



*Leżył metodyczny dla nauczycieli
szkół gimnazjalnych i ponadgimnazjalnych*



Miejsca, w których odbywały się spektakle teatralne
w Tomaszowie Mazowieckim na przełomie XIX i XX wieku

Krótką historia teatru w Tomaszowie Mazowieckim

Zeszyt metodyczny dla nauczycieli
szkół gimnazjalnych i ponadgimnazjalnych

Miejski Ośrodek Kultury
Tomaszów Mazowiecki 2015

**Krótką historia teatru
w Tomaszowie Mazowieckim**

*Zeszyt metodyczny dla nauczycieli
szkół gimnazjalnych i ponadgimnazjalnych*

Autorzy scenariuszy:

Anna Nowak, Emilia Adamiszyn,
Elżbieta Chrułska, Justyna Biernat,
Mikołaj Walencykowski, Jolanta Olczyk

Redakcja: Lucyna Jakubczyk

Korekta: Monika Mielcarek

Okładka: zdjęcie ze zbiorów Jerzego Pawlika

Skład i łamanie: Mariusz Słonina

Wydawca:

Miejski Ośrodek Kultury
w Tomaszowie Mazowieckim

ul. Browarna 7
97-200 Tomaszów Mazowiecki

<http://www.mok-tm.pl/>

ISBN: 978-83-943260-0-5

Spis treści

Teatr prowincjonalny Anna Nowak	3
Teatr w drodze Elżbieta Chruńska	9
Aktor wczoraj i dziś Anna Nowak	13
Teatr malarza i maszynisty – Dekoracje w XIX-wiecznym teatrze Emilia Adamiszyn	19
Związki kina z teatrem i fotografią – Diorama Mikołaj Walencykowski	27
Wielki artysta w małym mieście, czyli rzecz o Stanisławie Wilczyńskim Jolanta Olczyk	33
Teatr w miniaturze na podstawie listów z tomaszowskiego getta Justyna Biernat	39
Wiersze znad Pilicy Elżbieta Chruńska	43

Wstęp

Lucyna Jakubczyk

Miejski Ośrodek Kultury w Tomaszowie Mazowieckim poprzez realizację projektu: *Krótką historią teatru w Tomaszowie Mazowieckim* włączył się w ogólnopolskie obchody 250 rocznicy istnienia teatru publicznego w Polsce. Opiekę merytoryczną nad projektem sprawowała Anna Nowak – animator kultury, autorka licznych programów edukacyjno-artystycznych. Przedsięwzięcie ma na celu zwiększenie zainteresowania młodzieży i dorosłych lokalną historią teatru.

Wielu z tomaszowian zapewne zdziwi fakt łączenia historii teatru polskiego z miastem, które nigdy nie miało stałej, zawodowej sceny. Jednak, jak wskazują opracowania naukowe, Tomaszów od początków swego istnienia posiadał własne sceny teatralne, na których występowały nie tylko mniej znane wędrowne trupy, ale również takie osobistości jak Gabriela Zapolska czy Aleksander Zelwerowicz. Wędrowne zespoły prezentowały się na licznych scenach ogródkowych, w kamienicach oraz „Szwajcarskiej Dolinie” (obecnie Park Miejski). Wiele z tych miejsc funkcjonuje do dnia dzisiejszego (np. wybudowany w 1903-1904 roku budynek kino-teatru „Włóknierz”). Nie mniej ważna dla miasta była historia teatrów amatorskich, wśród których najciekawsze zjawisko to TEATR WŁÓKNIARZY prowadzony przez Stanisława Wilczyńskiego.

Tematy te doczekały się już opracowania naukowego przygotowanego przez Emilianą Leszczyńskiego, teraz przyszła natomiast pora na działania animacyjne i publikację popularyzującą tę wiedzę. Do realizacji projektu zostali zaproszeni animatorzy kultury, instruktorzy teatralni, teatrolodzy, osoby zafascynowane historią Tomaszowa Mazowieckiego. To oni są również autorami, zamieszczonych poniżej, pomysłów na to, jak w sposób ciekawy poprowadzić zajęcia poświęcone lokalnej historii. Rozszyfrowując miejsca i wiadomości związane z teatrem w Tomaszowie Mazowieckim oraz trudny, kulturowy kod rządzący twórczością sceniczną na przełomie XIX i XX wieku, prowokują do zastanowienia się nad funkcją teatru w sferze kształtowania kultury, czy oddziaływania na nią.

Oddajemy do rąk nauczycieli publikację metodyczną łączącą wiedzę historyczną z wiedzą o teatrze, której wartość tkwi w jej inspirującym charakterze. W tej broszurze autorzy, a zarazem pasjonaci teatru, staną się przewodnikami po różnorodnych formach teatrów goszczących i tworzących na tutejszych scenach, będą podpowiadać, jak widzieć i w jaki

Wstęp

sposób kojarzyć zjawiska dostrzegane na scenie, zachęcać do świadomego uczestnictwa w szeroko rozumianej sztuce scenicznej.

W publikacji zawarto scenariusze wielu zajęć — w każdym znajduje się krótki opis problemu, a kończą go polecenia o różnym charakterze. Ich zadaniem jest pogłębić przedstawioną wiedzę, rozbudzić zainteresowania, ale też wyćwiczyć pewne umiejętności oraz skłonić do refleksji i przekonać, jak ważną rolę w środowisku lokalnym może odgrywać teatr, który pełni funkcję kulturotwórczą, ale także dostarcza wielu wzruszeń; uczy widzieć i rozumieć świat. Polecenia zostały skonstruowane tak, by można je wykonywać pod kierunkiem nauczyciela lub samodzielnie jako prace domowe. Do książki dołączona jest również gra planszowa.

Niniejsza publikacja powstała z myślą o nauczycielach, w związku z czym ma stanowić dla nich realną pomoc; zaproponowane scenariusze mogą stać się gotowymi konspektami do realizacji bądź płaszczyzną odniesień dla własnych koncepcji lub materiałem do modyfikacji. Mamy nadzieję, że to opracowanie przyczyni się do szerszego rozpropagowania wiedzy dotyczącej historii teatru i dziejów kulturalnych Tomaszowa Mazowieckiego.

Teatr prowincjonalny

Anna Nowak

Rozwój form teatralnych w Tomaszowie Mazowieckim był mocno związany z procesem powstawania i rozwoju miasta: „(...) Tomaszowska scena w XIX wieku i na początku XX odzwierciedla losy ówczesnych zawodowych teatrów wędrownych oraz lokalnych amatorskich i stanowi częstkę polskiego teatru prowincjonalnego”¹. Zjawisko to było dość powszechne, ponieważ przez zaledwie niecały wiek — do 1909 roku — w mieście „występowały 32 polskie zespoły teatrów wędrownych, jeden stały łódzki teatr [pod kierownictwem Aleksandra Zelwerowicza] oraz 5 aktorów monologistów. Dano ponad 150 przedstawień, (...) wielokrotnie koncertowały zespoły muzyczne oraz muzycy i śpiewacy soliści”². Do zjawisk tych zaliczały się także różnej rangi popisy: występy iluzjonistów, magików, akrobatów, cyrkowców i pokazy panoram świata. Widowiska te były odgrywane w różnych przestrzeniach: w sali teatralnej, która powstała z inicjatywy Stanisława hr. Ostrowskiego (drewniana budowla przy ul. Piliczej 68 — dziś I. Mościckiego 10), w restauracji zwanej „Szwajcarską Doliną” (obecnie Park Miejski), w „Sali Neufelda” (zbieg ul. św. Antoniego i Zielonogórskiej — dziś Tkackiej), w sali w oberży Gotlieba Holsteina (nieistniejący dom na rogu ul. Polnej i pl. Kościuszki), w sali przy oberży Krystyna Lorenza pod nr 12 (dziś pl. Kościuszki 16), w budynku Ochotniczej Straży Pożarnej (przy ul. Pałacowej — dziś POW), w salce klubu miejskiego zwanego Resursą (ul. Piliczna 6), w ogrodzie Klubu Miejskiego z estradą (przestrzeń za kinem „Włókniarz”, przy ul. Mościckiego 6), a także w oddanym do użytku w 1908 roku kino-teatrze „Włókniarz”.

Wszystkie prezentujące się w Tomaszowie zespoły musiały uzyskać pozwolenie władz lokalnych na pobyt i prezentację spektaklu w mieście oraz zgodę na wystawienie sztuki w Komitecie Centralnym w Warszawie. „Zespoły wędrowne odwiedzały Tomaszów z wielu powodów. W pewnej mierze sprzyjało temu jego dogodne położenie w pobliżu traktów wiodących z Warszawy przez Rawę Mazowiecką, Piotrków Trybunalski

1. E. Leszczyński, *Teatr w Tomaszowie Mazowieckim w latach 1828-1912*, Tomaszów Mazowiecki 2004, s. 85.

2. *Ibidem*, s. 85.



„Gabriela Zapolska w Tomaszowie Mazowieckim”. Fot. B. Sęk. Film dostępny jest pod adresem: <https://youtu.be/MPWuZApGOCI>

i Częstochowę na Śląsk”³. Organizacja działań teatrów funkcjonujących jak miniprzedsiębiorstwa teatralne, bez dotacji ze strony władz, była iście karkołomnym zadaniem. Zespoły te reprezentowały różny poziom artystyczny — z jednej strony byli to artyści stale pracujący nad utrzymaniem przyzwoitego poziomu artystycznego, a z drugiej czasem „pojawiał się w mieście prowincjonalnym szmirus, uciekający nocą z zarobkami całego zespołu”⁴.

Organizacje te nie były zrzeszone w żadne struktury, które mogłyby przejąć nad nimi opiekę lub dbać o poziom prezentowanych przez nie spektakli. Zespół wędrowny tworzyli:

- **Dyrektor** — decydujący o repertuarze, trasie podróży i składzie towarzystwa. Zazwyczaj przyjmował odpowiedzialność finansową za całe przedsięwzięcie: z uzyskanych pieniędzy musiał pokryć wszelkie koszty związane z organizacją spektaklu i działalnością aktorów (koszty podróży, noclegów, dekoracji, zakup sztuk, gaże aktorów);
- **Antrepreneur** — realizujący większość zadań związanych z organizacją pracy;

3. *Ibidem*, s. 87.

4. M. Leyko, *Teatr prowincjonalny w Królestwie Polskim w latach 1864-1914*, [w:] *Dzieje teatru polskiego*, t. IV, vol. 2, *Teatr polski w latach 1890-1918*, red. Tadeusz Sivert, Warszawa 1988, s. 615.



„Gabriela Zapolska w Tomaszowie Mazowieckim”. Fot. M. Goździk. Film dostępny jest pod adresem: <https://youtu.be/MPWuZApG0CI>

- **Sufler** — ratujący wiele spektakli, ponieważ aktorzy nie zawsze byli w stanie nauczyć się tekstu na pamięć. Funkcję suflera często pełnili początkujący aktorzy lub tacy, którym nie powiodło się na scenie;
- **Aktorzy** — nierzadko amatorzy, którzy zawodu uczyli się poprzez pracę na scenie (w 1868 roku zamknięto warszawską Szkołę Dramatyczną, więc poza prywatnymi kursami nie było gdzie się kształcić). Często byli to artyści działający latem w warszawskich teatrach ogródkowych, którzy na okres zimy angażowali się na występy na prowincji. „Wiele życiorysów aktorów drugiej połowy XIX wieku rozpoczyna wzmianka o przypadkowym debiucie teatralnym bądź desperackiej ucieczce spod opieki rodziny, szykującej im karierę urzędniczą czy handlową”⁵. Aktorzy byli angażowani na określone emploi, czyli dany rodzaj ról. W dodatku sami musieli zadbać o swój kostium sceniczny, co często decydowało o obsadzeniu w danej roli. Życie aktorów nie było łatwe, ponieważ nie mieli stałego zatrudnienia, a ich gaże były niskie, nie było też żadnej instytucji wspierającej ich po zakończeniu pracy scenicznej.

„Zawód aktorski pomijany przez prawo, lekceważony był przez społeczeństwo. Chętnie podziwiano pracę aktorów, lecz poza sceną traktowano ich jako źródło zgorzenia i niemoralności. Z towarzystwa aktorek i śpiewaczek skwapliwie korzystali oficerowie stacjonujących w mieście garnizonów i bywalcy restauracji”⁶. Większość aktorów grzeszyła podstawowymi brakami warsztatowymi, a rzadko się zdarzało, żeby dyrektor teatru uczył ich czegokolwiek (wyjątkiem był np. Anastazy Trapszo, o którym mowa w rozdziale o aktorze). Aktor takiego teatru często był „zaprzeczeniem” tego, czego wymagano od aktorów w teatrach stałych. Musiał często improwizować, dodawać wstawki tekstowe, czy ruchowe, po to, żeby zyskać uznanie widza — przeważnie nieprzygotowanego do odbioru sztuki teatralnej.

Teatr ten w znacznej mierze miał dostarczyć rozrywki, dlatego często wykorzystywał zabiegi będące słabą imitacją *commedii dell'arte*.

W scenach objazdowych rzadko pojawiali się reprezentanci takich zawodów jak: scenograf, muzyk czy reżyser. Teatr przeważnie nie dysponował również wyposażeniem scenicznym i garderobą teatralną. Jeżeli w odwiedzanym mieście nie było teatru stałego, który mógłby jakieś elementy wypożyczyć, trzeba było liczyć na kreatywność aktorów lub pożyczać sprzęty od mieszkańców miasta. Podobnie było z oprawą muzyczną — często zespoły nie posiadały własnej orkiestry i musiały korzystać z pomocy miejscowych zespołów amatorskich.

Zadania reżysera ograniczały się przeważnie do podziału ról, przeprowadzania w pośpiechu prób sytuacyjnych oraz skompletowania dekoracji

5. *Ibidem*, s. 624.

6. *Ibidem*, s. 629.

scenicznych i orkiestry. Dopiero na początku XX wieku powstają w teatrze funkcje reżysera, a wzrost jego rangi nastąpi dopiero na skutek Wielkiej Reformy Teatru.

Teatry objazdowe borykały się ponadto z dużymi problemami finansowymi (brak stabilności finansowej, uzależnienie dochodów wyłącznie od wpływów z biletów) i organizacyjnymi (ciągłe przemieszczanie się, brak czasu na próby, pozyskiwanie zgody na realizację sztuk).

Scenariusz 1. „Życie codzienne w teatrze prowincjonalnym”

Materiały

Kilka krzeseł, fakultatywnie fragmenty *Komediantki* Władysława Reymonta i/lub fragment ekranizacji w reżyserii Jerzego Sztwiertni z 1986 roku.

Przestrzeń do zajęć

Sala przeznaczona do odgrywania krótkich scenek.

Przebieg

1. Rozmawiamy z uczniami na temat warunków życia artystów teatrów wędrownych. Jako ciekawe uzupełnienie możemy wykorzystać fragmenty powieści W. Reymonta *Komediantka* lub jego ekranizacji. Ważne jest, żeby pokazać, z jakimi trudnościami mógł się zmagać aktor na co dzień.
2. Dzielimy uczniów na 4-5 grup. Każda z grup losuje jedno ze zdarzeń, które następnie będzie musiała przedstawić w formie krótkiej, improwizowanej scenki. W scenkach ważne jest, żeby pokazać jak najbardziej wyraźnie konflikty i charakterzy bohaterów. Opisy scenek pokazują główne ogniwo sytuacji konfliktowej – to, w jakie role wejdą uczniowie, zależy od nich – ważne, żeby spróbowali wyobrazić sobie, że rzecz dzieje się w XIX wieku (nie ma Internetu, telefonów komórkowych etc.). Uczniowie wcielają się w członków objazdowego teatru/widzów.

Tematy do odegrania

1. Wcielasz się w rolę dyrektora teatru objazdowego. Z powodu słabej frekwencji na spektaklach w kasie teatru nie ma pieniędzy. Aktrzy dopominają się o należne im gáže.

2. Debiutująca aktorka, która uciekła z domu, rozpoczyna pracę w teatrze objazdowym. Jest przekonana, że złapała Pana Boga za nogi. Pokaż jej spotkanie z zespołem aktorskim, który jest zgorzkniały i nie wierzy w sens pracy w teatrze.
3. Dyrektor w nocy uciekł z całym dobytkiem teatru. Zespół pozostał bez środków do życia. Pokażcie próbę rozwiązania tej sytuacji przez zespół.
4. Odbywa się premiera sztuki mówiącej o nieszczęśliwej, zakazanej miłości — rodzina nie akceptuje związku dwojga młodych ludzi. Tuż przed przedstawieniem okazuje się, że jeden z aktorów — grający główną rolę — wyjechał nagle, bo pokłócił się z dyrektorem teatru. Spektakl musi się odbyć. Zaimprovizujcie scenę pokazującą konfrontację pomiędzy zakochanymi a ich otoczeniem.
5. Podczas spektaklu publiczność złożona z prostych robotników jest nieusatysfakcjonowana tym, co widzi na scenie. Oczekujący rozrywki widzowie zaczynają przeszkadzać, komentować. Pokażcie, jak zakończy się ta scena.

Każda z grup przygotowuje krótką scenę, następnie ją prezentuje. Pozostałe osoby z grupy najpierw wymyślają tytuł sceny, a następnie wybierają spośród odgrywających postaci, która ich najbardziej zaciekawiła i sadzają ją „na gorącym krześle”. Zadaniem osoby siedzącej na „gorącym krześle” jest odpowiadanie na pytania grupy, ale z perspektywy odgrywanej w scenie postaci. Uczniowie obserwujący scenę zadają jej pytania, typu: „dlaczego postąpiłeś/-aś w taki sposób?”, „co czujesz?”, „co myślisz?”, „co masz zamiar teraz zrobić?” itp.

Warianty

Jeżeli pracujemy z grupą bardzo kreatywną i chętną do działania, warto ograniczyć im rekwizyty, które mogą wykorzystać do odgrywania sceny, i dać im zamiast tego komplet rzeczy do wykorzystania przy samodzielnym tworzeniu rekwizytów, np. krzesła, tkaniny, kij od miotły, karton. Przy takim ograniczeniu będą zmuszeni uruchomić swoją wyobraźnię i będą musieli wykorzystywać przedmioty inaczej, niż są do tego przeznaczone.

Bibliografia

- Leszczyński E.**, *Teatr w Tomaszowie Mazowieckim w latach 1828-1912*, Tomaszów Mazowiecki 2004.
- Leyko M.**, *Teatr prowincjonalny w Królestwie Polskim w latach 1864-1914*, [w:] *Dzieje teatru polskiego*, t. IV, vol. 2, *Teatr polski w latach 1890-1918*, red. Tadeusz Sivert, Warszawa 1988, s. 606-675.

Teatr w drodze

Elżbieta Chrulska

W drugiej połowie XIX i na początku XX wieku w Polsce (za przykładem Francji) popularne stały się teatralne występy wędrownych grup artystycznych — zarówno amatorskich, jak i profesjonalnych. Odwiedzały one także Tomaszów Mazowiecki, prezentując swoje spektakle na scenach ogródkowych, w kamienicach (np. w domu Neufelda) i tzw. „Szwajcarskiej Dolinie”. Były wśród nich również zespoły prowadzone przez wybitnych artystów, np. Aleksandra Zelwerowicza, i z udziałem znanych osobowości, takich jak Gabriela Zapolska. Występowały też lokalne grupy amatorskie, prowadzone przez miejscowych pasjonatów, np. utalentowanego urzędnika kolei Stanisława Bogusławskiego, oraz grupy kabaretowe.

Niestety poza nazwiskami autorów (często zagranicznych), tytułami spektakli i krótkimi wzmiankami w prasie lub w notach administracyjnych o dochodach ze spektaklu (część przekazywano na cele charytatywne) nie posiadamy zbyt wielu informacji dotyczących samych teatralnych pokazów. Pewnych wskazówek co do aktorskiej gry dostarcza nam podręcznik Anastazego Trapszy, który wraz z zespołem parę razy zagrał również na tomaszowskiej scenie. Warto w tym miejscu jednak podkreślić, że teatr ówczesnie pełnił rolę „sługi” wobec tekstu literackiego. Z historycznych źródeł wiemy, że z powodzeniem grano komedie obyczajowe Bałuckiego, czasami Fredry, co daje już pewne wyobrażenie na temat gustu widowni i ówczesnej „mody na teatr”. Komedie i farsy były popularne również z powodów politycznych — władzom zaborczym zależało bowiem na tym, by nie podnosić „temperatury serc i umysłów”, utrzymując je „w stanie chłodnego bezruchu”.

Bez wątpienia sztuki teatralne służyły jednak przede wszystkim za zwierciadło, w którym mogło przeglądać się średniozamożne mieszczaństwo Tomaszowa. Była to również bardziej ekskluzywna forma rozrywki. Głównymi bohaterami spektakli byli kupcy, właściciele kamienic i urzędnicy, pojawiały się też role typowe dla XIX wieku: kochankowie, komiczny ojciec/matka, subretka/walet, służący, „role salonowe” itd. Bałucki w swoich utworach ośmieszał pogoń za tytułami, wygórowane ambicje i snobizm, odwoływał się także (krytycznie) do tematu emancy-

pacji kobiet. W komediach korzystano chętnie ze schematów *qui pro quo*, kontrastu i różnorodnego komizmu (postaci, sytuacji), bardziej koncentrując się na intrydze niż psychologicznej prawdzie, z którą spotykamy się w późniejszej komedii naturalistycznej (np. u Zapolskiej). Podsumowując, to właśnie niespotykane na co dzień zbiegi okoliczności w połączeniu z zamierzonym schematyzmem ról stanowił ich główną i przez długi czas niedocenianą siłę.

Każdemu z zadań powinno towarzyszyć krótkie wprowadzenie, zwłaszcza dotyczące tematów podejmowanych przez teatr XIX-wieczny.

Scenariusz 1. „Uwaga! Przyjechał teatr”

Materiały

Do ćwiczenia wykorzystamy zapisane na kartkach tytuły spektakli, które grano na scenach Tomaszowa Mazowieckiego pod koniec XIX wieku, np. *Doktor damski*, *My i one*, *Nieszczęścia najszcześliwszego męża*, *Łzy kobiece*, *Broń niewieścia*, *Bilecik miłosny*, *Grube ryby*, *U tancerki*, *Chrapanie z rozkazu*, *On nie jest zazdrosny*, *Lokaje w zalotach*.

Przebieg

Zadaniem uczniów (w grupach) będzie stworzenie do wylosowanego tytułu krótkiego opisu – zapowiedzi – który mógłby znaleźć się na informacyjnym afiszu promującym występ wędrownego zespołu. Opis poza krótkim streszczeniem fabuły powinien zawierać także wymyśloną nazwę grupy, listę postaci (nazwiska znaczące) i aktorów występujących w spektaklu. W trakcie pracy warto wspólnie zastanowić się nad wyborem „ról” i obsadą aktorską według naturalnych predyspozycji – tak jak miało to miejsce w teatrze XIX wieku.

Wariant

Uczniom uzdolnionym plastycznie lub graficznie można również zaproponować przygotowanie projektu graficznego afiszu.

Scenariusz 2. „Na żywo”

Materiały

Na kartkach, które następnie umieścimy w trzech pojemnikach, przygotujemy różne improwizacyjne zadania związane z komedią obyczajową, np.:

- **POSTAĆ** — stary kawaler, tancerka, kobieta wyemancypowana, niešťczęśliwy mąż, zrzędliwa żona, komiczna/-y matka/ojciec, kochankowie, kokietka, stary bogacz, stara panna, naiwna dziewczyna, służąca, urzędnik na poczcie;
- **MIEJSCE** — teatr, ogród wieczorową porą, salon w kamienicy, sklep cukierniczy (uczniowie mogą proponować także znane miejsca w Tomaszowie Mazowieckim);
- **TEMAT** — nieodwzajemniona miłość, przegrane pieniądze, tajemniczy bilecik, zazdrość, zdrada, rywalizacja, spór spadkowy.

Uwaga: Warto zachęcić grupę do twórczej inwencji i przygotowania obok sugestii prowadzącego również własnych tematów, zastanawiając się przy tym nad ich odpowiednikami w sztukach współczesnych, czyli uniwersalnością lub przeciwnie — anachronicznością.

Przebieg

Zadanie będzie polegać na odegraniu w grupie improwizowanej scenki z uwzględnieniem wylosowanych tematów. Istotne jest, by nie układać uprzednio w głowie scenariusza, lecz podejść spontanicznie do rozgrywającej się „na żywo” sytuacji. Można przykładowo zaproponować, by kolejne osoby (postaci) dochodziły „na scenę” w trakcie rozwijającej się akcji, gdy zaczyna ona tracić tempo. Warto też zwrócić uwagę na różnego typu komizm i sceniczne gesty (por. „Uwagi” do scenariusza Anny Nowak), którymi można się posłużyć w czasie gry.

Warianty

W innym wariantcie ćwiczenia można wykorzystać także tytuły z pierwszego scenariusza, które mogą funkcjonować obok tematu POSTACI i MIEJSCE. Warto też wziąć pod uwagę SŁOWO jako kategorię, w której uczniowie umieszczą samodzielnie wybrane cytaty z ustalonych komedii Bałuckiego, np. krótkiej sztuki, granej także w Tomaszowie Mazowieckim, pt. *Bilecik Miłosny* (tekst dostępny w skanach Śląskiej Biblioteki Cyfrowej). W tym wariantcie ćwiczenia należy zwrócić uwagę na

E. Chrulśka – Teatr w drodze

płynność gry aktorskiej, aby czytanie cytatu (jeśli będzie miało miejsce w trakcie odgrywania scenki, a nie na początku) nie zburzyło naturalności przedstawienia.

Bibliografia

Bałucki M., *Bilecik Miłosny* [online], Lwów 1884, dostępne w Internecie na stronie: <http://sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=66043&from=pubindex&dirids=108&lp=65>, [dostęp 10.07.2015].

Konarska-Pabiniak B., *Teatr prowincjonalny w Królestwie Polskim (1863-1914)*, Płock 2006.

Leszczyński E., *Teatr w Tomaszowie Mazowieckim w latach 1828-1912*, Tomaszów Mazowiecki 2004, s. 21-73.

Weiss T., *Wstęp*, [w:] Bałucki M., *Grube ryby, Dom otwarty*, Wrocław 1981.

Aktor wczoraj i dziś

Anna Nowak

W XIX wieku uważano, że literatura jest sztuką bardziej wartościową niż teatr, dlatego powinna stanowić podstawę przedstawienia. W związku z tym sztuka aktorska uznawana była za ściśle zależną od dramatu, a „(...) aktor miał wydać w rzeczy, co autor pojął w umyśle”¹. Z tego względu aktor (nazywany często także „artystą dramatycznym”) nie miał prawa dokonywać jakichkolwiek zmian w tekście, dodawać własnych wstawek mimicznych czy ruchowych, a także musiał dostosować sposób gry do tonacji utworu. Uważano ponadto, że czym wyższa wartość utworu literackiego, tym większe szanse na zbudowanie ważnej roli. Gra aktorska musiała być też zgodna z zasadami teatru iluzyjnego, czyli takiego, w którym „odbiorca traktuje jako świat realny to, co jest jedynie fikcją, a więc rezultatem artystycznej kreacji świata przedstawionego”². Tak więc widz XIX wieku powinien zapomnieć, że człowiek, na którego patrzy, jest tylko aktorką lub aktorem, i traktować osoby widziane na scenie tak samo, jak spotykane z życia realnym. W ówczesnym teatrze aktor jest zatem przede wszystkim „narzędziem do przekazania treści sztuki”.

Stąd o aktorstwie tej epoki można powiedzieć, że jest bardzo konwencjonalne, posługuje się utartymi znakami mimicznymi i ruchowymi, a prym w aktorskiej ekspresji wiedzie słowo. „Scen całkiem niemych nie znajdziemy jeszcze w teatrze tego czasu, mogą być rozgrywane jednocześnie z mówionymi”³. A łączenie słowa mówionego z ruchem odbywa się również w sposób specyficzny, ponieważ aktor tego czasu „rzadko kiedy stoi przez dłuższy czas w jednym miejscu, jeszcze rzadziej siedzi. Może zacząć jakąś kwestię w fotelu. Ale żeby ją skończyć, niechybnie wstanie i przejdzie się po scenie dla urozmaicenia swej gry. Jest czymś przeważnie zajęty. Nawet w toku ożywionej rozmowy aktorka niby od niechcenia poprawia fałdy swojej sukni, aktor w zamyśleniu bawi

1. J. Lipiński, *Mowa na otwarcie Szkoły Dramatycznej Teatru Narodowego w Warszawie*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1815, nr 11 z 7 (II), s. 167-168.

2. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przekład i opracowanie S. Świontek, Wrocław – Warszawa – Kraków 1998, s. 191.

3. Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1977, s. 150.

się brelokami u zegarka”⁴. I chociaż taka gra miała wywołać wrażenie podobne do życia codziennego, to nie był to realizm psychologiczny polegający na zgłębianiu postaci i „stawaniu się nią”. Sztuka aktorska oparta na realizmie – rozumianym jako kopiowanie codziennego życia (rzeczywistości) – traktowana była jak fałsz i niepodobieństwo. Aktor XIX wieku przedstawiał uczucie, a nie je przeżywał.

Nie bez znaczenia była tu popularność teorii fizjonomiki, które dość jasno na podstawie wyglądu twarzy, sylwetki oraz gestów określały charakter i cechy charakterystyczne postaci. Dla przykładu, aktor o niskim wzroście i niezbyt doniosłym głosie nie mógł zagrać Makbeta, ponieważ nie pasował do ówczesnego wyobrażenia wzniosłości. Aktorzy mieli swoje emploi – czyli dany rodzaj ról, w którym się specjalizowali (np. heroina, szlachetny ojciec, kokietka salonowa).

Omawiając ten temat, warto wskazać kontrast pomiędzy teatrem XIX wieku a teatrem współczesnym i zaznaczyć, że XIX-wieczny teatr iluzyjny miał przede wszystkim pełnić rolę wychowawczą, propagandową, polityczną, edukacyjną i rozrywkową. Teatr współczesny jest zdecydowanie antyiluzyjny (na różne sposoby ujawnia bowiem swoją sztuczność), operuje odrębnymi środkami wyrazu niż kino, jest sztuką autonomiczną, w której aktor nie jest już tylko narzędziem do przekazania treści sztuki, ale staje się twórcą.

Dla łatwiejszego przekazania tematu proponujemy odwołać się do wydanego w 1899 roku *Podręcznika sztuki dramatycznej dla artystów i amatorów* autorstwa Anastazego Trapszy. Podręcznik ten podajemy za przykład, ponieważ jego autor zasłynął jako doskonały nauczyciel sztuki scenicznej. Jego uczniami byli późniejsi wybitni aktorzy polscy, m.in. Bolesław Leszczyński czy Ludwik Solski. Prowadzony przez niego zespół teatru objazdowego wyróżniał się wysokim poziomem artystycznym (co rzadko zdarzało się w przypadku takich grup) i wyrównaną grą całego zespołu (dla ciekawostki podam, że zespół A. Trapszy odwiedził Tomaszów Mazowiecki w 1887 roku – wówczas tutaj w sali Neufelda swój benefis miała Gabriela Zapolska).

4. *Ibidem*, s. 149.

Scenariusz 1. „Aktorskie kalambury”

Materiały

Teksty z załączonej tabeli zawierającej cytaty z *Podręcznika sztuki dramatycznej dla artystów i amatorów* Anastazego Trapszy z 1899 roku. Kserujemy tabelkę i wcinamy wszystkie cytaty z lewej strony, dotyczące opisów różnych stanów i uczuć (kolumna: „cytaty”). Cytaty wrzucamy do woreczka lub kapelusza. Kolumna z prawej strony to odpowiedzi dla prowadzącego.

Przebieg

Opowiadamy uczniom krótko o specyfice aktorstwa w XIX wieku. Uczniów dzielimy na 2-3 grupy. Każda z grup wysłała po 1-2 osoby do pokazania określonego hasła — wylosowanego spośród cytatów. Reprezentanci grupy prezentują tylko za pomocą ruchu dane uczucie, starając się pokazać dokładnie te czynności, o których jest mowa w cytacie. Pozostałe osoby odgadują znaczenie. Po zakończeniu zadania rozmawiamy z uczniami na temat dość konwencjonalnego wykorzystania gestu w aktorstwie XIX wieku.

Wskazówki/warianty

W przypadku gdy grupa ma problem z pokazaniem stanów, można najpierw wykonać jedno z zadań wspólnie — jako ćwiczenie dla całej grupy. Te zadania trzeba wykonać zgodnie z opisem, bez doszukiwania się metafor i dodatkowych znaczeń. Ćwiczenie może być wykorzystane podczas zajęć z zakresu historii teatru, ale może też posłużyć do zajęć na temat znaczenia środków pozawerbalnych w teatrze i życiu codziennym.

Scenariusz 2. „Gesty dawniej i dzisiaj”

Przestrzeń do zajęć

Miejsce, w którym można się swobodnie poruszać.

Przebieg

Celem tego zadania jest przybliżenie uczniom trudnego zagadnienia specyfiki gry aktorskiej w XIX wieku i jej ewaluacji w wieku XX. Zadanie nie daje pełnego obrazu kierunków w XX wieku, ale pozwala doświadczyć,

czym jest twórcze poszukiwanie środków aktorskich charakterystyczne dla współczesności.

1. Rozmawiamy z uczniami na temat konwencjonalnego wykorzystania gestu w XIX wieku oraz na temat zmian, jakie zaszły w aktorstwie w wieku XX.
2. Każdy z uczniów staje tak, żeby mieć trochę wolnego miejsca. Na hasło prowadzącego uczniowie będą pokazywać ruchem daną emocję – najpierw w sposób konwencjonalny i typowy, a następnie przedstawią tę samą emocję w sposób twórczy, narzucając sobie następujące ograniczenie: mogą wyrazić stan, używając tylko jednej części ciała (I runda – emocja pokazana tylko za pomocą twarzy – mimiki, II runda – za pomocą dłoni, III runda – za pomocą nóg). Prowadzący wypowiada kolejno emocje: radość, złość, smutek, strach, zmęczenie, ciekawość, a na koniec zniecierpliwienie, a uczniowie wykonują do każdej emocji najpierw ruch konwencjonalny, a następnie niekonwencjonalny (wyrażony tylko poprzez jedną część ciała). Po każdej serii uczniowie pokazują swoje pomysły grupie.
3. Rozmawiamy z uczniami na temat tego, jak się czuli podczas tego ćwiczenia, oraz o tym, które z gestów było im łatwiej wykonać. Wspólnie wyciągamy wnioski i dyskutujemy o tym, jak obecnie wygląda praca aktora i tworzenie komunikatów w teatrze.

Scenariusz 3. „Słowo dawniej i dzisiaj”

Materiały

Fragment tekstu *Balladyny* Juliusza Słowackiego:

*Wiatr goni za mną i o siostrę pyta,
Krzyczę... zabita-zabita-zabita.
Drzewa wołają... gdzie jest siostra twoja?
Chciałam krew obmyć... z błękitnego zdroja
Patrzała twarz jej blada i milcząca*

Przebieg

Zadanie ma przybliżyć zmiany w zakresie stosunku do słowa w teatrze.

1. Przybliżamy uczniom zagadnienie relacji: tekst dramatyczny – teatr XIX wieku i współczesne adaptacje. Szczególnie mocno zaznaczamy rolę aktora, który w XIX wieku był wykładnią myśli

autora, oraz to, w jaki sposób obecnie dokonuje się zmian w tekście i jego interpretacji.

2. Każdy z uczniów czyta fragment *Balladyny* z różną interpretacją:
 - staramy się podążać „za literą tekstu”, czyli wyrazić wyrzuty sumienia, które męczą bohaterkę;
 - zmieniamy kontekst wypowiedzi i swobodnie nadajemy nową interpretację: czytamy tekst, jakbyśmy siedzieli na fotelu dentystycznym; jak plotkę; jak kazanie; jak zapowiedź programu telewizyjnego o tematyce sensacyjnej; jak kołysankę; jak fragment piosenki hiphopowej (rapujemy).
3. Rozmawiamy na temat tego, jak zmienianie kontekstu wypowiedzi wpłynęło na odbiór tekstu przez uczniów. Jaki jest ich stosunek do tego typu zabiegów? Czy któraś z interpretacji w jakiś szczególnie sposób im się spodobała?

Warianty

Zadanie to można wykonać na dowolnym tekście dramatycznym. Dobrze jest, jeśli uczniowie znają kontekst tej wypowiedzi. Zadanie można też zrealizować w podgrupach, wtedy każda z grup może opracować po dwa sposoby interpretacji i „jak chórek” z dyrygentem-liderem przeczytać fragment. Jeżeli grupa jest bardzo aktywna, można dodać gest i spróbować zachować jeden rytm wypowiedzi. Podział na grupy jest wskazany szczególnie wtedy, gdy wśród uczestników są osoby, które mają opory przed samodzielną publiczną prezentacją.

Bibliografia

- Kosiński D.**, *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki*, Kraków 2005.
- Kosiński D.**, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku – główne problemy*, Kraków 2003.
- Pavis P.**, *Słownik terminów teatralnych*, przekład i opracowanie S. Świąntek, Wrocław – Warszawa – Kraków 1998.

Cytat	Znaczenie
„Bierzemy czyjąś rękę z wszelką uprzejmością, zaledwie unosząc ją do góry, nachylamy się ku niej i składamy pocałunek cicho”.	miłość
„Usta są na wpół otwarte, rysy twarzy nieruchome, głowa zwrócona w połowie do miejsca, skąd dźwięk pochodzi”.	przysłuchiwanie się
„Wzrok błędzący i usta rozwarłe, ruchy nieokreślone i bezmyślne, chwytanie tego, co niepotrzebne, chód nieregularny i bezcelowy”.	roztargnienie
„Raptowne zatrzymanie chodu, brwi są nachmurzone i kąty ust ściągnięte ku dołowi, tułów cały odrzuca się w tył nieco i ręką uderza się w czoło”.	przypomnienie sobie czegoś
„Głowa opuszczona, powieki przymknięte, wargi, policzki i dolna szczęka opuszczają się jakby pod własnym ciężarem, przez to rysy wydają się wydłużone. Oczy mgławce, bez życia”.	cierpienie
„Ciało się kurczy, skupia, jakby tym sposobem chciało się skryć przed wrogiem; porusza ciało żadnych, albo nadzwyczaj powolne”.	strach
„Twarz blednie, wargi drgają, głos zamiera, zatkanie w gardle tamuje oddech, mięśnie tężeją, zęby zaciskają się, oczy szeroko rozwarłe, brwi nachmurzone”.	złość
„Silne rumieńce na twarzy, język skrępowany, ręce chwilowo szybko poruszają się i naraz opadają bezsilnie, szurganie nogami, warga dolna obwisła, oczy zamglone, blaszane, z chwilowym niekiedy odbłaskiem życia”.	upojenie alkoholowe
„Wyprężona postawa, wzrok patrzący z wysoka, oczy mocno otwarte, spojrzenie nakazujące, usta zamknięte, częsty ruch brwi”.	duma
„Usta otwierają się, jakby chciały wyrzucić z siebie coś wstrętnego, człowiek wydycha powietrze przez wargi wysunięte naprzód”.	odraza/wstręt
„Przyłożenie ręki do szczęki, przykrywając miejsce bólu, przewiązanie twarzy chustką, bieganie po scenie, któremu towarzyszy częste zatrzymywanie się, twarz wykrzywiona bolesnym grymasem”.	ból zębów
„Wzrok bystry, błyszczący, ruchliwy, brwi podniesione, w ruchach i całej postaci żywość”.	ciekawość
„Cała postać wyraża spokój, w którym przebija się entuzjazm. Tułów zupełnie swobodny, ruchy pełne, ramiona nieco naprzód, ręce oddalone od tułowia, dłonie otwarte, tylko mięśnie rąk naprężone, gotowe do czynu; nogi siłą swą, nie ciężarem, oparte na ziemi; głowa podniesiona. Czoło jasne, wygładzone, brwi podniesione, wargi lekko zwarte, przy czym dolna wystaje cokolwiek naprzód”.	męstwo/odwaga
„Twarz uśmiechnięta, jasna, w oczach wzrok jakby wglądający w przyszłość i pragnący ją przeniknąć, wskutek czego głowa podniesiona”.	nadzieja

Cytaty do Scenariusza 1

Teatr malarza i maszynisty – Dekoracje w XIX-wiecznym teatrze

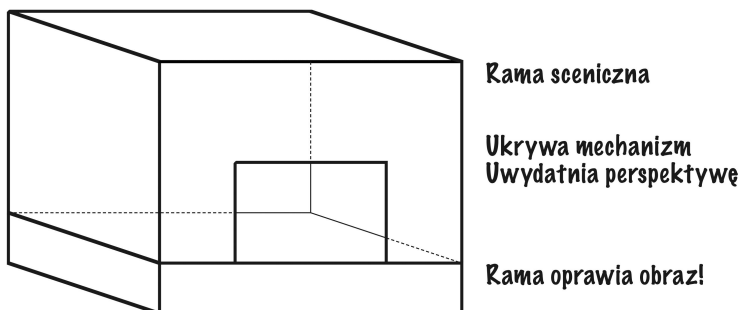
Emilia Adamiszyn

Teatry wędrowne, działające przez cały wiek XIX, dawały przedstawienia w domach zajezdnych, stajniach, szybko wznoszonych pomieszczeniach, czy salach teatralnych przeznaczonych dla wędrownych trup aktorskich. W Tomaszowie Mazowieckim od 1881 roku do początków XX wieku przedstawienia grano w sali teatralnej przyległej do szynku, którego właścicielem był Aron Neufeld. Był to murowany parterowy budynek, po którym zachowała się m.in. następująca wzmianka: „przybytek sztuki (którym tu jest sala przy bawaryi dość mała i scena lilipucia, mająca co najwyżej 4 łokcie głębokości i 6 długości)”¹. Wędrowne zespoły występowały też np. w salce klubu miejskiego, zwanej Resursą, czy w dużych ogrodach Tomaszowa, dając przedstawienia w drewnianych altanach Klubu Miejskiego lub ogrodu Alojzego Milajdsena, zwanego „Szwajcarską Doliną”. W 1908 roku do użytku został oddany budynek teatralny.

Wędrowne trupy aktorskie nie dysponowały dużym budżetem, dlatego na ogół posiadały kilka stałych elementów dekoracyjnych, które służyły jako tło dla wszystkich granych sztuk. Dekoracje te powstawały pośpiesznie i w prowizorycznych warunkach, często pod gołym niebem. Wędrowne trupy nie mogły sobie także pozwolić na zatrudnienie zawodowych malarzy, dlatego dekoracje malował dyrektor lub któryś z aktorów. Tak przygotowane elementy przedstawienia stanowiły „mizerną” imitację tych wykonanych przez zawodowych dekoratorów pracujących w malarniach teatrów dużych ośrodków miejskich.

O tym, jak ważną rolę odgrywała wówczas oprawa plastyczna przedstawienia, niech świadczy fakt, że teatr XIX wieku bywa nazywany teatrem malarza i maszynisty. Publiczność przychodziła do teatru, żeby zobaczyć wzlatywanie i zstępowanie z nieba, zapadanie się pod ziemię, wstawanie z grobów, bitwy morskie, burze z grzmotami i piorunami, czy buchający ogień. Wszystko to było możliwe dzięki skomplikowanej maszynierii scenicznej oraz lekkim, malowanym na płaskich elementach dekoracjom,

1. E. Leszczyński, *op. cit.*, s. 27.

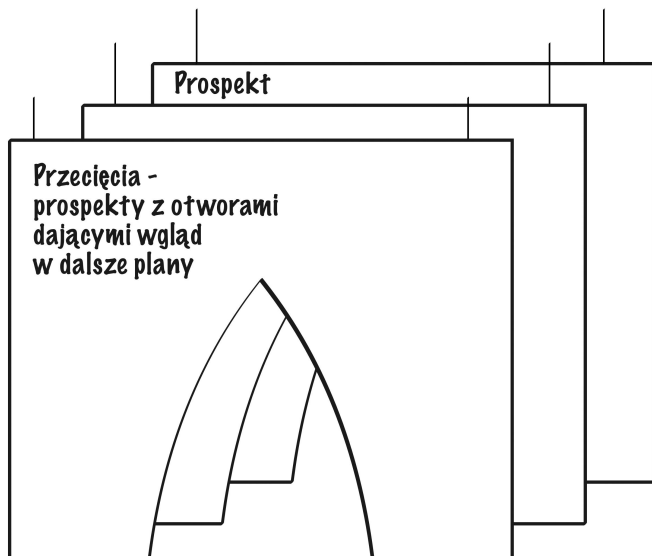
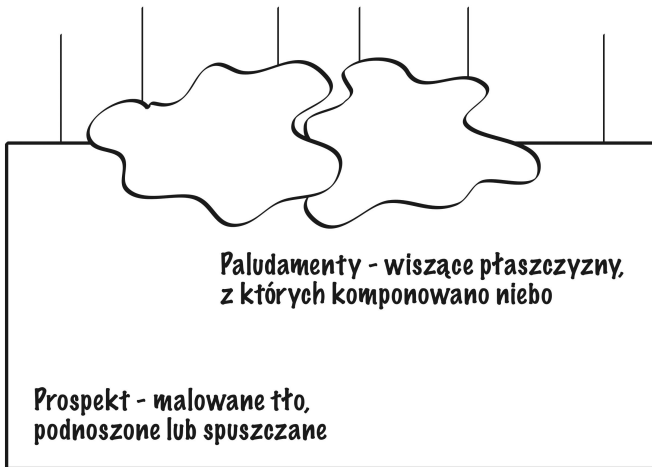


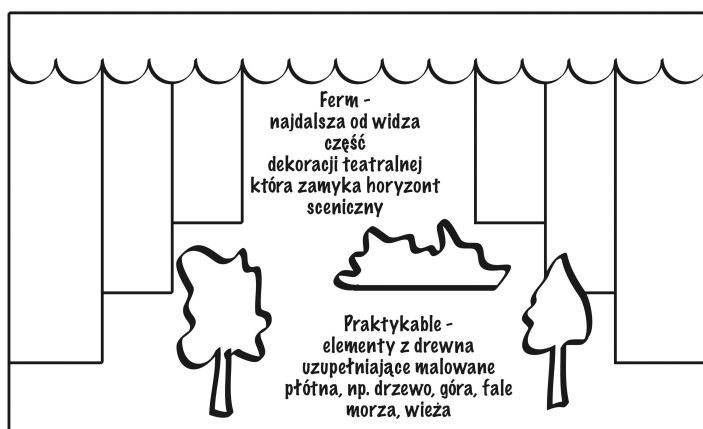
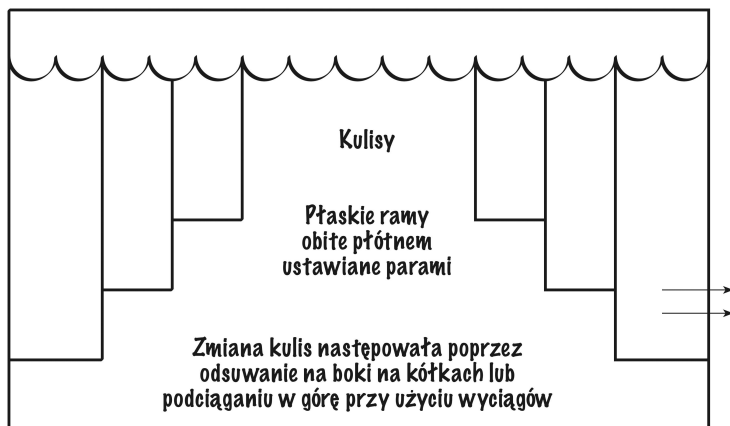
które zmieniano na oczach widzów. Nierzadko na afiszach teatralnych zaznaczano ilość zmian dekoracji, a dekorator był wywoływany przez publiczność do oklasków. Jednym słowem, przedstawienie było podporządkowane malarstwu i maszynierii — tymi elementami się zachwycono, zaś gra aktorska i tekst dramatyczny pozostawały w ich cieniu.

Tworzenie takich widowisk stało się możliwe dzięki specjalnie zorganizowanej przestrzeni teatralnej. W XVII wieku ukształtował się schemat sceny zwanej włoską lub pudełkową (od francuskiego zwrotu: *boîte optique* — ‘pudło do patrzenia’) i przetrwał on do początków wieku XX jako dominujący model. Czym charakteryzuje się scena pudełkowa? Przestrzeń gry została oddzielona od widowni ramą sceniczną — scena posiadała otwór oprawiony potężną, ozdobioną, połączoną ramą. Za nią ukryta była maszyneria sceny. Wprowadzono kurtynę unoszoną ukośnie i drapowaną po bokach (system włoski), rozsuwaną na boki (system francuski) lub unoszoną w górę (system niemiecki), odsłaniającą obraz ujęty w ramę.

Dekoracje składały się z osobnych elementów: dopiero ich zestawienie dawało w perspektywie obraz przestrzeni. W dekoracjach wykorzystywano perspektywę zbieżną, tzn. taką, „której punkt najbardziej oddalony od widza znajdował się blisko środka kompozycji”². Elementy dekoracji pomniejszały się perspektywicznie: domy, kolumny, drzewa malały wraz z głębią sceny. Gdyby aktor stanął w głębi pudła scenicznego, okazałoby się, że jest wyższy od drzewa! Dlatego poruszał się tylko w strefie przedniej, gdzie jego skala była proporcjonalna do skali dekoracji. Dekoracje miały potęgować w widzu złudzenie, czyli iluzję, że to, na co patrzy, jest miastem czy pejzażem górskim, dlatego nazywano je dekoracjami iluzjonistycznymi. Zadaniem obrazu było udawanie, że naśladuje ten prawdziwy.

2. K. Braun, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982, s. 37.





Od czasu baroku dekoracja była iluzjonistyczna i monumentalna. Malarz często wykonywał najpierw makietę, następnie w malarni przenoszono wzory na dużych rozmiarów płótna rozłożone na podłodze. Malarz mógł wykonywać dekoracje według własnych pomysłów, ale też kopiować ze wzorników, czy krążących po Europie popularnych albumów. Teatry często kupywały dekoracje i wystawiały z magazynu, nierzadko przypadkowo dopasowując do danej sztuki. Oto wykaz „dekoracji” jednego z teatrów pochodzący z roku 1821: „sala w kolumny, wyobrażenie miasta perskiego, widok okolicy w Indiach, wieś z widokami lasu i kościoła z okolicy Krakowa”³, widoki fortecy, skały, gór, a także „okręt duży z armatami, pomniejszych 6 szalup, z masztem 2 i z rekwizytami, machina do grzmotów z błyskawicą, 17 pochodni, 4 patelnie do ognia, 2 kadzidła”⁴. Dopiero na początku XIX wieku zaczęto zwracać uwagę na to, że wygląd dekoracji powinien współgrać z treścią odgrywanej sztuki.

Malarz i mechanik teatru doby romantyzmu swoją sprawnością wprawiali widzów w stan oszołomienia. Sam Juliusz Słowacki pisał o przygotowanej z dużym przepychem operze *Robert Diabeł*, którą oglądał w Paryżu: „W życiu moim nie widziałem tak wielkiego kościoła jak tu, przez złudzenie na teatrze. Piękny jest nade wszystko widok kolumnady przy świetle księżycowym zrobiony zupełnie *a jour*, za kolumnami widać cmentarz oświetlony księżycem — z grobów między kolumnami wymykają się błękitne płomyki i te tańczą w powietrzu, potem rozchodzą się i każdy ożywia jedną marmurową mniszkę leżącą w grobie i zaczynają śliczny balet. Za wybiciem zegara wszystkie upadają — jest to śmieszne, ale wykonane prześlicznie”⁵.

Taka inscenizacja była możliwa dzięki kilku nowym wynalazkom. Przede wszystkim w XIX wieku zaczęto wykorzystywać oświetlenie gazowe, wprowadzono dioramę i udoskonalono ruchome efekty: wybuchy wulkanów, bitwy morskie; mechanik teatralny rozpętywał żywioły: błyskawice, grzmoty i ich echo, szum morza i wodospadów, był odpowiedzialny za wschody i zachody słońca, czy szalejące pożary. W XIX wieku coraz częściej też zaczęto wykorzystywać rekwizyty i praktykable: więźniowie wychylają głowy z wysokich wież, wznosi się mury obronne, mosty zwodzone. Wbrew powszechnej opinii, nieprawdą jest, że dramaty romantyków były w pierwszej połowie XIX wieku niemożliwe do wystawienia z przyczyn technicznych. Wręcz przeciwnie, nie były nawet specjalnie wymagające dla możliwości technicznych ówczesnych scen. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński często bywali w teatrach i znali rozmach inscenizacyjny teatralnych przedsięwzięć.

3. B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski. Budynki, dekoracje, kostiumy*, Warszawa 1971, s. 137.

4. *Ibidem*.

5. *Ibidem*, s. 141.

Inscenizacje teatru romantycznego, oparte na efektach wizualnych, doprowadziły do skrajności to, co niegdyś zaproponowała barokowa maszyneria. Formuła sceny pudełkowej, z dekoracjami wyłącznie ilustrującymi miejsce akcji, wyczerpała się. W praktykach artystycznych z początku XX wieku scenografia zaczęła interpretować dramaty, dopowiadać własne sensory. Nowy dramat narzucał teatrowi też nowe rozwiązania techniczne. Zaczęto zapominać o malarstwie perspektywnym, a na jego miejsce pojawił się horyzont zabarwiany światłem lamp. W końcu Wielka Reforma Teatru na przełomie XIX i XX wieku zastąpiła dekoracje scenografią. Ta pierwsza rzemieślniczo lub przemysłowo wytwarzała elementy sceniczne, druga została podporządkowana ogólnej koncepcji inscenizacyjnej i była tworzona wyłącznie na użytek określonego przedstawienia.

Scenariusz 1. „Scena pudełkowa”

Materiały

Kartony dużych rozmiarów, taśma klejąca, klej, nożyce, nożyki, długie patyczki, druty, tektura, kolorowe kartki, tkaniny, gazety.

Przebieg

Celem zadania jest zapoznanie grupy z budową sceny pudełkowej, jej możliwościami scenograficznymi oraz twórczą interpretacją dramatu czytanego na lekcji. Grupa przygotowuje scenografię do jednego z dramatów, np. *Balladyny* lub *Kordiana* Juliusza Słowackiego, *Makbeta* Williama Szekspira, *Zemsty* Aleksandra Fredry. Uczniowie mogą pracować samodzielnie lub podzielić się na 3-osobowe zespoły. Zakładamy, że przygotowany projekt scenografii przeznaczony jest na możliwości XIX-wiecznej sceny, a więc obejmującej wszystkie elementy składające się na dekorację: paludamenty, kulisy, ferm, prospekt i praktykable.

1. Prowadzący zajęcia zapoznaje grupę z informacjami na temat XIX-wiecznych dekoracji i sceny pudełkowej.
2. Uczestnicy zajęć wyszukują w tekście wybranego dramatu wszystkie informacje dotyczące wyglądu miejsca akcji zawarte w didaskaliach, ale też w tekście głównym. Grupa wspólnie zastanawia się, czy ważny był dla autora kształt sceniczny dramatu, czyli, czy pozostawił wskazówki, jak „wystawić” tekst na scenie.
3. Każda z grup wybiera dwa miejsca akcji do przedstawienia w projekcji scenograficznym oraz decyduje się na technikę, w której

wykona płaskie elementy dekoracji, np. farby czy kolaż z kolorowych papierów, gazet, tkanin.

4. Rozpoczynamy konstrukcję sceny włoskiej. Każda z grup dostaje rysunki z elementami dekoracji oraz instrukcją wyjaśniającą mechanizm umożliwiający ich szybkie zmiany. Technika wykonania poszczególnych elementów powinna zostać pozostawiona inwencji uczniów.
5. Do przygotowanej konstrukcji uczniowie dodają projekt wizji scenograficznej.

Wskazówki

Konstrukcję sceny włoskiej najlepiej rozpocząć od wycięcia otworu i stworzenia ozdobnej ramy scenicznej. Uczniowie często zapominają o tym, że zadaniem ramy jest osłaniać maszynię i wycinają całą ściankę sześcianu. Następnie warto zamontować wszystkie elementy techniczne. Dopiero po ich powstaniu uczniowie widzą, jakie możliwości do zaprojektowania scenografii posiadają. W projektowaniu dekoracji ciekawe efekty powstają przy użyciu fragmentów fotografii z gazet. Proponowane zadanie jest czasochłonne, dlatego w szkole może być realizowane metodą projektu i zakończone wystawą, której może towarzyszyć konkurs, lub stanowić interesujący pomysł na realizację projektu gimnazjalnego.

Bibliografia

- Braun K.**, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982.
Król-Kaczorowska B., *Teatr dawnej Polski. Budynki, dekoracje, kostiumy*, Warszawa 1971.
Leszczyński E., *Teatr w Tomaszowie Mazowieckim w latach 1828-1912*, Tomaszów Mazowiecki 2004.
Raszewski Z., *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990.

Związki kina z teatrem i fotografią – Diorama

Mikołaj Walenczykowski

Diorama to dwustronnie malowana tkanina, widoczna z jednej lub z drugiej strony, w zależności od zmiany oświetlenia¹. Wzięła swój początek od panoramy, obrazu malowanego na płótnie i rozpiętego wokół widzów². Technikę tę opracował w 1822 roku L. J. Daguerre. Jest on najczęściej kojarzony jako twórca fotografii – dagerotypu, czyli metody uzyskiwania, na metalowej płytce, obrazu fotograficznego.

Kiedy okazało się, że młody Daguerre jest uzdolniony artystycznie, został odesłany pod opiekę lokalnego architekta w swojej rodzinnej miejscowości Cormeilles-en-Paris. W tym okresie malarze, architekci, aby dokładnie odwzorować świat na obrazach czy rysunkach, wykorzystywali kamerę obscurę, czyli przyrząd optyczny, nazywany ciemnią optyczną. Pozwalał on na przeniesienie obrazu na matówkę, z której rysownik przerysowywał widziany – odbity – naturalny obraz, tworząc bardzo realistyczne rysunki. Dzisiaj camera obscura jest również najprostszym aparatem fotograficznym, ponieważ nie wymaga ona optyki, a jeśli w pudełku camery obscury, na ściance, gdzie pojawia się obraz, znajdzie się materiał światłoczuły, możliwe jest zapisanie obrazu, czyli wykonanie zdjęcia.

W 1804 roku Daguerre przeniósł się do Paryża, gdzie rozwijał swoje zdolności i talenty u scenografa Ignace'a Eugène'a Marie Degottiego. Jego talent i zdolności sprawiły, że w 1807 roku Daguerre został asystentem Pierra Prévosta, uznanego twórcy realistycznie tworzonych panoram. W 1816 roku zaczął pracować jako scenograf w jednym z najbardziej znanych teatrów Paryża. Tworzył tam realistyczne panoramy na potrzeby scenografii teatralnej. Warto też zauważyć, że w tym czasie scenografia teatralna bardzo istotnie się zmieniała – szczególnie jej funkcja. Realistyczne panoramy, wnętrza, przedmioty, ruchome ściany, zastawki – wszystko to było czymś nowym i sprawiało, że teatr stawał się bliski ludziom – poprzez tematykę, jak i realizm na scenie.

1. F. Winzer, *Słownik sztuk pięknych*, przeł. J. Kumaniecka, Katowice 2000, s. 52.

2. N. Rosenblum, *Historia Fotografii Światowej Naomi Rosenblum*, przeł. Inez Baturo, Bielsko-Biała 2005, s. 17.

Doszła do tego technologia oświetlenia teatralnego, która pozwalała na tworzenie efektów świetlnych poprzez to, że świeczki i lampy olejowe nie były jedynymi źródłami światła w teatrze. Opracowywano technologie lamp gazowych, możliwości filtrowania światła – aby nadawać mu kolor. Realistyczne panoramy „(...) rozpięte wokół widzów. Wrażenie trójwymiarowości i atmosferyczne efekty osiągnęto dzięki odpowiedniej grze światłem. Zwykły świat efektownie zmieniał się przed siedzącymi w zaciemnionej sali widzami, w skupieniu obserwującymi malowane obrazy ożywiane przez sztuczne burze i zachody słońca”³. Technika oświetlenia gazowego pozwoliła na stworzenie „czwartej ściany” w teatrze, czyli odseparowanie wizualne sceny od widowni (przez wyciemnienie widowni). Dzięki temu aktor był oderwany od widzów. Przesławał być artystą estradowym, a stawał się częścią świata tworzonego na scenie. Przez to powstał nowy, teatralny styl gry aktorskiej.

Miało to również przełożenie na twórczość dramaturgów, którzy odwiedzali teatry i widzieli możliwości wykorzystania nowych efektów scenicznych w swoich dziełach. Wśród nich byli także Polacy w tym czasie przebywający na emigracji, m.in. Adam Mickiewicz, Cyprian Kamil Norwid, Zygmunt Krasiński czy Juliusz Słowacki – zwłaszcza u ostatniego dramaturga inspirację technologią i nowymi możliwościami teatru znalazły odbicie, np. w *Balladynie*.

Ważną rolę w scenografii teatralnej odegrała właśnie diorama, która pomagała wprowadzić aktora w prawdziwy świat – nie bez powodu przypominam więc historię Daguerre’a i podkreślam zainteresowanie fotografią w jego działalności. Od samego początku poznawał przyrządy, techniki i warsztat nie tylko malarski, ale i fotograficzny. Sama diorama, oderwana od teatru, stała się też popularną rozrywką w Europie, nie musiała bowiem być prezentowana tylko i wyłącznie w zamkniętej wyciemnionej sali. Czasami płótna wywieszano w przestrzeni miejskiej. Wtedy to natura „ożywiała” dioramę. Wiatr poruszał materiałem z obrazem, a słońce go oświetlało, w dodatku co chwilę inaczej. Bo przecież tak jak zmienia się pora dnia, tak zmienia się i kąt, i barwa, i moc światła słonecznego, które raz zachodzi za chmurę, innym razem świeci przez drzewo, rzucając cień na dioramę, a kiedy indziej równomiernie i ostro oświetla cały materiał. Możemy dostrzec tu analogię z kinem – światło i cień tworzą obrazy, jest upływ czasu, ruch, zmiana i widzowie.

Daguerre był więc nie tylko twórcą fotografii dzięki swojemu wynalazkowi – dagerotypowi, ale stał się również tym, który stworzył rozrywkę bliską kinu, a dalsze eksperymenty i poszukiwania fotograficzne doprowadziły do wynalazku Braci Lumière, którzy stworzyli pierwszy kinematograf. I tak, od 1895 roku, zaczyna się historia filmu.

3. *Ibidem*.

Kino zaczęło się od krótkich kilkuminutowych filmików dokumentalnych, pokazujących *Wyjście robotnic z fabryki Lumière w Lyonie* czy *Wjazd pociągu na stację w La Ciotat*. Najpierw traktowano je jako prostą rozrywkę dla mas. Dopiero film *Zabójstwo księcia Gwizjusza* z 1908 roku wprowadził kino w krąg sztuk artystycznych. I tu należy wskazać kolejne połączenie z teatrem. Dzisiaj powiedzielibyśmy, że to „teatr telewizji”, natomiast wtedy był to film wykorzystujący język teatru. Aktorzy w strojach i ze scenografią, odgrywający swoje role na scenie. Kamera statyczna, zwykle w planie ogólnym. „Odwołania do teatralnego sposobu inscenizacji czy aktorstwa też są oczywiste, ponieważ kino, jako sztuka przedstawieniowa, czerpała z tego samego zasobu konwencji. Niezwykłość *Zabójstwa* (...) wynika stąd, że po raz pierwszy uczyniono z fabuły, związków z teatrem i znanych nazwisk świadomy chwyt marketingowy”⁴.

Tak właśnie wszystko łączyło się i uzupełniało. Wynalazek dioramy stał się czymś, co pojawia się w książkach o prehistorii kina. Dagerotyp — jako udany sposób zatrzymania obrazu na materiale światłoczułym — otworzył drogę do taśmy światłoczułej, a stąd już blisko do kinematografu. I kiedy powstało kino, uważane za jarmarczną rozrywkę, to właśnie techniki teatralne pomogły mu stać się sztuką artystyczną, czyli tzw. dziesiątą muzą.

Warto tu zaznaczyć, że dioramę można było oglądać również w Tomaszowie Mazowieckim. W XIX i XX wieku na pl. św. Józefa (dziś pl. Kościuszki) odbywały się różne wydarzenia i widowiska artystyczne. Ale największym powodzeniem cieszyły się wszelkiego rodzaju „gabinety mechaniczne” i „panoramy świata”. „Stanowiły one wówczas coś w rodzaju ruchomych muzeów, plastycznych kronik różnych wydarzeń, odkryć naukowych, fantazji (...) Jeden z takich gabinetów Edmunda Pajno pokazywał m.in. port w Aleksandrii, Kolosa Rodyjskiego, wiszące ogrody królowej Semiramidy w Babilonie, fontanny, wchodzenie na maszt, taniec sylfid, pochód triumfalny królowej, wnętrze piramidy egipskiej, świątynię Jowisza na Olimpie, pożar świątyni Artemidy w Efezie, zdobycie szturmem klasztoru na wyspie Kandii przez Turków w 1867 i wysadzenie tego klasztoru w powietrze przez greckiego patriotę, podróże po morzu i lądzie. Wszystko to urozmaicone było 36 karykaturami Pierrota. Na zakończenie odbył się pokaz chromotropów, czyli gry kolorów”⁵.

4. G. Stachówna, *Film d'Art — pod znakiem sztuki*, [w:] *Historia Kina*, red. W. Lohman, t. 1. Kraków 2009, s. 231.

5. *Tomaszów Mazowiecki. Dzieje Miasta*, red. E. Wachowska, Łódź 1980, s. 155.

Scenariusz 1. „Diorama”

Materiały

Biały materiał: przepuszczający światło, czyli cienkie płótno, albo najlepiej dzianina elastyczna jersey, wymiar bez znaczenia – może być to 30×30 cm albo większy – zależy, ile macie czasu i fantazji na to, aby wykonać dioramę (może być też folia budowlana); farby do materiału – mogą to też być plakatówki, akryl – co macie pod ręką i co chcecie – ważne, aby móc za pomocą różnych farb stopniować przepuszczanie światła; pędzle; sznurek; nożyczki.

Przebieg

Chciałbym przekonać Was do stworzenia własnej dioramy – i to niekoniernie na wielkim kawałku materiału. Pamiętajcie, proszę, że istotą tego zadania jest zabawa ze światłem i ruchem. Diorama żyje wtedy, kiedy zmieniające się oświetlenie (czy to poprzez słońce, czy przez latarki lub lampy) zmienia barwy na materiale. I czasem one są intensywne i pełne, a czasem przez cień lub brak światła zmieniają się w groźne i tajemnicze. Ruch i zmiana światła ożywiają dioramę.

1. Wymyślcie sobie obraz, który chcecie namalować na materiale. Możecie wcześniej zaprojektować go na kartce papieru. Później namalujcie ten obraz na materiale przy użyciu farb. Można też wykorzystać farby, które są gęste, zostawiają fakturę i mniej przepuszczają światło. Wszystko to doda naszej dioramie trójwymiarowości oraz pomoże tworzyć cienie i widoczne zmiany, kiedy będzie zmieniało się oświetlenie. Starajcie się wypełnić całą przestrzeń materiału obrazem – tak aby było jak najmniej wolnych, białych przestrzeni.
2. Jeśli mamy już namalowany obraz na płótnie – np. widok z okna – materiał należy powiesić na oknie, za pomocą sznurka albo taśmy, tak aby słońce wpadające przez okno go oświetlało. Wtedy diorama zaczyna żyć. Idealnie, jeśli za oknem jest drzewo, które daje cień. Świetnie, kiedy nasza diorama nie jest przytwierdzona w pełni, ale może się poruszać pod wpływem wiatru.

Warianty

Dla zaawansowanych kilka „można”, aby urozmaicić dioramę:

- Można naszą dioramę ponacinać, aby materiał nie był całkowitą płaszczyzną, ale aby kilka jego elementów tworzyło pełny obraz. Pamiętajcie jednak, że dioramę trzeba powiesić w jednym kawałku.

- Można do dioramy doczepić półprzepuszczalne materiały – kolorowe papiery, kolorowy plastik, elementy trójwymiarowe, które przepuszczają światło, np. pryzmaty, butelki, szkiełka, worki foliowe, lusterka itd.
- Można dioramę samemu oświetlać, jeżeli powiesimy ją w pomieszczeniu, w którym możemy kontrolować światło – np. poprzez otwieranie okna albo oświetlanie części dioramy latarką lub przy użyciu lamp.
- Można dioramę wprowadzić w ruch – siłą rąk lub wiatraka albo poprzez umiejscowienie jej w takim miejscu, gdzie naturalnie pod wpływem wiatru zacznie się ona poruszać.
- Można zrobić etiudę z wykorzystaniem dioramy, łącząc wszystkie „można” i dodając do tego aktora i dźwięk. Przy wykorzystaniu technik cieniowych można na dioramę rzucać cienie aktorów lub grać przed dioramą. A kontrolując oświetlenie (kolor i jasność), możemy stworzyć złudzenie wieczoru lub dnia, czy stworzyć jakiś efekt specjalny. (Oczywiście używając słowa „aktor”, mam również na myśli dzieci, które stają się w tym spektaklu aktorami).

Dodatki

Aby stworzyć naszą dioramę, możemy malować materiał lub folię, nacinać je i przyklejać do nich różne rzeczy. Ale dioramę można także stworzyć w technice batiku. Można też dioramę zrobić w formie instalacji, np. z pustych plastikowych kolorowych butelek, woreczków i folii.

Ważne, aby nasza diorama mogła zmieniać się przy różnym oświetleniu, a jeśli jeszcze będzie mogła się poruszać, to już pełen sukces!

Wielki artysta w małym mieście, czyli rzecz o Stanisławie Wilczyńskim

Jolanta Olczyk

Jest takie miejsce w Tomaszowie...

W centrum miasta, przy ul. Mościckiego 6, ma swoją siedzibę Miejska Biblioteka Publiczna i kino „Włókniarz”. Uważny obserwator, oglądając fasadę budynku, dostrzeże widniejącą na górze datę: 1904. Wtedy właśnie rozpoczęła się historia tego obiektu („budynek został wzniesiony w latach 1903-1904, a oddany do użytku w 1908 r.”¹) wzniesionego jako Klub albo Teatr Miejski ze środków miejscowych fabrykantów. Mieściła się tam sala teatralna, czytelnia, liczne sale do gier w karty i bilard. Obok, w podwórku, funkcjonowała także scena letnia, ale obecnie nie ma już po niej żadnych śladów.

Historia tego miejsca jest niezwykle barwna i bogata, a o jej szczególnym znaczeniu dla kultury naszego miasta stanowi działający tam w latach 1948-1952 TEATR WŁÓKNIARZY, założony i prowadzony przez wybitnego artystę, tomaszowianina z wyboru, Stanisława Wilczyńskiego.

Rzeźby i malarstwa uczył się we Lwowie pod kierunkiem wybitnych profesorów: Flejchmana, Holzmüllera i Rosena. Gdy wybuchła II wojna światowa, brał udział w kampanii wrześniowej, a później należał do konspiracji. Aresztowany przez Niemców w 1940 roku, został osadzony w więzieniu w Jarosławiu, później w Tarnowie. Stąd wywieziono go do Sachsenhausen, a 14 grudnia do obozu koncentracyjnego



Stanisław Wilczyński (ur. w 1908 roku w okolicach Lwowa, zm. w 1990 roku w Tomaszowie Mazowieckim) – artysta malarz, rzeźbiarz, scenograf, człowiek teatru. Fot. ze zbiorów rodzinnych Państwa Hrabskich.

1. E. Leszczyński, *op. cit.*, s. 120.

w Dachau. Tam został skierowany do najcięższych robót przy kopaniu fundamentów pod przyszłe baraki, ale i tu jego niezwykły talent artystyczny i wstawiennictwo kolegi sprawiły, że dostał przydział do stolarni, gdzie produkowano meble. W obozie malował również akwarele z polskimi pejzażami, rysował portrety współwięźniów i sceny z życia obozowego, a nawet dekoracje do szopek bożonarodzeniowych. Wiele informacji na ten temat znaleźć można w książce Janiny Jaworskiej: *Nie wszystkim umrę... Twórczość plastyczna Polaków w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych 1939-1945*.

W 1943 roku w obozie koncentracyjnym w Dachau miało miejsce niewyobrażalne wydarzenie. Wraz ze zmianą komendanta obozu nastąpiło pewne złagodzenie terroru, a władze zezwoliły na organizowane przez więźniów występy na obozowej scenie. „Stworzyć polski występ w obozie? Ha, już się robi!... Walter Hnaupek — Ślązak z Cieszyńskiego skupił koło siebie dużą gromadę ludzi, którzy zaczęli »organizować«. A więc buty, materiał na kostiumy, pawie pióra, skórę, karabele, ciupagi, portki cyfrowane, ogromnego smoka wawelskiego zmajstrowanego przemyślnie z obręczy, zawiasów, sprężyn i płótna żaglowego, kurtynę i kulisy, lampki elektryczne i reflektory, gwoździe i deski, farby, pędzle, nici i tekturę — słowem cały olbrzymi inwentarz, którym mógłby się pochłubić porządny teatr w średnim miasteczku niemieckim. I gdy jedni ukradkiem szyli kostiumy, inni znowu malowali dekoracje (to już była robota zacnego Staszka Wilczyńskiego i jego kolegów), szyli buty, strugali karabele z drzewa, klecili smoka, chóry ćwiczyły co wieczora po pracy, a orkiestra na drugim krańcu obozu zwabiała pod okna baraku wielkie tłumy więźniów, przysłuchujących się próbom. Prócz ćwiczeń chóru i orkiestry wszystko inne musiało się dziać ukradkiem... W jaki sposób to wszystko robiono, jak zdołano uchronić przed »nakryciem« ze strony władz obozowych, tego już nie mogę pojąć”² pisze Gustaw Morcinek — również więzień Dachau — w książce pt. *Listy spod morwy*.

O udziale Stanisława Wilczyńskiego jako scenografa, reżysera, a także aktora i tancerza w różnych formach występów artystycznych na obozowej scenie wspomina także Teodor Musioł w książce *Dachau 1933-1945*. Tutaj też (na str. 198) znajdziemy opis spektaklu. Obie książki są dostępne w MBP w Tomaszowie Mazowieckim przy ul. Mościckiego 6.

Za sprawą Teodora Musioła do dziś przetrwały ponadto oryginalne projekty i elementy scenografii do tego spektaklu. Znajdują się one w zbiorach specjalnych Instytutu Śląskiego w Opolu.

Po wyzwoleniu obozu w Dachau Stanisław Wilczyński współorganizował zespół artystyczny Teatru Polskiego im. Juliusza Słowackiego w Augsburgu. Za namową inż. architekta Aleksandra Wojny przyjechał do Tomaszowa w 1947 roku i postanowił pozostać tu na stałe. „Przyglądając się wychudzonym zmizerowanym twarzom ludzkim, coraz

2. G. Morcinek, *Listy spod morwy*, Warszawa 1957, s. 99-102.



Spektakl pt. „Grzesznicy bez wina”, zrealizowany przez Teatr Włókniarzy w 1954 r.
Fot. ze zbiorów B. Skawińskiej

bardziej utwierdzałem się w przekonaniu, że brak im tak bardzo uśmiechu. Wiedziałem, że tutaj może pomóc tylko Teatr, do którego trzeba ludzi zaprosić. Myśl ta nurtowała mnie coraz głębiej i natarczywiej. Musi powstać w Tomaszowie Teatr... Jednego dnia udało mi się zobaczyć scenę i jej wyposażenie. Była wielka, posiadała urządzenie sznurownię, a nawet kurtynę. Przy małym remoncie i wyposażeniu w pilastry i fartuchy można na niej grać. Widok sceny i możliwości uruchomienia tej sceny wpłynęły na podjęcie ostatecznej decyzji pozostania w Tomaszowie Mazowieckim”³ — pisze Stanisław Wilczyński w *Kronice Teatru Włókniarzy* — niezwykle ciekawym dokumencie z tamtych czasów (pozostającym w zbiorach rodziny). Obszerne fragmenty *Kroniki* można znaleźć w Internecie pod adresem: <https://www.nasztomaszow.pl/.../historie-z-miasta-teatr-wlokniarzy>.

Dzięki swojej nieprzeciętnej osobowości i wszechstronnym zdolnościom obudził artystyczny entuzjazm wśród mieszkańców i znacząco przyczynił się do odbudowania powojennego życia kulturalnego w naszym mieście. Powołany i prowadzony przez niego amatorski zespół TEATR WŁÓKNIARZY (1948-1952) liczył w szczytowym okresie 210 członków. Wystawiał wiele dramatów i komedii z polskiej klasyki. Równoległe, a tak-

3. Cytat z *Kroniki Teatru Włókniarzy* będącej w posiadaniu rodziny S. Wilczyńskiego, obszerne fragmenty zostały opublikowane w Internecie na stronie internetowej: <https://www.nasztomaszow.pl/.../historie-z-miasta-teatr-wlokniarzy>, [dostęp 12.07.2015].

że później, Profesor – bo tak go w mieście nazywano – prowadził liczne zespoły teatralne, koła recytatorskie i taneczne dla dzieci, młodzieży i dorosłych w świetlicach tomaszowskich zakładów pracy. Zajmował się też twórczością plastyczną. Malował pejzaże miasta i okolic, a nawet projektował kartki pocztowe.

Dziś jeszcze, wśród najstarszych mieszkańców Tomaszowa, żywa jest pamięć o Profesorze. Są też tacy, którzy grali w jego teatrze. Wielu z nich nadal realizuje zaszczone przez niego pasje.

Tomaszowianin, Antoni Malewski, w swojej *Subiektywnej historii rock'n'rolla* zamieszcza zabawną anegdotę: „Chciałbym jako ciekawostkę powiedzieć, że do dwóch scenicznych dramatów, *Damy i Huzary* Aleksandra Fredry oraz *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej, pan Wilczyński obsadził w postaci kobiecego pana Jana Janowskiego. O obsadzie w tych rolach zadecydował wzrost, kobieca figura, głos, gładka, dziewczęca twarz. W *Damach i Huzarach* odtwarzał rolę Anieli, a w *Moralności pani Dulskiej* rolę główną, panią Dulską. Pan Jan rewelacyjnie wywiązał się z zagrania tych postaci, szczególnie przerósł samego siebie w roli pani Dulskiej. Pamiętam, jak w pierwszomajowym pochodzie artyści z Wilanowa przed główną trybuną (nieistniejąca gwiazda wdzięczności przy Placu Kościuszki), na której stali włodarze miasta, »czynniki« polityczne, wśród szpaleru tłumnie zebranych mieszkańców miasta, przemaszerowali aktorzy amatorzy w teatralnych strojach, a wśród nich pan Jan Janowski, jako pani Dulska, w przebraniu kobiecym. O tym wydarzeniu długi czas mówiło się w mieście”⁴.

Niezwykła, niebanalna postać tego znakomitego artysty powinna być przypominana kolejnym pokoleniom mieszkańców naszego miasta, a jego talent, dorobek artystyczny i wieloletnia praca na rzecz mieszkańców Tomaszowa Mazowieckiego zasługują na szacunek i uznanie.

4. A. Malewski, *Subiektywna historia rock'n'rolla* [online], dostępne w Internecie na stronie: <https://www.nasztomaszow.pl/.../subiektywna-historia-rock-n-rolla>, [dostęp 12.07.2015].

Scenariusz 1. „Wirtualny wywiad”

Materiały

Kserokopie fragmentu książki Gustawa Morcinka *Listy spod morwy*.

Przebieg

1. Analiza tekstu G. Morcinka pod kątem roli sztuki i jej wpływu na morale więźniów obozu koncentracyjnego.
2. Działanie twórcze: przygotowanie „wirtualnego wywiadu” ze Stanisławem Wilczyńskim – więźniem obozu, współautorem przedstawienia i jego uczestnikiem, a później twórcą teatru w zniszczonym przez wojnę mieście (wywiad może mieć np. formę filmu dokumentalnego lub prezentacji multimedialnej).

Wskazówki

Zadanie to wymaga realizacji w grupie, może być też prowadzone metodą projektu i zakończone pokazem na szkolnej uroczystości lub stanowić temat projektu gimnazjalnego. Można je wzbogacić o zebranie innych informacji na temat Profesora wśród najstarszych członków rodziny lub o poszukiwanie innych źródeł informacji dotyczących pasji i życia Stanisława Wilczyńskiego.

Bibliografia

- Góral J., Kotewicz R.**, *Dwa wieki Tomaszowa Mazowieckiego, zarys dziejów miasta 1788-1990*, Tomaszów Mazowiecki 1992.
- Jaworska J.**, *Nie wszystkim umrzeć... Twórczość plastyczna Polaków w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych 1939-1945*, Warszawa 1975.
- Malewski A.**, *Subiektywna historia rock'n'rolla* [online], dostępne w Internecie na stronie: <https://www.nasztomaszow.pl/.../subiektywna-historia-rock-n-rola>, [dostęp 12.07.2015].
- Morcinek G.**, *Listy spod morwy*, Warszawa 1957.
- Musioł T.**, *Dachau 1933-1945*, Katowice 1968.
- Tomaszów Mazowiecki. Dzieje Miasta**, [praca zbiorowa], Warszawa – Łódź 1980.
- Tomaszów Mazowiecki. Działo się działo! Stanisław Wilczyński** [online], dostępne w Internecie na stronie: <https://tomaszow-maz.blogspot.com/.../dzialo-sie-dzialo-stanislaw-wilczynski.html>, [dostęp 12.07.2015].
- Wilczyński S.**, *Kronika Teatru Włókniarzy* [online], dostępne w Internecie na stronie: <https://www.nasztomaszow.pl/.../historie-z-miasta-teatr-wloknarzy>, [dostęp 12.07.2015].

Teatr w miniaturze na podstawie listów z tomaszowskiego getta

Justyna Biernat

Listy z tomaszowskiego getta były pisane w latach 1939-1942 przez młodego tomaszowianina Izraela Aljuche (Lutka) Orenbacha do jego ukochanej Edith Blau, Żydówki pochodzącej z Wolnego Miasta Gdańska. Zachowana korespondencja, przekazana Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie przez Edith Brandon (Blau) w 1996 roku, stanowi nie tylko zapis młodzieńczych uczuć i fascynacji, ale jest także świadectwem, podejmowanej przez środowisko żydowskie w czasach okupacji, działalności artystycznej.

Młody Orenbach był inicjatorem powstania w tomaszowskim getcie Małego Teatru Sztuki (Klein Kunsttheater) oraz Koła Artystów, które zgromadziło zarówno tomaszowskich, jak i łódzkich twórców, głównie malarzy i poetów (Władysław Rejder, Henryk Barczyński). Teatr tworzyli młodzi artyści: funkcję kierownika literackiego pełnił Adam Lichtenstein, kierownikiem muzycznym był kuzyn Lutka Fred Rotberg, sam Lutek natomiast reżyserował spektakle oraz występował w nich m.in. ze swoją młodszą siostrą Belą. Teatr młodych prezentował głównie lekkie repertuar przygotowywany przez Lichtensteina. Wykorzystywał salę mieszczącą 50 osób oraz skromne wyposażenie w postaci kurtyny, reflektora, kotary i symbolicznych dekoracji.

Orenbach, obok teatru, interesował się także malarstwem. Wśród zachowanych listów znajdują się jego karykatury, które wzbogacają wizerunek młodego artysty.



Portret i autokarykatura Lutka Orenbacha. Źródło: Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie. Kolekcja Edith Brandon.

Scenariusz 1.

Materiały

Wełniany sznurek, szary i biały papier różnych rozmiarów, tekturowe pudełko, gazety, plastikowe butelki, folie oraz wydrukowane fragmenty listów Izraela Aljuche Orenbacha.

Tu u nas, jak zwykle, jak Ci już po sto razy w listach pisałem. Monotonia bez granic, jałowość, pustka, szarość itd. Tyle się zmieniło, że śnieg spadł, a ludzie i nawet domki skurczyły się z zimna. Katar, naturalnie jest. Nie pokazuję się prawie nigdzie. Uciekam od „towarzystwa”. Chłopcy usiłują mnie zaciągnąć na karty (karciarstwo to nieodłączna cecha prowincji), ale ja nie gram. Dziewczynki przydały mi etykietę: „zimny” albo „nieczuły”, jako że nie zwracam na nie uwagi, bo mnie więcej niż jedna obchodzić nie może. (U mnie na stoliku stoi Twoja fotografia w ramce i wszyscy wiedzą, że tam, gdzieś — jest jakaś „jedna”).

Fragment listu z dnia 20.12.1939¹

Właściwie to powinnaś się cieszyć, że jestem tak ostatnio zaabsorbowany. I mocno, mocno żałuję, że Ciebie nie było wczoraj. Był piękny wieczór poezji na urodzinach p. prezesa Gminy. Urządziłem wszystko jak dawniej... Wynalazłem deklamatorów, znaleźli się pianiści. I... stałem się od razu sławny w Tomaszowie. „Sławny”... Śmieszne słowo. Nie lubię się chwalić. Ale tak jest. Goście, którzy byli u prezesa (a była prawdziwa inteligencja), nie przestają mówić o tych urodzinach. Myśleli, że są w zaczarowanym teatrze. I Bela była wspaniała w swojej recytacji. Ja odegrałem *Sokratesa tańczącego* w charakteryzacji i z całym moim uczuciem i talentem, który po tak długim uśpieniu znowu odżył. Muzyka i zaimprovizowany reflektorek stwarzały odpowiedni nastrój.

Fragment listu z dnia 9.12.1940²

Pisać nie mogę. Nie składa mi się, nie idzie. Nerwy są zbyt rozstrojone, głowa nie chce myśleć. Wybacz mi, kochana, to pismo i ten cały bezładny, chaotyczny list. Chciałem Ci

1. Źródło: Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie. Kolekcja Edith Brandon

2. *Ibidem*

napisać parę słów, żebyś nie czekała, za kilka dni napiszę znowu. (...)

Całuję Cię najmocniej
Zawsze Twój
Lutek

Fragment listu z dnia 9.12.1941⁵

Przebieg

Celem zadania jest przyjrzenie się działalności artystycznej polskich Żydów w okresie okupacji na przykładzie listów z tomaszowskiego getta. Mały Teatr Sztuki, tworzony przez Izraela Aljuche Orenbacha i jego przyjaciół, wpisuje się w bogatą historię teatrów gettowych. Zadanie pozwala poznać literacki zapis przeżyć młodego twórcy oraz przybliżyć się do tematyki hitlerowskiej okupacji. Jest także próbą stworzenia samodzielnej sceny teatralnej inspirowanej listami Lutka. Zadanie może być realizowane z wykorzystaniem różnych fragmentów literackich odnoszących się do okresu II wojny światowej. Ćwiczenie składa się z kilku kroków:

Krok I

1. Wstęp prowadzącego na temat listów z tomaszowskiego getta oraz teatrów gettowych. Wyjaśnienie specyfiki pracy artystów w okresie okupacji oraz stworzenie teatralnej panoramy gett (zespół Awangarda w Łodzi, polskie i żydowskie teatry w getcie warszawskim: Eldorado, Teatr na Pięterku, Teatr Femina, Nowy Teatr Kameralny, Teatr Melody Palace).
2. Rozdanie uczestnikom fragmentów listów.

Krok II

1. Wyłonienie poszczególnych funkcji w grupie: reżysera, scenografa, kostiumografa, aktorów. Grupa wspólnie czyta oraz interpretuje trzy fragmenty. Usiłuje wyznaczyć cechy charakterystyczne każdego fragmentu.
2. Wybrane fragmenty zostały przygotowane dla uczestników według klucza historycznego:
 - FRAGMENT I – pisany przed utworzeniem tomaszowskiego getta;

3. *Ibidem*

- FRAGMENT II — pisany w czasie zaostrej akcji antyżydowskich wewnątrz getta i w okresie zburzenia tomaszowskiej synagogi oraz bożnic;
- FRAGMENT III — będący jednym z ostatnich listów Orenbacha.

Krok III

1. Grupa przygotowuje trzy scenki teatralne inspirowane fragmentami listów. Jej praca oparta ma być na swobodnej interpretacji tekstu wedle upodobań uczestników: monodram, teatr dramatyczny, teatr ruchu, pantomima etc. Można wykorzystać, wspomniany w jednym liście, wiersz Juliana Tuwima *Sokrates tańczący* jako dodatkowy materiał.
2. Prowadzący wyznacza teren gry aktorów wełnianym sznurkiem (może to być kwadrat lub prostokąt ograniczający przestrzeń gry). Z każdą kolejną scenką teatralną przestrzeń zostaje zawężona, pojawia się coraz więcej sznurków, które tworzą ściany oddzielające aktorów od widzów. Praca ze sznurkiem może podążać w różnych kierunkach — może on nawet w pewnym momencie dzielić samych aktorów znajdujących się wewnątrz wełnianego muru. Scenografowie mają do wykorzystania jedynie naturalne i proste materiały.
3. Każdy fragment listu powinien otrzymać osobny tytuł, który stanie się nadrzędnym tematem scenki teatralnej.

Bibliografia

- Biernat J.**, *Uśmiech melancholika. Sylwetka młodego twórcy listów z tomaszowskiego getta*, „Przegląd Humanistyczny” 2014, nr 6 (447), s. 89-101.
- Engelking B.**, *Miłość i cierpienie w Tomaszowie Mazowieckim*, [w:] *Zagłada Żydów. Pamięć narodowa a pisanie historii w Polsce i we Francji*, red. B. Engelking, J. Leociak, D. Libionka, A. Ziębińska-Witek, Lublin 2006, s. 57-74.
- Pasaże Pamięci. Spotkanie z kulturą tomaszowskich Żydów**, red. K. T. Witczak, Tomaszów Mazowiecki 2014.
- Pasaże pamięci: spotkanie z kulturą tomaszowskich Żydów** [online], dostępne w Internecie na stronie: <http://www.pasazepamieci.pl>, [dostęp 12.07.2015].
- Strona:** <http://www.250na65.pl/>
- Witczak K. T.**, *Listy z getta tomaszowskiego jako dokument historyczny obrazujący żydowskie życie artystyczne*, „Rocznik Łódzki” 2011, nr 58, s. 161-182.
- Witczak K. T.**, *Słownik biograficzny Żydów tomaszowskich*, Łódź 2010.

Wiersze znad Pilicy

Elżbieta Chrulska

Wierszem, który najbardziej kojarzy nam się z Tomaszowem Mazowieckim, jest utwór Juliana Tuwima: *Przy okrągłym stole* i jego muzyczna aranżacja *Tomaszów* ze znanym fragmentem: „a może byśmy tak, jedyna, wpadli na dzień do Tomaszowa?” w wykonaniu Ewy Demarczyk. Z Tomaszowem Tuwima łączyła przede wszystkim osoba Stefanii — jego ukożanej żony. Nie był to jednak jedyny poeta związany z tym miastem.

Cofnijmy się na chwilę do schyłku Młodej Polski. Jak to często z końcem epoki bywa, po dziełach wybitnych, o których czytać można w podręcznikach literatury, przychodzi czas na utwory mniej znane. Do takich właśnie należałoby zaliczyć poezję Zygmunta Roli-Różyckiego (1883-1930). Urodził się w Łęce (okolice Dąbrowy Górniczej), ale dzieciństwo i wczesną młodość spędził właśnie w Tomaszowie Mazowieckim, mieszkając z rodziną w willi przy ul. św. Antoniego 24 (obecnie Stacja Sanitarno-Epidemiologiczna). Prowadził też intensywne życie artystyczne, udzielając się jako znakomity parodysta i aktor w teatrach amatorskich.

Jeśli chodzi o twórczość poetycką, Różycki znajdował się pod dużym wpływem swojego mistrza — Kazimierza Przerwy-Tetmajera, który poprzedził nawet pochlebną przedmową jego najważniejszy tom poetycki: *Wybór poezji* (1911). Z twórczością młodopolskiego poety łączy go nie tylko język intymnych zwierzeń i nastrojowość, ale również wrażliwość na piękno przyrody. Poza popularnymi pieśniami: *O mój rozmarynie*, *rozwijaj się* (autorstwo niepewne) i *Na ust koralu*, wiersze Różyckiego wydają się godne uwagi właśnie za sprawą utworów poświęconych urokom rzeki Pilicy, której poeta „zwierza się” ze swoich miłosnych niepowodzeń.

Artyście później nie układało się także w sprawach innych niż sercowe. Po mało ambitnej pracy w administracji warszawskiej Kolei Nadwiślańskiej i Ministerstwie Spraw Wewnętrznych (w funkcji cenzora filmowego) przeszedł z powodu przewlekłej choroby na wcześniejszą emeryturę, utrzymując się do końca życia z renty przyznanej mu przez Związek Literatów Polskich.

Poza kilkoma tomami poezji zachowała się również pamięć o jego ekscentrycznej osobowości i wyglądzie typowym dla młodopolskiej cyganerii — długich włosach, pelerynie i czarnym sombrero.

Scenariusz 1. „Kreatywne wierszem pisanie”

W pracy posłużymy się „fragmentem” (dwie strofy) wiersza Różyckiego o Pilicy¹, informując wcześniej o jego strukturze wersyfikacyjnej, tzn. że jest to wiersz sylabotoniczny napisany 13-zgłoskowcem z rymem okalającym (abba):

Pilico, dziś przychodzę
..... i pielgrzym zbłąkany,
By w świeżem twojem
..... zebrać twojej łaski!
..... po latach do ciebie
Zgrzybiały, nędzny starzec
..... rozsrebrnione wody!
Niech śpiew wasz

Zadanie będzie polegało na próbie „dopisania” brakujących fragmentów, tak by pasowały do schematu wiersza. Dzięki ćwiczeniu uczniowie będą mogli przekonać się, jak w praktyce wyglądała czynność „wierszopisania” z uwzględnieniem tradycyjnych zasad.

Zwłaszcza w kwestii sylabotonizmu należy uwypuklić muzyczną stronę wiersza, podając inne przykłady (np. wiersze Tuwima lub Staffa) i zachęcając do pracy „na ucho”, koncentrując się przede wszystkim na rytmie.

Warto w trakcie pracy zapytać uczniów o trudności, ewentualnie ułatwić zadanie, rezygnując z wybranego kryterium (sylabotonizm, liczba sylab lub rym). Na zakończenie można przytoczyć oryginalną wersję utworu.

1. Różycki Z., *Pilico, dziś przychodzę na twe srebrne piaski...*, [w:] *Wybór Poezji 1911*, V

Scenariusz 2. „Naśladować naśladowcę”

Tym razem w pracy wykorzystamy ten sam wiersz Różyckiego, ale w jego oryginalnym brzmieniu:

*Pilico, dziś przychodzę na twe srebrne piaski
Ja tułacz rozteśkniony i pielgrzym zbłąkany,
By w świeżem twojem tchnieniu zmyć swój ból rany,
By prosić miłosierdzia, żebrać twojej łaski!
Przychodzę dziś, Pilico, po latach do ciebie
Zgrzybiały, nędzny starzec, chociaż wiekiem młody-
O, szumcie mi! O, szumcie rozsrebrnione wody!
Niech śpiew wasz moje serce martwe rozkolebie!
O, szumcie mi! O, szumcie o jej przyszłym losie,
Niechaj szum wasz dalekie przestrzenie przesywa,
Ja poznam po tym szumie, poznam po tym głosie,
Czy tęskni jeszcze po mnie i czy jest szczęśliwa,
Czy, mgłami przeznaczenia od tych stron odcięta,
O naszym miłowaniu jeszcze dziś pamięta?*

Zadanie polega na napisaniu nowego wiersza o Pilicy, w którym uczniowie będą naśladować styl Różyckiego, zachowując podobieństwo, ale unikając plagiatu. Można im zasugerować formułę pastiszu, wyjaśniając, czym różni się od parodii. W tym celu będą musieli najpierw „zdemaskować” manierę poety, czyli zwrócić uwagę na sposób obrazowania i stosowane środki artystyczne (np. charakterystyczne epitety i składnia, powtórzenia, apostrofy, wykrzyknienia, pytania retoryczne, ogólny nastrój wiersza).

Gotowe wiersze można następnie prezentować na forum grupy, wspólnie „tropiąc” ślady podobieństwa. Ambitnym imitatorom można z kolei zaproponować napisanie wiersza z uwzględnieniem struktury wersyfikacyjnej utworu.

Bibliografia

- Dziechciarz O.**, *Poeta „zmierschów i smutków” Zygmunt Różycki (Rola-Różycki)*, „Ilcusiana”, z. 4 (2011), s. 136-141.
- Leszczyński E.**, *Teatr w Tomaszowie Mazowieckim w latach 1828-1912*, Tomaszów Mazowiecki 2004, s. 17, 20, 71, 74.
- Różycki Z.**, *Wybór Poezji*, Warszawa 1911.
- Skřęt R.**, *Różycki (Rola-Różycki) Zygmunt (1883-1930)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXXII, z. 4 (135), Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s. 547-548.

Teatr przyjechał! – Instrukcja do gry

1. Rok 1830

„Od czasu do czasu odwiedzają to miejsce znakomite teatralne zespoły wędrowne” – tak w wydanym we Frankfurcie nad Menem przewodniku zachęcającym tkaczy niemieckich do osiedlenia się w Tomaszowie pisał Antoni hr. Ostrowski. Rozbudowując osadę handlowo-przemysłową, zadbał też o rozwój teatralny miasta przez organizowanie koncertów muzycznych i pokazów przedstawień teatralnych w swoim pałacu.

W Pałacu Ostrowskich rozpoczyna się historia teatru w Tomaszowie. Jeśli wyrzucisz jedno lub sześć oczek, możesz rozpocząć grę.

2. Rok 1830

Powstanie listopadowe, a następnie ekonomiczny upadek miasta hamują rozwój życia teatralnego w Tomaszowie. Pierwszy w Tomaszowie budynek z salą teatralną (salą Apollina) posiadał sporą scenę, na której przyjezdne zespoły polskie i niemieckie dawały przedstawienia. Ta drewniana budowla na podmurowaniu znajdowała się przy dzisiejszej ul. I. Mościckiego 10. Od lat 30. budynek był opustoszały, krótko służył za magazyn.

Nie udało się uratować budynku przed pożarem w 1839 roku. Czekasz jedną kolejkę.

3. Lata 1841-1874

W tym czasie w Tomaszowie istniało kilka miejsc „zabaw i teatru”: Ogród i dom Karola Koreckiego (posesja narożna u zbiegu ul. św. Antoniego i Tkackiej) oraz sale przy pl. Kościuszki, m.in. Oberża Krystyna Lorena (pl. Kościuszki 16).

Jeśli staniesz na polu sali teatralnej, przesuwasz się jedno pole do przodu.

4. Rok 1851

Tomaszów Mazowiecki znajduje się pod zaborem rosyjskim, a kultura polska poddana jest cenzurze. Zawodowe i amatorskie zespoły

Teatr przyjechał! – Instrukcja do gry

teatralne mogły dawać przedstawienia tylko w oparciu o repertuar ustalony przez Cenzurę Rządową Teatrów Warszawskich. Repertuar był nadsyłany burmistrzom za pośrednictwem komisarzy obwodowych wydziałów policyjnych z zalecaniem ścisłego przestrzegania go, a w razie odstępstw – meldowania o tym. W latach 1840– 1860 rzadko odwiedzali Tomaszów przyjezdni aktorzy. W 1851 roku do miasta przyjechał Ignacy Lasocki i zatrzymał się w zajezdni Gotlieba Holsteina (nieistniejący dzisiaj dom przy rogu ul. Polnej i pl. Kościuszki) i w sali zabaw dawał przedstawienia wraz z młodym zespołem.

Mieszkańcy Tomaszowa są zadowoleni z nowej przestrzeni teatralnej, przesuwasz się trzy pola do przodu.

5. Rok 1876

Wędrowny zespół Władysława Krzyżanowskiego i Adama Jaworowskiego zmaga się z carską biurokracją. Naczelnik powiatu w Brzezinach sprawdza, czy wymienione w podaniu sztuki widnieją na liście nadesłanej przez Warszawski Komitet Cenzury. Naczelnik zezwala na przedstawienie i pisze pismo do burmistrza Tomaszowa, w którym nakazuje mu przesłanie trzech egzemplarzy afisza przedstawienia i ściągnięcie na cele dobroczynne po 2,5 kopiejki od biletu. Burmistrz wysyła żandarma, żeby sprawdził, czy grana sztuka zgadza się z tytułem podanym na afiszu, i pisze raport o przebiegu spektaklu. Grupa wystawiła dwie komedie i wodewil.

Cieszysz się razem z zespołem sukcesem i przesuwasz dwa pola do przodu.

6. Rok 1881

Od 1881 roku na ulicach Tomaszowa pojawiają się afisze teatralne z nazwą „Teatr w sali domu Neufelda”, „Sala (lub Teatr) Neufelda”. Aron Neufeld, właściciel lokalu – szynku z przyległą do niego salą teatralną – dzierżawił salę często zmieniającym się właścicielom. Handlarz wybudował salę w miejscu domu i ogrodu Karola Koreckiego. Ten murowany, parterowy budynek zachował się do dziś, znajduje się w podwórzu posesji u zbiegu ul. Tkackiej i św. Antoniego.

W budynku gościło wiele zespołów teatralnych. Życie teatralne w Tomaszowie rozkwita. Masz dodatkowy rzut kostką.

7. Lata 1886-1887

Do Tomaszowa kilkakrotnie przyjeżdża zespół Anastazego Trapszy, wybitnego aktora i reżysera, twórcy podręcznika gry aktorskiej. Odwiedziny Tomaszowa wiążą się z filantropijną działalnością Stanisława hr. Ostrowskiego. Pragnie on wybudować szpital w Tomaszowie i datki na ten cel zebrać z granego przedstawienia. Jednak sam występ słynnej trupy aktorskiej jest zagrożony z powodu postawy E. Pickera, dzierżawcy sali w domu Neufelda. Dzięki sprawnej interwencji burmistrza i energicznymi działaniami pełnomocnika hrabiego do organizowania spektakli teatralnych dochodzi do występu.

Przedstawienie odnosi kasowy sukces, a Ty zyskujesz dodatkowy rzut kostką.

8. Lata 1886-1887

Zespół Anastazego Trapszy gra drugie przedstawienie na cele funduszu budowy szpitala miejskiego. Jednak tym razem wydatki przewyższyły kwotę wpływów. Jaka była tego przyczyna? Sala w „Nowym Teatrze” w domu W. Zimmermana, urządzona przez hr. Ostrowskiego dla przedstawień zespołów amatorskich, odległa od śródmieścia o prawie pół kilometra? Obniżenie ceny biletów w I rzędzie, a podniesienie za miejsca dalsze oraz wejściówki, co godziło w kieszeń widzów mniej zamożnych?

Szukasz przyczyn niepowodzenia, a Twoi przeciwnicy posuwają się o dwa pola do przodu.

9. Rok 1887

Do Tomaszowa przyjeżdża trupa Stanisława Trapszy, syna Anastazego. W jego zespole gra Gabriela Śnieżko-Zapolska. Przedstawienia obejrzało niewielu tomaszowian. Być może przyczyną była niepochlebna ocena gry aktorskiej przyszłej autorki *Moralności pani Dulskiej*, umieszczona w gazecie „Tydzień” z granego kilka dni wcześniej przedstawienia w Piotrkowie Trybunalskim? Krytyczny ton w odniesieniu do gry Zapolskiej nie był odosobniony i dominował w prasie krajowej.

Pocieszasz Zapolską i szukasz silnych stron jej występu scenicznego. Czekaś dwie kolejki.

10. Rok 1893

W ogrodzie Alojzego Milajdsena o malowniczej nazwie „Szwajcarska Dolina” znajdowała się drewniana altana, w której dawano przedstawie-

Teatr przyjechał! – Instrukcja do gry

nia i koncerty (obecny park). Zygmunt Gawkowski, tak pisze w gazecie „Tydzień” o swoich wrażeniach z pobytu w tym miejscu: „(...) doszedłem tam po różnych dziurach, kamieniach, dołach i kałużach”, „zamiast doliny znalazłem w lichym ogródku ohydną norę na kształt sutereny, a w niej kilka stolików, stary bilardzik z posklejanymi kijami i bufet lichy zaopatrzony”.

Z powodu zimna (przemoczone buty) i głodu jak najprędzej opuszczasz to miejsce. Masz dodatkowy rzut kostką.

11. Przełom XIX i XX wieku

Na pl. św. Józefa (obecnie pl. Kościuszki) na przełomie XIX i XX wieku odbywały się różnorodne widowiska. Popularne były m.in. popisy sztukmistrzów, siłaczy, karłów występujących na wolnym powietrzu lub we własnych budach. Dużym powodzeniem cieszyły się również wszelkiego rodzaju „gabinety mechaniczne” i „panoramy świata”. Stanowiły one wówczas rodzaj ruchomych muzeów, plastycznych kronik różnych wydarzeń, odkryć naukowych, czy fantastycznych wyobrażeń.

Zapatrzyłeś się w obrazy gabinetu Edmunda Pajny: port w Aleksandrii, Kolosa Rodyjskiego, wiszące ogrody królowej Semiramidy w Babilonie. Tak Cię zafascynowały, że na oglądaniu ich minęła Twoja kolejka.

12. Rok 1903

Korespondenci gazety „Tydzień” entuzjastycznie piszą, że zawiązało się Towarzystwo Tomaszowskiego Teatru Miejskiego z kapitałem 40 tysięcy rubli i zakupiło plac przy ul. Pilicznej 6 pod budowę: „dwupiętrowego gmachu z restauracją, klubem i salą teatralno-balową”. Otwarcie budynku zaplanowano na 1 lipca 1904 roku. Towarzystwu zabrakło pieniędzy i wzięło pożyczkę na wykończenie sali teatralnej. Teatr zostaje oddany do użytku w 1908 roku (obecnie znajduje się w niej kino „Włóknierz”).

Rzucasz kostką i cofasz się.

13. Rok 1909

Do Tomaszowa przyjeżdża zespół Aleksandra Gustawa Zelwerowicza, wybitnego aktora, reżysera i pedagoga, dyrektora teatru łódzkiego. W oczekiwaniu na zakończenie remontu siedziby teatru Zelwerowicza (obecnie Teatr Jaracza w Łodzi) wyruszył on z zespołem w objazd po prowincji. W nowym tomaszowskim teatrze wystawił farsę *Osiółek* G. Caillaveta

R. de Flersa oraz *Dziady* w opracowaniu Stanisława Wyspiańskiego. Występy zespołu wywarły silne wrażenie na publiczności, która wspominała je jeszcze przez wiele lat. Był to jeden z ostatnich występów teatrów wędrownych. Na początku XX wieku zjawisko przemierzających kraj zespołów teatralnych wygasło.

Udało Ci się dostać bilet na przedstawienie słynnego Zelwerowicza. Przeskakujesz pola i dochodzisz do mety.

Bibliografia

Leszczyński E., *Ocalić od zapomnienia...*, Tomaszów Mazowiecki 2004.
Tomaszów Mazowiecki. *Dzieje Miasta*, red. E. Wachowska, Łódź 1980.

Zeszyt metodyczny powstał jako część projektu „Krótka historia teatru w Tomaszowie Mazowieckim”, dofinansowanego ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „Teatr 2015 – Promesa: 250-lecie teatru publicznego w Polsce. Edukacja teatralna i promocja teatru”. Działanie zostało zrealizowane z licznymi podmiotami, m.in. we współpracy z Miejską Biblioteką Publiczną im. Teresy Gabrysiewicz-Krzysztofik w Tomaszowie Mazowieckim, Skansenem Rzeki Pilicy, Teatrem Polskim w Bydgoszczy, Archiwum Państwowym w Piotrkowie Trybunalskim oddział w Tomaszowie Mazowieckim, Stowarzyszeniem Inicjatyw Kulturalnych tARTak oraz przy wsparciu Ośrodka Sportu i Rekreacji w Tomaszowie Mazowieckim.



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



tARTak
Stowarzyszenie
Inicjatyw
Kulturalnych



ISBN 978-83-943260-0-5