didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 171**
Data wydania: październik 2022
DOI: 10.34762/15sk-c917
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/wyposazenie-kulturalnego-miasta-teatry-i-reforma-administracyjna-w-roku-1975

/ Teatr w PRL

Wyposażenie kulturalnego miasta. Teatry i reforma administracyjna w roku 1975

Paweł Płoski | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Furnishing a city of culture. Theatres and the administrative reform of 1975

The article analyses the situation of creating new theatres in the Polish People's Republic in the 1970s in the context of the changes in the cultural policy and the administrative reform. The author juxtaposes theatres in Elbląg, Legnica, Płock, Radom and Słupsk. He shows a confluence of multifarious problems that determined the launch of theatres and analyses the first years of operation, taking into account the issues of audience and educational activities.

Keywords: cities of culture; administrative reform; cultural policy; Elbląg; Płock; Słupsk; Radom; Legnica

Nowa polityka kulturalna

W Polsce lat siedemdziesiątych XX wieku liczba teatrów znacząco wzrosła. Prócz teatrów-przedsiębiorstw państwowych powstawały również teatry subwencjonowane, teatry działające w ramach i pod patronatem innych

instytucji, sprofesjonalizowano teatry studenckie. Nastąpił instytucjonalny skok – od upaństwowienia w 1949 roku przez kolejne ćwierć wieku liczba teatrów dramatycznych utrzymywała się na podobnym poziomie, by w dekadzie gierkowskiej wzrosnąć o dwadzieścia procent.

Lata sześćdziesiąte były dla nowych inicjatyw teatralnych niełatwe. Kończono inwestycje rozpoczęte jeszcze w latach pięćdziesiątych (przede wszystkim te gigantyczne – Teatr Wielki w Warszawie, Teatr Wielki w Łodzi), usamodzielniono teatry w Wałbrzychu i Gorzowie. Gomułka stawiał na produkcję, nie na konsumpcję, więc oszczędnie uruchamiano środki na nowe przedsięwzięcia kulturalne.

Ekipa Gierka postawiła na konsumpcję, jednak rozwój instytucjonalny w tych latach nie byłby możliwy bez impulsu politycznego, który przyszedł ze Związku Radzieckiego, gdzie podczas XXIV Zjazdu KPZR wiosną 1971 stwierdzono,

> że na wyższych etapach rozwoju socjalistycznego opóźnienia w sferze życia kulturalnego stają się barierą na drodze do ogólnospołecznego postępu i że w związku z tym dynamika rozwoju kultury powinna być w rozwiniętych fazach budownictwa socjalistycznego wyższa od działów bezpośredniej produkcji i masowej konsumpcji (Kossak, 1974, s. 219).

W PRL szybko – formalnie – wdrażano ten radziecki model kształtowania polityki kulturalnej. Na VI Zjeździe PZPR w listopadzie 1971 roku powstał „program kulturalnej sublimacji wysokiego spożycia masowego” (tamże, s. 216). „W erze rewolucji naukowo-technicznej kultury nie możemy już traktować jako następstwa zmian techniczno-cywilizacyjnych. Kultura staje

się warunkiem realizacji zadań rewolucji naukowo-technicznej” (Kossak, 1972).

Przejawem tego „nowego myślenia” było podjęcie prac nad *Prognozą rozwoju kultury polskiej do 1990 r.* w resorcie kultury w latach 1972-1973. Pracowali nad nią czołowi przedstawiciele socjologii kultury. Pracami kierowali politycznie sprawdzeni specjaliści: partyjny Jerzy Kossak (socjolog kultury, szef Instytutu Kultury przy MKiS, który za czasów Gierka pełnił funkcję głównego referenta założeń polityki kulturalnej) i bezpartyjny Kazimierz Żygulski. Raport powstał z inicjatywy Sekretariatu KC i miał być dowodem na naukowe podstawy planów i decyzji podejmowanych przez rządzących.

W odniesieniu do teatrów znaczenie miał wniosek, że wobec skracania czasu pracy należy przewidzieć rozwój placówek „typu ogólnomiejskiego” – teatrów, sal koncertowych, muzeów itp. – zaspokajających potrzeby wyższego rzędu. Natomiast rozwój środowisk twórczych i twórczości wiąże się ze stałą instytucjonalizacją życia artystycznego, zatem w najbliższej przyszłości niezbędne będzie „stworzenie nowych instytucjonalnych form zapewniających ciągłe współuczestnictwo środowisk twórczych w kształtowaniu polityki kulturalnej naszego kraju” (*Prognoza…*, 1973, s. 33, 85, 89).

Prognoza była jednocześnie diagnozą ukształtowanego w drugiej połowie lat pięćdziesiątych systemu organizacji i zarządzania kulturą w PRL-u – systemu, który cechowała „daleko posunięta decentralizacja w dziedzinie zarządzania oraz policentryzacja w sferze organizacyjnej”, czego efektem były

> niejednolitość i rozproszenie ośrodków: dyspozycyjnych, zarządzania, mecenatu, inspiracji i kontroli; wielotorowość i niska efektywność: finansowania i inwestycji i rozrachunku ekonomicznego; unifikacja typów placówek; żywiołowa koncentracja instytucji kultury itd. (*Prognoza…*, 1973, s. 128-129).

Zdaniem autorów *Prognozy* decentralizacja zarządzania wpływała na „niezadawalający poziom upowszechniania kultury" – wynikający z wielotorowości działań różnych podmiotów, które nie dookreśliły między sobą środków i zakresu ingerencji w kształtowanie życia kulturalnego. Niejasno określony był zakres władzy administracji państwowej i partyjnej, wciąż borykano się z podziałem kompetencji władz centralnych i terenowych.

Decentralizacja – przeprowadzona formalnie w roku 1958 – była sposobem na odejście od stalinowskiego modelu polityki kulturalnej (1949-1955), gdy wszystkie decyzje zapadały w Ministerstwie Kultury i Sztuki, niezależnie czy chodziło o powołanie nowego teatru, nominację dyrektorską czy angaż aktorski. Pod koniec lat pięćdziesiątych większość teatrów – poza Teatrem Narodowym i Teatrem im. Juliusza Słowackiego w Krakowie – została przekazana w zarząd wojewódzkim radom narodowym (pięć największych miast – Warszawa, Łódź, Kraków, Poznań i Katowice – miało status województw). Odpowiedzialność się rozproszyła. Zależnie od możliwości i układów sił, w procesie decyzyjnym brały udział wojewódzka rada narodowa, komitet wojewódzki, czasem więcej do powiedzenia miewał Komitet Centralny PZPR, niekiedy mogło też wpływać na decyzje Ministerstwo Kultury. Funkcje dyrektorów teatrów znajdowały się w nomenklaturze – liście stanowisk, które nie mogły być obsadzone bez zgody danego szczebla partii. Obsada scen stołecznych zależała przede wszystkim od kierownictwa Komitetu Warszawskiego.

Więcej teatrów

W latach siedemdziesiątych w pierwszym rzędzie dokonał się rozwój warszawskiej sieci teatrów. W 1974 roku zaczął działać Teatr na Targówku. W 1975 roku na nowo uruchomiono Teatr Powszechny – po pięcioletnim remoncie gmachu teatru i okresowym połączeniu z Teatrem Narodowym. Wreszcie Tadeusz Łomnicki w 1976 roku ekspresowo doprowadził do otwarcia Teatru na Woli.

Zapomnianą ciekawostką są teatry tworzone w strukturze Komitetu ds. Radia i Telewizji – w ramach Dyrekcji Teatrów Radia i Telewizji. Pierwszą sceną był Teatr Kwadrat, wymyślony przez Edwarda Dziewońskiego (1974), który stanowił zalążek grupy teatrów rozrywkowych ([s], 1974). Zadaniem Dyrekcji było zbudowanie trzech stałych teatrów i zorganizowanie ich na wzór typowego przedsiębiorstwa widowiskowego, z zespołami artystycznym, technicznym i administracyjnym. Obok zwykłej działalności – przygotowywania premier i ich codziennego grania – przedstawienia miały być regularnie rejestrowane na potrzeby emisji telewizyjnych. Prócz Kwadratu miały powstać Music Hall TVP w Chorzowie (ostatecznie otwarty jako Teatr Rozrywki, niezależny już od Radiokomitetu) oraz Teatr Telewizji – swoisty warszawski Friedrichstadt-Palast – nowoczesny i wielofunkcyjny gmach dla wielkich widowisk telewizyjnych, który planowano zbudować na Ścianie Zachodniej ulicy Marszałkowskiej w Warszawie (Gumiński, 2006, s. 30-31).

Dość nietypowym działaniem – bo władze były raczej zachowawcze estetycznie – była decyzja władz Warszawy, by w 1971 roku Józefa Szajnę uczynić dyrektorem jednej ze stołecznych scen. Artysta przemianował dawny Teatr Klasyczny w gmachu PKiN na Teatr Studio, który stał się miejscem

eksperymentalnych działań artystycznych na pograniczu sztuk performatywnych i wizualnych.

W podobny nurt wpisywała się też decyzja władz Poznania z roku 1973 o powołaniu Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego pod kierunkiem Conrada Drzewieckiego. Początkowo chciano tylko wyodrębnić Balet Poznański w strukturze Opery Poznańskiej, bo zespół ten miał „kształtować, uprawiać i propagować taniec w konwencji artystycznej odmiennej od stosowanej dotąd w kraju i wyrażać dążenia współczesnej sztuki baletowej" (fragment regulaminu organizacyjnego zespołu, za: Drajewski, 2014, s. 146). Pomysł zastopowało MKiS – co jednak nie osłabiło determinacji władz poznańskich. Ostatecznie przydatne okazały się znajomości. Pomógł kontakt z Wincentym Kraśką – wówczas członkiem KC PZPR i Rady Państwa, wcześniej pierwszym sekretarzem wojewódzkim w Poznaniu – który znał twórczość choreografa i po prostu „zadzwonił do ministra kultury i poprosił o wyrażenie zgody na utworzenie osobnej instytucji" (Drajewski, 2014, s. 151). Paradoksalnie udało się załatwić aż za dużo, bo dla oddzielnego przedsiębiorstwa nie było początkowo ani siedziby, ani pieniędzy.

W kraju likwidowano przez podział „koncerny teatralne", skupiające kilka scen. W ten sposób po podzieleniu Państwowych Teatrów Dramatycznych w Poznaniu samodzielną działalność zaczęły Teatr Nowy i Teatr Polski (1973). Podobnie było w Szczecinie, gdzie Państwowe Teatry Dramatyczne podzieliły się na Teatr Polski i Teatr Współczesny (1976). W Opolu z Teatru Ziemi Opolskiej wydzielono Teatr Lalki i Aktora. W Jeleniej Górze w roku 1976 powstał Jeleniogórski Teatr Animacji. W 1972 uruchomiono wielką inwestycję w Lublinie – później przez dekady będą straszyć ściany Teatru w Budowie. W 1974 ruszyła budowa Białostockiego Teatru Lalek. Poza tym realizowano inwestycje jeszcze z czasów Gomułki (teatr w Opolu, Teatr

Muzyczny w Gdyni).

Wreszcie teatry powstawały w miastach, w których nie było do tej pory samodzielnych scen – Płock, 1974; Elbląg, 1975; Legnica, 1976; Słupsk, 1976; Radom, 1977. Miasta te w efekcie reformy administracyjnej w roku 1975 stały się stolicami nowych województw. Przyczynom powołania tych teatrów i pierwszym latom ich funkcjonowania (do roku 1981) poświęcony jest ten artykuł.

Nowe województwa

Istotnym kontekstem dla rozwoju sieci teatrów były zmiany w kształcie administracji państwowej. Wzmocniono władzę wykonawczą. W 1973 roku, po dwudziestu trzech latach, przywrócono stanowisko wojewody jako przedstawiciela rządu w terenie. Wprowadzono też stanowiska prezydentów w największych miastach.

W ramach tej reformy podzielono dotychczasową strukturę rad narodowych wszystkich szczebli. Rady jako ciała przedstawicielskie pozostawały „organami władzy państwowej i samorządu społecznego". Prezydia rad – zastąpione przez wojewodę – przestały pełnić funkcję organów administracji państwowej i miały już znaczenie tylko dla wewnętrznego funkcjonowania rad. Funkcje administracyjne pełnione dotychczas przez prezydia przejmowały tzw. toap-y – „terenowe organy administracji państwowej", które stały się organami wykonawczymi i zarządzającymi rad. Funkcje toap-ów pełnili naczelnicy gmin, dzielnic, miast i powiatów oraz prezydenci miast i wojewodowie. Pod ich zarząd trafiły wcześniejsze wydziały rad narodowych (w tym wydziały kultury), stanowiące dotąd odrębne organy administracji. Odtąd podlegały urzędom wojewódzkim oraz odpowiednio powiatowym i

miejskim (Majchrowski, 2011, s. 121-122). Od tego momentu to bezpośrednią decyzją wojewody lub prezydenta – już nie rady narodowej – tworzone będą nowe teatry.

Rewolucją w działaniu administracji państwowej był, dokonany z dniem 1 czerwca 1975, „podział dzielnicowy": siedemnaście dużych województw podzielono na czterdzieści dziewięć niewielkich. Dotychczasowe stolice województw pozostały nimi, ale na mocno okrojonym obszarze. Słowo „rewolucja" dotyczy też z tempa i sposobu przeprowadzenia reformy administracyjnej. Lektura gazet z roku 1975 pokazuje dobitnie, że niemal do końca maja nie znajdziemy ani słowa o nowym podziale. Dobrze sytuację oddają słowa wojewody radomskiego: „To był awans wymarzony, choć przyszedł nagle" (Ciemiński, 1975).

Sytuacja trzydziestu dwóch nowych miast wojewódzkich była bardzo zróżnicowana. W kuluarach władz mówiono o tym bez ogródek. Minister rolnictwa Kazimierz Barcikowski stwierdził w lipcu 1975 roku: „reforma odsłoniła «trzeci świat» w Polsce zakryty dotąd 17 wielkimi województwami" (Tejchma, 1991, s. 97).

Ze względu na potencjał kulturalny Aleksander Wallis dzielił nowe miasta wojewódzkie na trzy grupy. Do pierwszej grupy zaliczył Kalisz (87 tys. mieszkańców), Płock (88 tys.), Słupsk (78 tys.), Tarnów (98 tys.), Toruń (149 tys.), Zieloną Górę (94 tys.) – dobrze przygotowane do nowej funkcji ze względu na dotychczasowy dorobek gospodarczy i kulturalny. W drugiej grupie znalazły się miasta z tradycjami kulturalnymi i rozwinięte przemysłowo, które jednak nie były przygotowane do roli stolicy regionu: Częstochowa (200 tys.), Elbląg (97 tys.), Gorzów Wielkopolski (87 tys.), Leszno (38 tys.), Legnica (82 tys.), Nowy Sącz (49 tys.), Piotrków Trybunalski (64 tys.), Przemyśl (57 tys.), Radom (175 tys.), Wałbrzych (128 tys.),

Włocławek (90 tys.). Trzecia grupa to miasta najmniejsze, zaniedbane pod względem inwestycji kulturalnych: Ciechanów (27 tys.), Konin (50 tys.), Krosno (33 tys.), Łomża (29 tys.), Ostrołęka (28 tys.), Siedlce (44 tys.), Sieradz (37 tys.), Skierniewice (35 tys.), Suwałki (31 tys.), Tarnobrzeg (40 tys.), Zamość (39 tys.). Zdaniem Wallisa tylko pierwsza grupa miast mogła rozwijać się w oparciu o swój potencjał. Druga grupa powinna uzupełnić zestaw podstawowych instytucji. Miasta z grupy trzeciej musiały tworzyć swój potencjał kulturowy od podstaw (Wallis, 1981, s. 69-71). Zaproponowany podział potwierdzały wydatki na kulturę z budżetu poszczególnych województw. Te z grupy pierwszej wydawały 3,2 proc. budżetu (i więcej), grupa druga to wydatki powyżej 2,5 proc. Grupa trzecia to około 2 proc. (Żuber, 1983, s. 106).

W momencie reformy administracyjnej teatry dramatyczne działały w dwudziestu ośmiu miastach, w tym dziesięciu, które w 1975 zyskały status wojewódzkich. Dwadzieścia jeden nowych miast wojewódzkich nie miało stałych teatrów. Tu wypada przypomnieć rzecz oczywistą: teatry w Polsce nie były rozmieszczone równomiernie.

W pięciu największych miastach – które przed reformą stanowiły odrębne jednostki administracyjne na prawach województw – znajdowała się połowa teatrów dramatycznych, 35 na 67 teatrów. W Warszawie siedemnaście (1 355 tys. mieszkańców), w Łodzi sześć (774 tys.), w Krakowie pięć (610 tys.), we Wrocławiu pięć (541 tys.), w Poznaniu dwa (485 tys.). Przed reformą administracyjną w piętnastu miastach liczących poniżej stu tysięcy mieszkańców działało dwadzieścia teatrów (czternaście dramatycznych i sześć lalkowych). Niemal tyle, co w stolicy. Były to teatry w Koszalinie i Słupsku, Opolu, Olsztynie i Elblągu, Rzeszowie, Zielonej Górze, Będzinie, Jeleniej Górze, Gnieźnie, Gorzowie Wielkopolskim, Grudziądzu, Kaliszu,

Rabce i Tarnowie. Wszystkie tamtejsze sceny powstały w latach 1944-1960.

Nowe teatry

Powody powstawania teatrów w mniejszych miastach w okresie powojennym (1945-1960) były – jak pisał socjolog kultury Kazimierz Żygulski – złożone: migracje, uprzemysłowienie, odbudowa po wojnie, polonizacja ziem zachodnich. Wreszcie przyczyna czysto polityczna: stawiająca na jej upowszechnianie socjalistyczna koncepcja kultury. Finansowanie życia kulturalnego przez państwo doprowadziło do

> powstania określonych standardów wyposażenia kulturalnego miast w zależności od rangi, jaką mają one w administracyjnym podziale kraju. Stały zawodowy teatr wchodzi jako standardowy element do wyposażenia miasta wojewódzkiego lub posiadającego prawa wojewódzkie – niezależnie od wielkości (Żygulski, 1974, s. 93).

Żygulski poczynił tę uwagę na rok przed reformą. Analizując przyczyny powstawania nowych teatrów w małych miastach – poza kwestiami materialno-inwestycyjnymi – dostrzegał rzecz podstawową: rolę nastawienia mieszkańców.

> W sytuacji, w której wszelkie osiągnięcia kulturalne, zarówno w dziedzinie upowszechniania jak twórczości odgrywają tak doniosłą rolę w życiu społeczeństwa – budzą się naturalne ambicje lokalne i regionalne. Z perspektywy społeczności małych miast posiadanie własnego, zawodowego teatru jest wyróżniającym miasto osiągnięciem. Taka opinia sprzyja powstawaniu tych teatrów i

> pozwala im łatwiej przezwyciężać tak typowe zresztą dla życia teatralnego kryzysy i trudności (tamże, s. 94).

Zakładanie teatrów wywoływało jednak opór. Szczególnie wśród urzędników MKiS czy najważniejszych przedstawicieli środowiska. Prezes SPATiF-u Gustaw Holoubek oświadczał rok po reformie administracyjnej:

> w aktualnej chwili nie widzę żadnych możliwości kadrowych zaspokojenia nowych potrzeb w tej dziedzinie. A przecież powołanie do życia nowych placówek teatralnych automatycznie pociąga za sobą konieczność zapewnienia im odpowiednich ludzi. Tymczasem obserwujemy w naszym środowisku zjawisko dość krytyczne, kiedy zapotrzebowanie na aktorów przerasta nasze aktualne możliwości. […] Praktycznie uważam zatem powoływanie nowych placówek teatralnych w dniu dzisiejszym za wręcz niemożliwe do zrealizowania (*Współczesny teatr…*, 1976, s. 3-4).

Mówił to w momencie, gdy powstały nowe teatry (Płock, Elbląg), a kolejne były w zaawansowanych planach. Holoubek, mimo zastrzeżeń, podkreślał – mając na myśli teatry powstające w Radomiu, Słupsku i Elblągu – „że te właśnie trzy przykłady są zupełnie prawidłowe, a przesłanki do powołania samodzielnych teatrów w tych ośrodkach są znane od dawna”. Władze MKiS były bardziej optymistyczne. W 1977 podkreślały:

> bodaj po raz pierwszy w naszej historii notujemy tak silne, autentyczne, tak szerokie społeczne zapotrzebowanie na teatr. W nowym podziale administracyjnym kraju, w warunkach obudzenia ambicji kulturalnych nowo powstałych województw, tendencje te

uległy nasileniu (Syczewski, 1977).

W Wydziale Kultury KC panowało przekonanie, że nie można „zamykać nowym województwom perspektywy tworzenia nowych placówek, jeśli zostaną spełnione wszystkie niezbędne warunki: etaty, lokal itd. Wytworzenie atmosfery potępienia dla inicjatyw wojewódzkich jest groźne w dalszej perspektywie dla kultury polskiej" (*Notatka…*, b.d., s. 3).

Upór „terenu" mógł skutecznie przezwyciężyć ewentualną niechęć „czynników centralnych". Władze regionalne, jeśli za punkt ambicji postawiły sobie stworzenie nowej instytucji artystycznej, potrafiły szybko zrealizować swoją decyzję. Mimo że to przykład warszawski, to jednak świetnie tryb podejmowania takich decyzji ilustruje epicki w stylu opis tworzenia Teatru na Woli pióra Witolda Fillera:

> A tymczasem był dzień 10 stycznia 1975, trwały obrady XVII Konferencji Dzielnicowej, Wola wstępowała w rok, co kończyć się miał VII Zjazdem Partii. Jego przewodni motyw „By Polska rosła w siłę, a ludziom żyło się dostatniej" chciano na Woli i dla Woli poprzeć jakimś odświętnym, niezwyczajnym dezyderatem. […] W kuluarach konferencji ktoś, nie wiadomo już dziś, czy był to Stanisław Ryszard Dobrowolski, czy Gustaw Zemła, rzucił słowa: „wolski teatr". Hasło przetoczyło się przez salę, by dotrzeć aż do podsumowującego obrady Józefa Kępy. „Myślę, że dojrzały już warunki, by także na Woli stworzyć stałą placówkę teatralną – stwierdził, by zaraz dodać – Powstanie takiej placówki uzależnione jest w poważnym stopniu od poparcia i wkładu wolskich zakładów pracy". Klasyczna definicja mówi, że teatr to aktor + widz +

> dramaturgia. Sekretarz Chruszczewski po styczniowej konferencji widział sprawę zgoła inaczej: teatr to pieniądze + dyrektor + budynek. […] W małej salce dyrekcyjnej Zakładów im. Nowotki zebrało się ich sześciu: Sekretarz [Marian Chruszczewski, I sekretarz Komitetu Dzielnicowego] i pięciu naczelnych. Andrzej Kaja z „Nowotki", Eugeniusz Startek ze „Świerczewskiego", Kazimierz Rewkowski z „Waryńskiego", Kazimierz Oprządek z „Kasprzaka", Henryk Gawroński z „Róży Luksemburg". „Trwało dwadzieścia minut – wspomina jeden z uczestników – Po prostu zrobiliśmy zrzutkę" (1977, s. 9-10).

Argument finansowy najskuteczniej przekonywał władze centralne do sensowności danego przedsięwzięcia. Zatem w mniejszych miastach korzystano z mecenatu wielkiego przemysłu (Płock – Petrochemia, Elbląg – Zamech, Legnica – kopalnia miedzi, Gorzów – Stilon, Wałbrzych – kopalnie węgla). W relacjach opisujących powstawanie poszczególnych scen wiele miejsca zajmują podziękowania dla licznych przedsiębiorstw, które „pomogły", „dopilnowały", „ofiarowały".

Sprzyjające warunki

Jednak równanie: nowe województwo + wielki przemysł = samodzielny teatr jest uproszczeniem. Warto choćby spojrzeć na daty: samodzielne teatry w Płocku i Elblągu zostały powołane przed reformą (dodać wypada, że akt powołania tego drugiego był ostatnią decyzją wojewody gdańskiego odnośnie do spraw elbląskich). W Słupsku już w 1973 roku władze przewidywały „realną możliwość przystąpienia do etapowej organizacji sceny muzycznej, zważywszy na dotychczasowe oddalenie mieszkańców województwa od tego

rodzaju instytucji oraz jej wzrastającą użyteczność i popularność" (*Stan i program…*, 1974, s. 13, 68, 74). (Ujmujące jest uzasadnienie pomysłu: jak może wzrastać użyteczność instytucji, której nie ma?) Co ciekawe, nikt nie widział sprzeczności między planami stworzenia nowego teatr w Słupsku a „obserwowanym zjawiskiem stosunkowo słabej frekwencji na spektaklach Teatru Dramatycznego i koncertach Filharmonii Koszalińskiej"[1].

Po latach w myślenie o teatrach powstających w małych miastach wkradł się schemat, że to status wojewódzki powodował powołanie teatru. Można raczej mówić, że była to okoliczność sprzyjająca. W czerwcu 1975 roku MKiS przygotowało wytyczne w sprawach organizacyjno-programowych „dla zapewnienia postępu kulturalnego kraju i wszystkich jego województw", celem było stworzenie systemu zapewniającego „administrację rozwoju" (*Wytyczne…*, 1975, s. 1). Resort przedstawił listę instytucji, które „winny funkcjonować we wszystkich województwach w najbliższych tygodniach" po uruchomieniu reformy: wojewódzka biblioteka publiczna, wojewódzki dom kultury, muzeum okręgowe, wojewódzki konserwator zabytków (tamże, s. 4). Temat teatrów nie pojawiał się w tym dokumencie nawet jako odległa perspektywa.

W Elblągu, Radomiu i Słupsku przez lata funkcjonowały sceny filialne teatrów w, odpowiednio, Olsztynie, Kielcach i Koszalinie. U początków lat siedemdziesiątych wzrastało poczucie wyczerpania się tego modelu działania. Praca w dwóch miastach była trudna technicznie i uciążliwa. Szczególnie że premiery odbywały się na ogół w obu miastach, a członkowie zespołów też mieszkali w dwóch miastach. Był moment, w którym powoli zanikała wiara w teatralny objazd – mimo oficjalnych deklaracji i szerokich planów.

Spośród opisywanych miast Płock najbardziej metodycznie przygotowywał

się do powołania teatru. Od początku lat sześćdziesiątych stał się stałym adresem objazdu teatralnego (Teatr Ziemi Mazowieckiej, Teatr im. Jaracza w Olsztynie). W 1968 roku powstało Płockie Towarzystwo Przyjaciół Teatru, które związało się początkowo z Teatrem Adekwatnym. Wreszcie uruchomienie budowy ośrodka kultury w 1970 roku wpłynęło na podejmowanie konkretniejszych działań. W 1972 roku zaakceptowano projekt stworzenia sceny filialnej Teatru Ziemi Mazowieckiej – TZM (Dorobek, 1972, s. 52-53). Jednak jeszcze wiosną 1973 nie wiadomo było, gdzie teatr będzie mieć siedzibę (rafineria cały czas budowała dom kultury). W listopadzie 1973 dyrektor TZM Aleksander Sewruk zapowiadał, że filia zostanie uruchomiona za rok (Kiciński, 1973, s. 6). Informował też, że rektor warszawskiej PWST Tadeusz Łomnicki obiecał wspomóc scenę młodymi absolwentami. Współpraca okazała się znacznie szersza. W lutym 1974 ogłoszono: „Twórcy stałego teatru w Płocku zamierzają działać w trzech płaszczyznach: teatr szkolny, teatr dla dzieci i z udziałem dzieci oraz dla pozostałych widzów” ([jol], 1974, s. 1), a płocka scena będzie dla PWST warsztatem dydaktycznym.

> Dzięki temu obok absolwentów tej uczelni, którzy będą tu wystawiać przedstawienia dyplomowe, płocki teatr gościć będzie również na swej scenie czołowych aktorów polskich, pedagogów PWST. Praktycznym wyrazem tych związków jest objęcie kierownictwa nad płockim teatrem przez dotychczasowo prorektora warszawskiej uczelni Jana Skotnickiego ([TAL], 1974, s. 6).

Dla powołania samodzielnego teatru niebagatelnym argumentem była obecność budynku teatralnego. Brak obiektu bywał na ogół główną przeszkodą w realizacji ambitnych projektów. W Legnicy od 1964 roku

Miejska Rada Narodowa dysponowała salą teatralną (opuszczoną przez teatr radziecki), którą wyremontowała. W 1967 roku MRN wystąpiła do władz wojewódzkich z propozycją otwarcia stałego teatru (deklarując przy tym gotowość utworzenia domu aktora) ([Zz], 1967, s. 2). „Przewiduje się zorganizowanie stałego teatru w Legnicy" (*Załącznik nr 1…*, 1977 nr 3, poz. 10, s. 4) – zapisano w planie społeczno-gospodarczego rozwoju województwa legnickiego na lata 1976-1980, zatwierdzonym 24 lutego 1977 roku. Nadzwyczaj lakonicznie wobec faktu, że już dwa dni później wojewoda legnicki wydał zarządzenie w sprawie utworzenia Teatru Dramatycznego w Legnicy (*Zarządzenie nr 11…*, 1977 nr 4, poz. 14, s. 2). Jednak dopiero tydzień później, 7 marca 1977 roku, zatelefonowano do kandydata na dyrektora (którym był Janusz Sykutera, aktor Starego Teatru w Krakowie) (Tyszkowska, 1977, s. 1).

Co trzeba podkreślić, żadne z tych miast nie dysponowało obiektem, który był budowany jako stały teatr. Wszędzie brakowało zaplecza – sal prób, magazynów, warsztatów. W Płocku Mazowieckie Zakłady Rafineryjne i Petrochemiczne inwestowały w obiekty czasu wolnego – w Dom Technika oraz w ośrodek kultury. I właśnie ten drugi władze przejęły na potrzeby tworzonego teatru. Odbyła się batalia między władzami a Petrochemią, która chciała mieć zakładowy dom kultury, ale „terenowi gospodarze" i wola polityczna przeważyła. Gmach otwarto jako teatr, ale nie było on do tej funkcji dobrze przygotowany. Pierwsi pracownicy Teatru Płockiego bardzo narzekali na ażurową, „włoską" architekturę budynku – kompletnie niedostosowaną do polskiego klimatu, szczególnie że liczne okna nie były szczelne. Teatr elbląski, mimo ponawianych zapewnień, do końca PRL nie doczekał się budowy zaplecza. W 1965 roku filia radomska straciła scenę – z powodów technicznych zamknięto Dom Kolejarza, który po remoncie miał się stać siedzibą teatru. Ponad dwie dekady trwać będzie remont-budowa

nowocześniejszej siedziby. Miało to wymiar anegdotyczny – po wypadkach czerwcowych na wszelki wypadek na gmachu umieszczono napis „remont teatru”, bo przyjezdni dziennikarze brali go za spalony komitet partii (Dolecka, 2007, s. 48). Teatr w Radomiu nową siedzibę zyska w 1991 roku. Nie mniej ważnym elementem budowania samodzielnej sceny było wygospodarowanie przez władze miasta puli mieszkań dla pracowników teatru.

Mimo planowania, narad, ostatecznie w każdym z przypadków uruchomienie teatru stawało się walką z czasem. Każdy startował z pierwszymi działaniami w czasie krótszym niż rok od powołania. W Legnicy mówiono o rekordzie, prace zrealizowano tutaj między marcem a listopadem 1977 roku. Nic dziwnego, że ledwo uniknięto tragedii (i skandalu). W trakcie jednego z przedstawień zarwał się strop nad szatnią, z której chwilę wcześniej płaszcze wzięli czterej generałowie Północnej Grupy Wojsk Armii Czerwonej, opuszczający budynek w trakcie przedstawienia (Kopka, 2017).

Nowe pomysły, stare kłopoty

W roli dyrektorów nowych scen debiutowali: czterdziestoletni aktor, reżyser i prorektor warszawskiej PWST Jan Skotnicki w Płocku; trzydziestopięcioletni aktor i reżyser Jacek Gruca w Elblągu, czterdziestoletni reżyser Maciej Prus w Słupsku; czterdziestosześcioletni aktor Janusz Sykutera w Legnicy. Jedynym doświadczonym dyrektorem był pięćdziesięcioośmioletni Zygmunt Wojdan w Radomiu (w latach 1964-1974 kierował teatrem w Bydgoszczy). I chyba swojemu doświadczeniu i wyczuciu zawdzięczał, że przetrwał bez zawirowań rok 1981 i dobiegł na stanowisku emerytury w roku 1991. A przede wszystkim od razu zbudował zespół aktorski, który wytrzymał bez większych zmian kilka lat. „Przypomniałem młodym kolegom z Bydgoszczy,

Olsztyna czy Płocka, że byłem ich szefem i potrafię dotrzymać słowa" (Kulpa, 2017, s. 33). Stabilny był także repertuar – klasyka, sprawdzone dramaty współczesne – bez tytułów pod publiczność szkolną.

W Elblągu Jacek Gruca prócz klasyki (Fredro, Słowacki) sięgał po tytuły świeżo opromienione sukcesem na scenach stołecznych (*Rzeźnia* Mrożka, *Anegdoty prowincjonalne* Wampiłowa). Z czasem w repertuarze pojawiły się inscenizacje delikatnie kontestujące (dramaty Ivo Brešana, *Reportaż* wg Ernesta Brylla, *Pluskwa* Majakowskiego, *Czyżby* Janczarskiego). Teatr Dramatyczny jako jedyny spośród nowych scen miał szansę pokazać się na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych w 1977 roku. Elbląska *Ballada łomżyńska* Brylla znalazła się w programie obok spektakli Starego Teatru, poznańskiego Nowego, wrocławskiego Współczesnego. Część krytyki kręciła nosem – traktując to jako wyróżnienie za fakt bycia nowym teatrem z nowego województwa. Część chwaliła, np. Anna Schiller podkreślała pracę teatru: „Nie zawiódł żaden z elementów scenicznych. Pięknie pomyślane sceny zbiorowe, prawdziwie zespołowa gra aktorów dały spektakl na wysokim poziomie mimo ułomności teatralnego scenariusza" (1978). Po pierwszych pięciu sezonach działania teatr doczekał się pewnego uznania. W artykule poświęconym problemem scen prowincjonalnych Ryszarda Socha napisała: „Wzorem dla wielu ośrodków, dotyczy to zarówno teatrów, jak i władz terenowych, które sprawują nad nimi pieczę, stał się model Elbląga: ogólna poprawność i jedno wyróżniające się przedstawienie w ciągu sezonu" (1981).

Słupski Teatr Muzyczny miał wystawiać przedstawienia dramatyczne, muzyczne i operowe. Powołany do życia w 1976 roku, wystartował w 1977 pod kierownictwem artystycznym Macieja Prusa. Była to ta scena lokalna – spośród powołanych w latach siedemdziesiątych – która z perspektywy lat miała najmocniejszą ekipę reżyserską. Do 1981 roku pracowali tam Marek

Weiss-Grzesiński (w 1978 zastąpił Prusa na stanowisku dyrektora), Ryszard Major, Janusz Nyczak, Ryszard Peryt czy Janusz Wiśniewski, kierownikiem muzycznym był Grzegorz Nowak. Pierwszy sezon to opery Mozarta w reżyserii Peryta, *Operetka* Gombrowicza w reżyserii Prusa, *Opera za trzy grosze* Brechta w reżyserii Nyczaka, *Szelmostwa Skapena* Moliera w reżyserii Jowity Pieńkiewicz. Żaden ze startujących teatrów nie miał takiej stawki na początek. Jan Ciechowicz, komentując te pierwsze premiery – które już miały problemy z frekwencją – z charakterystyczną bezpośredniością nazwał powstanie teatru słupskiego „aktem odwagi oraz braku wyobraźni" (za: Sobiecka, 2009, s. 77). I miał rację. Utrzymanie sceny muzycznej – na każdym poziomie: finansowym, organizacyjnym, kadrowym – okazało się ponad siły miasta i województwa. W 1980 podzielono scenę na teatr dramatyczny i orkiestrę kameralną.

By uniknąć kłopotów z kadrami artystycznymi, teatr w Płocku miał blisko związać się z warszawską PWST. Dyrektorem teatru został dotychczasowy prorektor uczelni Jan Skotnicki. Do teatru zaangażowano sporą grupę świeżo upieczonych absolwentów. Rodzicami chrzestnymi sceny zostali Ryszarda Hanin i Tadeusz Łomnicki. Ostatecznie nic ze ścisłej współpracy nie wyszło… Jeśli udawało się kogoś ściągnąć – to na sezon, na zasadzie przygody artystycznej czy towarzyskiej. Wspominał o tym Grzegorz Mrówczyński, który jako zastępca dyrektora organizował zespół teatru w Płocku[2]. (Widać to po ruchach kadrowych w Słupsku, gdy w 1981 roku wraz z Markiem Grzesińskim odeszli młodzi aktorzy, którzy bez trudu odnaleźli się w stolicy, m.in. Maria Pakulnis i Krzysztof Tyniec).

Poza radomskim inne opisywane teatry miały ciągłe kłopoty ze skompletowaniem zespołu aktorskiego. Rotacja była nieustanna. Teatr legnicki miał na początku trzynastu aktorów dyplomowanych na etatach. Do

końca pierwszego sezonu liczba powiększyła się do osiemnastu. W późniejszych latach to właśnie poziom aktorstwa będzie podstawowym zarzutem wobec legnickiego teatru (Sobańska, 1979, s. 10-12). Ogromny kłopot był w Słupsku, gdzie obok aktorów trzeba było zatrudnić także muzyków do orkiestry (na początek zatrudniono po dziewiętnaście osób do każdego z zespołów).

Widownia była problemem nowych teatrów, które zderzyły się z poważnymi kłopotami frekwencyjnymi. „Czy możemy mieć pretensje do siebie o to, że teatr świeci czasem pustkami, skoro wykształceni jesteśmy przez poniedziałkowy teatr telewizji i byle jakie przedstawienia nas nie satysfakcjonują" – padł szczery głos podczas dyskusji nad sytuacją kultury w Elblągu (Wallis, 1981, s. 90). Pierwsze premiery często zderzały się z emisją tych samych tytułów w Teatrze Telewizji. I na ogół porównanie wypadało na niekorzyść teatrów w Płocku (*Romeo i Julia*) czy Elbląga (*Damy i huzary*).

Na pytanie o widownię odpowiedzią miała być edukacja. W Elblągu powołano Studium Wiedzy o Teatrze, organizowano konkursy recenzenckie, koordynowano kluby widzów w szkołach – co było zasługą aktywności długoletniego kierownika literackiego Stanisława Franczaka. W Radomiu powstało Teatralne Studium Widza (1979).

Jan Skotnicki miał na to pomysł najbardziej wyrazisty. Chciał w Płocku „teatru czterech godzin", gdzie wizyta na przedstawieniu będzie jednym z elementów wieczoru (także dyskusja, może nawet tańce). Chciał teatru prowadzącego szeroką i różnorodną edukację artystyczną – zanim teatr wystartował, delegacje zespołu odwiedziły wszystkie gminy powiatu. Skotnicki realizował w Płocku ideę na wzór francuskich domów kultury, mówiło się o „płockim eksperymencie" (Michalak-Pawłowska, 1999, s. 19).

Początkowo oficjalna nazwa teatru brzmiała kompromisowo: Teatr Płocki – Ośrodek Kultury i Sztuki, jednak po „dwóch latach Teatr zdominował dom kultury i stał się jedynym gospodarzem obiektu" (Ciółkowska-Ćwik, 1996, s. 2). Jednak szybko okazało się, że w intensywnie pracującym teatrze, któremu brakuje zaplecza, działalność ośrodka była spychana na bok. Brakowało też ludzi. Zapowiadano, że aktorzy będą instruktorami zajęć z młodzieżą, co okazało się mrzonką. Przygotowano dla młodzieży programy teatralno-edukacyjne – wykłady z udziałem aktorów – *Młoda Polska*, *Romantyzm*. Do edukacji wziął się sam dyrektor, organizując otwarte próby, pokazując, jak powstaje spektakl. Pomagał lokalny „Tygodnik Płocki", który organizował „Premiery z tygodnikiem" – takiemu przedstawieniu towarzyszyło spotkanie z twórcami. Redaktor naczelny pisma Wiesław Sankowski punktował problemy z frekwencją po trzech sezonach działalności: „Czy tylko snobi chodzą do teatru?" (1977, s. 6), zauważając, że płocczanie przestali chodzić do teatru (mimo że oficjalnie głoszono świetną frekwencję – bilety wykupywały zakłady, pracownicy z nich nie korzystali). Po zaledwie trzech latach Sankowski, już jako szef „Wiadomości Elbląskich", diagnozował podobny kłopot tamtejszego teatru: „Puste widownie – chorobą elbląskiej kultury" (1980), choć jednocześnie doceniał repertuar.

Ten edukacyjny wątek stanowi o oryginalności dorobku pierwszych lat istnienia opisywanych teatrów. To symptom zmiany relacji teatru i widowni. Zaczęto szukać skuteczniejszych kanałów komunikacji. Działo się to w czasie, gdy według danych GUS-u liczba widzów spadała. Liczba widzów teatrów dramatycznych w roku 1970 wyniosła 7 637 000 – potem już tylko spadała, do 1977 roku utrzymywała się liczbą ponad siedmiu milionów. W 1979 było już tylko 6 664 000 widzów, a w 1980 – 6 648 000.

„Tak naprawdę chciała tego teatru tylko sama Legnica" – stwierdził

Krzysztof Kopka, spisując dzieje legnickiej sceny (1997). Po inauguracyjnych uroczystościach dobra atmosfera wokół teatru minęła – psuły się relacje dyrektora Sykutery z władzami lokalnymi, z mediami. Raz po raz narzekano na poziom premier.

Czytając krytyczne, pochodzące z lat 1980-1981, opinie prasowe o wszystkich opisywanych tu teatrach w mniejszych miastach można było dojść do wniosku, że właściwie nikt tych teatrów nie chciał. I chyba przez resztki przyzwoitości nie zwalano grzechu stworzenia teatru na Gierka. Choć w niewyrażonym założeniu były te teatry dowodem błędnej polityki „etapu".

Inne sposoby

W 1977 roku Aleksander Syczewski, wiceminister kultury i sztuki, stwierdzał: „bilans kadrowy i inwestycyjny nie pozwala obecnie na dalsze rozszerzanie sieci zawodowych teatrów. Po decyzjach powołania scen w Elblągu, Radomiu, Słupsku, Legnicy wyczerpane zostały możliwości tworzenia nowych teatrów" (Syczewski, 1977). W 1979 roku minister Zbigniew Najdowski deklarował: „A powiem wam szczerze towarzysze, że gdybyśmy wyrazili zgodę na wszystkie postulaty, jakie wpływają do nas z województw, musiałoby to nieuchronnie doprowadzić do obniżenia poziomu artystycznego sztuki teatralnej, sztuki muzycznej. Potencjał ludzki w sztuce jest ograniczony" (*Narady…*, 1979). Ta deklaracja okazała się akurat wiążąca. Sytuacja finansowa kraju stawała się coraz trudniejsza. Rozwój sieci teatralnej zastopował.

Miasta, które nie próbowały tworzyć zawodowego teatru, intensywnie wspierały rozwój teatrów amatorskich – dwa działały w Zamościu, po jednym w Przemyślu, Chełmie i Lesznie (Wallis, 1981, s. 77-79). „Lepszy silny i

autentyczny ruch amatorski, niż anemiczna i utrzymywana tylko dla wojewódzkiego prestiżu grupa profesjonalistów” – oznajmiali tamtejsi włodarze (Pijanowska, 1979).

Inne miasta decydowały się na teatr zawodowy, ale za pomocą skromniejszych rozwiązań. Do Suwałk zapraszano np. teatry z Łodzi, Olsztyna, Białegostoku, a do Zamościa teatry z Lublina, Rzeszowa i Tarnowa. W Sieradzu odnowiono jedną z większych XIX-wiecznych budowli, przeznaczając ją na Teatr Miejski, który miał gościć przedstawienia z innych miast. Włocławek nawiązał stałą współpracę z większymi ośrodkami. W Siedlcach zdecydowano się działać dwutorowo: organizowano występy gościnne, a w strukturze Centrum Kultury i Sztuki powołano Siedlecki Teatr Kameralny, który produkował swoje premiery, początkowo korzystając z drugiego szeregu sił aktorskich Teatru Narodowego[3], następnie z aktorów Teatru Ziemi Mazowieckiej (później Popularnego). Były także przedstawienia dla dzieci, które prezentowano później w całym województwie. W innych miastach postawiono na organizację festiwali i przeglądów.

W Tarnobrzegu w planie rozwoju kultury ujęto budowę Wojewódzkiego Domu Kultury, gdzie prócz biblioteki i BWA miał znaleźć się „kinoteatr, który w perspektywie powinien przekształcić się w samodzielny teatr zawodowy” ([e-ma], 1977, s. 2)[4]. Na początek jednak pokazywano przedstawienia na zasadach impresaryjnych. W grudniu 1977 wystartowała Barbórkowa Drama Teatralna – przegląd spektakli teatralnych z całego kraju. Gmach WDK nigdy nie powstał, pomysł stałego teatru szybko zapomniano, ale Drama z powodzeniem działa do dziś.

Takie postępowanie zgadzało się ze sposobem myślenia ministerstwa. W 1978 roku Jerzy Sokołowski, wicedyrektor Departamentu Teatru, postulował: „Byłoby lepiej, gdyby poszczególne województwa nie mające stałych scen,

zamiast tworzyć nowe teatry, zawierały umowy z już istniejącymi na występy w swoim terenie. Nie przewidujemy bowiem zwiększenia i tak już dużej liczby teatrów. Nie bylibyśmy w stanie zapewnić im wysoko wykwalifikowanej kadry. Teatry powstałe ostatnio także nie mają w pełni skompletowanych zespołów" (Garlicka, 1978, s. 7). Ale ten sposób stawiania sprawy budził istotne zastrzeżenie.

Wojewódzki Konin pogodził się z tym, że nie będzie miał samodzielnego teatru, szczególnie że pod koniec lat siedemdziesiątych trudno było powoływać nowe sceny. Jednakże Czesław Meissner z Wydziału Kultury i Sztuki konińskiego Urzędu Wojewódzkiego zwracał uwagę na zasadniczą niesprawiedliwość: „województwa, w których powołuje się nowe teatry, uzyskują zwiększone dotacje na działalność teatralną. Dotacje, które również winny być, choć w mniejszej wysokości, przyznawane województwom pozbawionym teatru. Dotacja taka wykorzystywana byłaby na zapraszanie najwybitniejszych teatrów na teren województwa i wyrównywałaby istniejące różnice w zaspakajaniu potrzeb w tym zakresie u mieszkańców różnych województw. Obecnie import zespołów teatralnych odbywa się kosztem istniejących dotacji na działalność kulturalno-wychowawczą" (*Stenogram…*, 20 IX 1979). W Koninie była już gotowa koncepcja teatru impresaryjnego, a sala znajdowała się w zarządzie Kopalni Węgla Brunatnego. Brak możliwości finansowych uniemożliwiał jednak przejęcie gmachu przez władze wojewódzkie i miejskie. MKiS nie potrafiło rozwiązać problemu „tak zwanego objazdu" i wymiany przedstawień – trafny postulat wymagał dodatkowych środków, którymi resort nie dysponował – wobec postępującego kryzysu nie miał skąd wziąć.

Wzrastająca liczba nowych przedsiębiorstw widowiskowych budziła wątpliwości. Michał Strąk zastanawiał się, obserwując rozwój instytucjonalny

w kulturze:

> nikt właściwie nie zastanawia się nad tym, czy zestaw instytucji kulturalnych, którymi dysponuje np., województwo czy cały kraj, jest optymalny z punktu widzenia potrzeb społecznych i możliwości finansowych państwa. Nie wiem w tej chwili, co wyniknęłoby z takiego zastanawiania się. Jest jednak prawdopodobne, że doszlibyśmy do wniosku, iż zestaw ten jest nieprawidłowy, że preferuje się w nim instytucje zbyt drogie. Jeśli bowiem w budżetach szeregu starych województw połowę wydatków na kulturę stanowiły dopłaty do teatrów i instytucji muzycznych, to trudno oprzeć się wrażeniu, że rozdysponowywano tam te środki niezupełnie racjonalnie. Przecież instytucje te obsługują z reguły zaledwie miasto wojewódzkie (1977, s. 257).

Oszczędnemu i rozsądnemu gospodarowaniu nie sprzyjał sposób ustalania budżetów województw. Przy podziale środków władze centralne oddzielnie określały wielkość środków dla przedsiębiorstw (np. teatrów), oddzielnie dla zakładów i jednostek budżetowych (np. bibliotek) i zakazywały dokonywania przesunięć między nimi. Zatem nawet nie miało sensu „zastanawiać się nad tym, czy w danym mieście filharmonia jest rzeczywiście potrzebna, czy nie. Wiadomo z góry, że jeśli jej nawet nie będzie, to biblioteki czy domy kultury nic na tym nie skorzystają” (Strąk, 1977, s. 257). Jak zauważył Aleksander Wallis, przyglądający się polityce kulturalnej nowych województw: „Przegląd kilkunastu programów rozwoju miast wojewódzkich nie pozostawia wątpliwości, że im wszystkim – i dużym, i mały przyświeca metropolitalny model rozwoju kultury” (Wallis, 1981, s. 68). Przykładowo w Elblągu w perspektywie dwudziestu lat (do roku 2000) zaplanowano powołanie teatru

lalek, filharmonii i teatru muzycznego… (*Program rozwoju…*, s. 25).

Teatry prowincjonalne, teatry regionalne

Stałym tematem dyskusji wokół tych teatrów był wątek „teatr prowincjonalny”. Analiza zjawiska pojawiała się w prasie lokalnej, na łamach prasy branżowej („Scena”, „Teatr”). W Legnicy wraz z inauguracją zorganizowano sesję *Teatr regionalny – rzeczywiste potrzeby czy tylko ambicje*, która chyba służyła najbardziej rozładowaniu napięć związanych z powołaniem kolejnego teatru w nowym mieście wojewódzkim (Pańczuk, 1977, s. 6). Jednak uczestnicy debaty z miast oddalonych od Legnicy pozwalali sobie zanotować więcej. Życzliwa dziennikarka na sesji przestrzegała obecnych w prezydium ojców miasta: „Towarzysze, wkraczacie na obcy sobie grunt. Towarzysze, nie wiecie jeszcze, coście sobie wzięli na głowę” (Bajerowicz, 1978, s. 14).

Marek Grzesiński na półmetku swojej dyrekcji w Słupsku zorganizował dyskusję *Komu potrzebny jest teatr na prowincji?* (1980). Była to sesja, która pozwalała podzielić się informacjami o rozmaitych kłopotach, przede wszystkim kadrowych. Okazało się, że zawiodła frekwencja. Przyjechało niewielu dyrektorów teatrów.

Jednak analiza publikacji towarzyszących „narodzinom teatru” (jak na ogół wtedy pisano) pokazuje, że ówczesne rozmowy skupiały się na aspekcie organizacyjnym: budynek, sala, wyposażenie, mieszkania dla aktorów. W tej perspektywie samodzielny teatr był efektem rozwoju miasta: uprzemysłowienia, wzrostu liczby mieszkańców. Docelowo samodzielna scena miała być wizytówką, a nawet „duszą miasta”, miała scalać lokalne środowiska artystyczne, przyciągać je i animować. Chodziło zatem o

realizowanie marzenia o lokalnej wersji „teatru kulturalnego miasta”.

Wówczas nie pojawiały się zagadnienia – nie było ich wówczas w słowniku – rewitalizacji czy kwestii tożsamości lokalnej, które dziś pozwalają lepiej zrozumieć funkcjonowanie i rolę lokalnych instytucji kultury (zob. Ciechorska-Kulesza, 2016; Wilk, 2010). Jeśli Kazimierz Żygulski dostrzegał „silne zakorzenienie się, społeczne i artystyczne, teatru w małych miastach, jego związek z lokalnymi ambicjami i opinią publiczną, jego różnorodne funkcje” (1974, s. 97), to zakorzenienie społeczne dotyczyło „doniosłej roli kultury”, procesów demokratyzacji, prestiżu i poczucia wyróżnienia. Teatry powstawały w środowiskach, gdzie przekonanie lokalnych notabli i inteligencji w miarę sprawnie można było przekuć w konkret – w instytucję.

W połowie lat siedemdziesiątych Jerzy Kossak narzekał na epokę Gomułki, stwierdzając, że „zbyt często dotąd proces tworzenia i rozwijania sieci zawodowych instytucji kultury i placówek kulturalno-oświatowych miał charakter przypadkowy, a jego podstawą była inicjatywa środowiskowa, o której powodzeniu decydował splot lokalnych warunków, a nie zaś faktyczne, społeczne uzasadnienie” (Kossak, 1974, s. 225). Jednak ekipa Gierka niczego w sposobie tworzenia nowych instytucji nie zmieniła. Mimo że na potrzeby prognozy rozwoju kultury powstawały opracowania projektujące systemowy układ kultury, szczegółowo przewidując potrzeby rozwojowe poszczególnych regionów i zakładając – zależnie od wariantu – budowę od dziesięciu do dwudziestu nowych teatrów (np. *Wstępna koncepcja przestrzennego rozmieszczenia instytucji i placówek kultury do roku 1990*, MKiS, Warszawa, luty 1973). Takie dokumenty były opatrywane klauzulą „poufne” i ostatecznie trafiały tylko do szuflad w biurkach urzędników MKiS czy KC.

Po trzydziestu pięciu sezonach kulturalnych PRL Aleksander Wallis stwierdzał, że „wraz ze znaczną decentralizacją poczynań na polu kultury

nastąpiło niewątpliwe rozdrobnienie wysiłków inwestycyjnych i potencjałów kadrowych” (1981, s. 92). Koniec końców bez rozdrobnionej, oddolnej inicjatywy w Polsce nie zaistniałby szereg instytucji, bez których dziś trudno sobie wyobrazić życie kulturalne. Zatem ten teatralny boom nie był wyrazem propagandy sukcesu. Raczej stanowił wyraz regionalnych ambicji, był sposobem na potwierdzenie regionalnego sukcesu (dodać trzeba, że rozwój liczebny teatrów stołecznych stanowił wyraz ambicji poszczególnych artystów, którym udało się znaleźć wsparcie dla własnej sceny). Kolejne dekady pokazały, że raz powołany teatr tkwi w mieście mocno. Legnicki teatr przeszedł perypetie łączenia i rozłączania z centrum kultury, by osiągnąć status sceny o znaczeniu ogólnopolskim. Na początku XXI wieku w Elblągu mówiono o łączeniu teatru z domem kultury (wzorując się na Legnicy) – pomysł upadł. W Słupsku teatr zlikwidowano w 1991 roku – na nowo, jako miejską instytucję, powołano go w 2004.

Powstanie tych teatrów spowodowało wrażenie – szczególnie silne w latach dziewięćdziesiątych, choć żywe do dziś – że teatrów w Polsce jest za dużo. Jednak rzadko pamiętamy, że po 1989 roku wzbogaciliśmy się o kolejne dwie dziesiątki instytucji teatralnych. Lokalne władze nadal wolą teatr powołać niż zamknąć. Na szczęście dla bogactwa i różnorodności pejzażu teatralnego. A także dla ogólnego poziomu kultury teatralnej – dostępności sztuki teatru dla widza, możliwości poznania repertuaru innego niż anglosaskie farsy. Transformacje teatrów w ostatnich dwóch dekadach – w Wałbrzychu czy w Gnieźnie – pokazują, że „wyposażenie kulturalnego miasta” nie musi być tylko elementem dekoracyjnym.

Wzór cytowania:

Płoski, Paweł, *Wyposażenie kulturalnego miasta. Teatry i reforma administracyjna w roku 1975*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, DOI: 10.34762/15sk-c917.

Autor/ka

Paweł Płoski

Paweł Płoski (pawel.ploski@e-at.edu.pl) – adiunkt i dziekan kierunku Wiedza o Teatrze w warszawskiej Akademii Teatralnej. Teatrolog, redaktor, badacz polityki kulturalnej i organizacji teatru. Prowadzi też zajęcia na SWPS Uniwersytecie Społeczno-Humanistycznym. Jako ekspert współpracował z MKiDN oraz wieloma instytucjami kultury teatralnej w Polsce. ORCID: 0000-0001-7608-2856.

Przypisy

1. Była to uwaga zawarta w referacie egzekutywy KW PZPR w Koszalinie, wygłoszonym przez sekretarze KW Zbigniewa Głowackiego, [w:] *Stan i program…*, s. 13.
2. W rozmowie z autorem.
3. Imprezę organizował aktor Wojciech Brzozowicz.
4. Myśl, by zbadać tarnobrzeskie plany teatralne, zawdzięczam uwadze Krzysztofa Kopki z cytowanej w tym tekście książki.

Bibliografia

Program rozwoju kultury w Elblągu na lata 1976-1980 i perspektywy na lata 1981-2000 (Elbląg, Urząd Miejski), s. 25. Biblioteka Elbląska – Dokumenty życia społecznego.

Bajerowicz, Marcin, *Teatr i miedź*, „Tydzień” 1978 nr 2, s. 14.

Berger, Barbara, Teresa Bogucka, Zbigniew Wilski, Maria Wosiek, Krystyna Zawadzka, *Teatry polskie w Trzydziestoleciu (1944–1974). Słownik*, „Pamiętnik Teatralny” 1975 z. 3–4.

Ciechorska-Kulesza, Karolina, *Tożsamość a przestrzeń w warunkach niestabilnych granic. Przypadek byłego województwa elbląskiego*, Instytut Kaszubski, Gdańsk 2016.

Ciechowicz, Jan, *Narodziny teatru w Słupsku*, „Tygodnik Powszechny” 1978 nr 4.

Ciemiński, Ryszard, *Coś drgnęło*, „Tygodnik Kulturalny” 1975 nr 24, s. 1.

Ciółkowska-Ćwik, Elżbieta, *Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku. Część III (1984–1996)*, Teatr Dramatyczny, Płock 1996, s. 2.

Dolecka, Danuta, *Zygmunt Wojdan (1920-2005)*, [w:] *Zygmunt Wojdan*, red. A. Skubisz, Miejska Biblioteka Publiczna im. Józefa A. i Andrzeja S. Załuskich, Radom 2007.

Dorobek, Franciszek, *Sprawa teatru w Płocku*, „Notatki Płockie” 1972 nr 4.

Drajewski, Stefan, *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu*, Rebis, Poznań 2014.

[e-ma], *Na pytania „Siarki” odpowiada: prezydent miasta Tarnobrzega mgr Zbigniew Kantorowicz*, „Siarka” 1977 nr 46, s. 2.

Filler, Witold, Pierwszy rok teatru, WAiF, Warszawa 1977.

Garlicka, Małgorzata, *Polubić Melpomenę*, „Zwierciadło” 1978 nr 5, s. 7.

Gliniecki, Tomasz, *Teatr w Elblągu (1975-2015)*, Teatr im. Aleksandra Sewruka, Elbląg 2016.

Gumiński, Jerzy, *Przemijają lata, zostają teatry*, Przedsiębiorstwo „Teatr”, Łódź 2006.

(jol), *Oryginalna koncepcja spotkania z widzami*, „Tygodnik Płocki” 1974 nr 7, s. 1.

Kiciński, Wojciech, *Teatr w Płocku*, „Trybuna Ludu” 1973 nr 289, s. 6.

Komu potrzebny jest teatr na prowincji? Stenogram z sesji zorganizowanej w dniach 16 i 17 lutego 1980 r. w Słupskim Teatrze Muzycznym poświęconej problematyce teatru prowincjonalnego, Słupsk 1980, Biblioteka Uczelniana Akademii Pomorskiej w Słupsku, zbiory, syg. Mg T-132, mps.

Kopka, Krzysztof, *Dwadzieścia lat czyli Subiektywnej historii teatru część pierwsza*, [w:] *Subiektywna historia legnickiego teatru*, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Legnica 2017.

Kopka, Krzysztof, *Dwadzieścia lat. Subiektywna historia legnickiego teatru*, Centrum Sztuki – Teatr Dramatyczny, Legnica 1997.

Kossak, Jerzy, *Polityka kulturalna i zmiany społeczne*, „Miesięcznik Literacki” 1972 nr 9.

Kossak, Jerzy, *Rozwój kultury w Polsce Ludowej*, Iskry, Warszawa 1974.

Kulpa, Anna, *Marzyć, znaczy tworzyć. Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego w Radomiu 1976-2016*, Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego, Radom 2017.

Majchrowski, Jan, *Ewolucja funkcji wojewody jako przedstawiciela Rządu*, WUW, Warszawa 2011.

Michalak-Pawłowska, Anna, *Teatr w Płocku w latach 1975-81 pod dyrekcją Jana*

Skotnickiego, praca magisterska (1999), Biblioteka Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

Narady z wicewojewodami i dyrektorami Wydziałów Kultury i Sztuki Urzędów Wojewódzkich 1979. Stenogram ze spotkania Kierownictwa MKiS z wicewojewodami odpowiedzialnymi za sprawy kultury i sztuki, 9 października 1979 r., Archiwum Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Gabinet Ministra, Wydział Organizacyjny, teczka 1243/4, mps, XX.

Notatka w sprawie spotkania Prezydium Zarządu Głównego SPATiF z Z-cą Członka Biura Politycznego, Sekretarzem KC PZPR tow. Jerzym Łukaszewiczem, s. 3 (b.d. po grudniu 1978), AAN, LVI-1306.

Pańczuk, Czesław, *Mierzyć wyżej*, „Konkrety" 1977 nr 48, s. 6.

Pijanowska, Janina, *Tam gdzie kochają wiatraki*, „Polityka" 1979 nr 10.

Prognoza rozwoju kultury 1973–1990. Dyskusje i refleksje po dziesięciu latach, Instytut Kultury, Warszawa 1984.

Prognoza rozwoju kultury polskiej do 1990 r., red. J. Kossak, K. Żygulski, Ministerstwo Kultury i Sztuki – Komisja Prognozowania przy Ministrze Kultury i Sztuki, Warszawa 1973.

(s), *Telewizja otwiera teatr rozrywkowy*, „Trybuna Ludu" 1974 nr 333, s. 6.

Sankowski, Wiesław, *Czy tylko snobi nie chodzą do teatru*, „Tygodnik Płocki" 1977 nr 25, s. 6.

Sankowski, Wiesław, *Puste widownie – chorobą elbląskiej kultury*, „Wiadomości Elbląskie" 1980 nr 48.

Schiller, Anna, *O myśl w teatrze*, „Kultura" 1978 nr 1-2.

Sobańska, Anna, *Czy w Legnicy naprawdę jest źle*, „Teatr" 1979 nr 13, s. 10-12.

Sobiecka, Anna, *Dzieje teatru w Słupsku 1945–2008. Zarys historyczno-dokumentacyjny*, Akademia Pomorska, Słupsk 2009.

Socha, Ryszarda, *Teatr ambicjonalny*, „Czas" 1981 nr 25.

Stan i program rozwoju kultury w województwie koszalińskim. Materiały z plenum Komitetu Wojewódzkiego PZPR, KW PZPR, Koszalin 1974, s. 13, 68, 74.

Stenogram z ogólnopolskiej narady kierownictwa teatrów dramatycznych w dn. 20.09.1979 r., Pracownia Dokumentacji Teatru im. Barbary Krasnodębskiej Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, Archiwum Jana Siekiery, mps, 2.

Strąk, Michał, *O polityce kulturalnej*, LSW, Warszawa 1977.

Syczewski, Aleksander, *Dziś i jutro polskiego teatru*, „Życie Literackie” 1977 nr 22.

(TAL), *Premiera w grudniu. Teatr w Płocku*, „Trybuna Ludu” 1974 nr 233, s. 6.

Tejchma, Józef, *Kulisy dymisji. Z dzienników ministra kultury 1974–1977*, Oficyna Cracovia, Kraków 1991.

Tyszkowska, Krystyna, *Kurtyna w górę! Rozmowa z J. Sykuterą*, „Gazeta Robotnicza – Magazyn Tygodniowy” 1977 nr 45, s. 1.

Wallis, Aleksander, *Problemy centralizacji i decentralizacji życia kulturalnego w Polsce w latach 1945-1980*, Instytut Kultury, Warszawa 1981.

Wilk, Teresa, *Rewitalizacja społeczna poprzez współczesną sztukę teatralną w ocenie reprezentantów (twórców i odbiorców) sztuki dramatycznej Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.

Współczesny teatr może grać wszędzie. Z Gustawem Holoubkiem rozmawia Zofia Sieradzka, „Teatr” 1976 nr 1, s. 3-4.

Wstępna koncepcja przestrzennego rozmieszczenia instytucji i placówek kultury do roku 1990, MKiS, Warszawa, luty 1973, AAN, LVI-622.

Wytyczne w sprawie dostosowania struktury organizacyjnej i zakresu działania jednostek terenowych Ministerstwa Kultury i Sztuki do dwustopniowej organizacji władzy i administracji terenowej, czerwiec 1975, s. 1, AAN, LVI-1879, MKiS.

Załącznik nr 1 do Uchwały nr VI/30/77 Wojewódzkiej Rady Narodowej w Legnicy z dnia 24 lutego 1977 r. w sprawie planu społeczno-gospodarczego rozwoju województwa legnickiego na lata 1976–1980, „Dziennik Urzędowy Wojewódzkiej Rady Narodowej w Legnicy” 1977 nr 3, poz. 10, s. 4.

Zarządzenie nr 11 Wojewody Legnickiego z dnia 26 lutego 1977 r. w sprawie utworzenia Teatru Dramatycznego w Legnicy, „Dziennik Urzędowy Wojewódzkiej Rady Narodowej w Legnicy” 1977 nr 4, poz. 14, s. 2.

(Zz), *Stały teatr w Legnicy*, „Gazeta Robotnicza” 1967 nr 255, s. 2.

Żuber, Eugeniusz, *Problemy finansowania działalności kulturalnej*, KTSK – KONB – Instytut Kultury, Koszalin 1983.

Żygulski, Kazimierz, *Teatr w małych miastach Polski Ludowej*, „Dialog” 1974 nr 7.

Archiwa

Archiwum Akt Nowych – akta Wydziału Kultury KC

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Pracownia Dokumentacji Teatru im. Barbary Krasnodębskiej

Czasopisma

„Tygodnik Kulturalny” 1975

„Tygodnik Płocki” 1973-1977

„Wiadomości Elbląskie” 1976-1981

„Siarka” 1975-1977

„Życie Literackie” 1975

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/wyposazenie-kulturalnego-miasta-teatry-i-reforma-administracyjna-w-roku-1975