysławia, że pod warstwą narzekań kryją się także małe sukcesy, mierzone nie statystyczną ogólnopolską miarą, ale indywidualną wrażliwością każdego uczestnika życia teatralnego. Umożliwia również wskazywanie tego, co ważne nie tylko z perspektywy badacza teatru, lecz także jego współtwórców.

Zaletą gromadzenia materiału badawczego z wykorzystaniem metod historii mówionej jest bezpośredni kontakt z uczestnikami życia teatralnego, możliwość spotkania ze świadkami historii teatru. Niewątpliwie zawodna pamięć rozmówców, próby autokreacji, przemilczenia pewnych faktów lub ich przeinaczenia stanowią ograniczenia obranej metody. Jej walorem jest jednak szansa na dotarcie do historii teatru spoza głównego nurtu. Być może zasadne byłoby nazwanie tych rozmów historiami oddolnymi, szczególnie że dotyczą osób spoza teatralnego centrum, pracujących w teatrach pozawarszawskich, często w mniejszych miastach. Są to jednak głosy dyrektorów, czyli osób usytuowanych w górnej warstwie teatralnej hierarchii, prowadzących w innych okresach intensywną działalność artystyczną także w dużych miastach, czasami dokumentujących swoje działania na własną rękę oraz konstruujących własną narrację. Aby uczynić zbiór w większym stopniu materiałem historii oddolnej, należałoby przeprowadzić na przykład wywiady z innymi pracownikami teatrów, w których pracowali dyrektorzy, w tym z przedstawicielami administracji czy rzemieślnikami teatralnymi. Pozwoliłoby to na skonfrontowanie perspektyw pracowników z różnych szczebli teatralnej hierarchii. Niestety, grupa osób

aktywnych zawodowo w latach osiemdziesiątych nieustannie się zmniejsza, co ogranicza wybór rozmówców.

Ciekawe byłoby również zestawienie przeprowadzonych wywiadów z innymi źródłami, na przykład dokumentami zgromadzonymi w archiwach teatrów, w których pracowali dyrektorzy. Jak marginalizowany przez nich problem finansów i braków materiałowych wyglądałby w świetle umów, rachunków i innych dokumentów o charakterze finansowym? Co o relacjach w teatrach ujawniłyby sprawozdania z zebrań związków zawodowych czy podstawowych organizacji partyjnych? Jakie światło rzuciłyby na relacje z władzą pisma i okólniki z komitetów wojewódzkich PZPR i wydziałów kultury? Jeszcze inną możliwość stwarzają kolejne źródła z tamtego czasu: recenzje, doniesienia prasowe, wywiady. Zestawienie zgromadzonych historii mówionych z materiałami prasowymi powstającymi w latach osiemdziesiątych pozwoliłoby zweryfikować przedstawione w wywiadach wydarzenia i ich oceny, porównać opinie o teatrach i ich sytuacji formułowane na bieżąco przez dziennikarzy teatralnych i krytyków ze współczesną perspektywą byłych dyrektorów. To materiały na większe badania, dzięki którym można będzie skonstruować znacznie szerszy, wielowymiarowy obraz życia teatralnego lat osiemdziesiątych.

Aneks

W aneksie umieszczono skrócone wersje autoryzowanych przez rozmówców transkrypcji wywiadów przeprowadzonych przez Joannę Królikowską w lipcu i sierpniu 2021 roku. Wywiady odbywały się w miejscach wybranych przez dyrektorów – w czterech przypadkach w ich domach: u Zbigniewa Bogdańskiego (22 lipca 2021) i Andrzeja Rozhina w Warszawie (3 sierpnia 2021), u Macieja Grzybowskiego w Kaliszu (dwukrotnie: 6 lipca 2021 i 2 sierpnia 2021; po transkrypcji wywiady zostały scalone w jeden plik przedstawiony do autoryzacji), u Józefa Jasielskiego w Gdyni (17 lipca 2021); w jednym przypadku w miejscu pracy: rozmowa z Tomaszem Grochoczyńskim odbyła się w siedzibie ZASP w Warszawie (9 lipca 2021). Każdy zapis wywiadu został poprzedzony krótkim biogramem rozmówcy.

Rozmowa ze Zbigniewem Bogdańskim



Zbigniew Bogdański (ur. 1930) rozpoczął pracę zawodową w latach pięćdziesiątych. Grał w Teatrze Dolnośląskim w Jeleniej Górze, w Teatrze Polskim w Warszawie, a przez ponad piętnaście lat – w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, gdzie zaczął również reżyserować. Jako reżyser pracował także w Teatrze Muzycznym w Gdyni, w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach i w warszawskim Teatrze Syrena. Sprawował funkcję dyrektora w Teatrze Dramatycznym w Gdyni w latach 1981–1986. Potem wrócił do Warszawy na etat reżysera w Teatrze Wielkim. W 2000 roku założył w warszawskim Natolinie Teatr Kontrapunkt, gdzie do dziś współpracuje z kolejnymi pokoleniami młodzieży. Zob. także: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/2031/zbigniew-bogdanski>.

Joanna Królikowska: Pracował pan wiele lat w Trójmieście – w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku i w Teatrze Muzycznym w Gdyni. Pana dyrekcja w Teatrze Dramatycznym (dziś Miejskim) w Gdyni nie wydaje się zaskoczeniem. Ale tuż przed epizodem gdyńskim pracował pan w Warszawie. Jak to się stało, że powrócił pan do Gdyni w 1981 roku, i to w roli dyrektora?

Zbigniew Bogdański: [...] Przyszedł list w tej sprawie. W tamtym czasie już mocno zaistniała Solidarność i to chyba z inicjatywy jej członków wyszła ta propozycja. Gdynianie znali mnie jeszcze z Teatru Wybrzeże. Kojarzono mnie jako nonkonformistę i człowieka, który nie lubi władzy. [...] W Gdyni akurat był wakat. Właśnie wyrzucali tam dyrektora, który im się nie podobał. I koledzy z Solidarności zapytali, czy objąłbym to stanowisko. Potem dostałem zaproszenie na oficjalną rozmowę z dyrektorem tamtejszego wydziału kultury. Przez telefon powiedział mi, że mam przywieźć plan, w którym opiszę, jak zamierzam prowadzić teatr. Szybko wymyśliłem program na pierwszy sezon. Na początek miał być *Król Jeleń II* Bohdana Korzeniewskiego. To był dobry czas na taką satyrę na władzę, nie było jeszcze mowy o stanie wojennym. Potem miały być *Dwa teatry* Jerzego Szaniawskiego, następnie *Policja* Sławomira Mrożka. A na koniec *Rodzina* Antoniego Słonimskiego. [...] Początkowo miałem być tylko dyrektorem artystycznym, a dyrektorem naczelnym miał zostać dotychczasowy zastępca Zbigniew Baturo. Ale powiedziałem, że chciałbym za teatr odpowiadać w całości. W związku z tym Baturo pozostał moim zastępcą. Dyrektorem [...] zostałem 1 września 1981. Wtedy był to teatr objazdowy. Zespół ciężko pracował, nie tylko aktorzy, ale także techniczni. Długo zastanawiałem się, dlaczego zaproponowano mi to stanowisko. Może dlatego, że byłem uznawany w środowisku za dobrego aktora i reżysera? A to był przecież teatr z kompleksami.

Uważano, że są tam słabsi aktorzy. [...] Nikogo nie zwolniłem. Nikogo też ze sobą nie przywiozłem, ani nie zapraszałem aktorów gościnnych. Chciałem, żeby ci aktorzy w Gdyni uwierzyli w siebie.

J.K.: Jak wyglądały pana początki w gdyńskim teatrze?

Z.B.: Na początku dostałem nerwicy dyrektorskiej. Nie umiałem z ludźmi rozmawiać. [...] Podczas pracy nad *Królem Jeleniem II* opanowałem się. I potem już uwierzyłem w siebie. [...] Miałem trochę problemów z moim zastępcą, Zbigniewem Baturą, bo on zapisał się do Frontu Jedności Narodu. Mamy te same imiona i te same inicjały. Czasem on coś podpisywał i niektórzy myśleli, że to ja. Później musiałem się tłumaczyć, że nigdy nie byłem i nie będę we Froncie Jedności Narodu. Na szczęście przeszedł on na wcześniejszą emeryturę. Później moim zastępcą został Jerzy Kujawa – najpierw był kierownikiem technicznym, a potem dyrektorem administracyjnym. Miałem bardzo dobrego kierownika literackiego, bardzo młodego Krzysztofa Wójcickiego. Często mnie ratował, bo pilnował, żebym nie powiedział publicznie czegoś niewłaściwego. A poza tym pisał za mnie wiele rzeczy, które ja później tylko podpisywałem.

J.K.: Nie nacieszył się pan karnawalem Solidarności. Po trzech miesiącach pana dyrektorowania wprowadzono stan wojenny. Jak wyglądał ten czas w teatrze w Gdyni?

Z.B.: Czułem, że zbliża się jakiś stan wyjątkowy i dlatego trzeba było się spieszyć z wystawieniem *Króla Jelenia II* – sztuki o władzy i przeciwko władzy. Kierowałem się intuicją i zaproponowałem na premierę datę 12 grudnia. [...] Premiera odbyła się zgodnie z planem. [...] Następnego dnia przyszliśmy do teatru, ale nie wolno już było grać. W stanie wojennym wszystkich wzywano na rozmowy i poddawano weryfikacji. Podczas tej rozmowy mówiłem, że mnie w ogóle polityka nie obchodzi. Kłamałem. Ale zostałem na stanowisku. Nowym wojewodą został generał. Wezwał wszystkich dyrektorów instytucji na spotkanie. Powiedział, że na razie możemy grać tylko sztuki dla dzieci, bo wtedy wszyscy zdążą wrócić do domów przed godziną milicyjną. Niespodziewanie wyszedłem z propozycją, że mam taką jedną sztukę dla dzieci, która nosi tytuł... *Król Jeleń II*. [...] I dostałem pozwolenie. Poprosiłem nawet, żeby wojewoda dał mi to na piśmie. Graliśmy tę sztukę chyba przez dwa tygodnie. Któregoś razu przyszedł do mnie szef oświetlenia i poprosił, żebym zdjął to przedstawienie [...]: „Zorientowali się”. [...] Zdecydowałem więc, że nie będziemy już grać tego spektaklu. Kilka dni później przyszedł do mnie oficer, oskarżając mnie, że u nas była grana sztuka antypaństwowa *Król Jeleń II*. [...] Tłumaczyłem mu, że przecież cenzura zatwierdziła ten spektakl, wojewoda również i nawet mam

to na piśmie. Wtedy tamten zaczął pytać, dlaczego zdjąłem tę sztukę. Powiedziałem, że po prostu ludzie przestali przychodzić. I tak to się skończyło. Chyba bardziej obserwowany był wtedy Teatr Wybrzeże w Gdańsku. Teatrem Dramatycznym w Gdyni aż tak bardzo się nie interesowano. [...]

J.K.: Czy w czasie stanu wojennego pana aktorzy byli zaangażowani w tę pozateatralną rzeczywistość?

z.B.: Jeden aktor został aresztowany. Był to Szymon Pawlicki. Poszedł do stoczni i już nie wrócił. [...] U nas w teatrze była chyba tajna Solidarność. Ale ja o niej oficjalnie nie wiedziałem. Raz ktoś mi wcisnął jakąś broszurkę solidarnościową. Zrobiłem mu wielką awanturę, żeby nikt z partyjnych się nie przyczepił, ale porozumiewawczo mrugałem do niego okiem. Później opozycja miała do mnie pretensje, że jestem za bardzo propartyjny. W czasie stanu wojennego udzieliłem wywiadu. Mieliśmy premierę z okazji 25-lecia teatru [...], były jubileusze kilku aktorów. Telewizja przyjechała do Gdyni, żeby zrobić o tym wydarzeniu materiał. Miałem ukrywać, co będziemy grać i kto obchodzi jubileusz? Ukazała się potem w telewizji krótka informacja [...]. Mówiłem [...], jak ten jubileusz ma wyglądać. Ale niektórzy moi znajomi, bezwzględnie popierający bojkot, mieli do mnie o to pretensje.

J.K.: A dostał pan propozycję w stanie wojennym, żeby nagrać dla Teatru Telewizji któreś z gdyńskich przedstawień?

z.B.: Nie dostałem takiej propozycji. W ogóle żaden z moich aktorów nie miał za bardzo czasu na telewizję, bo w teatrze było dużo pracy. Mimo iż mieliśmy stałą siedzibę, nie przestaliśmy być teatrem objazdowym. Staralem się, żeby wszyscy byli obsadzani. Dlatego doбираłem sztuki wielkoobsadowe.

J.K.: Skoro aktorzy u pana tyle grali, to nie mieli już czasu na inne zajęcia, na przykład na chałtury?

z.B.: Jeśli już mieli na coś czas, to na tajne spotkania, jakieś wieczornice, o których ja oficjalnie nie wiedziałem. [...] Ale nikt nigdy nie zaproponował mi udziału.

J.K.: Czy zespół w Gdyni był jednolity światopoglądowo?

z.B.: W większości była to Solidarność. Ale nie mam pewności, bo dla ich dobra nie poruszałem oficjalnie takich tematów. Czasem robiłem jakieś aluzje w rozmowach,

ale starałem się zachować roztropność, bo w teatrze była też podstawowa organizacja partyjna.

J.K.: Jak układały się relacje między panem a lokalnymi władzami?

Z.B.: Do dziś mam kontakt z panią, która pracowała w Wydziale Kultury. Rozmawiamy o różnych sprawach, ale nie wspominamy dawnych czasów. Moim zdaniem wszyscy wtedy udawali.

J.K.: Czy te lokalne władze chodziły do pana teatru?

Z.B.: Raz był na widowni wojewoda gdański. W *Rodzinie* grałem hrabiego Lekcickiego i miałem taką scenę, że odwiedza mnie wojewoda. Byłem ubrany w buty do konnej jazdy i zacząłem przed nim stukać obcasami. Wzbudzało to salwy śmiechu. Ale w przerwie prawdziwy wojewoda przyszedł do mnie i powiedział, że trochę za dużo stukałem tymi obcasami. To nie było polityczne, więc się z tego śmiałem. Ten wojewoda zresztą był mi życzliwy. I chyba nawet nie lubił swojej funkcji wojewody, którą dostał w stanie wojennym.

J.K.: On chodził regularnie na pana spektakle?

Z.B.: Chyba nie. Wiem tylko o tym jednym przypadku.

J.K.: A władze Gdyni chodziły?

Z.B.: Byli zapraszani. Więc chodzili, bo tak wypadło. Gdy było 25-lecie teatru, to lokalny I sekretarz był w Komitecie honorowym. Utrzymywałem z władzą oficjalne relacje. Nigdy z nikim nie znałem się bliżej, ale służbowe stosunki musiały być. [...]

J.K.: Czy władze lokalne wtrącały się do repertuaru? Czy były jakieś telefony z zaleceniami, co pan ma zagrać?

Z.B.: Nie przypominam sobie. Nikt do mnie nie wydzwaniał.

J.K.: Ale były jakieś problemy z władzami?

Z.B.: Pamiętam taką sytuację. Graliśmy *Policję Mroźka*. [...] I któregoś razu dzwoni do mnie telefon, żebym szybko przyjechał, bo na spektakl przyszła cała grupa z Lechem Wałęsą. Przyjechałem jak najszybciej do Gdyni. Po zakończeniu, gdy

aktorzy wychodzili do braw, Wałęsa wskoczył na scenę i szczególnie gratulował aktorowi grającemu generała. Wyszedłem zza kulis na scenę. I gdy podawał mi rękę, to powiedział: „Chyba się wygłupiłem”. A ja mu na to, że będą z tego kłopoty. I jak będzie schodził ze sceny, to niech krzyczy „reżyser”, bo to mi pomoże później wyjaśnić całą sytuację. Oczywiście, następnego dnia przyszło do mnie dwóch panów. Poprosiłem moją sekretarkę, panią Urszulę, żeby zrobiła im kawę. I jak gdyby nigdy nic zapytałem, co się stało i w jakiej sprawie przychodzą. A oni mi mówią, że u mnie wczoraj była manifestacja. Udałem zdziwionego, powiedziałem, że byłem dzień wcześniej w teatrze i żadnej manifestacji nie widziałem. Owszem, graliśmy spektakl *Policja*, który bardzo się ludziom podobał, i mieliśmy ogromną owację, ale nic więcej się nie wydarzyło. Ale oni byli oburzeni: „Ale pan podał rękę Wałęsie!”. Na to im odpowiedziałem, że owszem, był Wałęsa i gratulował dobrego przedstawienia, więc podaliśmy sobie ręce. A oni dalej swoje, że to przecież był Wałęsa i jemu ręki podawać nie można. A ja na to: „To był widz-Wałęsa. A widz jest dla mnie święty!”. Wstałem wtedy i zwróciłem się do nich: „Panom też bym rękę podał”. I mimo iż był w tym brak szacunku do nich, mogli mnie nawet za to aresztować, to na tym się skończyło. Myślę, że dobrze prowadziłem ten teatr między wystającymi rafami ówczesnego czasu. [...] Był w tym machiawelizm. Podobno cel uświęca środki.

J.K.: A relacje z cenzurą?

z.B.: W *Rodzinie Słonimskiego* zagrałem hrabiego Lekkického, który kpił z godła Związku Radzieckiego. Gdy na próbie była cenzura, to w tamtej scenie zacząłem strasznie kasłać. A potem mówiłem dalej i cenzor nawet nie zauważył. [...] A z kolei na próbie spektaklu *Niech no tylko zakwitną jabłonie* Agnieszki Osieckiej wyrzuciłem cenzurę. Bo przyczepili się, że naśmiewam się z młodzieży socjalistycznej. Powiedziałem im, że mnie denerwują, bo przecież Osiecka tak napisała. A sztukę i tak będziemy grać. I graliśmy.

J.K.: Lata osiemdziesiąte były trudnym okresem pod względem gospodarczym i finansowym. Jak wyglądała finansowa i materialna strona funkcjonowania teatru?

z.B.: Miałem wspianiałą główną księgową, panią Teresę Piątek. Nie dałbym bez niej rady. [...] Opowiadałem jej o moich planach i pytałem, czy mamy na to pieniądze albo jak możemy je pozyskać. I ona mnie uspokajała, że są sposoby na przesunięcia różnych środków. Nawet mi to tłumaczyła, ale ja nie potrafiłem tego zrozumieć. Więc ona mi po prostu mówiła, na co pieniądze będą, a na co nie. Ale musiało być naprawdę kiepsko, żeby pieniędzy na coś nie wystarczyło. Dzięki niej przez 5 lat mojej dyrekcji nikt nie mógł przyczepić się do mnie pod względem finansowym.

J.K.: A co z problemami materiałowymi? Co z tkaninami na kostiumy? Albo z drewnem na dekorację?

Z.B.: Były takie problemy. Ale z nimi mierzył się przede wszystkim kierownik techniczny, a potem mój zastępca, Jerzy Kujawa. Zapisywał różne moje pomysły i mówił mi, że za dwa, trzy dni da mi znać, czy to da się zrobić.

J.K.: Czyli nie było aż tak źle w latach osiemdziesiątych, jak się uważa?

Z.B.: Sądzę, że w tamtym czasie wielu rzeczy nie zauważałem, bo tak byłem pochłonięty dążeniem do celów artystycznych. [...] Początkowo w teatrze była bardzo dobra atmosfera. Nawet gdy zlikwidowano związki zawodowe. Jeden z wieloletnich aktorów Teatru Dramatycznego, Zbigniew Gawroński, zdradził mi, że pracownicy między sobą mówią, że im są niepotrzebne żadne związki zawodowe. „Nawet Solidarność?” – zażartowałem. „Nawet Solidarność. Tak pan o nas dba, że zastępuje pan wszystkie związki zawodowe” – odpowiedział. Rzeczywiście, starałem się podnosić pensje pracownikom. A księgowia dbała, żebym pamiętał też o administracji. [...] Potem byłem trochę zdziwiony, bo ci ludzie, którzy najwięcej dostali, z czasem zaczęli odwracać się ode mnie...

J.K.: Jak wyglądała końcówka pana dyrekcji w Gdyni?

Z.B.: Zaczęły się kłopoty z władzą. Był jubileusz 25-lecia teatru. I ja wtedy zrobiłem *Święto Winkelrida* Jerzego Andrzejewskiego. [...] Po tym spektaklu miałem wezwanie na dywanik aż do Warszawy. Próbowałem tłumaczyć, że cała sztuka to farsa i że to były wygłupy. Potem na zjeździe dyrektorów w Warszawie zostałem publicznie skrytykowany za niewłaściwą interpretację *Święta Winkelrida*.

J.K.: Naciskano na pana, żeby zrezygnował pan ze stanowiska?

Z.B.: Nie, ale ludzie należący do podstawowej organizacji partyjnej w teatrze zaczęli ze mną inaczej rozmawiać [...], chociaż nie odsuwałem ich od grania i dostawali u mnie dobre role. [...] Poza tym władza nagle stwierdziła, że [...] mój teatr jest zbyt kosztowny. A pracownicy twierdzili, że wciąż dostają za mało. Zdałem sobie sprawę, że jestem między młotem władzy a kowadłem zespołu. I to się zbiegło z innymi przyczynami, także prywatnymi. Pół roku przed końcem umowy poinformowałem, że zrezygnuję wraz z końcem sezonu [1985/86 – przyp. J.K.:] [...]. Później zaczęto mnie przekonywać, żebym jednak został, bo byłem bardzo dobrze oceniany. Ale już się nie zgodziłem.

J.K.: To najpierw były podchody, a później przychodzili, żeby jednak pan został? Nic z tego nie rozumiem...

Z.B.: Ja też nie rozumiałem. To była najbardziej gorzka sprawa. Udało się wyprowadzić ten teatr na prostą, pojechaliśmy na festiwale, zdobyliśmy nagrody, a ci ludzie bardzo szybko o tym zapomnieli. [...]

J.K.: Po Gdyni już nigdy nie został pan dyrektorem. Czy to właśnie przez dyrekcję w Teatrze Dramatycznym nie zdecydował się pan kolejny raz na objęcie takiego stanowiska?

Z.B.: Kiedyś bardzo chciałem być dyrektorem, ale dyrekcja w Gdyni mnie z tego wyleczyła. Najpierw się tej dyrekcji przestraszyłem, a potem zacząłem być pyszny i prawdopodobnie robiłem błędy. Ale moją słabością była także naiwność. Za bardzo wierzę ludziom. [...]

J.K.: Ale mimo wszystko dobrze wspomina pan dyrekcję w Gdyni?

Z.B.: To był bardzo dobry okres w moim życiu. Miałem sporo swobody, o dziwo, nawet w stanie wojennym. [...] Mogłem oddać się twórczości teatralnej. Nikt za bardzo się nie wtrącał. To był za mały teatr, żeby władza się nim szczególnie interesowała. Dla mnie to był ogromny walor, że ten teatr był na uboczu.

Rozmowa z Tomaszem Grochoczyńskim



Tomasz Grochoczyński (ur. 1948) od początku lat siedemdziesiątych pracował jako aktor w Teatrze Polskim w Poznaniu i w warszawskim Teatrze Rozmaitości, a potem w Teatrze Komedia. Rozpoczął także pracę pedagogiczną w PWSiT (później Akademia Teatralna) w Warszawie, z którą był związany przez większość swojego zawodowego życia, kształcąc wiele roczników aktorów. Objął dyrekcję w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku w latach 1985–1990, a później kierownictwo artystyczne w Teatrze Impresaryjnym we Włocławku w latach 90. Podejmował działalność reżyserką, współpracując z teatrami w całej Polsce. Zob. także: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/2726/tomasz-grochoczyński>.

Joanna Królikowska: Porozmawiajmy o pana dyrekcji w Teatrze Dramatycznym im. J. Szaniawskiego w Płocku. Jest pan z Warszawy – jak pan trafił do Płocka w 1985 roku?

Tomasz Grochoczyński: Objęcie stanowiska dyrektora zawdzięczam dwóm osobom. W pierwszej kolejności Ignacemu Gogolewskiemu. Na jakimś zebraniu zapytano go, kto powinien być dyrektorem teatru w Płocku. A on odpowiedział, że młody człowiek. I między innymi podał moje nazwisko. W ten sposób zostałem zaproszony do konkursu. A drugą osobą była moja żona. Myśmy mieli małe dzieci. Zostając dyrektorem teatru w Płocku, stałem się tatusiem weekendowym. To moja żona wzięła na siebie ciężar wychowania dzieci. Przez pięć lat mieszkaliśmy w Płocku i czasem się zdarzało, że nie mogłem dojechać nawet na weekend. Pamiętam, że pojechałem na konkurs do Płocka. Siedziałem w Komitecie Wojewódzkim przy ul. Kościuszki w poczekalni. Jednocześnie odbywały się konkursy na dyrektora Petrochemii i Zakładów Przemysłu Dziewiarskiego „Cotex”. Gdy przyszła moja kolej, byłem odpytywany. I podczas tego spotkania jeden z urzędników powiedział: „Ja nie wiedziałem, że my promujemy na dyrektorów teatrów towarzyszy niepartyjnych”. No to ja podziękowałem i wyszedłem. Idąc ulicą Kościuszki, słyszę nagle, jak i sekretarz woła z balkonu: „Niech pan wraca!”. Zawróciłem więc do komitetu [...], przedstawiłem swój program [...]. Po tygodniu [...] zadzwonił dyrektor Wydziału Kultury, Romuald Dobrzyniecki: „Będziemy ze sobą pracować. Gratuluję panu”. [...]

J.K.: Jak układały się pana relacje z władzami w Płocku?

T.G.: Miałem z towarzyszami partyjnymi bardzo dobry układ. Jeśli [...] o coś zwróciłem się do nich z prośbą, to oni starali się pomóc. Przyszedł raz do mnie kierownik techniczny i mówi: „Panie dyrektorze, nie ma drewna na dekorację”. To ja biorę za telefon i dzwonię do towarzyszy, że nie ma drewna. Za chwilę oni oddzwaniają do mnie: „Niech pan do nas wpadnie”. Poszedłem *per pedes* na Kościuszki, a oni mi mówią, że na boczniczy stoi wagon drewna. Wracałem główną ulicą Płocka i aż podskakiwałem, taki byłem zadowolony z siebie. Zbliżyłem się już do teatru, a na schodach stoi moja pani sekretarka z kawą (a ja nie pijam kawy!). Zdziwiłem się, o co jej chodzi. A ona mówi, że był telefon, że pijany dyrektor skacze na Tumskiej! (*śmiech*)

J.K.: Tak po prostu panu pomagali? Bez żadnych warunków?

T.G.: Bo płocczanie bardzo kochają swój teatr. Ale w pochodzie na 1 maja brałem udział ja, kierownik techniczny i główna księgowa. Nasza trójka szła z transparentem

teatru. A cały zespół szedł w kontrpochodzie. Gdy wracałem do teatru, to tam czekało już na mnie dwóch smutnych panów, „opiekunów” teatru z pytaniem: „Panie dyrektorze, gdzie jest pański zespół?”. U mnie było wielu rewolucjonistów...

J.K.: Skoro miał pan zespół o rewolucyjnych poglądach, to chyba u pana podstawowej organizacji partyjnej nie było?

T.G.: Nie pamiętam, może i była. Ale jeśli tak, to należały do niej ze trzy osoby. Oczywiście, była Solidarność, był Związek Zawodowy Aktorów. W pewnym momencie to już nawet było pięć tych związków!

J.K.: A wracając do relacji z władzą...

T.G.: Jeśli zwrócili się do mnie, że chcą zrobić jakiś partyjny zjazd w teatrze (a to była największa sala w Płocku), to ja się godziłem, mimo iż zespół miał rewolucyjne poglądy. Nie szukałem wymówek, że muszę grać, nie żądałem, żeby mi zapłacili. Ale dzięki temu wiedziałem, że potem będę mógł zwrócić się do nich po pomoc i różne rzeczy załatwić. [...] Dlatego urzędnicy byli zapraszani na wszystkie premiery. I przychodzili! [...]

J.K.: Czyli jednak były jakieś serwituty!

T.G.: Coś za coś. Nie było materiałów, znalazły się materiały. Nie było drewna, znalazło się drewno. Nie można też zapominać, że była przecież cenzura. Marcin Sławiński reżyserował przedstawienie z piosenkami Wojciecha Młynarskiego *Róbmy swoje*. [...] Na próbie generalnej nie wszystko podobało się pani cenzor i chciała w to ingerować. Porozmawiałem z aktorkami. Na premierze przy jednym z utworów jedna z aktorek poprosiła do tańca wojewodę, druga – I sekretarza. A po tygodniu przyszła informacja, że możemy grać ten spektakl bez żadnych skreśleń. Będąc dyrektorem przez pięć lat, trzy lata byłem za „słusznej” władzy, a dwa za czasu Solidarności, której byłem członkiem. I co ciekawe, trudności zaczęły się, gdy nastąpiła Solidarność. Więc muszę oddać sprawiedliwość towarzyszom partyjnym, bo wcale nie było tak, że my nic tutaj nie mogliśmy zrobić. [...]

J.K.: A przecież to był czas bardzo trudny pod względem materialnym.

T.G.: Zespół nawet nie musiał tego wiedzieć. Władze bardzo dbały o teatr płocki [...]. Pomagała też Petrochemia...

J.K.: Czyli sojusz przemysłu z kulturą?

T.G.: Oczywiście. „Cotex” również pomagał. Oni chcieli mieć teatr w mieście i bardzo teatrowi pomagali. [...] Budynek teatru był projektowany jako dom kultury na Sycylii, projekt zajął nawet któreś miejsce w konkursie. Ostatecznie jednak wstawili ten budynek w Płocku. Tylko nikt nie przewidział, że w Polsce są zimy i że w zimie ten budynek ze szkła nie będzie się sprawdzał. Powykrzywiały się ramy, a okna były tak wygięte, że padał śnieg do środka. Musiałem kupić zespołowi kufajki i bereciki i w takich strojach odbywaliśmy próby. Ale zespół był fantastyczny. Wiadomo, że po zmianie dyrekcji część zespołu się rozeszła. Początkowo miałem więc problem z zespołem. I z repertuarem, bo jak część ludzi się rozjechała, to nie było co grać. Więc na początku mojego pierwszego sezonu daliśmy od września do grudnia pięć premier! Jedna recenzentka pytała w recenzji: „Gdzie pędzi pociąg teatralny w Płocku?”, zastanawiając się, skąd tyle premier. Były spektakle na dużej scenie, na małej scenie, jakaś bajka... [...] Udało się m.in. dzięki młodemu zespołowi, zaangażowanemu w ten teatr.

J.K.: Jak pan tych młodych ludzi pozyskiwał do swojego teatru?

T.G.: Jestem pedagogiem z ponadpięćdziesięcioletnim stażem. Miałem w Płocku parę osób, które u mnie robiły dyplomy. Brałem też młodych lalkarzy. Niektórzy bardzo rozdzielali aktorów dramatycznych od lalkarzy albo twierdzili, że lalkarz to ktoś gorszy. A to nie jest prawda. [...] A poza tym reżyserowałem w różnych teatrach w Polsce i czasem proponowałem spotkanym aktorom, np. z Wałbrzycha, z Grudziądza, czy nie chcieliby u mnie zagrać... Wtedy były duże rotacje aktorów. Poza tym były mieszkania teatralne. Można było przyjechać z całą rodziną. Mój student, Wojciech Adamczyk, był u mnie na etacie. Przyjeżdżał Marcin Sławiński. Przyjeżdżali reżyserzy z Białorusi: np. Włodzimierz Korotkiewicz zrobił *Ławeczkę* Aleksandra Gelmana. Raz, dzięki kontaktom Jana Skotnickiego, reżyserował Amerykanin – Terry Walcutt – była to *Szklana menażeria* Tennessee Williamsa. Doceniałem i pielęgnowałem to, co robili moi poprzednicy: Jan Skotnicki, Andrzej Maria Marczewski i Jerzy Stępnia. Nie można zapominać, co wcześniej działało się w teatrze. Czasem to były rzeczy lepsze, czasem gorsze. Teatr to zespół ludzi, nie tylko artystów. Bardzo istotny jest zespół techniczny. Miałem rewelacyjny zespół techniczny. Za sukcesem stali przecież też krawcowe i krawcy, obsługa sceny, elektrycy, akustycy... Zbyt często o nich zapominamy. [...] Dbałem o technicznych. Wydaje mi się, że doceniałem ich pracę. Moja sekretarka miała obowiązek informowania mnie o imieninach i urodzinach pracowników. I do każdego szedłem z kwiatami i z życzeniami, nawet do pani sprzątaczk. Poza tym po każdej premierze szedłem do wszystkich pracowni i dziękowałem pracownikom.

J.K.: Jeśli w okolicy teatru prężnie działa przemysł, to istnieje ryzyko, że źle opłacani pracownicy techniczni uciekną w poszukiwaniu lepiej płatnej pracy w przemyśle. Jak to było w Płocku?

T.G.: Nie było takiej sytuacji. W teatrze pracują i pracowali ludzie zakręceni. [...] Jeśli ktoś odchodził, to musiał mieć naprawdę ważny powód.

J.K.: A aktorzy nie odchodzili?

T.G.: Myśmy dostawali pieniądze na podwyżki. A poza tym był taki okres, że w teatrze było pięć związków zawodowych. Nawet mnie to bawiło, bo oni musieli ze sobą jakoś się zgodzić, a potem wspólnie podpisać i podstemplować listy podwyżek. Aktorzy mieli to szczęście, że funkcjonowały normy. Jeśli ktoś dużo grał, to miał pensję podstawową oraz drugą pensję z tzw. dogrywek, więc wiele osób chciało mieć te nadnormówki. Były też gościnne występy i na to były osobne pieniądze. Nie było może luksusów, ale też nie przesadzajmy w drugą stronę.

J.K.: Aktorzy dorabiali w chałturach? Zdarzało się panu, że się rozjechali i nie można było przeprowadzić próby generalnej?

T.G.: Nie ma takiej możliwości! Nie zdarzyło mi się, żeby próba się nie odbyła. [...] Choć, oczywiście, jak tylko mogli, to jeździli. A poza tym nie było takiej możliwości, żebym ja nie wiedział, co moi aktorzy robią. [...]

J.K.: Zatrudniał pan adeptów?

T.G.: Tak. Ale adept też musiał mieć coś w sobie. [...] Nawet któregoś roku pojechał autokar z naszymi adeptami na egzaminy eksternistyczne. Pojechałem z nimi. Wszyscy musieli mi pokazać scenę, którą przygotowali na egzamin. [...] Dwóm kolegom w nocy przed egzaminem przemeblowałem nawet całą scenę. Profesor Jan Świdorski był wtedy przewodniczącym komisji eksternistycznej. Po egzaminie przyszedł do mnie i mi pogratulował, że wszyscy moi adepci zdali. Później przez kilka dni to świętowaliśmy. Niektórzy z nich są dzisiaj popularni.

J.K.: Zostawali potem w Płocku czy raczej się rozjeżdżali?

T.G.: To różnie bywało. Jeśli dostawali propozycję z większego miasta, to nie robiłem nikomu kłopotów. Ale i do nas przyjeżdżali ludzie z większych miast.

J.K.: Jak wyglądała ta relacja między centrum a prowincją?

T.G.: Ta granica między centrum a prowincją jest bardzo niejasna. Prowincja jest tam, gdzie będziemy uważali, że jest. [...] Jeździłem trochę po kraju, reżyserowałem i spotykałem na swojej drodze fantastyczne zespoły i świetnych aktorów. Wielu z nich zaczynało właśnie w małych miastach, tam się przebijali. Niektórzy z tych ludzi, także u mnie, nigdzie się nie wybierali, bo po prostu było im dobrze. [...]

J.K.: Dzięki czemu było im dobrze?

T.G.: Głównie chodziło o to, żeby aktorzy byli wykorzystani – w jednym przedstawieniu dostali epizod, ale w drugim większą rolę. Poza tym starałem się zapraszać takich reżyserów, którzy rozwijali aktorów. Ja ich określałem: reżyser-pedagog. [...] Próba generalna po dziesiątej wieczorem? Nie było takiej możliwości. Żadnego trzymania aktorów przez całą noc.

J.K.: Czyli była już jakaś, nazwijmy to, etyka pracy w teatrze w latach osiemdziesiątych?

T.G.: Powinna być. Ale z tym różnie bywało. A z drugiej strony, jak mawiał ojciec Wołodyjowskiego: „Jeśli się ludzie nie będą ciebie bali, to się będą z ciebie śmiać”. I to trochę dotyczy także dyrektora. Nie można się fraternizować z zespołem. Choć trzeba pamiętać, że dyrektor jest silny zespołem. Więc powinien o tych ludzi dbać. [...] Ale aktorzy nie zdają sobie sprawy z wielu rzeczy, z którymi mierzy się dyrektor. Jak to się mówi, punkt widzenia zależy od punktu siedzenia. A dyrektor nigdy w pełni nie zadowoli zespołu.

J.K.: Trudno było sprawować funkcję dyrektora w tamtym czasie? Z całą tą biurokracją, administracją...

T.G.: Dostawało się pieniądze – jakąś pulę. Były też wskaźniki widzów. I trzeba było to zaakceptować. Jakbym nie wyrobił tych wskaźników, to nie dostałbym dotacji. Poza tym zdarzały się sytuacje, że władza obiecywała jakąś wysokość dotacji, a potem dawała o połowę mniejszą. Resztę trzeba było samemu wykombinować. [...]

J.K.: W jaki sposób?

T.G.: Gościnne występy, wynajmowanie sali, poszukiwanie sponsorów... [...] W Płocku i tak było nieźle. Ale zdaję sobie sprawę, że w Polsce bywało różnie. Poza tym, jak wspominałem, władze w Płocku lubiły swój teatr.

J.K.: A publiczność?

T.G.: Mieliliśmy stałą publiczność, nie tylko dzieci. Oczywiście, graliśmy przedstawienia o 10.00 czy o 14.00, jednak większość widzów przychodziła na 19.00. Jeśli udało się zagrać przedstawienie 20–30 razy, to był to sukces, bo na tyle wystarczało widowni. Ponadto teatr miał swój autokar i jeździliśmy po województwie. [...] Była też Rada Artystyczna teatru, z którą zastanawialiśmy się, co zaproponować Wydziałowi Kultury: jaki będzie repertuar i kto będzie reżyserował. Ale nie przypominam sobie, żeby przez te lata Wydział Kultury mi powiedział, że na coś lub na kogoś się nie zgadza.

J.K.: Czyli nie było żadnych spektakularnych ingerencji?

T.G.: Nie. Nie miałem takich sytuacji. Bo ci ludzie naprawdę lubili swój teatr. I to się chyba nie zmieniło.

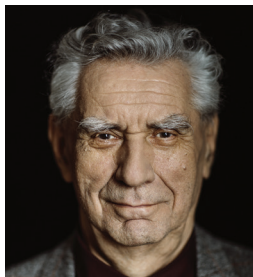
J.K.: Zakończył pan dyрекcję w 1990 roku. To był czas zmian. Zostałby pan dłużej, gdyby nie te zmiany ustrojowe?

T.G.: Może bym został. Choć z drugiej strony miałem rodzinę, żonę, dzieci. A pięć lat to jednak sporo czasu. Już nie było tych władz, z którymi zaczynałem współpracę. Były władze solidarnościowe. Choć właściwie nie powinno mieć to znaczenia, bo byłem dyrektorem bezpartyjnym, więc od tej strony nie można było mi nic zarzucić. Sam przecież byłem działaczem Solidarności i miałem dobre notowania. A jednak pojawił się konflikt z teatralną Solidarnością. Pogorszyła się atmosfera, narosło trochę teorii spiskowych. Zdecydowałem, że już dosyć. Ale żeby było jasne, nikt mnie nie wygonił z Płocka. To ja złożyłem rezygnację.

J.K.: Mimo to mam wrażenie, że ten okres dyrekcji w Płocku to był dla pana dobry czas.

T.G.: Bardzo dobry! Fantastycznie wspominam ten okres. Po tylu latach wciąż jeżdżę do Płocka na premiery. Czasem tam reżyseruję. Zostawiłem w Płocku kawałek mego serca. I dlatego nadal mocno kibicuję temu teatrowi.

Rozmowa z Maciejem Grzybowskiem



Maciej Grzybowski (ur. 1942) debiutował jako aktor w połowie lat sześćdziesiątych w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu. Następnie spędził dziesięć lat w Łodzi, najpierw w Teatrze Nowym, potem w Teatrze Powszechnym, by następnie powrócić do Kalisza i związać się z tym miejscem na długie lata jako aktor, a później także jako dyrektor w latach 1982–1991. Powrócił potem do niego jako aktor i współpracuje z nim do dzisiaj. W Kaliszu pracował również jako pedagog w Studium Animatorów Kultury. Zob. także: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/741/maciej-grzybowski>.

Maciej Grzybowski: Pierwsza sprawa, którą należy wyjaśnić, zanim zaczniemy naszą rozmowę, to odpowiedź na pytanie, czym był stan wojenny dla teatru. [...] Lata siedemdziesiąte, poprzedzające okres, o którym będziemy rozmawiać, to był bardzo intensywny czas. Pojawiło się wtedy wielu młodych reżyserów, którzy weszli w nurt teatralnych przemian [...]. Niestety, stan wojenny zatrzymał tę ewolucję. [...] W moim przekonaniu największym zagrożeniem dla teatru było to, że ten naturalny proces rozwoju został tak raptownie przerwany. [...]

Joanna Królikowska: Spróbujmy przejść od ogółu do szczegółu, czyli do Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu.

m.G.: Kalisz miał sporo szczęścia. [...] W Kaliszu zaczynała swoją karierę Alina Obidniak, Izabella Cywińska i kilka innych osób. Tu dyrektorował Andrzej Wanat. Ten nurt świeżości był więc zakodowany. Przed stanem wojennym dyrektorami byli Waldemar Wilhelm i Romana Próchnicka – pedagodzy szkół teatralnych, akademicy kultywujący wartości o charakterze rzemieślniczym. I to wszystko zostało przez stan wojenny zatrzymane.

J.K.: Jak to się w ogóle stało, że objął pan to stanowisko w tym czasie?

m.G.: Wprowadzenie stanu wojennego spowodowało w Kaliszu trudną sytuację. Dyrektor Próchnicka w środku swojej kadencji wyjechała. [...] W zespole były nastroje krańcowe. Jedni oczekiwali rewolucyjnych zmian, inni się tych zmian bali. Dotarły do mnie później głosy, że podobno dyrektor Próchnicka zgłosiła mnie na swojego następcę. Byłem członkiem kaliskiego zespołu, a ludzie chyba też woleli dyrektora, którego znali. I tak się stało, że ni stąd, ni zowąd zostałem dyrektorem.

Odbierałem to jako naturalny awans. [...] Dopiero gdy zacząłem się nad tym zastanawiać, zauważyłem, że robiłem wiele rzeczy, które mnie do tego stanowiska doprowadziły. Mam na myśli [...] działalność w SPATIF-ie/ZASP-ie, w ramach struktur samorządowych w teatrze, w Radzie Artystycznej... Ale miałem też sporo szczęścia. Teatru uczył mnie wybitny człowiek, Roman Kordziński. Był dyrektorem artystycznym, a ja naczelnym, ale w praktyce to ja uczyłem się od niego.

J.K.: Nie bał się pan tej trudnej sytuacji politycznej?

M.G.: [...] Żyliśmy w takich czasach, w jakich żyliśmy. I z tymi czasami trzeba było sobie jakoś radzić.

J.K.: Ale jak? Układać się z tymi czasami czy buntować się przeciwko nim?

M.G.: (*cisza*) To pytanie niesie w sobie niebezpieczeństwo... Gdy mówi pani „układać się”, to z tym wiąże się określony światopogląd. Ale artysta układa się z władzą zawsze. Obejmując stanowisko dyrektora, uznałem, że jestem w stanie przeprowadzić teatr przez ten trudny czas. Naszym zadaniem było przede wszystkim nie pozwolić wypchnąć się z działań teatralnych, przy całej zawieszce politycznej i układach. Trzeba było odbywać różne tańce dworskie, pokazać się w jakichś miejscach, czasem się wypowiedzieć. Mimo to należało uprawiać twórczość, która pobudza i stanowi przestrzeń do dialogu i myślenia, w tym czasie i w tym miejscu. [...]

J.K.: Stan wojenny wywołał w środowisku teatralnym ogromne podziały. Wiele konfliktów narosło w związku z bojkotem radia i telewizji przez twórców. W jakim stopniu te wydarzenia dotarły do Kalisza?

M.G.: To znana historia, pojawia się nawet w książce *Komedianci* [...]. Zostałem zaproszony na spotkanie dyrektorów teatrów do Warszawy. Prowadził je Mieczysław Rakowski. Była tam cała plejada mędrców: Kazimierz Dejmek, Bohdan Korzeniewski... Rakowski wybuchnął, że to się w głowie przewraca, żeby dyrektor z Kalisza nie dał swojego przedstawienia do telewizji. [...] A w ogóle co ze mnie za dyrektor, skoro nie pozwalał zespołowi zagrać w telewizji i odbieram im możliwość pokazania się. [...] postanowiłem wyjaśnić całą sytuację. [...] Romana Próchnicka bardzo chciała pokazać swoje *Wesele* w telewizji, jeszcze przed stanem wojennym [...]. A ponieważ przyjaźniła się z Janem Pawłem Gawlikiem, dyrektorem Teatru Telewizji, to ustalili, że pokażą ten spektakl. Jednak [...] nie udało się tego zrobić. A tu nagle przyszedł stan wojenny i wtedy Gawlik zdecydował się pokazać nasze *Wesele* [...], przyjechał

do nas i zapraszał. Zapytałem go wtedy, czy gdyby nie było stanu wojennego, to on by nasz spektakl pokazał. A on wprost odpowiedział, że nie. Władza założyła, że skoro Warszawa bojkotuje, to pojedą na prowincję i zaproszą tamtejsze spektakle... Ale społeczność teatru powiedziała zgodnie „nie”. [...] Nie podobało się nam, że gdy już nikt inny nie chce, to dopiero wtedy my dostajemy szansę. I ja to wyjaśniałem premierowi Rakowskiemu. Później przyszedł do mnie Dejmek, podziękował mi i powiedział, że postąpiłem właściwie. Korzeniewski też. Potem w *Trybunie Ludu* pisali o mnie na pierwszej stronie, niekoniecznie pochlebnie. Strach padł na wszystkich, co z nami zrobią, ale na szczęście rozeszło się po kościach. Trzeba jednak pamiętać, że mimo tak wyrazistego gestu sprzeciwu, należało w tamtym czasie działać w taki sposób, żeby nie wywoływać konfliktu, z którego nie byłoby wyjścia. Trzeba było utrzymywać grę pozorów: być elastycznym, czasem się dostosować, a jednocześnie wiedzieć, gdzie są granice, których nie wolno przekraczać.

J.K.: I trzeba było w tych warunkach próbować wrócić do grania. Jak to wyglądało w Kaliszu?

m.G.: Dużym zagrożeniem dla funkcjonowania naszego teatru było to, że aktorzy wrócili do domów. [...] Została garstka. Potem trzeba było ich zebrać i z tym były problemy. Zespół bardzo powoli się rozwijał. Dzięki znajomościom wśród pedagogów różnych uczelni czasem udało mi się jakiegoś młodego aktora wyrwać na rok.

J.K.: Nie chcieli grać na prowincji?

m.G.: Kalisz był miastem, do którego chętnie przychodziła młodzież. Przecież ja też tu zaczynałem. Ale aktorstwo jest zawodem ruchomym i każdy aktor powinien mieć dobrze wyposażoną walizkę. A wtedy to był kłopot, także z reżyserami. Natomiast znowu miałem szczęście. W 1983 roku po skończeniu studiów teatrolologicznych Anna Kulesa, znana dzisiaj jako Anna Augustynowicz, napisała list, że chciałyby pracować w teatrze. Przyjechała i spędziła tu 7 lat. W międzyczasie skończyła reżyserię. [...] Zrobiła tu znakomite przedstawienie *Życie wewnętrzne* Marka Koterskiego, już wówczas wyznaczając kierunek swojego myślenia o teatrze. I to są sukcesy, które wypierają gry polityczne i światopoglądowe. Ważną sprawą było zgromadzenie w Kaliszu ludzi kompetentnych i nietuzinkowych. Udało się zorganizować dział literacki na wysokim poziomie. Kierownikiem literackim był wówczas Ryszard Bieniecki, były dyrektor biblioteki w Kaliszu, wyśmienity filolog i świetny organizator. Ale było też kilku młodych ludzi zajmujących się poszczególnymi elementami pracy działu literackiego, np. pisanie tekstów albo stroną plastyczną. Ich wkład był bardzo cenny. Z czasem zespołowość stała się dewizą pracy

teatru. Współpracowało ze mną etatowo trzech reżyserów. W teatrze został Walde-
mar Wilhelm [...]. Był też Jacek Pazdro [...]. A kiedy Bogdan Tosza zaczynał swoją
poważną działalność, to mu dałem cały sezon – przyjechał tu, zamieszkał i zrobił
trzy przedstawienia. [...] Co więcej, swoje spektakle robił też Roman Kordziński.
Jego niespokojny duch i determinacja wytyczyły w Kaliszu pewien sposób patrzenia
na teatr. [...] Ale był to również teatr, z którym nie po drodze było władzom stanu
wojennego. Gdy Roman zrobił przedstawienie *Ballada i sonet* oparte na tekstach
klasycznych, to doszło do awantury. Powstał do tego spektaklu świetny plakat –
przedstawiał flagę białą-czerwoną, z jednej strony siedziała wrona w epoletach, a z
drugiej strony gołąbek. [...] Roman był przewrotny, ale za to zapłacił, [...] uznał,
że lepiej odejść. [...] Udało się go zatrzymać jeszcze przez rok na etacie. Ale już
nie mógł nic reżyserować. To była groteskowa sytuacja, że Roman Kordziński miał
problemy nie z powodu spektaklu, ale przez plakat! Zresztą cały stan wojenny to
było coś nie tylko okrutnego, ale również groteskowego. Któregoś dnia dyrektorów
wszystkich instytucji artystycznych w Kaliszu wsadzono do autobusu i wywieziono
na poligon do Żagania. Specjalnie dla nas wybudowano trybunę. [...] Przyjechał
wielki samochód i przywiózł raketę międzykontynentalną. I nagle ją odpalili.
Tak huknęło, że prawie pospadaliśmy z siedzeń. W ten sposób pokazali nam siłę
Układu Warszawskiego!

J.K.: I jak te relacje z władzami dalej się układały, także po stanie wojennym?

M.G.: Dopóki nie pojawiały się jakieś zagrożenia ideowo-klasowo-rewolucyjne,
to byli zadowoleni. Władza chce od teatru jednej rzeczy – świętego spokoju. [...] Flirt z
władzą trwał, odbywały się dworskie intrygi. [...] Jedni trochę popuszczali
z jednej strony, drudzy z drugiej. To było nawet ciekawe, jak się omijało cenzurę.

J.K.: No właśnie – jak?

M.G.: Właściwie tylko raz miałem naprawdę ciężki orzech do zgryzienia. Przed-
wojenny poeta Wojciech Bąk zostawił kilkanaście dramatów, zupełnie nieznanych.
Przypadkiem, dzięki Romanowi Kordzińskiemu i kierownikowi literackiemu,
Zdzisławowi Kłapcińskiemu, te maszynopisy do nas trafiły. Wybraliśmy *Piłata*,
którego reżyserować miał Bogdan Tosza. *Piłat*, Chrystus, Żydzi, wiara, *Piłat* skazuje
Chrystusa! [...] Trzeba było przekonać pułkownika – dowódcę okręgu kaliskiego
– że jest to dzieło o kłopotach administracji publicznej w momentach napięć
społecznych. [...] W drugiej części lat osiemdziesiątych ten kołnierarz cenzury się
rozluźnił. [...] Wtedy miałem już dosyć dużą swobodę. [...]

J.K.: A wcześniej zdarzały się jakieś telefony z wytycznymi, co grać albo czego nie grać?

M.G.: Nie było takich sytuacji. Miałem bardzo dobrego dyrektora lokalnego Wydziału Kultury. Nieraz dostawał jakieś telefony z góry, [...] żeby z nami porozmawiał. [...] Ale to był człowiek, który w dworskich zabawach był nieoceniony. Ustalaliśmy razem, co możemy, a czego nie możemy [...]. Czasem jednak okazywało się, że przekraczaliśmy jakieś granice, nawet o tym nie wiedząc. W 1985 roku pojawiła się potrzeba zmiany formuły kaliskiego festiwalu. Zwróciłem się z prośbą do [...] Jerzego Koeniga oraz Andrzeja Wanata i razem tę nową formułę opracowaliśmy. Dodaliśmy też nazwę Festiwal Sztuki Aktorskiej [...]. Podczas tej edycji odbyła się sesja naukowa, którą przygotowali Wanat i Koenig. [...] Było to po prostu spotkanie ludzi ze środowiska. Założyliśmy, że bez względu na to, kto i jakie ma poglądy, spotykamy się tu we wspólnym interesie, którym jest teatr. Ale zawsze do jury na festiwal przyjeżdżał ktoś z Ministerstwa. Przyjechała wtedy pani, która wysłała raport, że w Kaliszu dzieją się straszne rzeczy i szykuje się jakaś akcja wywrotowa. Powiadomione zostały miejscowe służby. Do opieki nad sesją został wyznaczony oficer, który był z zamiłowania recytatorem i uwielbiał poezję. [...] Siedział potem na tej sesji naukowej i był bardzo zdziwiony, gdy dowiedział się, że brał udział w przygotowaniu spisku. Byli tam też przedstawiciele Wydziału Kultury kw i uw. A przecież na festiwalu ludzie po prostu rozmawiali o teatrze i o swoich kłopotach. [...] Tamta sesja była próbą odpowiedzi na pytanie, jak mamy postępować i żyć w świecie, do którego nie byliśmy przygotowani. I jak w tym świecie tworzyć.

J.K.: Jak tworzyć – nie tylko pod względem ideowym, ale też materialnym. Lata osiemdziesiąte to czas bardzo biedny. Jak brak pieniędzy wpływał na funkcjonowanie teatru?

M.G.: Rzeczywiście, w tym okresie ciągle brakowało pieniędzy i do dzisiaj ich brakuje. [...] Z drugiej strony, nie tylko nie było pieniędzy, ale także tego, co za te pieniądze można kupić. Natomiast my w Kaliszu mieliśmy swoje „argumenty”. Kalisz to była mała Łódź. Działo tu sześć fabryk produkujących ekskluzywne materiały. Była (i jest nadal) fabryka Runotex produkująca aksamit, który był naszym podstawowym materiałem teatralnym. Mieliśmy pracownię tapicerów, którzy robili nam kotary i kurtyny. Oprócz fabryki aksamitu była też fabryka firanek i koronek. [...] Natomiast drewno było wtedy drogie. Dlatego kupowaliśmy je prosto z tartaku, potem zawoziliśmy do zaprzyjaźnionego gospodarza, następnie się je sztaplowało, a później to drewno leżało przez trzy lata i sezonowało. [...]

J.K.: W ramach oszczędności niektórzy przerabiali dekoracje...

M.G.: Oczywiście, że dekoracje się przerabiało. Podstawą dekoracji była ściana – na tej ścianie wystarczyło tylko zmienić tapetę i już było inne wnętrze. [...] Tak samo ze schodami, meblami itp. Na dekoracje udawało się zdobyć pieniądze. Musiała nastąpić hierarchizacja kosztów. Gdy Bogdan Tosza robił u nas *Trzy siostry*, to Basia Zawada zaprojektowała dekoracje w drewnie – ściany z małymi szybkami. Żeby sprostać oczekiwaniom twórców, to inne przedstawienia musiały się na to złożyć.

J.K.: Na czym pan jeszcze musiał oszczędzać?

M.G.: Niestety, na płacach. [...] Budżet na dany rok planuje się jeszcze w roku poprzednim przy konkretnych cenach, ale gdy budżet wchodził w życie, ceny były już wyższe. Z czego pokryć tę różnicę? Z oszczędności na kosztach zmiennych. Nie można było oszczędzać na opłatach stałych, takich jak ogrzewanie czy pensje administracji. Ale można było odwołać przedstawienie i zmniejszyć dochód aktorów. Teatry grały mniej, robiły mniej premier, w spektaklach wykreślano role... Zresztą do dzisiaj tak się robi.

J.K.: Czy w tej sytuacji aktorzy z Kalisza dorabiali?

M.G.: Prawdziwe zarabianie poza teatrem zaczęło się w latach dziewięćdziesiątych. [...] Liczba chałtur w latach osiemdziesiątych była znikoma w stosunku do tego, co jest teraz. Gdy wchodziłem do zawodu, to nigdzie dodatkowo nie pracowałem, tylko w teatrze. To nawet nie uchodziło [...]. Owszem, w Łodzi był film i tam można było dorobić. [...] Chałtura dotyczy aktywności, która jest wykonywana poniżej pewnej przyzwoitości wykonawczej. [...] Natomiast bylejakość w latach osiemdziesiątych zaczęła się z innych powodów niż chałtury.

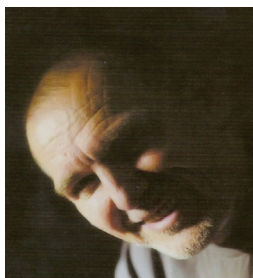
J.K.: Z jakich?

M.G.: Na pewno z powodów politycznych. A także ze względu na brak perspektyw. Nic nie wynikało z tego, czy ktoś zrobił spektakl dobry, czy zły. [...] Gdy sytuacja zewnętrzna robi się mało przejrzysta, zacierają się kryteria, mniej zależy od tego, co robisz, a bardziej od tego, jak to sprzedam i z kim się znam, to wtedy wszystko staje się byle jakie.

J.K.: Mówi się, że lata osiemdziesiąte to był trudny i smutny czas. Dla pana też to był zły czas?

M.G.: [...] Rozpieszczani nie byliśmy. Wiadomo było, że pracę dostanę, choć nie zarobię dużych pieniędzy i żyć będę skromnie. Ale miałem bliskich i przyjaciół, z którymi mogłem rozmawiać. A poza tym wiedziałem, jaki teatr wziąłem i co chcę w tym teatrze zrobić. Udało się stworzyć zaczyn dobrego teatru. Smutno mi było, że nie mogłem tego robić dalej, ale na fali zmian stałem się niewygodny. Z drugiej strony, może dobrze się stało, że nie musiałem być dyrektorem w latach dziewięćdziesiątych, bo to też był męczący czas. [...] Sporo mówiliśmy o kłopotach z zespołem, brakach materiałowych i problemach finansowych, ale to są kwestie poboczne. To nie są sprawy, które budują myślenie o teatrze. Natomiast stan wojenny był wydarzeniem, które rzutowało na całe dziesięciolecie. [...] I trzeba mieć świadomość, że anegdota są bardzo atrakcyjne, ale nie stanowią sedna całej opowieści. Ważniejsza była codzienna, żmudna walka o niezgubienie tego, co najważniejsze – twórczości.

Rozmowa z Józefem Jasielskim



Józef Jasielski (ur. 1944) rozpoczął karierę reżyserską w połowie lat sześćdziesiątych w Teatrze Narodowym w Warszawie jako asystent Kazimierza Dejmka i Adama Hanuszkiewicza. Jako reżyser związał się z: Teatrem im. Juliusza Osterwy w Lublinie, Teatrem Dramatycznym w Elblągu, Teatrem im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu i Teatrem im. Juliana Tuwima w Łodzi. Lata 1981–1990 spędził w Legnicy w Teatrze Dramatycznym na stanowisku dyrektora. Później był także dyrektorem w Teatrze Dramatycznym w Elblągu. Przez wiele lat reżyserował w Teatrze im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie. Do dziś jest aktywny jako publicysta i bloger. Zob. także: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/1403/jozef-jasielski>, http://leksykonkultury.ceik.eu/index.php/J%C3%B3zef_Jasielski.

Joanna Królikowska: Jak został Pan dyrektorem Teatru Dramatycznego w Legnicy w 1981 roku?

Józef Jasielski: Już w szkole podstawowej wiedziałem, że zostanę reżyserem i będę miał własny teatr. [...] Gdy w 1980 roku reżyserowałem *Odprawę posłów greckich* w Łodzi, wydarzyło się coś dziwnego: otrzymałem aż cztery propozycje dyrektowania w przeciągu miesiąca! [...] Najpierw zgłosił się do mnie Wydział Kultury z Poznania w sprawie dyrekcji w Teatrze Polskim. [...] Pojechałem na spotkanie z dyrektorem wydziału [...], ale wojewoda miał swojego kandydata w ukryciu... [...] Dyrektor Wydziału Kultury z Poznania po uzgodnieniu z wojewodą, może

w ramach rekompensaty, zaproponował mi objęcie teatru w Gnieźnie. Pojechałem, zobaczyłem i zrezygnowałem. [...] I wtedy przyszła szansa – właśnie z Legnicy [...] Gdzie to pół-ruskie miasteczko leży? [...] Pojechałem. Zobaczyłem [...] salę teatralną z olbrzymią sceną, balkony, łoże, kolumny, inkrustacje, złocenia... To może być mój teatr. Miasto małe, ale wojewódzkie. Władzom bardzo zależy na tej instytucji, bo z tego przecież prestiż... Tutaj będę mógł spokojnie tworzyć z dala od targowiska próżności. Wróciłem do Łodzi na własną premierę. Po nagrodzie teatralnej za *Odprawę* zrobiło się o mnie głośno w Łodzi. To pewnie spowodowało, że zaprosił mnie do siebie [...] dyrektor Teatru Powszechnego w Łodzi i zapytał, czy interesuje mnie przejście po nim teatru, bo schorowany wybiera się na emeryturę... [...] Gdy powiedziałem o Legnicy, starszemu prawie wypadła fajka z ust: „Gdzie pan idzie? Na takie zadupie! Nie chce pan zostać w Łodzi?”. Chciałem. Ale postanowiłem zachować się przyzwoicie. [...] Przyjechałem i stwierdziłem, że ustępujący dyrektor nie dał sobie rady z tym teatrem. Słabe spektakle, garstka aktorów, w tym połowa to adepci. Zrobiłem zebranie i ogłosiłem, że „Teatr mój widzę ogromny”.

J.K.: Jak układały się Pana relacje z lokalnymi władzami? To w końcu one Pana do Legnicy zaprosiły, więc to chyba dobry początek?

J.J.: Bardzo dobrze. Spodziewałem się, że zobowiążą mnie, wówczas trzydziestoparoletniego reżysera, do stworzenia świetnego teatru, do wygrywania festiwali, do rozślawienia miasta... A oni skromnie: „Niech Pan wprowadzi do teatru trochę życia i energii, zatrudni nowych aktorów i robi profesjonalny teatr”. [...] Tak w ogóle, to socjalistyczne władze były bardziej przychylnie kulturze i teatrom niż teraźniejsze – narodowe. Nie miałem problemów finansowych. Jak zabrakło – dołożono. Nikt nie wtrącał się w to, jak prowadzę teatr. Cenzura łagodna jak baranek. W repertuarze przeważała wielka klasyka, której nie uwspółcześniałem na siłę. [...]

J.K.: Czyli przedtem władze Legnicy były niezadowolone ze swojego teatru?

J.J.: Tak. Dlatego pozbyli się dyrektora, który [...] nie zapracował na dobrą opinię o instytucji. [...] Po reformie administracyjnej, gdy powstały nowe województwa, m.in. legnickie, ambicją władz lokalnych było mieć własny teatr. To miało dowartościować miasto i nowe województwo [...]. Do dzisiaj nie pojmuje, dlaczego ogólnopolskie środowisko teatralne zareagowało na ten fakt w sposób [...] lekceważący. Uznano, że komuniści z pychy stworzyli sobie w Legnicy własny teatr [...], że nie da się zrobić dobrego teatru w takim mieście, polsko-ruskim. [...] Ten niesympatyczny i pełen niewiary klimat towarzyszył całej mojej dziesięcioletniej dyrekcji. Zapraszałem do Legnicy znanych reżyserów, ale dyplomatycznie odmawiali współpracy.

Za to mieliśmy świetnych scenografów i kompozytorów [...]. Plakaty do naszych premier tworzył Andrzej Pągowski. A więc nie byliśmy aż taką prowincją. [...]

J.K.: Ale przecież w latach siedemdziesiątych powołane zostały też inne teatry. Choćby Teatr Dramatyczny w Płocku, którego rodzicami chrzestnymi zostali Ryszarda Hanin i Tadeusz Łomnicki, co oznaczało swego rodzaju akceptację środowiska.

J.J.: Teatr w Legnicy inaugurowała dyrekcja Janusza Sykutery, sekretarza komórki partyjnej w krakowskim Teatrze Starym, namaszczonego przez Jana Pawła Gawlika, który w tamtym czasie „rozdawał stanowiska dyrektorskie”. [...] Zamiast rodziców chrzestnych z Warszawy chciałem, żeby mój teatr miał patrona. Chciałem, żeby był nim Konrad Swinarski, najwybitniejszy polski reżyser. Napisałem do jego żony w tej sprawie. Odmówiła. [...] Był więc problem z wizerunkiem teatru. [...] Lokalne władze miały tego świadomość. [...] Miałem pomysł na teatr w Legnicy. W jednym z wywiadów powiedziałem nawet, że widzę legnicką scenę jako scenę narodową; co w dwukulturowym mieście miało rację bytu. Położyłem akcent przede wszystkim na wielką klasykę polską i obcą. [...] Rzuciliśmy się na głęboką wodę... [...] Nie było kompromitacji; mieliśmy dobre recenzje i wdzięczną uwagę naszych widzów. Plotkowano, że oszalałem: „*Dziady* w Legnicy! A kto to zagra?”

J.K.: To akurat słuszne obawy. Przywołajmy statystyki. *Dziady* powstały w sezonie 1984/85, a w tym czasie było w Legnicy tylko 21 aktorów.

J.J.: Niektórzy aktorzy grali po kilka ról. To stara praktyka teatralna. Ważne, że miałem w zespole młodego, bardzo zdolnego i wrażliwego aktora po wrocławskiej szkole, Mariana Czerskiego. Wspaniale zagrał Gustawa-Konrada. Niech to zabrzmi jak herezja: był lepszy w tej roli niż sam Gustaw Holoubek w Dejmkowskich *Dziadach*, przy których byłem asystentem. Po tym sukcesie Czerskiego porwano do Teatru Polskiego we Wrocławiu, gdzie zmarnowano jego wyjątkowy talent. [...] Wkładałem wiele serca i pasji w pracę pedagogiczną z młodymi aktorami. [...] Miałem największą satysfakcję, widząc, jak wyrastają na rozumnych i profesjonalnych artystów... Bardziej mi na tym zależało niż na premierach; na procesie wprowadzania w zawód młodego człowieka... Bez tego teatr nie dźwignąłby tak trudnego repertuaru.

J.K.: Czy z takim repertuarem udało się wziąć udział w festiwalach?

J.J.: Ależ skąd! Jury kwalifikujące spektakle na festiwale omijało Legnicę. [...]

J.K.: Dlaczego?

J.J.: Nie chcę dociekać. W okresie mojej dyrekcji na blisko pięćdziesiąt premier może dwa razy zjawił się recenzent z redakcji czasopisma *Teatr*... Obsługiwali nas recenzenci z Wrocławia. Pisali dobre recenzje... [...]

J.K.: To wygląda na środowiskowy ostracyzm...

J.J.: [...] Pewnie sam bym nie przyjeżdżał. Od kiedy wymyślono „teatralnego krytyka”, zawsze zaprzyjaźnieni krytycy lansowali swoich dyrektorów. [...] Dlatego historia teatru jest w dużym stopniu zafałszowana. Łatwiej utrwalić złą opinię, niż ją naprawić.

J.K.: Podobno studentom mówiono już w szkołach, że do Legnicy nie ma po co iść.

J.J.: Jeździłem na premiery dyplomowe do szkół teatralnych, żeby pozyskać młodych aktorów. Udało się zaangażować zaledwie kilka osób. Większość młodych ludzi wolała i woli duże ośrodki [...]. To normalne. Mimo to zapraszałem ich do Legnicy niezobowiązująco, żeby chociaż przyjechali, zobaczyli piękny teatr, przedstawienia i przekonali się, że warto. [...]

J.K.: Mówił Pan o niechęci młodych aktorów do Legnicy. Ale byli też adepci...

J.J.: Gdy przyjechałem do Legnicy, było tam wielu adeptów, chyba ośmiu. [...] Potem ja też miałem swoich adeptów, ze cztery osoby. Z czasem zdali egzamin eksternistyczny. Ale nie dawałem im trudnych zadań; dostawali raczej małe epizody. Dążyłem do sytuacji, aby w zespole w ogóle nie było adeptów, ale to się nie udało. Skoro chciałem realizować wielką klasykę, to potrzebowałem ludzi do scen zbiorowych. Gdy nie wystarczało aktorów i adeptów, korzystałem nawet z przeszkolonych maszynistów.

J.K.: A co z relacjami z władzą? Jak one się kształtowały później? Mówił Pan, że na początku było dobrze. A potem, w stanie wojennym?

J.J.: Gdy wprowadzono stan wojenny, ludzie zebrali się w teatrze. Był niepokój, czy będą nas zamykać, czy wkroczy wojsko, czy stacjonujący u nas Rosjanie coś zrobią... Zarządziłem zebranie załogi. Jednoznacznie opowiedziałem się, że cokolwiek się stanie, jestem z ludźmi, z moim zespołem. Byłem gotów ponieść wszelkie konsekwencje. Teatr funkcjonował...

J.K.: ...ale po 13 grudnia był zamknięty?

J.J.: Przez chwilę. Nie graliśmy, ale normalnie mieliśmy próby. Od czasu do czasu odwiedzali mnie dwaj panowie po cywilnemu: „Co tam u was, dyrektorze? Spokojnie?”. Odpowiadałem, że spokojnie. [...]

J.K.: Jak reagowały władze na działania teatru?

J.J.: Nie było żadnej spektakularnej reakcji. Może poza jednym starciem z władzą lokalną. [...] byliśmy także teatrem objazdowym dla trzech sąsiednich województw. I akurat zepsuł nam się autokar. Zleciłem mojemu zastępcy, żeby rozejrzał się za jakimś używanym [...]. Znalazł autokar [...] z ekspertyzą, że nadaje się do użytku. Moja główna księgowa była temu przeciwna, do tego był jakiś konflikt między nią a moim zastępcą... Gdy w trasie zepsuł się nowo zakupiony autobus, księgowa oświadczyła, że nie da pieniędzy. Zażądała, żebym zwolnił swojego zastępcę. Stałem w jego obronie. Okazało się, że ta pani ma bardzo dobre stosunki z nowo powołanym komisarzem wojskowym. Napisała stosowny donos, oskarżając mnie i kolegę o nadużycia finansowe [...]. Rychło przyszło do mnie dwóch panów w mundurach z rozkazem od komisarza wojskowego, żebym złożył rezygnację ze stanowiska. Odmówiłem. [...] Odchodząc rzucili: „Jeszcze zobaczymy...”. W nocy miałem telefon: „Rozglądaj się uważnie na ulicy”. [...] Następnego dnia doszło do mnie, że komisarz wojskowy wezwał do siebie wojewodę i i sekretarza KW i zażądał „wywalenia mnie na zbity pysk”...

J.K.: Co oni na to?

J.J.: [...] stanęli w mojej obronie. Mogłem zostać w Legnicy jako dyrektor artystyczny, ale teatrem miał rządzić nowy dyrektor naczelny. Nawet poczułem ulgę, bo administrowanie i zarządzanie finansami nigdy mnie tak naprawdę nie interesowało. [...] wojewoda [...] zaproponował mi, żebym sam znalazł sobie kolegę-dyrektora. Zgłosiłem kandydaturę kolegi ze studiów reżyserskich, ale nie został zaakceptowany. Pomyślałem, że może skusi się na takie prestiżowe stanowisko dyrektor Centrum Kultury w Legnicy. Skusił się.

J.K.: I jak się panów współpraca układała?

J.J.: [...] Rozczarowałem się, ale nie byłem zaskoczony. Jeżeli aktor albo pracownik techniczny nie uzyskał ode mnie tego, czego chciał (najczęściej – podwyżki), wchodził do gabinetu kolegi i tam zazwyczaj coś załatwił. Przy duumwiracie pojawia się

coś w rodzaju niezdrowej rywalizacji, która miesza kompetencje, gaże aktorskie, a nawet wpływa na obsadę sztuki... [...]

J.K.: Opowiadał Pan o relacjach z władzą. Chodził Pan do Komitetu Wojewódzkiego na spotkania przy kawie, rozmawialiście? Czy oni się nigdy nie wtrącali do Pana pracy? Nie wpływali na repertuar?

J.J.: My dzisiaj demonizujemy tamten okres. To był najbardziej twórczy i szczęśliwy okres w moim życiu. [...] To był najlepszy okres polskiego teatru. Było wielu wspaniałych aktorów, reżyserów i dyrektorów. Był profesjonalizm, szacunek i uczciwa praca za niewielkie pieniądze. To już nie wróci. Wszystko spisało. A wracając – w Komitecie Wojewódzkim kawa była dobra i dobre rozmowy o tym, co robimy, jakie mamy potrzeby. Bez żadnych poleceń propagandowych, bez podsuwania stosownych tematów sztuk, bez wytycznych. Nie czułem się partyjnym piarowcem. Cenzurowanie też odbywało się bez problemów. Poza jednym przypadkiem. [...] Postanowiłem zrealizować sztukę Bułhakowa *Zmowa świętoszków* [...] o Moliere i jego relacji z królem Francji [...]. Temat uniwersalny i zawsze aktualny, bo każda władza chce wykorzystać artystę w roli nadwornego błazna i pochlebcy. Zamie-rzyłem spektakl kostiumowy bez żadnej garniturowej aluzji i telewizora na scenie.

J.K.: Chciał Pan zrobić spektakl bez dwuznaczności?

J.J.: Nie chciałem robić grubej aluzji do władzy w Polsce i do sytuacji aktorów. [...] Tuż przed próbami generalnymi wezwano mnie do Komitetu Wojewódzkiego. Myślałem, że jak zwykle na kawę. A tam mnie pytają: „Czy pan wiedział, że Bułhakow jest na czarnej liście?”. [...] Wcześniej cenzor zatwierdził egzemplarz. Powiedzieli mi, że nie wolno tego grać. [...] Za trzy dni – premiera! [...] Grałem na zwłokę. Z Warszawy delegowano do Legnicy recenzenta *Trybuny Ludu* Henryka Bieniewskiego [...], miał zdecydować, czy premiera dojdzie do skutku. [...] Nie znalazł w spektaklu niczego antysocjalistycznego i zezwolił [...] na premierę i dalsze prezentacje spektaklu.

J.K.: Środowisko ogólnopolskie traktowało teatr w Legnicy z dystansem, natomiast lokalne władze były nastawione przyjaźnie. A publiczność?

J.J.: Nie mieliśmy problemów z brakiem widzów. Graliśmy w mieście i na scenach trzech sąsiednich województw. Wymienialiśmy się spektaklami z teatrami w Jeleniej Górze i Wałbrzychu. Przeważała publiczność młoda; dzieci i młodzież szkolna. Bajkę graliśmy około 100 razy. Repertuar klasyczny, lekturowy zapewniał nam stałą szkolną

widownię. Dla dorosłej widowni w Legnicy graliśmy nie więcej jak kilkanaście przedstawień w miesiącu każdej z premier. W objeździe zawsze mieliśmy komplety. Mieliśmy też przyjezdnych widzów z podlegnickich miejscowości, ale także stałych widzów z Wrocławia. Zaglądali do teatru Rosjanie; głównie kadra oficerska, po cywilnemu. [...] Te 400 miejsc na widowni nie było aż tak trudno zapełnić. Jestem przekonany, że ta nasza publiczność była dumna i zadowolona ze swojego teatru.

J.K.: Publiczność zadowolona, władze też. Trudności finansowe udawało się jakoś pokonywać. A jednak Teatr Dramatyczny w Legnicy uważano za zły teatr. Wnioskując z naszej rozmowy, ten teatr bardziej stracił na środowiskowych przepychankach niż na trudnościach polityczno-gospodarczych tamtego okresu.

J.J.: [...] Środowiskową pozycję teatrów budują zazwyczaj zaprzyjaźnieni z ich dyrektorami i reżyserami recenzenci. [...] Ten, kto uważał teatr w Legnicy za zły, nigdy nie był w tym teatrze. A ja nie miałem ochoty, żeby przyjaźnić się z recenzentami, urządzać im biesiady w Legnicy czy płacić za obecność na premierze. A znam takie przypadki. Teatrowi w Legnicy już na starcie nie dano szansy. [...] Poziom prowadzonego przeze mnie teatru wcale nie był niższy niż legnickiego teatru w obecnej dobie, na którego ogólnopolską opinię wpłynęły inne czynniki. [...]

J.K.: W końcu trzeba było rozstać się z Legnicą...

J.J.: Popłynąłem na fali solidarnościowego przełomu społeczno-politycznego. Jak większość dyrektorów. Zwycięzcy nie mogli nam darować, że zarządzaliśmy teatrami z ramienia i nominacji komunistycznych urzędników. Pracownicy legnickiego teatru w znacznej części wstąpili do związku Solidarność i rychło zwołali zebranie całej załogi z obecnością działaczy z miejskiego zarządu związku. Spotkanie zamieniło się w sąd nad dyrektorem. Zarzucono mi, że nie potrafiłem zmienić opinii o teatrze, że nie uczestniczymy w festiwalach. Przy wysokim stopniu zbiorowej agresji nawet nie próbowałem się bronić. [...] Zdruzgotała mnie postawa moich kochanych aktorów, z których żaden nie stanął w mojej obronie. Siedzieli w pierwszym rzędzie widowni, unikając mojego wzroku. Ostatecznie zawiódł mnie na tym zebraniu mój kolega, dyrektor naczelny, popierając stawiane mi zarzuty. Chciał, biedak, zachować stanowisko. Stracił je po kilku miesiącach. To wszystko przepełniło czarę goryczy. Po tym „sądzie” doszedłem do wniosku, że z tymi ludźmi nie mogę dłużej pracować. [...] Złożyłem do wojewody rezygnację ze stanowiska. Informacja ukazała się na tablicy ogłoszeń...

J.K.: I jakie były reakcje?

J.J.: Zaskoczenie. Wpadło do gabinetu kilka osób, pytając, co się stało [...]. Powiedziałem, że zasiedzialem się w Legnicy i na mnie już czas. Władze też były zaskoczone. Namawiano mnie, żebym został.

J.K.: Czyli to nie przez władze Pan odszedł, a przez zespół?

J.J.: [...] W większości byli to aktorzy, którym byłoby trudno znaleźć pracę w innym teatrze. Już nie mam do nich żalu. To było intensywne dziesięciolecie. Twórczo i emocjonalnie. Bardzo mnie to wewnątrz budowało. W Legnicy dwukrotnie dzwonił do mnie dyrektor Wydziału Kultury z Kalisza z propozycją dyrektorowania kaliskim teatrem. Odmówiłem, bo miałem tutaj wiele do zrobienia. Czasem żałuję, że nie odszedłem wcześniej... Ale przecież wspominam ten czas jako jeden z najlepszych okresów zawodowych w moim życiu. I niech tak zostanie.

Rozmowa z Andrzejem Rozhinem



Andrzej Rozhin (1940–2022) zaczynał drogę zawodową na początku lat sześćdziesiątych jako aktor w Teatrze Lalki i Aktora w Lublinie. Był aktywnym członkiem ruchu studenckiego i w latach 1961–1974 prowadził Teatr Gong-2. W połowie lat siedemdziesiątych rozpoczął serię dyrekcji w teatrach zawodowych: w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim (1974–1977), w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie (1977–1978), w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym w Koszalinie (1979–1981), w Teatrze Polskim w Szczecinie (1981–1983) i w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie (1985–1993). Po zakończeniu cyklu dyrekcji kontynuował karierę reżyserską, współpracując z teatrami w całej Polsce. Zob. także: Andrzej Rozhin, *Wybrałem teatr: O teatrze Andrzeja Rozhina z okazji 50-lecia pracy artystycznej (1961–2011)* (Lublin: Miasto Lublin, 2010), <https://teatrn.pl/leksykon/artykuly/andrzej-rozhin-1940-2022/>, <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/2616/andrzej-rozhin>.

Joanna Królikowska: [...] Jak trafił pan w 1979 roku do Bałtyckiego Teatru Dramatycznego w Koszalinie?

Andrzej Rozhin: Sezon 1978/79 (bez dyrekcji) był dla mnie bardzo szczęśliwy. Andrzej Ziębiński, dyrektor Teatru Popularnego w Warszawie zaprosił mnie do reżyserii scenariusza *Teatr Niekonsekwencji* na podstawie tekstów Różewicza. Przedstawienie [...] otrzymało nagrodę na Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu

1979. [...] Nie byłem już anonimowym reżyserem. I wtedy przyszło zaproszenie do Koszalina. Janusz Trzciniński (mój kolega z teatru studenckiego) zaproponował mi dyрекcję Teatru im J. Słowackiego. Sytuacja była taka sama jak zawsze. Dostałem teatr, w którym był już zespół, ale zaangażowałem grupę aktorów (wielu z nich już pracowało ze mną wcześniej). Powstało kilka dobrych przedstawień na podstawie m.in. Słowackiego, Williamsona, Brechta, Shakespeare'a. [...] Robienie wartościowego, artystycznego repertuaru to jest misja teatru i to powinno być kryterium oceny pracy dyrektora. Publiczność koszalińska akceptowała teatr i zapełniała widownię. Atmosfera w zespole popsowała się w momencie założenia w teatrze Solidarności. Zespół teatru podzielił się. Część zorganizowała komórkę Solidarności, inni pozostali w POP PZPR. Ci z Solidarności niekoniecznie reprezentowali wartościową część zespołu, ale jak to „halabardnicy” – musieli znaleźć sobie cel walki. A z kim mieli walczyć? Oczywiście, z dyrektorem! Byłem przecież mianowany przez wojewodę koszalińskiego (PZPR), Komitet Wojewódzki.

J.K.: Ale przecież nie był pan w partii!

A.R.: Nie byłem. Ale liczyło się tylko to, że byłem postrzegany jako nominat aktualnej władzy. Ci z Solidarności chcieli mieć swojego dyrektora, którym można byłoby rządzić, czyli wpływać na obsady, wysokość poborów, repertuar. [...] Byłem w Koszalinie dwa sezony, odszedłem na własne życzenie. Kolejną dyрекcję, Teatru Polskiego w Szczecinie, zaproponował mi Janusz Bukowski, który prowadził tam teatr od paru sezonów. [...] Chciał razem z żoną Ewą Wawrzon wrócić do Warszawy, bo byli świetnymi aktorami i chcieli grać. Dlatego szukał następcy. [...]

J.K.: Bez żalu zostawił pan Koszalin?

A.R.: Spakowałem się i bez żalu pożegnałem się z Koszalinem. Przyjechałem do Szczecina latem 1981, czyli w czasie rozbuchanej Solidarności. W tym czasie wszystko się kotłowało. I ja w ten kocioł wszedłem. A przecież nie byłem ani po jednej, ani po drugiej stronie. Nie angażowałem się politycznie. Chciałem po prostu robić teatr. W zespole szczecińskim była bardzo silna grupa członków partii, chyba najliczniejsza ze wszystkich dotychczasowych teatrów. To była ekipa starych zasiedziałych aktorów zrzeszonych w POP. Działała też Solidarność, która w tych szczecińskich, gorących czasach była bardzo aktywna.

J.K.: Czyli z jednej strony Solidarność, z drugiej podstawowa organizacja partyjna, a pan...

A.R.: W środku. Od pierwszych dni dyrekcji szczecińskiej nie było przyjemnie. Obydwie grupy walczyły ze sobą i próbowały wywierać presję na dyrektora (jak zwykle dotyczyło to obsad, pieniędzy, repertuaru itp.). Na początku pierwszego mojego sezonu, 1981/82, miałem jeszcze zobowiązania reżyserskie w Warszawie. Janusz Warmiński powierzył mi reżyserię sztuki *Samobójca* Nikołaja Erdmana (prapremiera polska). [...] W sobotę 12 grudnia mieliśmy całościową próbę. [...] Wtedy nie wiedziałem, że to była moja ostatnia próba. Po pokazie pojechałem do Lublina. W nocy dowiedziałem się, że jest stan wojenny. Jak wrócić do Szczecina? Udało się to dzięki byłym kolegom z Gongu, którzy aktualnie pracowali w Komitecie Wojewódzkim. Dostałem przepustkę i wróciłem do Szczecina. Dworzec kolejowy, ranny chłód, czołgi, pełno wojska, tramwaje nie jeżdżą. Kiedy doszedłem do domu (obok teatru) na mojej ulicy stały czołgi i lufy miały wycelowane w nasze mieszkanie na czwartym piętrze, a właściwie to w stocznię. [...] W styczniu 1982 mieliśmy premierę *Betlejem polskiego* Rydla, mimo że nie dostaliśmy pozwolenia. [...] Odbyły się premiery ważnych sztuk. Między innymi *Dwie głowy ptaka* Terleckiego i *Matka Courage* Brechta – ale nie spodobały się władzy i cenzurze. Bardzo pilnowali. [...] Chciałem robić *Pieszko* Mrożka, ale mi nie pozwolono. Teatr grał, recenzenci chwalili, publiczność wypełniała widownię [...], nic nie zapowiadało kłęski. Ale w teatrze podzielonym na członków partii i członków Solidarności bużowało. Ci z Solidarności uczestniczyli w manifestacjach, popierali strajki, głośno wyrażali swoje poglądy, niektórzy byli nawet zatrzymywani przez MO na 24 godziny, a partyjni towarzysze pisali donosy do komitetu i prowadzili bezpardonową walkę o zmianę dyrekcji (jak się okazało). Ja sam zajęty realizacją repertuaru, organizacją teatru, byłem obok tych zdarzeń. W tym czasie nie było żadnych ostrzegających interwencji ze strony Komitetu Wojewódzkiego.

J.K.: I jakie były skutki tych działań zespołu?

A.R.: W czerwcu 1983 podczas próby przyszła sekretarka i powiedziała, że mam gości. Wszedłem do mojego gabinetu, a tam siedziało dwóch wysokiej rangi oficerów w mundurach. Bezcelnie weszli do gabinetu pod moją nieobecność. Na początku byli bardzo mili. Mówili, że przyszli sprawdzić, co się dzieje w teatrze i jak mi się pracuje w stanie wojennym. [...] Kiedy się żegnali, powiedzieli, że zostawiają dla mnie w sekretariacie pismo od wojewody. To było odwołanie z funkcji dyrektora, z końcem sezonu.

J.K.: To było zwolnienie na tle politycznym?

A.R.: Oczywiście. Nie byłem członkiem partii, nie współpracowałem z władzami stanu wojennego, choć przecież wielu tych partyjnych urzędników znałem. Członkowie teatralnej organizacji partyjnej nie wychodzili z Komitetu Wojewódzkiego, trwał stan wojenny, trzeba było rozwiązać konflikt w Teatrze Polskim. Wyrzucić dyrektora, nominować „swojego” i będzie spokój. Ani w trakcie sprawowania dyrekcji, ani w trakcie zwolnienia z funkcji, nikt nigdy nie przedstawił mi żadnych zarzutów. W piśmie o odwołaniu też nie podano powodów, wystarczyło słowo „odwołuję z dniem...” i podpis wojewody. To była katastrofa. Z dnia na dzień zostaliśmy z rodziną bez środków do życia w „teatralnym” mieszkaniu. Z żoną i dwojgiem małych dzieci urodzonych właśnie w Szczecinie. Reżyserowałem znowu w Ateneum warszawskim. [...] Jerzy Koenig dał mi debiut w Teatrze TV. [...] Teatr Narodowy zatrudnił mnie na stanowisko reżysera. Rozpocząłem próby *Kaputt* Curzio Malapartego. Niestety, pożar Teatru Narodowego w 1985 roku uniemożliwił prapremierę tego genialnego tekstu. Potem wydarzyła się sytuacja jak z bajki. Któregoś dnia dostałem telefon z Komitetu Wojewódzkiego w Lublinie. Połączono mnie z I sekretarzem KW, prof. Wiesławem Skrzydło. To był mój były rektor, który wcześniej nadzorował kulturę studencką UMCS i mój Teatr Gong-2. Zapytał mnie, czy chciałbym objąć dyrekcję Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie. Zdziwiłem się, bo przecież tam był wtedy dyrektorem Ignacy Gogolewski. Ale prof. Skrzydło powiedział, [...] że Gogolewski odchodzi. [...] Miałem wątpliwości, ale prof. Skrzydło mnie przekonywał, żebym wracał do Lublina, z którym przecież byłem kiedyś mocno związany. I ostatecznie się zgodziłem. Do dziś pamiętam tę sytuację. Był 1 kwietnia 1985. Zapukałem do sekretariatu. Był ze mną dyrektor Wydziału Kultury. Wchodzimy do gabinetu. Gogolewski przywitał się z nami. I ten dyrektor Wydziału Kultury zakomunikował mu, że została podjęta decyzja o zmianie dyrektora teatru. Gogolewski zapytał od kiedy. A ja mu na to odpowiedziałem, że właściwie to jestem dyrektorem od dzisiaj. Nic po sobie nie pokazał, bo to świetny aktor. Powiedział, że się spakuje i pożegnaliśmy się. Uważam to wydarzenie za brzydką kartę w mojej historii. Bo wcześniej inni mnie wyrzucali, a okazało się, że i ja przyczyniłem się do tego, że kogoś wyrzucili.

J.K.: Ciekawe jest to, że wyrzucili człowieka partyjnego i na jego miejsce przyjęli niepartyjnego...

A.R.: Gogolewski wprawdzie dostał wkrótce Teatr Rozmaitości w Warszawie, ale to nie zmienia faktu, że ta sytuacja była nieprzyjemna. W Lublinie było na początku jak w niebie. Chociaż też była tam bardzo silna grupa ludzi partyjnych. Siła Solidarności ujawniła się później. Po 1989 i przejęciu władzy przez Solidarność zaczęło się psuć. Teatralna Solidarność przejęła inicjatywę. Byli butni i bardzo pewni swoich żądań.

Uznali, że za długo już jestem dyrektorem. Kupili recenzentów z solidarnościowej prasy i swoich urzędników. Znaleźli się chętni na funkcję dyrektora, oczywiście członkowie Solidarności.

J.K.: Ze wszystkich pana dyrekcji ta w Teatrze im. Osterwy w Lublinie była najdłuższa – od 1985 do 1993.

A.R.: Kiedy władzę województwa lubelskiego objął wojewoda Cichocki z Porozumienia Centrum Kaczyńskiego, decyzja zapadła. [...] Nie mogli ścierpieć dyrektora Teatru Osterwy mianowanego przez KW PZPR. Zasłużonego dyrektora Lubelskiej Filharmonii Adama Natanka już zdążyli usunąć z dyrekcji. Artystycznie do mnie i repertuaru teatru nie było się do czego przyczepić. Sukcesy frekwencyjne, świetne przedstawienia [...]. Ale znaleziono pretekst do kontroli. Remontowaliśmy teatr. Ściana nośna sceny zaczęła się walić, więc postanowiliśmy rozpocząć prace budowlane. I wtedy powołano komisję kontroli. Przysłano mi raport, w którym negatywnie oceniano nasze działania... To był dla wojewody lubelskiego konkretny powód do odwołania mnie. Aby nie podawać w „odwołaniu” uzasadnienia decyzji, wojewoda ogłosił konkurs na dyrektora teatru, którego oczywiście nie mogłem wygrać. Więc do konkursu nie stanąłem. Byłem dyrektorem teatrów od 1961 do 1993 roku. Trzydzieści trzy lata wystarczą.

J.K.: A jak wspomina pan ten okres lubelski pod względem gospodarczym? To była druga połowa lat osiemdziesiątych – brakowało materiałów na kostiumy i dekoracje, rosła inflacja, a wraz z nią malały pensje i dotacje...

A.R.: Dla mnie okres w Lublinie był czasem wielkich inscenizacji, z pięknymi kostiumami, z projektami wielkich scenografów. Nie przypominam sobie sytuacji, żeby nie było pieniędzy na kostiumy i dekoracje. Wszystko szło się w pracowniach. Nie brakowało mi środków na podstawową działalność, na wystawienie sztuk. Ale rzeczywiście, czasem nie miałem wystarczających pieniędzy na honoraria dla reżysera, scenografa, kompozytora, na zapłacenie więcej aktorom, na adaptacje, tłumaczenia. Ale skoro pani pyta o pieniądze, to takim zauważalnym problemem były niskie pensje. Aktorzy zarabiali mało. Funkcjonował system norm. Ale żeby była jakaś nędza, żeby nam brakowało na produkcję, na jakiś wyjazd (bo często jeździliśmy z przedstawieniami np. na Węgry albo na Słowację)? Nie było z tym problemu. W Lublinie zrobiliśmy przecież generalny remont teatru i też były na to pieniądze. [...]

J.K.: Ale w takim razie, skąd – pana zdaniem – wzięły się narzekania na nędzę tego okresu?

A.R.: [...] Myślę, że w różnych teatrach było różnie. Ja tej nędzy nie odczułem, ale może ktoś inny tak. Prowadzenie teatru – dyrekcja, to profesjonalna umiejętność. To gust artystyczny dyrektora, wiedza z dziedziny „sztuk wszelakich”, ale też znajomość ekonomii i stosunków międzyludzkich. [...]

J.K.: Przechodząc z jednego teatru do drugiego, musiał pan mierzyć się nie tylko z władzami, ale też z różnie nastawionymi do pana zespołami, co już w naszej rozmowie wybrzmiało. Jak te niechętne postawy niektórych zespołów wpływały na pana pracę?

A.R.: Teatr instytucjonalny dotowany przez samorządy lub państwo to wielka „fabryka przedstawień”. Pracuje w teatrze duży zespół ludzi, od średnio pięćdziesięciu do kilkuset zatrudnionych. Zespół artystyczny stanowi liczbowo małą grupę pracowników, średnio od piętnastu do maksymalnie stu aktorów. Wyjątkiem są opery i teatry musicalowe. Dyrektor musi umieć współpracować z całym zespołem teatru (także z pracownikami technicznymi i administracyjnymi). Na stworzenie właściwych relacji, na wspólną akceptację wyznaczonych celów (między innymi przygotowanie nowych premier), na porozumienie twórcze i znalezienie wspólnej estetyki potrzebny jest czas. Ale dyrekcje w polskim teatrze w moich latach dyrekcyjnych, jak już wspominałem, trwały krótko. Władza bawiła się rozdawaniem i zabieraniem tych nominacji. „Nominować! – odwołać!”. I tak w kółko. Ta niestabilność stanowiska dyrektora teatru, najczęściej bardzo krótki czas pełnienia funkcji, a więc brak możliwości realizacji własnego programu – stanowi największe zło, jakie władza czyni polskiemu teatrowi. O problemach porozumienia twórczego z zespołami aktorskimi teatrów, które prowadziłem, już mówiłem. Te konflikty były do naprawy, ale potrzebowały czasu. Gorzej i trudniej było kiedy do „świątyni sztuki” wkroczyła polityka. Niestety ja żyłem w tamtych rozpolitykowanych czasach. [...]

J.K.: Większość moich rozmówców, mimo iż opowiada mi o trudnościach i kłopotach, ostatecznie stwierdza, że to był dobry czas w ich życiu. A jak pan ocenia ten okres w swojej karierze zawodowej?

A.R.: Dyrektor teatru to profesja, ale i misja, powołanie. [...] teatr to moja praca, moja miłość. Prowadzenie teatru, dyrekcje – to połowa mojego zawodowego życia. Trzydzieści dwa lata życia na walizkach, ciągle zmiany miejsca, niepewne jutro, sukcesy i porażki. Ale ten czas to właśnie życie, to ruch, to odkrywanie nieznanego.

Współpracowałem z setkami artystów, poznałem tysiące widzów. Oni też pamiętają mnie. Nawet teraz, po latach wspominają przedstawienia, które widzieli w moich teatrach. Tęsknię za tamtymi „szalonymi” latami. Gościnnie reżyserie (czasem jeszcze to robię) nie zastępują braku możliwości decydowania o „swoim teatrze”, kiedy się jest jego dyrektorem. Tak to odczuwam. [...]



Bibliografia

- Adamski, Jerzy. *Katastrofa kultury: Przesłanki nowej polityki kulturalnej; Raport przedstawiony Narodowej Radzie Kultury w 1989 roku*. Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 1989.
- Bartmiński, Jerzy. „Historia mówiona – interdyscyplinarna i wieloaspektowa”. W: *Historia mówiona w świetle nauk humanistycznych i społecznych*, redakcja Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Joanna Szadura i Mirosław Szumiło, 9–24. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2014.
- Chojka, Joanna, red. *200 lat sceny nad Prosną*. Kalisz: Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, 2001.
- Filipkowski, Piotr. „Historia mówiona i wojna”. W: *Wojna – Doświadczenie i zapis: Nowe źródła, problemy, metody badawcze*, redakcja Sławomir Buryła i Paweł Rodak, 13–35. Kraków: Universitas, 2006.
- Gretekowski, Andrzej, i Ewa Janiszewska. „Teatr Płocki w służbie mazowieckiemu społeczeństwu (1812–2002)”. *Rocznik Stowarzyszenia Naukowców Polaków Litwy* 16 (2016): 32–53. https://www.snpl.lt/new/?page_id=1773.
- Kaczyńska, Leokadia, red., *Szczecin teatralny. Cz. 1: Twórcy, przedstawienia, festiwale*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2002.
- Kłapciński, Zdzisław, red. *180 lat sceny narodowej w Kaliszu*. Kalisz: Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, 1980.
- Konarska-Pabiniak, Barbara. *Teatr w Płocku 1812–2012*. Płock: Książnica Płocka, 2012.
- Kopka, Krzysztof, Beata Adamek, Leszek Pułka i Magda Piekarska. *Subiektywna historia legnickiego teatru*. Legnica: Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, 2017.
- Krakowska, Joanna. *PRL: Przedstawienia*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016.
- Królikowska, Joanna. *Rzeczywistość (nie)opisana: Życie teatru na łamach prasy branżowej w latach 1983–1989*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2020.
- Kurkowska-Budzan, Marta. „Informator, świadek historii, narrator – kilka wątków epistemologicznych i etycznych oral history”. *Wrocławski Rocznik Historii Mówionej* 1 (2011): 9–34. <https://doi.org/10.26774/wrhm.5>.

- Płoski, Paweł. „Serial Dyrektorzy: Dzieje prawnego unormowania statusu dyrektora”. *Zarządzanie w Kulturze* 18, z. 3 (2017): 423–441. <https://doi.org/10.4467/20843976ZK.17.027.7477>.
- Przastek, Daniel. *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*. Warszawa: Aspra-Jr, 2005.
- Roman, Andrzej, et al., red., *Komedianci: Rzecz o bojkocie*. Warszawa: „Most”, 1989.
- Sośnicki, Zdzisław. *40 lat teatrów dramatycznych Szczecina*. Szczecin: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1985.
- Starr, Louis. „Oral history”. W: *Oral history: An Interdisciplinary Anthology*, edited by David K. Dunaway i Willa K. Baum, 39–61. Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 1996.
- Stoch, Elżbieta. *Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie (1949–1956): Źródła – nieznanne fakty – repertuar – recepcja krytyczna*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2019.
- Sznerch, Tadeusz. „40 lat legnickiego teatru wg Tadeusza Sznercha”. *@kt – Legnicka Gazeta Teatralna*, 10 maja 2018. <https://gazeta.teatr.legnica.pl/2-bez-kategorii/artykuy/akt-artykuly/8415-40-lat-legnickiego-teatru-wg-tadeusza-sznercha>.
- Thompson, Paul, i Joanna Bornat. *Głos przeszłości: Wprowadzenie do historii mówionej*. Tłumaczenie Paweł Tomanek. Warszawa: Centrum Archiwistyki Społecznej, 2021.
- Wojcieszak, Roman. „50 lat Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie (1953–2004)”. *Rocznik Koszaliński* 32 (2004): 109–134. <https://www.biblioteka.koszalin.pl/wirtualna-czytelnia/rok-2004/rocznik-koszalinski-2004-nr-32>.

JOANNA KRÓLIKOWSKA

doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego; absolwentka kulturoznawstwa (specjalność Teatr w kulturze) w Uniwersytecie Łódzkim; stypendystka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w projekcie *Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych*.