

Wilama Horzycy toruński teatr narodowy

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2018.023>



Wilam Horzyca (drugi od lewej)
z zespołem twórców spektaklu *Szkoła żona Moliera* (prem. 22 grudnia 1945 r.)
Fot. Alojzy Czarnecki. Archiwum Biblioteki Głównej UMK w Toruniu

Wilam Horzyca został dyrektorem Teatru Ziemi Pomorskiej w Toruniu 25 października 1945 roku i pełnił tę funkcję przez trzy sezony, do sierpnia 1948¹. Objął kierownictwo teatru w trudnym okresie zaraz po latach okupacji, już po dwóch powojennych dyrektorach,

* Profesor Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Zainteresowania badawcze: historia polskiego i europejskiego teatru XX wieku, problematyka inscenizacji, aktorstwa i scenografii, biografie artystów, edytorstwo pism teatralnych. E-mail: lidia.kuchtowna@ispan.pl

¹ Analizę trzech toruńskich sezonów Horzycy zawiera monografia: L. Kuchtówna, *Wielkie dni małej sceny. Wilam Horzyca w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Toruniu 1945–1948*, Wrocław 1972.

Władysławie Brackim i Aleksandrze Rodziewicz. Musiał nie tylko skompletować zespół artystyczny, aktorski i reżyserski, lecz również zorganizować materialne podstawy teatru. Piękny gmach wprawdzie ocalał w czasie działań wojennych, ale całkowitemu zniszczeniu uległy magazyny i pracownie teatralne.

Kiedy przyszedł do Teatru Ziemi Pomorskiej, miał już pięćdziesiąt sześć lat i był osobowością twórczą znaną w całej Polsce, a działał na wielu polach. Zaczynał po I wojnie światowej od pracy literackiej. Pisał poezję, recenzje, eseje, przekładał z języka angielskiego i niemieckiego, wchodził w skład grupy poetyckiej Skamander, w dwudziestoleciu międzywojennym redagował czołowe pisma literackie – „Drogę” i „Pion”, wykladał historię dramatu i teatru powszechnego w Państwowej Szkole Dramatycznej w Warszawie. Miał też w biografii przynależność do Legionów Polskich, potem pracę w Ministerstwie Spraw Wojskowych, w kadencji 1930–1935 był posłem w Sejmie Ustawodawczym z ramienia Bezpartyjnego Bloku Współpracy z Rządem.

Przy tych rozlicznych działaniach jako priorytet swojej twórczości dość wcześnie obrał sztukę teatru, a zaczął od pracy w głośnym Teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie. Kierował nim wraz z Leonem Schillerem i Aleksandrem Zelwerowiczem w latach 1924–1926, współtworząc styl teatru monumentalnego, który stał się jednym z nurtów XX-wiecznej europejskiej Wielkiej Reformy teatralnej na gruncie teatru polskiego. Schiller i Horzyca złączyli w tej koncepcji tradycję dramatu romantycznego, teorie teatralne Adama Mickiewicza i twórczość dramatyczną Stanisława Wyspiańskiego. Miał to być teatr odświeżony, wyzwolony z wszelkiej powszedniości, w kształcie wywiedzionym z potężnych wizji polskich romantyków. Kult dla polskiego dramatu romantycznego zespolono z radykalną nowoczesnością inscenizacji, szczególnie w spektaklach Schillera. Z poetyckiego listu Wyspiańskiego do Adama Chmiela: „Teatr mój widzę ogromny, wielkie powietrzne przestrzenie” wyprowadzono różnorakie formy teatru świątynnego, podniesłego w nastroju, poetyckiego, mieszczącego ducha narodowego. Powoływano się na *Lekcję XVI* Mickiewicza, profetyczny wykład, w którym poeta wskazywał na anachroniczność pudełkowych budowli teatralnych, nieprzydatnych do scenicznej realizacji wielkiej poezji dramatycznej.

Inszenizacje Schillera stanowiły najwybitniejsze przykłady teatru monumentalnego, natomiast Horzyca był głównym teoretykiem i największym propagatorem tego stylu. Kiedy w grudniu 1931 roku na sześć sezonów objął dyrekcję Teatrów Miejskich we Lwowie, świadomie – we współpracy z Andrzejem Pronaszką, Władysławem Daszewskim, Edmundem Wiercińskim, Waclawem Radulskim – kontynuował działalność zapoczątkowaną w Teatrze im. Bogusławskiego. Od razu zaproponował Schillerowi reżyserię *Dziadów* Mickiewicza, a w repertuarze scen lwowskich umieścił utwory leżące na linii teatru narodowego, począwszy od *Odprawy posłów greckich* Jana Kochanowskiego i *Potrójnego Cieklińskiego*, przez *Sen srebrny Salomei*, *Samuela Zborowskiego* i *Księdza Marka* Juliusza Słowackiego, *Kleopatę* Norwida, *Nie-Boską komedię* Krasińskiego, *Wesele*, *Powrót Odysa* i *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, aż do *Marcholta* Jana Kasprówicza. Repertuar oparł również na sztukach współczesnych autorów polskich, a obok nich – dramatopisarzy reprezentatywnych dla nowych kierunków w dramacie europejskim, takich jak Shaw, Pirandello, Chesterton, O’Neill, Brecht, Tretjakow, Marinetti. Inspirował wiele przedstawień, opatrywał je komentarzami, wydawał pismo „Scena Lwowska”, opracował też kilka inscenizacji: *Kleopatę* Cypriana Norwida, *Wyzwolenie* Wyspiańskiego i *Odprawę posłów greckich*

Kochanowskiego. Łatwo odszukać w nich wizję zmonumentalizowaną przez podesty i konstrukcję terenu gry, patos i statyczność, stylizowane kostiumy.

Po ważkiej artystycznie dyrekcji lwowskiej Horzyca w 1937 roku wszedł w skład kierownictwa Teatru Narodowego i Nowego w Warszawie. Zamierzał kontynuować swoją dotychczasową linię programową, w zapowiedziach umieścił *Bolesława Śmiałego* oraz *Skalkę* Wyspiańskiego, *Irydionę* Zygmunta Krasińskiego, *Lillę Wenedę* Słowackiego, *Hamleta* Williama Szekspira. Z repertuaru lwowskiego przeniósł na scenę Narodową *Człowieka, który był Czwartkiem* Gilberta K. Chestertona i *Czarną Damę z sonetów* George'a Bernarda Shawa. W ciągu dwóch sezonów, zamkniętych cezurą września 1939 roku, wystawił *Balladynę* i *Mazepę* Słowackiego, *Dożywocie* Aleksandra Fredry, *Skiza* Gabrieli Zapolskiej, *Szkołę obmowy* Richarda B. Sheridana i *Nasze miasto* Thorntona Wildera. W swojej reżyserii zrealizował trzy jednoaktówki: *Miłość czystą u kąpieli morskich* Norwida, *Odwiedziny o zmroku* Tadeusza Rittnera i *Czasu jutrzeźnego* Józefa Czechowicza.

Lata wojny spędził w Warszawie. Pracował jako tłumacz w Urzędzie Miejskim, wykladał historię literatury na tajnych kursach, współredagował konspiracyjne pismo „Nurt”, dużo pisał (wszystkie rękopisy spłonęły w czasie powstania warszawskiego). Po wyzwoleniu natychmiast powrócił do pracy teatralnej. Z Karolem Adwentowiczem sprawował przez krótki czas kierownictwo Teatru im. Wyspiańskiego w Katowicach, a po przesiedleniu do Katowic zespołu lwowskiego objął dyrekcję teatru w Toruniu.

Dopiero tutaj, w Teatrze Ziemi Pomorskiej w jego inscenizacjach doktryna teatru monumentalnego znalazła pełniejszą realizację. Zawsze był monolityczny w swoich dążeniach i wizjach teatralnych. W warunkach powojennej mizerności, w niewielkim, zniszczonym i ubogim mieście działał tak, jak w dotychczasowych prężnych środowiskach kulturalnych. Próbował wrócić do przedwojennego porządku etycznego i poprzednich koncepcji artystycznych, wcześniejszych postulatów i wyborów. Na przekór zewnętrznym utrudnieniom konsekwentnie realizował zamiar zorganizowania w Toruniu instytucji artystycznej na kształt Teatru Narodowego.

W różnego rodzaju wypowiedziach określił, jaką rolę powinien pełnić teatr, noszący miano „narodowy”. Tłumaczył w sposób aż patetyczny, że jest on spadkobiercą wielkiej tradycji, bo ma za sobą okres, kiedy odgrywał rolę świątyni polskiej kultury i polskiej mowy. Jest powołany do stanowienia skarbnicy wartości duchowo-artystycznych wielkiej sztuki polskiej. Winien przybliżyć tradycję, wprowadzając na scenę kanon najwybitniejszych osiągnięć dramatu polskiego, a także światowego. Idąc za wskazaniem Norwida, ma obowiązek „organizowania wyobraźni narodowej”. Ma być zwierciadłem aktualnych zagadnień społecznych, politycznych i kulturalnych, nurtujących współczesne społeczeństwo, i funkcją duchowego życia narodu.

Model polskiego teatru narodowego porównywał z wybitnymi teatrami Europy, a przede wszystkim z Comédie Française, najstarszą sceną, noszącą cechy charakteru narodowego, a więc z teatrem aktorskim ze stałym repertuarem tradycyjnym i współczesnym, stawiającym sobie za cel pielęgnowanie języka literackiego. Wskazywał również na wiedeński Burgtheater, którego tradycję cechują staranny dobór repertuaru, wysoki poziom aktorstwa, troska o kulturę języka. Także na moskiewski Teatr Mały i jego ważną rolę w rozwoju rosyjskiej kultury narodowej².

² Horzyca najpełniej określił swoje poglądy na Teatr Narodowy w liście do ministra kultury i sztuki Tadeusza Galińskiego, z 3 IX 1958 (Horzyca 1991: 436).

W repertuarze toruńskiej dyrekcji zawarł Horzyca swoje marzenia i przemyślenia, pasję oraz głęboką wiarę w prawdy objawiane przez poetów, a w inscenizacjach – dążenie do urealnienia teatru monumentalnego. Najpełniejszym wyrazem jego przekonań artystycznych stała się prapremiera *Za kulisami*, fantazji dramatycznej ukochanego poety Norwida. Z klasyki polskiej udało się Horzycy zrealizować jedynie *Wesele* Wyspiańskiego, a z nowszych utworów *Wilki w nocy* Rittnera, *Pastorałkę* Schillera i *Dewaluację Klary* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Z wielkiego dramatu europejskiego grano *Sen nocy letniej* oraz *Romea i Julię* Szekspira, *Życie snem* Calderona i *Szkołę żon* Moliere. Z repertuaru rosyjskiego *Ożenek* Mikołaja Gogola i dwie jednoaktówki: *Mozarta* i *Salieriego* Aleksandra Puszkina oraz *Pugaczowa* Siergieja Jesienina. Z europejskiego dramatu współczesnego utwory rzadko pojawiające się na scenie – *Major Barbarę*, *Cezara i Kleopatę*, *Czarną Damę z sonetów* Shawa, *Magię* Chestertona, *Rozkosz uczciwości* Luigiiego Pirandella. Podobnie jak w teatrze lwowskim Horzyca chętnie realizował premiery współczesnych polskich pisarzy. Wystawił *Orfeusza* Anny Świrszczyńskiej, *Promienistych* Krystyny Grzybowskiej, *Starą cegielnię* i *Gospodarstwo* Jarosława Iwaszkiewicza, *Są rzeczy ważniejsze* Janusza T. Dybowskiego. Ważnym spektaklem stały się *Dwa teatry* Jerzego Szaniawskiego z gościnnym występem Adwentowicza, a przedstawienia *Orfeusza*, *Promienistych* i *Gospodarstwa* były prapremierami. W budowaniu repertuaru nie sięgał po dramaty o charakterze propagandowym, nie reagował na charakterystyczne dla czasów powojennych tendencje polityczne i społeczne.

Publiczność teatralną, zainteresowaną poetyckim repertuarem stanowili pracownicy uniwersytetu, miejscowa inteligencja, studenci i młodzież szkolna, natomiast przeciętny widz toruński tęsknił za operetką, wstawkami muzycznymi i komedią. Toteż Horzyca musiał ze względów frekwencyjnych i finansowych, także dla uniknięcia monotonii, wprowadzać do repertuaru sztuki rozrywkowe. Miał zresztą duże zrozumienie dla komizmu, groteski i dowcipu, a widowiska muzyczne wystawiał z wielkim smakiem. Grano więc *Króla włóczędów* Justina McCarthy'ego i *Nitouche* Hervégo, komedię sensacyjną *Seans* Noëla Cowarda, *Ładną historię* Gastona A. de Caillaveta i Roberta de Flersa, *Walkę kobiet* Scribe'a i Ernesta Legouvé'a, a nawet komedyjki o małej wartości literackiej: *Musisz być moją* Verneuilla i *Szczęśliwe dni* Claude'a A. Pugeta. Torunianie zobaczyli też klasyczne komedie: *Mąż i żona*, *Nikt mnie nie zna*, *Gwałtu, co się dzieje* i *Koncert* Fredry oraz Michała Bałuckiego *Grube ryby* i *Dom otwarty*.

Tylko w projektach i zamierzeniach pozostało wiele interesujących pozycji. Nie udało się z różnych powodów zrealizować *Snu srebrnego Salomei* Słowackiego, *Wyzwolenia* i *Bolesława Śmiałego* Wyspiańskiego, *Hamleta* Szekspira, *Wachlarza* Carla Goldoniego, *Człowieka i nadczłowieka* Shawa, chińskiej sztuki Hsiunga *Pani Wdzięczny Strumień*, *Wielkiego Fryderyka* ani *Cezara i człowieka* Adolfa Nowaczyńskiego, *Don Juana* Moliere, *Ladacznicy z zasadami* Jean-Paula Sartre'a, *Maskarady* Iwaszkiewicza, dramatu antycznego, co było przedmiotem rozmów z wybitnym filologiem klasycznym prof. Stefanem Srebrnym, ani wielu innych sztuk.

Spektakle Horzycy cechowała jednolita poetyka. Stworzył pewien model teatru wyobraźni, niezwiązany z konkretnymi sztukami: teatr odchodzący od naturalizmu i iluzji, często statyczny, zmonumentalizowany, poetycki i kontemplacyjny. Najważniejszy element spektaklu stanowiło słowo, często podawane w sposób inkantacyjny, recytacyjny, upodabniający teatr do obrzędu. Magię słowa wydobywała ascetyczna scenografia, wykorzystująca światło jako ważny środek kompozycyjny, często jednoczesna jak w misteriach średnio-wiecznych.

Wielokrotnie w inscenizacjach ujawniał Horzyca swoją ogromną erudycję teatralną, a na pewno najpełniejszym wyrazem jego przemyśleń i dążeń, subtelnej ironii i gorzkiej myśli było wystawienie fantazji dramatycznej *Za kulisami*. Decydując się na prapremierę, w sto dwudziestą piątą rocznicę śmierci Norwida, musiał sam opracować tekst dramatu, który doszedł do nas w postaci luźnych fragmentów maskaradowego dramatu *Za kulisami* i antycznego *Tyrteja*. Horzyca uznał *Tyrteja* za utwór poety Omegitta i równocześnie wizję uczestników zabawy maskaradowej, która prawem kontrastu wdziera się do sal reductowych. Odczytał dramat Norwida przez analogię do *Wesela* Wyspiańskiego³.

Tyrteja i *Za kulisami* pokazał w dekoracji Leonarda Torwirta jako całość, bez opuszczania kurtyny. Część maskaradowa rozgrywała się w sali balowej, zamkniętej trójdzielną ścianą składającą się z wielkich luster o szarosrebrzystym połysku. U sufitu wisiały trzy duże świeczniki. Scenę podzielono na dwie płaszczyzny. W pobliżu rampy, na pierwszym planie jaskrawo oświetlonym, przewijające się grupki uczestników maskarady wygłaszały swoje krótkie dialogi. Dalsza płaszczyzna sceny tonęła w niebieskawym półmroku. Przez cały czas przewijały się przez nią tańczące pary w stylowych kostiumach, niknąc lub pojawiając się to z lewej, to z prawej strony. Sceny balowe opływał sentymentalny walc Kreislera, obezwładniający monotonią.

Świat *Tyrteja* wdzierał się do sali balowej gwałtownie przez ścianę, która się nagle rozsławała wśród trzasku i brzęku rozbitych luster. Przestraszeni goście uciekali w popłochu, a na pustą scenę wkraczały postaci w stylizowanych kostiumach greckich. *Tyrtej* rozgrywał się bez dekoracji, w matowym świetle horyzontówki. Gdy kończył się, światła przygasały, po chwili rozjarzały się świeczniki i znów wracała sala balowa i pojawiały się taneczne pary. W finale Quidam już na opustoszałej scenie wygłaszał wiersz Norwida, zaczynający się od słów „Na posadzkę zapustnej sceny...”; wiersz o tańczących maskach, kwiecie papierowym i łzie z wosku.

Wystawiając *Orfeusza Świrszczyńskiej*, ze średniowiecznych misterii wywiódł Horzyca scenę jednoczesną, gdzie w syntetycznej dekoracji obok poszczególnych zmieniających się fragmentów istniała przestrzeń neutralna – „campus”. Tak więc w pierwszym akcie zasadniczy element zabudowy scenicznej stanowiła kondygnacja schodów z przedpolem. Z przodu mieściła się po prawej stronie kawiarnia, po lewej na podeście – sypialnia Eurydyki. W głębi zaznaczono skały, wśród których Orfeusz spotykał się z menadami.

Drugi akt rozpoczął się przed zamkniętą srebrną bramą piekieł. Gdy ukazywał się Hades, na najwyższej środkowej partii srebrno oświetlonych schodów siedziała królowa piekieł Persefona. Kiedy wstawała, jej szafirowo-stalowa suknia spływała po schodach, niezmiernie wydłużając hieratyczną i wyniosłą postać. W głębi sceny na tle ciemnych niebiesko naświetlonych kotar zawieszono ukosem żelazny most, z którego Hermes pokazywał Orfeuszowi świat podziemny – dusze w białych całunach kroczące ku wodzie letejskiej i chór grzeszników w ogniu czyścowym, wystylizowany na ikonografii średniowiecznej: pod mostem na czarnym tle ukazywały się ramiona, czerwono oświetlone, chwiejące się w czasie recytacji jak płomienie. Cały Hades tonął w niebieskawym półmroku, twarze i ciała bogów miały kolor srebrny, szaty – granatowo-liliowy.

³ Układ tekstu *Za kulisami*, zaproponowany przez Horzycę, wywołał żywą dyskusję i nie został zaakceptowany przez badaczy twórczości Norwida. Wypowiadali się na ten temat: Irena Sławińska, Tadeusz Makowiecki, Juliusz Wiktor Gomulicki i Kazimierz Braun.

W akcie trzecim dekorację stanowiły schody i umieszczone na nich skały, wśród których w świetle błyskawic rozszarpywały Orfeusza szalone menady, jednakowo ubrane w skóry, wszystkie z długimi czarnymi włosami, mówiące chórem, poruszające się rytmicznie i ekspresywnie.

Kurtynę między poszczególnymi scenami zastępowało wyciemnienie i muzyka. W ten sposób osiągnięto wrażenie „scenicznego rapsodu. [...] Nakazowi poezji – pisał Horzyca – poddałem [...] także i grę aktorską. [...] Dialog zasadniczo oparty był nie na logice konwersacji, lecz na logice muzyki” (Horzyca 1946). W *Orfeuszu* zobaczył problemy ponadczasowe, istotne dla ludzi antyku i ludzi współczesnych, podkreślając patos liryzmu, dając wyraz wiary w podniesienie się duchowe po tragicznym doświadczeniu wojennym.

Jeszcze innego rodzaju erudycja teatralna znalazła wyraz w przedstawieniach szekspirowskich, nawiązujących do teatru elżbietańskiego, znanego z rysunku Jana de Witte’a. Horzyca nie wprowadził wiernej rekonstrukcji sceny z czasów Stratfordczyka, lecz przystosował scenę elżbietańską do wymogów i warunków teatru współczesnego.

W *Śnie nocy letniej* w scenografii Torwirta rozegrał akcję na dwóch kondygnacjach ogromnych srebrnych schodów, wygiętych w podkowę i w głębi zamkniętych ekranem. Taka architektura sceny oznaczała pałac królewski Tezeusza. Na tych samych schodach w aktach następnych wyrastał las: drzewa, krzewy i paprocie o fantastycznych, dużych i płaskich liściach. Światłem, a był to środek nieznanemu teatrowi elżbietańskiemu, wydobywano różnicę poziomów, wyodrębniano poszczególne kondygnacje.

Element nowatorski stanowiły kostiumy postaci, odwołujące się do wyobraźni Wyspiańskiego, łączącej elementy obcych sobie światów i epok. Bogów szekspirowskich pokazano przez pryzmat wyobrażeń słowiańskich z kręgu Świtezianki czy Goplany, Puka w kubraczku pasterskim, a obok nich – Ateńczyków w antycznych zbrojach i chlamiadach. Przedstawienie było wyraźną opozycją do operowej rewii i feerii Reinhardta, który w sławnym berlińskim przedstawieniu *Snu nocy letniej* stopił naturalizm z wyobraźnią romantyczną. U Horzycy renesansowość Szekspira zespoliła się z jasnością myśli i monumentalnym misterium patetycznym, ze świadomością, że istnienie jest „przejawem i dziełem jakichś odwiecznych sił kosmicznych” (Horzyca 1945). Oś kompozycyjną akcji stanowiło wyniesienie i upadek Spodka. Spektakl narzucał przekonanie, że w żywioł komedii, w fantastykę baśni wdarło się coś nadzmysłowego.

Również w *Romeu i Julii* inscenizator odwołał się do czasów elżbietańskich. Nie było dla niego sprawą istotną, że akcja toczy się w obsypanej glicyniami i różami Weronie, że pierwiastki romantyczne przeplatają się z warstwą renesansową. Ukazał patetyczną tragedię młodych kochanków, ich czystą miłość przeciwstawiając zepsuciu otaczającego świata. Znowu zastosował formę rapsodu, bez rozbijania utworu na odsłony, i dekorację nawiązującą do zasady stałej konstrukcji scenicznej. Składała się z trzech poziomów, które Torwirt podzielił pasami w agresywnych jaskrawych kolorach, żółtym i pomarańczowym. Poziom najwyższy służył jako balkon lub pokój Julii, poziom środkowy – jako mieszkanie, sala balowa i ogród Kapuletów. Pozostałe sceny rozgrywały się na najniższej kondygnacji, gdzie znajdował się grobowiec Kapuletów, a na nim waza z bukietem czerwonych róż. Czas akcji określały jedynie ostrołuki gotyckie, markujące okna i drzwi. Właściwe miejsce akcji wyodrębniał z całej konstrukcji snop światła o charakterze ekspresjonistycznym.

Kochankowie podawali tekst w sposób inkantacyjny i patetyczny, czasem stosowali gest sztuczny, nierealistyczny. Kompozycje zbiorowe miały urok fresków, wynikający z upozowania postaci na małej przestrzeni scenicznej. Utrwalono na zdjęciu ze spektaklu fragment czwartego aktu, gdy na proscenium rozgrywał się groteskowy epizod z weselnymi muzykantami, grającymi na niemych instrumentach, a z najwyższej kondygnacji bezwładnie zwisała ręka pogrążonej w letargu Julii. Była to ulubiona scena Horzycy, przy której zawsze płakał; nawet po latach, na samo jej wspomnienie.

Program teatru o charakterze narodowym, poetyckim, monumentalnym nie mógł spaść się w małym Toruniu z szeroką akceptacją. Co pewien czas wybuchały dyskusje, czy rzeczywiście taka scena jest potrzebna toruńskiemu społeczeństwu. Proponowano wystawianie sztuk bardziej realistycznych i aktualnych, „bez owego mistycznego czy metafizycznego balastu, który tylko obraz gmatwa i zaciemnia”, pisał dziennikarz „Ziemi Pomorskiej”. Wyjaśniał szczegółowo: „Wszyscy, których interesują problemy roztrząsane w dramatach Calderona, Świrszczyńskiej czy Norwida i którzy rozumieją te rzeczy bez komentarzy, mogą zmieścić się na jednym przedstawieniu podczas premiery” (F. M. 1947). Również nie byle kto, bo Adam Grzymała-Siedlecki, pod pseudonimem Jan z Marnowa, zaatakował politykę artystyczną Horzycy, głównie wprowadzanie na scenę poezji. Powątpiewał: „Ale czy właśnie Toruń (nie jakieś większe miasto) nadaje się na taką świątynię sztuki?” (Grzymała-Siedlecki 1948)

Natomiast świadectwa widzów niejednokrotnie przeczą tym stwierdzeniom. „Żyliśmy teatrem – pisał niedawno prof. Andrzej Tomczak, historyk i archiwista, we wspomnieniu *Mój uniwersytet w latach 1946–1950*. – Nie opuściliśmy żadnego spektaklu Wilama Horzycy, wybierając się na przedstawienia zwykle w kilka osób” (Tomczak 2015). Również prof. Irena Sławińska, literaturoznawca i teatrolog, podkreślała wielki udział teatru Horzycy w formacji studentów i atmosfery intelektualnej Torunia. Nawet przyznawała się do inspiracji przedstawień Horzycy w jej pasjach naukowych, m.in. w badaniach nad twórczością Norwida. Jarosław Iwaszkiewicz z sentymentem wspominał małżeństwo Horzyców ze swego pobytu w Teatrze Ziemi Pomorskiej w 1947 roku:

Oni tak bardzo pasowali do tego cichego, mądrego miasta, do uniwersyteckiego nastroju, do akademickich rozmów w tak niezwykłym domu profesora Konrada Górskiego. Wil zapalony do swojej roboty tworzył cuda i chciał tworzyć jeszcze, Stasia w swojej naiwności pasowała do miasta, do secesyjnego teatrzyku, do zapalonych ludzi. Tworzyło się wtedy w Toruniu nieprzeciętne środowisko (Iwaszkiewicz 1979: 18).

Horzyca starał się uczynić z teatru ośrodek kulturalny dla całego miasta. Jego spektaklom towarzyszyły dyskusje popremierowe, wygłaszał odczyty na czwartkach literackich, publikował artykuły w programach i w prasie, komentujące założenia inscenizacyjne i program teatru. Przez cały czas pracy w Toruniu mieszkał przy ulicy Szerokiej 24, zajmując pokój we wspólnym mieszkaniu z Marią Boltuciową, wdową po generale Mikołaju Boltuciu, oraz z Marią Zielińską-Puzyniną. Zainteresował teatrem dzieci współmieszkanek: Irenę Bołtuć i Konstantego Puzynę, wkrótce znanych krytyków teatralnych.

Odszedł z Teatru Ziemi Pomorskiej wbrew własnej woli.

Do Torunia bardzo się przywiązałem – pisał do Julii Rylskiej – i wcale nie uważam, że jestem na głębokiej prowincji, jak się to wydaje wszystkim niemal moim aktorom. Mimo bowiem prowincjonalności mego teatru, dosyć o nim dziś szeroko mówią w Polsce, co świadczy, że nie jestem znów na takim odludziu (Horzyca 1991: 168).

Maśliński pamiętał, jak Horzyca „(przedwojenny człowiek stolicy!) pomrukiwał: »No cóż, proszę pana, a weźmy taki Heidelberg«” (Maśliński 1980). Kiedy rozpoczął pracę w Toruniu, wyjął w przemówieniu przed prapremierą *Promienistych* zapewne motto swoich działań: „Nie ma świata tak małego, by się z niego prawdziwa, nieklamana nieśmiertelność urodzić nie mogła, jeśli się tylko obudzi gorąca jej wola” (Horzyca 1947).

Bibliografia

- F. M. 1947. „Teatr dla elity czy teatr dla mas?”. *Ziemia Pomorska* 283.
- Horzyca, Wilam 1945. „Sen nocy letniej”. Program. Teatr Ziemi Pomorskiej w Toruniu, sezon 1945/46, nr 5.
- 1946. „O inscenizacji ‘Orfeusza’”. *Teatr* 6/7.
- 1947. „Jak na ‘Dziady’”. *Listy z Teatru* 10.
- 1991. *Listy Wilama Horzycy*. Oprac. Lidia Kuchtówna. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Iwaszkiewicz, Jarosław 1979. „Horzyca”. W: Zdzisław Wróbel (oprac.). *Wspomnienia o Wilamie Horzycy*. Toruń: Toruńskie Towarzystwo Kultury.
- Kuchtówna, Lidia 1972. *Wielkie dni małej sceny. Wilam Horzyca w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Toruniu 1945–1948*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Grzymała-Siedlecki, Adam (Jan z Marnowa) 1948. „Teatry pomorskie w sezonie 1947/48”. *Teatr* 3–5.
- Maśliński, Józef (M.A.Styks) 1980. „Wrocław – Heidelberg”. *Życie Literackie* 31.
- Tomczak, Andrzej 2015. „Mój uniwersytet w latach 1946–1950”. *Absolwent* 20.