

W trzydziestą rocznicę powstania Teatru Dramatycznego

Dokładnie trzydzieści lat temu, 13 listopada 1976 roku premierą „Balladyny” Juliusza Słowackiego zainaugurowano działalność elbląskiego Teatru Dramatycznego. O zdarzeniu tym – co traktujemy z wdzięcznością – nie zapomniano w Teatrze. Jubileusz uczczono wystawieniem sztuki elblązanina Janusza Komorowskiego pt. „**Jak piekarczyk chwiał Elbląg uratował**”. Tym razem programowo zwrócono się do twórców związanych ze środowiskiem elbląskim. Rzecz adresowana głównie do młodszej widowni została oparta na pięciu klechdach elbląskich, ujętych w opracowaniu literackim przez **Janusza Charytoniuka** (*Legendy Ziemi Elbląskiej*, Wspólnota Elbląska, Elbląg, 1999 r.) z najbardziej popularną legendą o piekarczyku na czele. Muzykę widowiska opracował **Ryszard Rynkowski**, scenografię **Zygmunt Prończyk**, zaś reżyserowali je **Mirośław Siedler** oraz **Lesław Ostaszewicz**. Wedle zwyczaju nie było się bez okolicznościowych przemówień przedstawicieli m.in. samorządu wojewódzkiego i miejskiego, bez nagród i odznaczeń dla najstarszych, zasłużonych pracowników teatru, gratulacji, wspomnień, wyrazów podziękowań, kwiatów, wreszcie uroczystego rautu. Spotkanie zaszczycił swą obecnością organizator, twórca i pierwszy dyrektor elbląskiego teatru **Jacek Gruca** (1965–1981).

Nie znajduję tu możliwości dokonywania rekapitulacji minionego trzydziestolecia Teatru, traktowania choćby o jego podstawowych zakresach działalności, osiągnięciach i funkcjach. Czyniłem to zresztą wiele razy i to nie tylko z okazji kolejnych jubileuszy, poświęcając teatrowi prócz recenzji eseje, szkice krytyczne i rozprawy naukowe, wspomnienia i publikacje książkowe jak np. *Rogi Melpomeny*, Elbląg 2000. Przed kilkoma miesiącami skończyłem obszerny szkic pt. *Elbląskie środowiska twórcze w l. 1975–2005*, gdzie najwięcej miejsca zajmuje teatr i środowisko teatralne od czasów Jacka Grucy po pierwsze sezony obecnego dyrektora Mirosława Siedlera.

Natomiast chciałbym z tej okazji sięgnąć do moich pierwszych sporządzonych dla prasy uwag dotyczących elbląskich prymicji inscenizacyjnych Jacka Grucy. Uściślając, chodzi mi o ową pamiętną, inauguracyjną premierę „Balladyny”. Dlaczego? Otóż w latach 1975–76 odczuwałem jako autor chwilowo „niewiarygodny” i niegodny współpracy z żurnalem partyjnym, coś w rodzaju niełaski elbląskich aparatczyków, a w ślad za tym i środowiskowej, oczywiście partyjnej prasy. Niektóre moje materiały w ramach akcji „czyścicowych” wobec mnie wędrowały do kosza redakcyjnego. Tak było i z recenzją „Balladyny”, którą usiłowałem sforsować ścianę niechęci

miejscowej edycji „Głosu Wybrzeża”. Daremnie, recenzja widowiska nie została wydrukowana (poprzestano na ocenie Ewy Moskalówny, recenzentki trwale związanej z gdańskim „Głosem Wybrzeża” – G.W. 1978 nr 261). Ale została mi kopia, którą gwoli przypomnienia momentu inauguracji, chcę teraz wykorzystać. Co jeszcze: tekst dotyczy utworu zapowiadającego bardzo ważny dla Teatru Dramatycznego nurt klasyki polskiej. Propozycje w tym zakresie w zgodzie z intencjami J. Grucy i współpracującego z nim kierownika literackiego teatru S. Franczaka szły nie tylko w kierunku kształtowania poczucia narodowej tożsamości i świadomości tradycji. Wiele tekstów polskiej klasyki na scenie Teatru Dramatycznego było wyrazem upominania się o najgłębsze funkcje teatru, o jego prawo do wypełniania roli i budziela, i spowiednika narodu, do tonu zaczepnego, do prowokacji, gniewu i rozjątrzenia, słowem do nonkonformizmu.

Wystawiona na inaugurację „Balladyna” była nie tyle baśnią roztaczającą czarodziej-skie uroki, ile sarkastyczną rozprawą poety, jak i elbląskich autorów inscenizacji z wadami rodaków. Nie eksploracją walorów bajecznego świata, lecz bezlitosną spowiedzią duszy narodu. Była jakby czytaniem Słowackiego z perspektywy twórcy „Wesela”, którego przekorny i nie znający litości duch zdawał się unosić i nad innymi realizacjami teatru, utrzymanymi w stylistyce romantycznej przekory. Z podobnym odczytaniem tekstu spotkał się na przykład w realizacji „Fantazego” (1980) czy „Łyżek i księżycy” E. Zegadłowicza (premiera: 1978), nie mówiąc o współtworzących linię teatru tekstach dramaturgii współczesnej.

Oto powód, dla którego pozwalam sobie na inicjatywę ocalenia od niepamięci materiałów dotyczących osobliwego momentu inauguracji Teatru Dramatycznego w r. 1976.

Uroczysty debiut Teatru Dramatycznego – „Balladyna”

Elbląski Teatr Dramatyczny jest najmłodszą sceną w kraju. Oficjalne otwarcie, jakie odbyło się 13 listopada b.r. uczyniło zadość aspiracjom elbląskim, sięgającym jeszcze lat pięćdziesiątych. Powołanie do życia autonomicznej sceny zbiegło się z aktem awansowania Elbląga do rangi miasta wojewódzkiego w wyniku nowego podziału administracyjnego. Nowe władze miejscowe uznały utworzenie takiej placówki w województwie nie posiadającym zawodowych instytucji tego rodzaju za potrzebę pierwszoplanową. Tym bardziej uzasadnioną, że działały tu przyzwyczajenia odbiorcze ukształtowane przez olsztyński Teatr im. S. Jaracza., nb. nieprzerwanie służący społeczności Elbląga od 1949 do końca 1975 r.

Tłumaczy to, dlaczego obejmujący organizację nowej placówki jej dyrektor i kierownik artystyczny Jacek Gruca uzyskał w momencie startu wszechstronną i szeroką pomoc zarówno ze strony władz jak i społeczeństwa. Dzięki tej

pomocy możliwe było pokonanie całego toru wstępných przeszkód, głównie natury techniczno-gospodarczej i kadrowej.

W ciągu roku zdołano wyremontować i przebudować zaplecze siedziby teatru, rozszerzyć i unowocześnić instalację elektryczną, wyposażyć pracownie i pomieszczenia administracyjne, zamontować nowe urządzenia nastawczo-regulacyjne, wreszcie zorganizować zespół. Nie wszystkie prace udało się wykonać w trybie zwyczajnych zamówień i umów. Jak zawsze, gdy elbląskie muzy były w potrzebie, tak i tym razem teatrowi przyszyły w sukurs miejscowe przedsiębiorstwa, świadcząc usługi wynikające z potrzeb materiałowych, remontowych i instalacyjnych. Lista instytucji, które z tego powodu trafiły do kronik teatru, jest długa. Należą do nich bez mała wszystkie ważniejsze miejscowe zakłady pracy z Zamechem, Zakładami Przemysłu Odzieżowego „Truso”, Spółdzielnią „Plastyk” i Zakładami im. Wielkiego Proleta-



„Balladyna” 1976 r. U góry: Wojciech Sztokinger - Fon Kostryn i Maria Chróścielówna - Balladyna.
Zdj. z arch. autora.

riatu na czele. Z wydatną pomocą pośpieszyły placówce instytucje spoza środowiska, a wśród nich Teatr „Wybrzeże” oraz Malborska Fabryka Wentylatorów.

Opracowano również w tym czasie projekt rozbudowy zaplecza, niezbędnej stąd, że budynek teatru (oddany do użytku przed dziesięciu laty jako filia teatru olsztyńskiego) nie był przewidziany dla samodzielnie działającej sceny. Działaniom techniczno-organizacyjnym towarzyszyła jednak już od początku praca artystyczna. Tytułem sprawdzianu kwalifikacji zespołu technicznego, rekrutującego się w większej części ludzi nie znających pracy w teatrze, wystawiono wiosną 1976 r. „Damy i huzary” a wkrótce potem baśń „Przygody zbója Madeja”. „Rzeźnia” jednak nie była już przymiarką, ale surowym i bardzo dobrze złożonym przez zespół egzaminem własnych sił.

Oficjalne otwarcie i uroczyste otwarcie postanowiono uświetnić prezentacją nie tuzinkową, ale inscenizacją „Balladyny” – sztuki angażującej całą zespół oraz pełnej istotnych przesłań ideowo-programowych.

Odczytując tę inscenizację jako credo artystyczne zespołu i jego kierownika artystycznego (sztukę reżyserował Jacek Gruca), należy się spodziewać. Że elbląski teatr będzie usiłował godzić ambicje artystyczne z szeroko i chyba dobrze rozumianą zasadą popularności. Ujawnił zresztą tę wstępną – jeśli się tak można wyrazić – koncepcję teatru sam dyrektor podczas konferencji prasowej, poprzedzającej premierę. Wyrazu „koncepcja” używam tutaj na własne ryzyko, gdyż J. Gruca – a nie sposób mu w tym względzie odmówić zdrowego rozsądku – unika „koncepcjonizmu” czyli programowania apriorycznego, wyprzedzającego poznanie środowiska, a skłonny jest w pierwszym okresie



„Balladyna” 1976 r. Od lewej: Maria Chrościelówna - Balladyna oraz Janusz Hamerszmit (Kirkor). Wojciech . Zdj. z arch. Teatru Dramatycznego w Elblągu.

rozwijając działania sondażowe, służące poznaniu tutejszych gustów, wrażliwości, zainteresowań i przygotowania intelektualnego odbiorców.

W elbląskiej „Balladynie” sprzymierzyły się dwie tendencje. Pierwszą z nich jest troska o współczesne – a wierne intencjom Słowackiego – odczytanie utworu. Drugą - wykorzystanie utworu dla obnażenia ugruntowanych w narodowej tradycji mielizn myślowych, anachronicznych postaw i mitologii, pokutujących także w tradycji inscenizacyjnej. „Balladyna” jest dla Grucy przede wszystkim (co nie znaczy – wyłącznie) ironiczną wypowiedzią o rzeczywistości, ściślej – o anachronicznych i godnych kompromitacji postawach ludzkich. Interpretacja ta, adresowana do odbiorcy inteligentniejszego i bardziej wrażliwego na aluzje wyraża się najpierw na sprowadzeniu tytułowej postaci (rolę Balladyny gra Maria Chruścielówna), w interpretacjach tradycyjnych podnoszonej do rangi budzącej grozę a nawet podziw heroiny, do

rozmiarów dziewczątka kruchego, wątłego, bezradnego wobec losów , by nie rzec nijakiego.

Jacek Gruca odczytuje „Balladynę” jako rodzaj dyskursu o psychospołecznych uwarunkowaniach zbrodni popełnionej dla awansu społecznego czyli o tzw. parafianiszczyźnie (określenie C.K. Norwida). Osoba Balladyny przy tym odczytaniu traci cechy demonicznego posągu i zostaje sprowadzona do wymiarów ludzkich. Więcej – ujawnia cechy przeciętności, nawet nijakości. Zbrodnia nie wynosi jej nad gromadę ludzką, przeciwnie: czyni ją reprezentantką owej pospolitości, istoty. Która ulega powszechnym mechanizmom psychologicznym i społecznym.. To przypadek zrządził, iż uczyniła krok, nad którego następstwami nie była w stanie zapanować. Któż bowiem z ludzi szarych i przeciętnych potrafi panować nad swoim losem. Z drugiej – któż nie marzy o awansie, o karierze i któż nie jest zdolny do podstawiania innym nogi dla wspięcia się o szczebel wyżej. Któż nie śnił

o rugowaniu, o usuwaniu z drogi niewygodnych. Któż nie zabijał we śnie? W tym zakresie (tzn. kreując postać „nijaką”) Chruścielówna, acz nie dysponując bogatszym doświadczeniem aktorskim (miejscami surowizna), sprostała jednak zadaniu, choć wielu odbiorców przyzwyczajonych do tradycyjnych, posągowych prezentacji tej postaci, mogło się czuć zawiedzionymi. Ale założony przez Grucę wariant interpretacyjny tej roli, jest niewątpliwie bardziej ironiczny, bardziej sarkastyczny i w ogóle bardziej nośny intelektualnie. Zniewala do dyskusji o współczesności, o pułapkach psychologicznych, jakie historia zastawia osobnikom przeciętnym w momentach ich wyawansowywania się czy uprawiania mitologii tzw. szarego człowieka. Boć prawdą jest, że historia naszego stulecia nauczyła nas bardziej lękać się szarości, przeciętności, pospolitości, niedowartościowanych i sfrustrowanych mieszczuchów, Adolfów, kaprali, Edków (patrz – „Tango”), czy „nieszkodliwych” kołtunów w rodzaju żonkosia pani Dulskiej – niż gromowładnych bogów.

W każdym razie „Balladyna” Jacka Grucy jest ironiczną wypowiedzią o mechanizmach psychospołecznych a także godnych kompromitacji postawach i mitach. Wyrazem tej tendencji jest również demaskatorskie, jak w przypadku Balladyny oznakowanie postaw ucieleśnionych w innych figurach dramatu. Służy temu kostium, ruch i gest sceniczny aktorów, jak i sposób interpretacji tekstu. Pustelnik czyli Popiel III zgodnie z tą koncepcją (tak właśnie interpretuje tę personę Jerzy Fitio) to nie prostolinijny, mądry i nieszczęśliwy władca na wygnaniu, lecz nie pozbawiony sprytu i maskujący się szuler polityczny. Kirkor, którego gra Janusz Hamerszmit, bujnym gestem, zapalczywością i gorączką przypomina siedemnastowiecznego sarmatę (a la Skrzetuski), dość naiwnie i powierzchnie pojmującego i podejmującego obowiązek służby ojczyźnie jako powinność krzyżowania się na wszystkich gólgotach świata (wedle niegdyś oceny tego sienkiewiczowskiego bohatera przez B. Prusa) w imię obrony krzywdzonych i uciśnionych. Filon znów – w propozycji Mariana Dworakowskiego – zgodnie z przydzielo-

nym mu kostiumem romantycznego poety jest postacią nie z baśni, lecz ze współczesnej poecie rzeczywistości. Aluzji tego rodzaju jest bardzo wiele. Niosą je karmazynowe kontuszki „braciej szlachty”, stanowiącej pijacki dwór Balladyny i Kostrynia, napoleoński mundur Kanclerza, reprezentującego prawo czy kostiumy dworsko-francuskie panów ze sceny finałowej.

Dryga tendencja spektaklu to aktywizowanie jego strony wizualnej i widowiskowej przy najpełniejszym poszanowaniu zasady umowności teatralnej. Wiąże się to niewątpliwie ze znajomością psychiki widzów i gotowością do respektowania ich przyzwyczajajeń odbiorczych. Troska o to, by wszystkie ogniwka akcji scenicznej były należycie umotywowane, a więc zrozumiałe, zaznacza się w stosunkowo małej liczbie skreśleń i w zachowaniu kwestii, które przy ekstremistycznie realizowanej tendencji interpretacyjnej musiałyby zostać skreślone (stąd przedstawienie trwające bite trzy godziny).

Przy pełnym respektowaniu zasady umowności teatralnej widowisko jest żywe, acz nie żywiołowe – gwarne, pełne ruchu i dynamiki. Urzeka rozrządem światła, syci oko szeroką gamą barw soczystych, zrywa z zasadą modnego jeszcze i wyrafinowanego monochromatyzmu. Urzeka przemyślaną do końca kompozycją ruchu, plastyką póz i gestu. Jego atrakcyjność widowiskową potęguje pełne i wielofunkcyjne wykorzystanie sceny obrotowej (nb. od lat w Elblągu nie funkcjonującej), służące prezentacji plastycznych walorów fantastycznego i wzmagającego ekspresję jak i pełnego symboliki drzewa (kapitałny pomysł scenograficzny Ryszarda Strzembąły), lecz także oznaczaniu zmian miejsca akcji, jak i organizowaniu efektów...np. czarodziejskich. Tego ostatniego dowodzi choćby znakomita scena nieudanej ucieczki Grabca (Jerzy Jasiński) przed Goplaną (Barbara Mikołajczyk), kiedy napastowany cofa się w kierunku przeciwnym obrotowi sceny, faktycznie pozostając w miejscu.

Przedstawienie jest prezentacją dobrego, zdyscyplinowanego, inteligentnego i wrażliwego aktorstwa, a uogólnienie to dotyczy zarówno już

wymienionych, jak pozostałych wykonawców. Znakomicie wystudiowaną parę elfów stworzyli Tadeusz Płucienniczak (Chochlik) i Elżbieta Miras (Skierka). Czystością tonacji, ciepłem i prostotą wyrazu imponowały wykonawczynie ról Matki (Ludmiła Legut) i Aliny (Barbara Dejmek).

Po przedstawieniu odbyła się w teatrze uroczystość inauguracyjna. Przemawiający w imieniu władz wojewódzkich wojewoda Leszek Lorbiecki złożył teatrowi życzenia pomyślnego rozwoju dla dobra społeczeństwa oraz złożył instytucji obietnicę trwałej opieki i pomocy.

W samej rzeczy zespół artystyczny teatru, który ujawnił się w widowisku, stanowi gwarancję realizacji przez startującą placówkę programu ambitnego, o przesłaniach istotnych i nieobojętnych, zaś wyrazie artystycznym porównywalnym z prezentacjami najlepszych scen kraju.

Ryszard Tomczyk

P.S. A propos wzmiankowanego w recenzji drzewa. Ów imponujący monument scenograficzno-plastyczny był dziełem warsztatów Zamechu. Nie lada przedsięwzięciem było wprowadzenie go do teatru i wwindowanie na scenę. Równie kłopotliwe było sprowadzenie go ze sceny po eksploatacji sztuki. Brak odpowiedniej przestrzeni magazynowej w obiekcie spowodował, że niezwykle dzieło sztuki plastycznej (szkoda było je demontować, jeśli taki demontaż w ogóle był możliwy) wylądowało pod murami teatru, kędy przestało kilka sezonów, by w niejasnych okolicznościach ulec podpaleniu i spłonąć do cna. Co zaś tyczy się zobowiązań władz wojewódzkich, dotyczących wzniesienia zaplecza teatru, to – jak się okazało – były one na wodzie pisane. Była to jedna z przyczyn nieustannych kontrowersji Jacka Grucy z lokalnymi władzami, niezdolnymi do dotrzymania słowa i niedostatecznie wnioskującymi w podstawowe potrzeby placówki.



„Balladyna” 1976 r. Scena zbiorowa. Zdj. z arch. Teatru Dramatycznego w Elblągu.