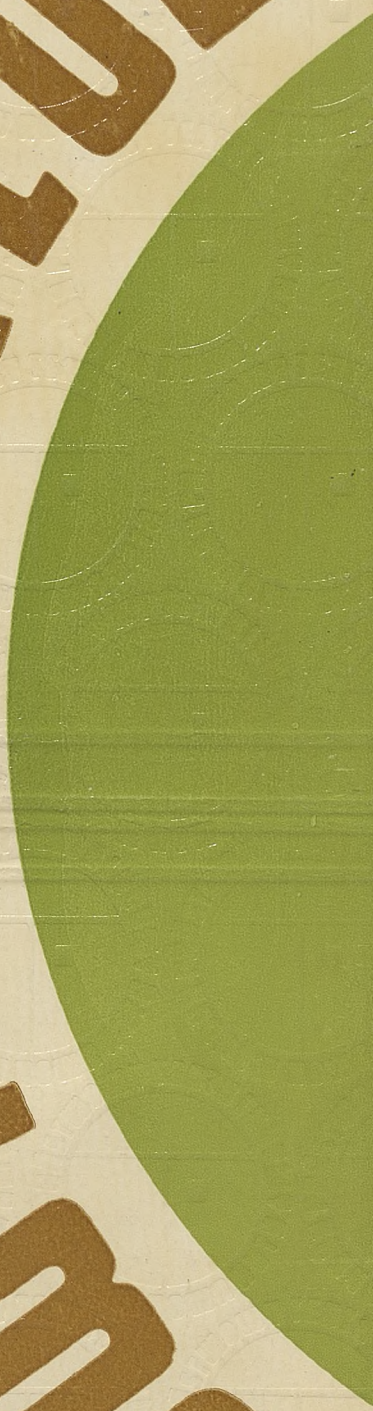
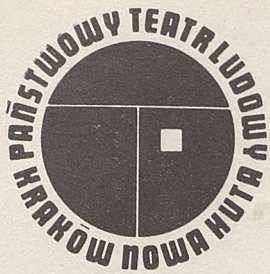


**ТЕАТРАЛУО**  
**УМОН**



**Z OKAZJI 50-LECIA ZSRR**



DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:  
WALDEMAR KRYGIER  
Z-CIA DYREKTORA d/s ADMINISTRACYJNYCH:  
JAN WATROBA  
KIEROWNIK LITERACKI:  
JULIUSZ KYDRYŃSKI

**K**

**L**

**E**

**S**

**K**

**E**

**J**

**E**

**A**

**F**

**A**

# OD KŁĘSKI DO ZWYCIĘSTWA

Ze świadomości mas pracujących wyrosła idea walki o odwieczne ogólnoludzkie wartości. Walka ta doprowadziła do rewolucji socjalistycznej w Rosji 1917 r., do przeobrażeń społecznych i politycznych, a w konsekwencji do powstania nowej, socjalistycznej państwowości, a zatem do przeobrażenia w poglądach na istotę życia ludzkiego i wreszcie przeobrażeń samego człowieka.

Jego los skomplikowały wydarzenia polityczne, skomplikowała historia, bez względu na to czy człowiek był jej twórcą czy też poddawał się wbrew swej woli. Wydarzenia historyczne naszego stulecia zwielokrotniały cierpienia, przyśpieszały śmierć wielu, czyniły życie tragicznym, ale i heroicznym.

Rzeczywistość niosła ze sobą niepewność i rozterkę, stan nieokreśloności i pesymizmu, a człowiek uparczywie szukał celu w tym skomplikowanym, pełnym niepokoju punkcie czasu, szukał sensu w swym działaniu, próbował bronić godności własnej, wolności, sprawiedliwości.

Indywidualne życie człowieka, niezależnie od hierarchii społecznej zostało wpisane w krąg wielkich problemów natury społecznej, politycznej, ideologicznej, natury moralnej — problemów ogólnoludzkich.

Człowiek stał się zależny od wielorakich czynników nim powodujących; ma nad nim władzę na-

tura, zawsze skłonna do walki i zła, mają też siły społeczne wrogie nowej ideologii, często groźne, z którymi należy walczyć.

Zatem pasjonujący jest proces tej walki i kształtowania się w tej walce nowego człowieka, człowieka wielkich przemian, czynu i pracy, człowieka aktywnie reagującego na rzeczywistość, zaangażowanego w ideę.

Pasjonujący jest proces przemiany, która dokonała się w światopoglądzie tego nowego człowieka. I nie znaczy to, że idea nowej rzeczywistości przenika do świadomości bezspornie. Musi się tu dokonać wybór określonych wartości, wybór określonego miejsca w nowym społeczeństwie, wybór dróg, którymi idzie się do nowych prawd.

Ci, którzy oddali się w służbę rewolucji płacić muszą wysoką cenę, brać na siebie ciężar wewnętrznych zobowiązań i muszą wiernie i z poświęceniem iść do celu nawet poprzez klęskę, która w rezultacie jest nie tylko aktem uzniesienia ludzi zjednoczonych w walce, jest także afirmacją polityki jako sprawy par excellence godnej i wzniosłej. I klęska tej godności i wzniosłości nie niszczy, ale odwrotnie, ocala, przekazuje potomnym i tym „nowym”, którym historia przyznała rację.

Nie było tu w rzeczywistości rewolucyjnej „proletariuszy bez skazy”, byli za to ludzie z krwi i kości ulegający swym słabostkom, miotający się wśród sprzeczności, nie zawsze kryształowo czysti, nie zawsze rozumiejący wszystko z tego co się wokół nich dzieje. Są świadomi działacze, jak i zapaleńcy, są i tacy, którzy odchodzą z szeregów walczących. I właśnie tu człowieczeństwo mówi swoje „jestem człowiekiem”. Sytuacja rewolucyjna nie tylko wyzwala w nich odwagę, często

heroizm, ale wyciąga strach, słabość, często przewrotność ludzkiego charakteru. Ta sytuacja odkrywa sekret nowego życia, sens cierpienia, sens odpowiedzialności społecznej, sens biegu historii.

W powiązaniu z konkretami nowej rzeczywistości, opierając na tym związku swoje zasady postępowania, jednostka dąży do celu, ale w nowo powstałym kolektywie, który w przyszłości będzie gospodarzyć w nowym kraju, kraju tryumfującej idei socjalizmu.

Dla wszystkich historia i jej prawo jest jednakowe: przynosi cierpienia, śmierć, zwycięstwa i klęski, a losy poszczególnych ludzi łączą się w jedną całość. Dzieje jednostek rosyjskiej rzeczywistości są równie charakterystyczne dla przeobrażeń świadomości społecznej w okresie tworzenia się władzy radzieckiej, jak i dojrzewanie ideowe i patriotyczne Polaków, czy Wietnamczyków w okresie walk o wolność i niepodległość.

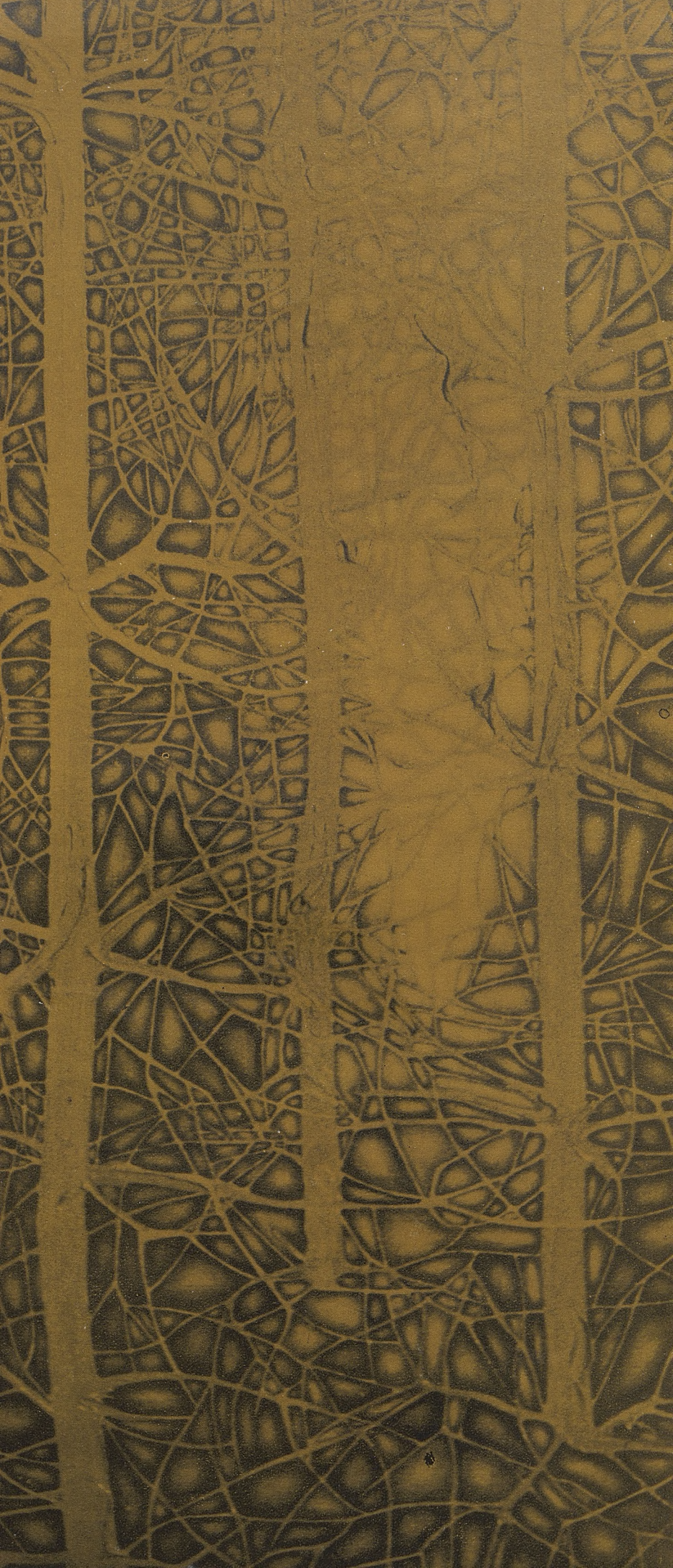
Dzieje Rosjan w czasie Wielkiej Rewolucji Październikowej i wojny domowej, jak i losy Polaków w czasie II wojny światowej są częścią dziejów całej ludzkości, która poznaje swe zwycięstwa i swe klęski. Upłynęło 16 lat od śmierci Fadiejewa i dopiero dziś zaczynamy na nowo poznawać autora patetycznej „Młodej Gwardii” i będącej zaprzeczeniem gromkich słów, lakonicznej, a tak bogatej w treści ogólnoludzkie „Klęski”. I „Klęska” jest nie tylko dziełem poniekąd prekursorским, ale dziełem zasługującym na uwagę, przede wszystkim jako świadectwo epoki, jako świadectwo tworzenia się nowego społeczeństwa.

JADWIGA TRZEBIATOWSKA









FADIEJEW ALEKSANDER ALEKSANDROWICZ UR. 24 XII 1901. W KIMRY (GUB. TWERSKA) W RODZINIE NAUCZYCIELA WIEJSKIEGO — DZIECIŃSTWO I MŁODOŚĆ SPEDZIŁ NA DALEKIM WSCHODZIE — W LATACH 1919—21 WALCZYŁ W ODDZIAŁACH PARTYZANCKICH NA SYBERII (RANNY POD MIASTEM SPASSKIE W 1920 R.) — W MARCU 1921 BRAŁ UDZIAŁ W SZTURMIE KRONSZTADTU, W TEJ BITWIE ZOSTAŁ CIĘŻKO RANNY.

1923—26 DZIAŁACZ I PUBLICYSTA W MOSKWIE I NA PÓŁNOCNYM KAUKAZIE — NALEŻAŁ DO KIEROWNICTWA RAPPU-u, PO JEGO ROZWIĄZANIU (1932) PEŁNIŁ PRZEZ KILKA LAT FUNKCJĘ PRZEWODNICZĄCEGO ZWIĄZKU PISARZY RADZIEC-KICH.

ZMARŁ 13 V 1956 R. W PIERIEDIELKINO POD MOSKWĄ.

TWÓRCZOŚĆ:

OPOWIADANIA „POD PRĄD” (POTEM JAKO „NARODZINY PUŁKU AMGUNSKIEGO”). POWIEŚCI: „WYLEW” — „KLEŚKA” (1927) „OSTATNI Z UDEHE” — „MŁODA GWARDIA” I NIEDOKOŃCZONA „CZARNA METALURGIA” — ZBIÓR REPORTAŻY FRONTOWYCH „LENINGRAD W DNIACH BLOKADY” (1944).



T E A T R  
i  
ŚRODOWISKO

Na ogół lubimy mówić dużo, rzadko natomiast umiemy mówić z sensem. Choć zdarza się, że nawet najsluszniejsza myśl ginie w nieudolności jej sformułowania czy w potoku zaciemniającego ją wielosłowania. Szkoda tylko, że owa „najsluszniejsza myśl” pojawia się w naszych wypowiedziach i dyskusjach niezbyt często, a dotyczy to również wypowiedzi i dyskusji utrwalanych drukiem. Chwilowo myślę przede wszystkim o tym, co mówi się u nas i pisze o sprawach sztuki, a zwłaszcza o sprawach teatru.

Z pewnością dlatego tyle tu mętniactwa, że i kryteria ocen są raczej płynne, nie tylko nie ustalone raz na zawsze, lecz przeciwnie: stale się zmieniające; i tak właśnie być powinno. Sztuka, a więc i teatr — podobnie jak samo życie — nigdy przecież nie stoi w miejscu. Wciąż się rozwija, zmienia, idzie naprzód — czasem co prawda się cofa lub jakby omdlewa, ale i to jest zjawisko nieuniknione. Niemniej wydaje się, że pewne opinie i ustalenia są oczywiste, są po prostu głosem zdrowego rozsądku i jako takie obowiązują raz na zawsze, a wszelkie nawroty do ich rozważania powinniśmy już dawno mieć poza sobą.

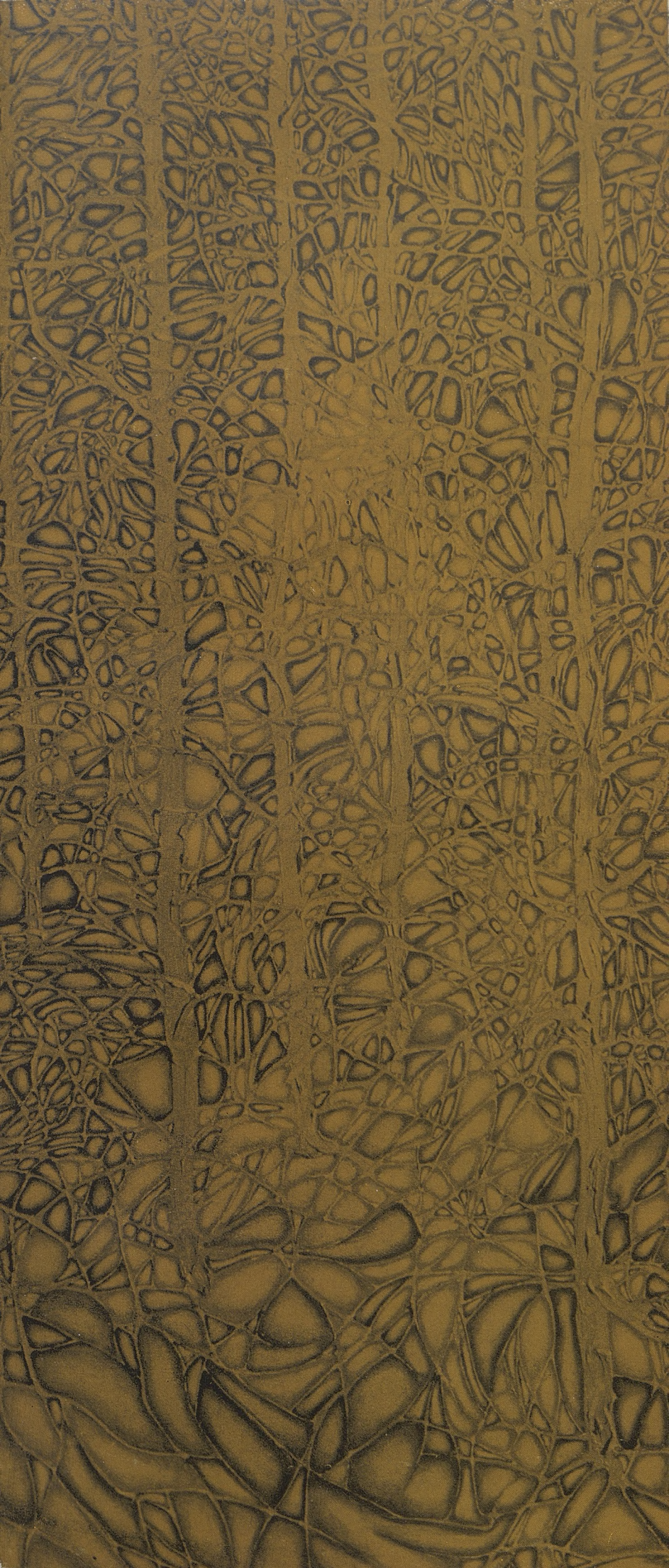
Wracając — po wieloletniej przerwie — do ścisłej współpracy z teatrem, podjąłem z radością propozycję tej współpracy, wysuniętą przez dyr. Waldemara Krygiera nie tylko dlatego, że osobowość tego artysty wydaje mi się nader interesująca, lecz przede wszystkim dlatego, że kieruje on już od roku Teatrem Ludowym w Nowej Hucie. A więc teatrem uznawanym ogólnie za teatr działający w określonym i specyficznym „środowisku”. Co rzekomo wymaga też określonego

i specyficznego kierunku działania tej sceny. Niewątpliwie, niewątpliwie. Jakież jest jednak owo „środowisko” i na czym polega jego „określenie”, względnie jego „specyfika”?

Ach, naturalnie, nic łatwiejszego nad udzielenie na to pytanie odpowiedzi — i to nawet obszernej, pełnej mądrze brzmiących uwag, podbudowanej wynikami najprzeróżniejszych badań socjologicznych itp. — trudniej natomiast udzielić odpowiedzi prostej i sensownej. A najtrudniej — jak to wciąż jeszcze, niestety, widać z niektórych wynurzeń — zrozumieć, że środowisko Nowej Huty, jeśli nawet niegdyś — w okresie jej powstawania — było środowiskiem „specyficznym”, to dziś coraz mniej różni się — o ile różni się wogóle — od wielu innych środowisk wielkoprzemysłowych, które normalną rzeczą kolejają otaczają nie tylko w naszym kraju — coraz to liczniejsze miasta; i nie tylko je otaczają, lecz wciąż gają w orbitę własnego życia na tyle dokładnie, że zacierają się różnice, niegdyś zapewne istotnie je dzielące.

Póki co jednak, pamiętać warto, że byt określa świadomość, że zatem także byt teatru powinien określać świadomość środowiska a nie odwrotnie. Innymi słowy, że „specyficzna” działalność Teatru Ludowego niczym nie powinna różnić się od „specyficznej” działalności scen innych tkwiących w innych — również rzekomo tajemniczych i badanych przez socjologów „środowiskach” — poza oczywiście zdrowym współzawodnictwem w rozwijaniu swych artystycznych możliwości.

Bujne dzieje Teatru Ludowego dowiodły, że teatr ten zaczął się liczyć w życiu kulturalnym i artystycznym nie tylko Nowej Huty, nie tylko Krakowa, a nawet nie tylko naszego kraju dopiero wówczas, gdy objąwszy przed laty jego dyrekcję Skuszanka i Krasowski zaczęli robić po prostu teatr d o b r y, realizując w nim swe własne idee artystyczne, nie przykrawane a priori do rzekomych potrzeb czy nawet





„zamówień” owego zdemonizowanego już niemal przez część krytyki „środowiska”. Przez tę część krytyki, która arbitralnie określając owe potrzeby czy „zamówienia” nie zdawała sobie sprawy, że postępując w taki sposób, środowisko nowohuckie, to prawdziwe środowisko pisane już bez cudzysłowu — po prostu obraża. Dowiodło tego samo środowisko, którego przedstawiciele bynajmniej nie trzeba było siłą ścigać na wcale niełatwe czasem spektakle Skuszanki i Krasowskiego.

Powiedział kiedyś Oscar Wilde, że nie ma książek moralnych i niemoralnych, są tylko książki dobrze i źle napisane. Twierdzę, że przy całej różnorodności „oblicz” naszego teatru, przy pełnej swobodzie jego artystycznych poszukiwań, należy unikać tendencji do „szufladkowania” tych czy innych scen, do narzucania im jakiejś „specyfiki” działania w zależności od otaczających je środowisk. Decydujące staje się zagadnienie tylko jedno: czy teatr jest dobry czy niedobry. Jeśli jest dobry, jeśli jego spektakle tłumaczą się artystycznie — a także od strony najprostszej: od strony fabuły, od strony komunikatywności, przy czym owa komunikatywność nie może w żadnym wypadku klócić się z dobrym prawem teatru do podejmowania twórczych poszukiwań, do eksperymentu, bez którego właśnie dobra sztuka istnieć nie może — wtedy możemy być spokojni o jego egzystencję — i o sens tej egzystencji — w każdym środowisku. Możemy też być spokojni o to, że moralny, a więc ideologiczny cel tej egzystencji będzie jasny dla każdego widza. Ubiegłoroczny okres pracy Teatru Ludowego, a także jego obecne plany repertuarowo-inscenizacyjne pozwalają przypuszczać, że owa rzekomo „środowiskowa” scena nie zawiedzie nadziei własnego środowiska, co więcej: że jej oddziaływanie artystyczne nie ograniczy się jedynie do rogatek Nowej Huty.

JULIUSZ KYDRYŃSKI



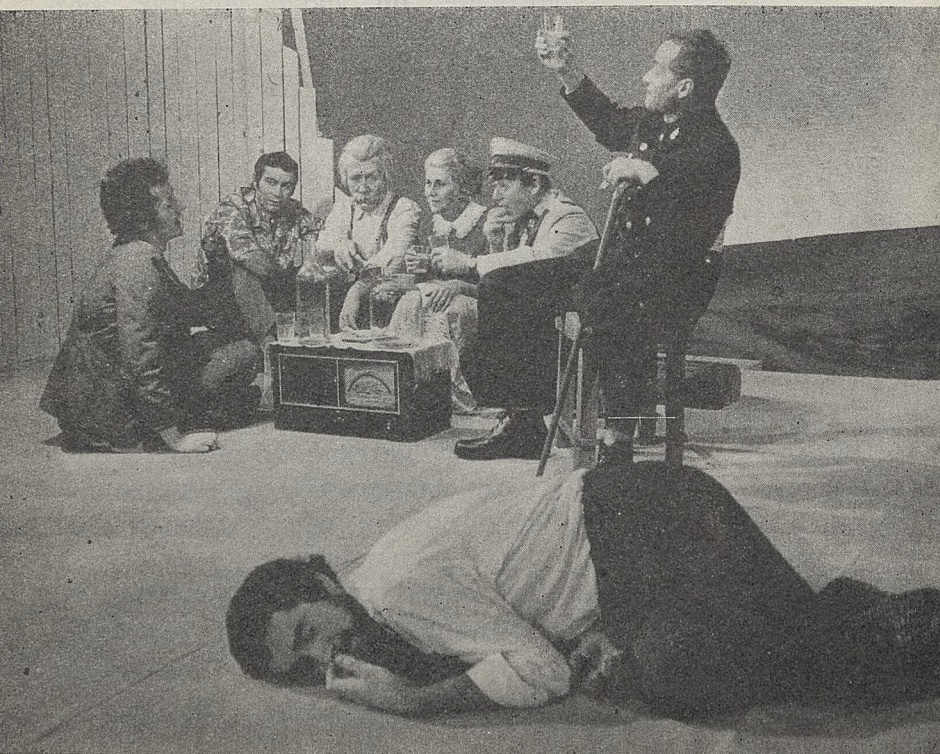


NA ZDJĘCIU: Z PRAWEJ STRONY ROMAN MARZEC JAKO POETA JARWIN W „FARSIE MROCNYCH” M. DE GHELDERODE. PONADTO OD LEWEJ LESZEK ŚWIGOŃ — MOPS I STANISŁAW MICHNO JAKO FERNAND ODOGONAL



— POSRODKU JAKO DON CARLOS W „DON JUANIE” MOLIERA. PO LEWEJ LESZEK ŚWIGOŃ — DON ALONZO, PO PRAWEJ ALEKSANDER BEDNARZ — DON JUAN

— NA PIERWSZYM PLANIE W ROLI PAWŁA W „SENNIKU WSPÓŁCZESNYM” T. KONWICKIEGO



Jest aktorem młodym — rozpoczyna trzeci sezon w teatrze. Absolwent krakowskiej PWST (ur. 1947) — ukończył studia w 1970 r. W pierwszym sezonie zaangażował się do Teatru Ziemi Krakowskiej im. Solskiego w Tarnowie, którym kierował wtedy Józef Morgała. Brał udział w przedstawieniach: „Niewidzialna kochanka, czyli hiszpańskie czary” wg Calderona, „Apetyt na czereśnie”, „Wujaszek Stanczo” I. Wazowa. Pod koniec sezonu objął jedną z głównych ról — Chrisa Kellera — w sztuce A. Millera „Wszyscy moi synowie”. Postać Chrisa Kellera (syn) jest pełna sprzeczności, rozdarcia wewnętrznego. „Starałem się w tej roli — mówi Roman Marzec — nie tworzyć postaci scenicznej, a tylko po prostu być sobą. Jest to chyba najtrudniejsze, ponieważ przedstawiamy wówczas własne wyobrażenia o sobie samym”. I dodaje: „Trudno mówić o własnym aktorstwie, ponieważ spełniamy rolę „nadawcy” i można w tym wypadku mówić o założeniach. A które z nich sprawdzają się, które są właściwie odtworzone, które nie — ocenia dopiero widz — odbiorca. Mogę tylko powiedzieć, że najbardziej interesują mnie postacie pozostające w konflikcie z otoczeniem i konfliktach z samym sobą. Dlatego rola Chrisa Kellera była jakby wymarzona”.

Krystyna Zbijewska w recenzji z tego przedstawienia (Dziennik Polski z dn. 9 VI 71) napisała o młodym aktorze: „(...) ujawnił w zróżnicowanej postaci sztuki Millera zdolności zarówno komediowo-liryczne, jak głęboko dramatyczne. Jego pełna bólu i pasji rozmowa z ojcem miała kilka momentów bardzo ryzykownych aktorsko (...), nie przekroczył jednak Marzec progu prawdy”.

Po sezonie tarnowskim został zaangażowany do Teatru Ludowego. Rozpoczął pracę w nowym zespole od roli Pawła w adaptacji „Sennika współczesnego” T. Konwickiego, spektaklu autorskim Waldemara Krygiera. „Paweł — to postać, która mnie zafascynowała — jak zresztą cała literatura Konwickiego. To postać złożona, uwarunkowana procesem historycznym. Chciałbym kiedyś, po latach jeszcze wrócić do tej roli, kiedy będę bogatszy we własne przeżycia, własne do-



znania sceniczne i doświadczenia życiowe.

I dodaje: „Gdybym jeszcze raz miał ją zagrać — zrobiłbym to inaczej. Może lepiej?”.

Od pierwszej chwili nastąpiło zetknięcie się z modelem teatru zaproponowanym przez Waldemara Krygiera. „Określiłbym go — mówi Roman Marzec — mianem teatru syntetycznego, w którym wszystko podporządkowane jest aktorowi. Krygier operuje niesłychanie oszczędnym znakiem plastycznym doprowadzając do ascezy elementów pozaaktorskich. To zobowiązuje. Wymaga od nas zarówno „warsztatu” jak i sprawności. Wyznaję, że z tego rodzaju teatrem, bardzo subiektywnym — zetknąłem się po raz pierwszy. Jestem nim zafascynowany”.

Po „Senniku” była rola Radomskiego w adaptacji „Idioty”. Rola epizodyczna, będąca tłem narracyjnym dla postaci Myszkina — Rogożyna.

I wreszcie „Farsa Mrocznych” Michela de Ghelderode i poeta Jarwin, postać w konwencji komedii dell’arte, bardzo żywiołowa, spontaniczna. „Rola skonstruowana znakomicie — ale zawiera niebezpieczeństwo „komikowości”, łatwo przeszarżować, wyjść poza granicę prawdy. A jednak musi być prawdziwa w swym absurdalnym założeniu”. I dodając: „Jarwin zmuszony jest do pisania trenów żałobnych, podczas gdy całe jego jestestwo rwie się do uciech bachicznych. Łączą się tu komizm z nutką goryczy. Cała ta postać ma w sobie coś z Pierrota i z postaci Brueghela. Starąłem się to przekazać widzowi”.

W przedstawieniu „Kłęski” A. Fadjiewa Marzec objął rolę Marozki. Marozka to postać uosabiająca męstwo, odwagę — ale również to człowiek spontaniczny, niezdiscyplinowany, łamiący żywiołowość swej natury.

Marozka — Marzec, to podobne konstrukcje charakterologiczne. „Jest to rola znakomita — potwierdza Marzec — jak gdyby pisana dla mnie. Reasumując — sytuacja aktora po dwóch sezonach pracy w teatrze jest specyficzna. Uczy się on właściwie dopiero swego zawodu, zdobywa „warsztat” aktorski. Bo szkoła — to tylko „fundament”, na którym buduje *emploi*. Doświadczenia sceniczne, praca z reżyserami i praca w zespole w połączeniu z własną osobowością — to jego dni życia — życia aktora”. ml

# ALEKSANDER FADIEJEW KLESKA



ADAPTACJA

U. ZACHAROW IM. PROT

TKUMACZENIE

JADWIGA TRZEBIATOWSKA

REZYSERIA I SCENOGRAFIA

# WALDEMAR KRYGIER

Asystent reżysera: **ROMAN MARZEC**

Prowadząca spektakl: **MARTA URBAŃSKA**

Kontrola tekstu: **MICHALINA SZRAMEL**

Światło: **LESZEK GĘSIOREK  
i LUDWIK KOLANOWSKI**

Dźwięk: **MARIAN CZYŻYK  
i JERZY JUSZCZYŃKO**

AKTORZY:

Lewinson

Baklanow

Marozka

Waria

Mieczyk

Mietelica

Gonczarenko

Dubow

Dziadek Pika

Staszyński

Czik

Timocha, kwatermistrz

Riabczycha

Pastuszka

Dowódca Kozaków

— STANISŁAW MICHNO

— LESZEK ŚWIGOŃ

— ROMAN MARZEC

— FREDA LENIEWICZ

— JANUSZ SZYDŁOWSKI

— STEFAN MIENICKI

— MIECZYŚLAW FRANASZEK

— LECH BIJAŁD

— JAN KRZYWDZIAK

— EDWARD WNUK

— CZESŁAW WOJTAŁA

— ALEKSANDER BEDNARZ

— JANINA BOCHEŃSKA

— MARIA ANDRUSZKIEWICZ

— JERZY SOPOČKO

Oficer

Koreańczyk

Gospodarz

Styrksza

W pozostałych rolach:

— ZBIGNIEW HORAWA

— RYSZARD MAYOR

— TYTUS WILSKI

— ZDZISŁAW KLUCZNIK

— BOGUSŁAWA CZUPRYNÓWNA

— EUGENIA HORECKA

— DANUTA JAMROZY

— BARBARA STESŁOWICZ

— WANDA SWARYCZEWSKA

— JADWIGA ULATOWSKA

— HANNA WIETRZNY

— MAJA WIŚNIEWSKA

— ZINAIDA ZAGNER

— BARBARA ZGORZALEWICZ



WILLIAM SHAKESPEARE: BURZA (THE TEMPEST). PRZEKŁAD: ZOFIA SIWICKA, LEON ULRICH, REŻYSERIA: KRYSZYNA SKUSZANKA, SCENOGRAFIA: JÓZEF SZAJNA, MUZYKA: JÓZEF BOK, WSPÓŁPRACA DRAMATURGICZNA: JAN KOTT. PREMIERA 20 MARCA 1959. PRZEDSTAWIEŃ 49.

„Adaptacja „Burzy” w Teatrze Ludowym jest tym niebezpieczniejsza, że przejrzysta i konsekwentna. Mówi co chce, ale wie jak to powiedzieć. Sucho, niemal w urzędowym sprawozdaniu, opowiada o losie wygnanego z Mediolanu Prospera. (...) Nie ma więc w „Burzy” żadnej baśni. Jest surowe doświadczenie i nadzieja brzmiąca jak suchy, logiczny argument. Jest na scenie pokazana jeszcze raz walka o władzę, o panowanie. (...) Obawiam się jednak, że takie odczytanie „Bu-

# KRONIKA PIĘTNI ASTO LECIA 8

rzy”, chociaż proste, konsekwentne i aktualne, jest także trochę prymitywne. (...)

Wbrew wszystkiemu co napisałem, pochwałę jednak to przedstawienie. Jeśli nie dostaje mu filozoficznej wielostronności, to na pewno posługuje się dostatecznie bogatymi środkami, by zaczarować widza swoją jednostronnością. Skuszanka znakomicie rozwiązuje sceny zbiorowe, nie tworząc z nich żywych obrazów, ale układy o wzrastającym napięciu emocjonalnym, sugestywne i agresywne zarazem wobec widowni. Muzyka i dekoracje zorganizowane są przez reżysera w jednolitą tonację, podkreślającą ascetyczną, logiczną, beznamiętną koncepcję, przedstawienia, którego celem stało się: wyjaśnić współczesność i przerazić jej okrutnym mechanizmem. Dlatego i w dekoracjach i w kostiumach np. Ariela i Kalibana więcej jest jakiegoś Lemowego Alde-





barana niż atmosfery raju utraconego. Niemniej, powtarzam, jest to sugestywne i oryginalne, niemal jak z innej sztuki". (Z. Greń, *Burza*, „*Życie Literackie*" 1959 nr 15).

„*Burza*" nowohuckiego zespołu jest niewątpliwie jednym z jego wybitnych osiągnięć. Obawiam się jednak, czy w Nowej Hucie nie wzięli zbyt na serio niedawnej krytyki na temat „niezrozumialstwa" i „elitarności" teatru. (...) Zespół wykonawców potrafił nagiąć się do wymagań inscenizacji i n i g d z i e nie ulegając pokusom widowiskowości chował, tam gdzie tego trzeba, aktora za tekstem. Dotyczy to zwłaszcza Jerzego Przybylskiego jako Prospera i Wandy Uziembło — Ariela. Pozostałe role oparte są do tego stopnia na zasadzie z e s p o ł o w o ś c i, wzajemnego uzupełniania, że wymagałyby łącznego omówienia”.

(K. Wolicki, *Szekspir w poszukiwaniu partnerów*, „*Nowa Kultura*" 1959 nr 17).

„Nie bardzo się więc, przyznaję ze wstydem, orientuję, o co właściwie w tym przedstawieniu chodzi. (...) „*Burza*" w Teatrze Ludowym jest przedstawieniem ciężkim, dość ponurym i nużącym, mimo że trwa tylko dwie godziny, a więc nawet krócej niż sama akcja utworu. Zaczyna się interesująco od sugestywnej w swej ekspresji sceny na tonącym statku. Scena ta ujawnia najsilniejsze strony talentu reżyserskiego Skuszanki, umiejętność operowania grupami, komponowania ich w plastyczny kształt. Reżyser nie dba o to co się mówi (istotnie, niewiele tu można zrozumieć), bardziej natomiast i lepiej o atmosferę sceny, o jej dynamikę i emocjonalny charakter. Ten obraz, w którym zasadniczą rolę gra element żagla-sztandaru, łopocący dramatycznie w dłoni ustawionego na górnym planie Bosmana — jest najżywszą teatralnie partią przedstawienia. Prolog zapowiada sprawy groźne i ciekawe.

Ale nic z tego. Na wyspie wszystko toczy się dość nudnawo, postacie, dialogi, wydarzenia pozbawione są na ogół teatralnej żywotności i namiętności, służąc tylko pokornie koncepcji reżyserskiej.

(H. Vogler, *Kolonizator zaczarowanej wyspy*, „*Dziennik Polski*" 5—6 IV 1959).



„Może jestem tępy, ale w samym przedstawieniu nie zauważyłem niczego, co byłoby ze strony inscenizatorów kokietliwą próbą aktualizacji (...). Flaszten napisał: „Teatr nowohucki dokonał próby jeszcze jednego wypełnienia schematu „Burzy” — treściami współczesnymi. Wystarczy Prospera potraktować jako uczonego, a pod jego magię podstawić wartość „energia atomowa” i nic skojarzeń snuje się wcale efektownie”. Otóż nie wypytywałem Skuszanki czy i w jakim stopniu posługiwała się tym podtekstem, ale muszę stwierdzić, że nie zastosowała żadnego grubego środka, by pokazać Prospera jako współczesnego uczonego.”

(J. Kosiński, Konfrontacje. „Burza” w Nowej Hucie, „Dialog” 1959 nr 5).

„Nad sceną unosi się wielki abstrakcyjny obraz: ni to porwany żagiel, ni to zielony las, ni ciężka chmura. Gdy się go podświetla — zmienia wyraz. Ujarmia wówczas naszą wyobraźnię i dyktuje każdorazowe miejsce akcji: otwiera plenery, zamyka scenę do niewielkich wnętrz. Dzięki temu wszystkie przejścia są niesłychanie płynne. Podobnie, jak ukazywanie się poszczególnych postaci, duchów czy Ariela, który przemyka się



NA ZDJĘCIU OD LEWEJ: ZDZISŁAW KLUCZNIK — KASPER, TADEUSZ SZANIECKI — TOBIASZ I JAN GÜNTER — BŁAZEJ. W GŁĘBI MICHAŁ LEKSZYCKI JAKO FILIP GRZEGOTKA W „GWAŁTU, CI SIĘ DZIEJE” A. FREDRY

przez scenę w swoim srebrzysto-białym stroju, otoczony elipsą jak atom. Dostęp na scenę jest otwarty ze wszystkich stron. Aktorzy ukazują się i znikają, jak za dotknięciem różdżki czarodziejskiej, którą trzyma Prospero. Jakby Prospero był reżyserem widowiska.

Świadomie utrzymaną oschłość i ascetyczność łamią inscenizatorzy,



spuszczając w pewnym momencie z góry na linach suto zastawiony stół. Obraz jest surrealistyczny. To teatr wtargnął całą mocą. I zagrał jak drwi-  
na.”

(A. Wróblewski, Po „Burzy”, „Teatr” 1959 nr 10).

**ALEKSANDER FREDRO: GWAŁTU CO SIĘ DZIEJE. KOMEDIA W TRZECH AKTACH. REŻYSERIA: WANDA LASKOWSKA, SCENOGRAFIA: MARIAN GARLICKI, MUZYKA: JÓZEF BOK. PREMIERA 18 KWIETNIA 1959. PRZEDSTAWIEN 34.**

„Reżyser przedstawienia W. Laskowska usiłowała nadać tej facecji myzogyńskiej na usługach zacnej patriarchalnej rodziny — charakter czystej zabawy, możliwie nonsensownej. Co miało nie tylko odebrać sztuce właściwy jej konserwatyzm obyczajowy, ale i unowocześnić jest styl humoru. To samo strona plastyczna, uroczą zresztą, w opracowaniu M. Garlickiego. I trzeba przyznać, że przedstawienie jest w dobrym guście. Tylko nudne jak flaki z olejem. (...)

Trzy sawantki grały źle, wyraźnie dbając o urodę z ujmą dla charakterystyczności, do czego zresztą przyczyniły się wdzięczne pluderki — koncepcyjny, jeśli tak można powiedzieć, grzech scenografa dbałego o uroki malarskie. Mężczyźni grali lepiej.”

(L. Flaszen, „Gwałtu, co się dzieje”, „Echo Krakowa” 26 V 1959).

**MARIA DĄBROWSKA: GENIUSZ SIEROCY. DRAMAT WYSNUTY Z DZIEJÓW SIEDEMNASTEGO WIEKU. ADAPTACJA TEKSTU: JERZY KRASOWSKI, INSCENIZACJA I REŻYSERIA: JERZY KRASOWSKI, INSCENIZACJA PLASTYCZNA: JÓZEF SZAJNA, OPRACOWANIE MUZYCZNE: JÓZEF BOK. PRAPREMIERA 20 CZERWCA 1959. PRZEDSTAWIEN 31.**

„Kurtyna odsłoniła widowisko świetne kolorystycznie i nadspodziewanie ruchliwe. Na tle ciemnych dekoracji prześwitujących witrażowo barwami, poruszał się, stapał, kręcił się a potem falował zespół wyraźnych, gorących, mocnych kolorów. Jak kontrastowy biało-czarny słup trwał wśród tych barwnych postaci wysoki i powolny Ossoliński”.

(J. Przyboś, Z krajobrazem do rymu, „Przegląd Kulturalny” 1959 nr 27).

„Krasowski i teatr Skuszanki nie bez racji zobaczył w sztuce Dąbrowskiej odwieczny polski dylemat — dylemat posłuszeństwa dla władzy lub groźby warcholstwa. (...) Przedstawienie zaliczyć należy do rzędu nowych osiągnięć Józefa Szajny, który zbudował dekorację oszczędną, trafną jako tło zarówno dla scen podniosłych jak i satyrycznie ujętego tłumu szlachec-



SCENA ZBIOROWA Z „GENIUSZA SIEROCEGO” M. DĄBROWSKIEJ

kiego, który to tłum może nieco przerysowany wprowadza jednak najsilniej ów pierwiastek „trzeciej perspektywy” współcześnie i nieco ironicznie.”

(K. T. Toeplitz, Trzy perspektywy geniuszu „sierocego”, „Życie Warszawy” 23 VI 1959).

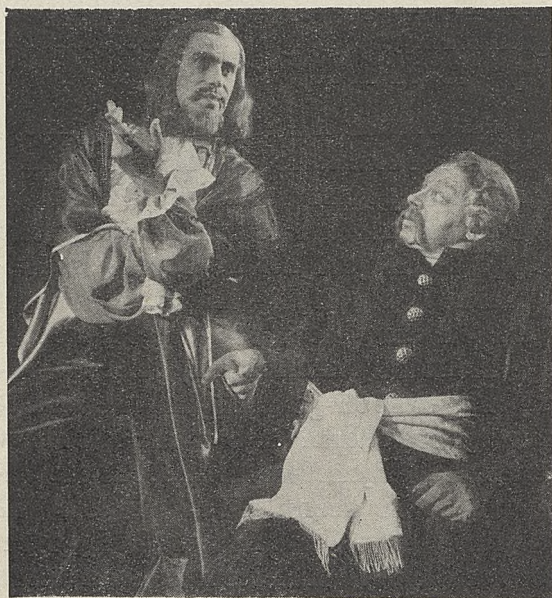
„Krasowski nie szukał teatralizacji, ale konsekwentnie wydobywał dramat koncepcji królewskiej, dramat racji stanu, która w najrzadszych tylko wypadkach jest równocześnie uświadomioną racją społeczną. (...) Dramat „racji stanu” okazał się więc pozorem — z braku określonych, zdecydowanych, godnych go antagonistów. Można by się ludzić jego żywotnością w okresie gorączkowego rozpolitykowania. Ale do sceny nie zdoła on już dojść w stanie równie pasjonującym. W teatrze marionetek całą zabawę psują widoczne sznurki jakimi wprawia się w ruch lalkę. Przynajmniej w teatrze dramatycznym mechanizm postaci powinien znajdować się głębiej.

Dekoracje (...) były bardzo dyskretne, kotary, z dwoma sylwetami ogromnych rycerzy w tle. (...) One były realne, a obłędnie głupio, naiwnie nie-realne było to wszystko, co działo się poniżej nich, co — groteskowe — zachowało ledwie pozory dramatu.”

(Z. Greń, Dramat „racji stanu”?, „Życie Literackie” 1959 nr 26).

„Geniusz sierocy” jest przedsięwzięciem wręcz nieudanym. Trzeba to powiedzieć tym jaśniej, że prasa, wyniósłszy z przedstawienia ton wysokiej retoryki obywatelskiej — uderzać zaczyna w wielki dzwon. Lubi się u nas wieszczów; kogo raz na ten stolec wyniesiono, dostał łaski nieskazitelności dla wszystkich swoich dzieł. (...) Atmosfera tak napompowana była wzniosłościami, że mało brakowało, a wszystko utonąłoby w wyzwalającym, rabelesowskim rechocie.

Pokazano nam bowiem „Ubu króla” — granego z śmiertelną powagą, w melancholijnej tonacji dzisiejszego zatroskania, z kaznodziejskimi przestrogią i zbawczą sentencją. (...) To sztuka historyczna. (...) Ale — jak słusznie zakłada Krasowski — dramat Dąbrowskiej posiada też wymowę współczesną. (...) W przedstawieniu piękne są sceny zbiorowe, scenografia i kostiumy. Ale w sumie „rzecz dzieje się w Polsce, czyli nigdzie”. (L. Flaszen, Władysław Król albo Polacy, „Przegląd Kulturalny” 1959 nr 28).

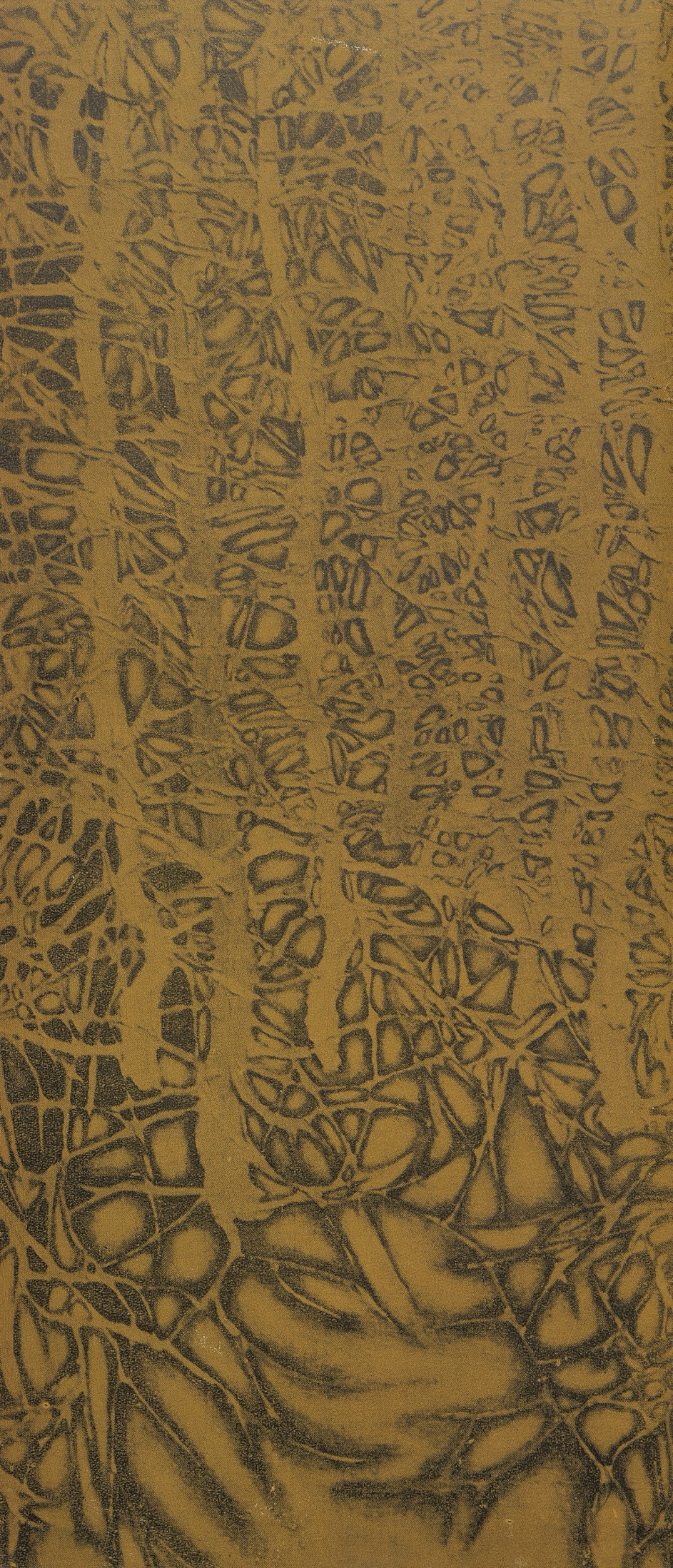


NA ZDJĘCIU: JERZY KALISZEWSKI JAKO KRÓL WŁADYSŁAW IV I JERZY PRZYBYLSKI W ROLI ALBRECHTA RADZIWIŁŁA W „GENIUSZU SIEROCYM” M. DĄBROWSKIEJ

„Pomiędzy chytrze kurtuazyjną recenzją Toeplitza w „Życiu Warszawy” (...) i szczerze negatywną oceną Grenia w „Życiu Literackim” istnieją zapewne różnice. Greń na przykład widzi dobrą robotę aktorską tam, gdzie Toeplitz dosłuchał się tylko prawidłowo podanego tekstu. W ocenie zasadniczej jednak i w zasadniczej argumentacji wszyscy mówią







to samo. (...) Ich mniej czy bardziej wyraźne pretensje ujawniają, że historia stanowi dla nich archiwalny materiał dla aluzji o współczesności, względnie teatrum obyczajów i problemów obcych nam, przebrzmiałych — temat opisu. Wychodząc z tych założeń mają Dąbrowskiej i Teatrowi Ludowemu za złe, że „spóźnili się”. Ba, trzy lata temu... Trzy lata temu „Geniusz sierocy” byłby percepowany jako coś w stylu „Imion władzy” Broszkiewicza. (...) Krytyk powiada, że tylko „znajomość historii może zarówno tę sztukę jako przedstawienie uratować w oczach widza”. (...) A przecież, choć nie istnieje „znajomość historii”, prawdziwa historycznie wiedza, istnieje olbrzymie na nią zapotrzebowanie. Przypuszczam, że widzom w Nowej Hucie potrzeba ta wystarczy, aby zechcieli „uratować” sztukę Dąbrowskiej.”

(K. Wolicki, Dramat historii i tragicznej krytyki, „Nowa Kultura” 1959 nr 30).

„Spektakl nie nuży, nie dezorientuje widza w realiach historycznych, skupia uwagę na całym przebiegu dramatu, ma wreszcie kilka momentów teatralnie znakomitych. Zwłaszcza w drugim akcie, który osiągnął dynamikę i rytm chyba najlepszy, przedstawienie atakuje widownię treściami intelektualnymi nabierającymi żywej, napiętej wymowy emocjonalnej. Niewątpliwie i reżyser, i zespół, cały teatr wzbogacili się w tym przedstawieniu nowymi doświadczeniami i nowymi zdobyczami. Teatr osiągnął w tym przedstawieniu prostotę i klarowność wypowiedzi scenicznej większą może, niż we wszystkich poprzednich swoich przedstawieniach. Prostotę i dyscyplinę narzucił swej scenografii Józef Szajna, nie rezygnując przy tym z właściwych sobie środków plastycznych. Dekoracja (...) kojarzyła się ze starymi sztychami, przedstawiającymi polskie obrady sejmowe. Stosownie do nich komponował reżyser sytuacje, a jednak całe widowisko ani na chwilę nie przypominało tradycyjnych, kostiumowych obrazów historycznych.”

(A. W. Kral, Nowa Huta, Teatr Ludowy i „Geniusz sierocy” Marii Dąbrowskiej, „Teatr” 1959 nr 16).



# W REPERTUARZE TEATRU

---

Aleksander Fredro  
**DAMY I HUZARY**

Reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygier

Fiodor Dostojewski  
**IDIOTA**

Adaptacja, reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygier

Ruch sceniczny:

Jacek Tomasik

Michel de Ghelderode  
**FARSA MROCZNYCH**

Reżyseria:

Matylda Krygier

Scenografia:

Władysław Wigura

Układy choreograficzne:

Jacek Tomasik

Molier  
**DON JUAN**

Reżyseria

Zespołowa

Scenografia:

Władysław Wigura

Aleksander Fiediejew  
**KLEJK**

Adaptacja:

U. Zacharow i M. Prot

Reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygier

# W PRZYGOTOWANIU

---

Bertold Brecht i Mikołaj Zoszczenko  
**WESELA**

Reżyseria:

Matylda Krygier

Scenografia:

Waldemar Krygier

Federico Garcia Lorca  
**MIŁOŚĆ DON PERLIMPLINA DO BELISSY  
W JEGO WŁASNYM OGRODZIE**

Reżyseria:

Wojciech Boratyński

Scenografia:

Marlan Garlicki

Roman Jaworski  
**WESELE HRABIEGO ORGAZA**

Adaptacja, reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygier





Koordynator pracy artystycznej:

MONIKA LISICKA

Kierownik techniczny:

PIOTR RZEPECKI

---

Główny Elektroakustyk: mgr inż. KRZYSZTOF PIĞŁOWSKI

Główny Elektryk: LUDWIK KOLANOWSKI

Brygadier sceny: EDWARD GÓRSKI

Kier. prac. kraw. damskiej: TEODORA RUCIŃSKA

Kier. prac. kraw. męskiej: ADAM KISZKA

Kier. prac. stolarskiej: ZYGMUNT OSIKA

Tapicer: WACŁAW MAJ

Prace perukarskie: ELWIRA JARGOSZ

HENRYK JARGOSZ

Prace modelatorskie: JAN ŚLIWIŃSKI

Prace malarskie: WŁADYSŁAW GRABOWSKI

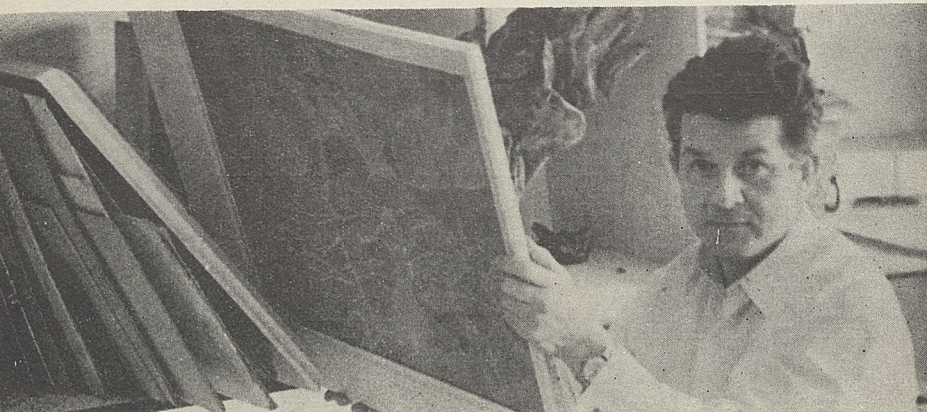
---

# KAWIARNIA

KASA TEATRU CZYNNA NA DWIE GODZINY PRZED PRZEDSTAWIENIEM. TEL. 411-83. TEATR PROWADZI SPRZEDAŻ BILETÓW NA 7 DNI PRZED PRZEDSTAWIENIEM. TELEFON 411-83. PRZEDSPRZEDAŻ BILETÓW PROWADZI „ORBIS” W KRAKOWIE, UL. JANA 5 i „WAWEL TOURIST” W NOWEJ HUCIE, PLAC CENTRALNY 1. DOJAZD DO TEATRU Z KRAKOWA TRAMWAJEM LINII 4, 5, 15, ALBO AUTOBUSEM POŚPIESZNYM „A” DO PLACU CENTRALNEGO, NASTĘPNIE TRAMWAJEM LINII 16, 14 I AUTOBUSEM 132 LUB AUTOBUSEM POŚPIESZNYM „B”.

**Kawiarnia i Coctail-bar w foyer teatru  
czynne na 1 godz. przed  
przedstawieniem**

DO ZILUSTROWANIA NINIEJSZEGO PROGRAMU  
POSŁUŻYLIŚMY SIĘ DZIEŁAMI I ICH FRAGMENTAMI  
JANUSZA TRZEBIATOWSKIEGO



Las; niepowtarzalna opowieść o Życiu, Naturze, Tajemnicy trwania. Kto z nas nie pragnął zachować bodaj na chwilę obrazu owej nieprawdopodobnej, migotliwej feerii światel, pobłyskujących w refleksach lustra obrośniętych rzek i leśnych strumieni, w konarach drzew. Tego obrazu nieodmiennie przynoszącego poczucie bezpieczeństwa, spokoju, istnienia w porządku natury odwiecznej mądrości. Las był od niepamiętnych czasów inspiracją artystów: opiewany i opisywany, transponowany w bogactwie architektonicznych schematów starożytności, we wzornictwie dawnych wieków; odkrywany na nowo z drobiazgową docieklivością przez renesansowego człowieka; utrwalony romantycznym zachwytem byronowskiego poematu, dla nas Polaków i wielu narodów był przecież także miejscem, gdzie żyła i umierała partyzancka pieśń o miłości, przywiązaniu do ziemi, nadziei.

Pozostał też źródłem niejednej twórczej pasji, przebogatym tematem dzieł literackich i malarskich. Przy tym, gdybyśmy sięgnęli do dziejów sztuki, okazałoby się jak niewiele udało się wyjść poza powierzchowną fascynację jego wizualnymi urokami, poznać i zrozumieć skomplikowaną mechanikę struktury i rządzące nią prawidłowości. Częściej zresztą dokonywali tego ostatniego pisarze i poeci, znacznie rzadziej malarze. Widać język form plastycznych mniej jest podatny w wyrażaniu piękna natury (bez popadania w banał lub patos retorycznych ozdobników), a każdy malarz zna tę starą prawdę, iż najtrudniej bodaj jest znaleźć transpozycję formalną dla pełnego wyrażenia tego co nas nieodmiennie zachwyca w przyrodzie: zachodu słońca, kwitnienia sadów i łąk, czy wnętrza lasu.

Nie będzie więc zwykłym komplementem stwierdzenie, że Janusz Trzebiatowski jest jednym z tych niewiele malarzy, którzy nie odchodząc w łatwiejsze do opanowania regiony abstrakcyjnego traktowania tematu, ani też nie popadając w estetyzację, czy bodaj zbytnią narracyjność, zbliża się upartą pracą do osiągnięcia rzadkiego wtajemniczenia. Od wielu lat (obok szerokiej działalności artystycznej w rozmaitych dyscyplinach) maluje on swoje wnętrza leśnych katedr, zagajniki, zarośnięte krzewami brzegi leśnych rzek i jezior. W skomplikowanym rysunku korzeni, zwycięskim pędzie ku górze smukłych pni, płataninie gałęzi umie dopatrzeć się głębszych treści. Kojarzy ową tkankę materii z symbolami Bytu, z antytezą Dobra i Zła, Piękna i Szpetoty, Życia triumfującego nad destruktywnym działaniem Czasu.

Obdarzony rzadkim poczuciem dyscypliny środków, oszczędny w wyrazie, nieskory do patetycznych gestów (o które w tym temacie tak łatwo) buduje Trzebiatowski jedyny w swoim rodzaju epicki poemat, którego kolejno po sobie następujące cykle: „Zagajników”, „Leśnych katedr”, czy „Wody” stanowią wynikające z siebie przypowieści o Naturze. Nie pejzaż a portret, w którym objawia się cała złożoność jej struktury, cała jej istota.

ANDRZEJ POLLO







LEWINSON

A najważniejsze to to, że ludzie nie chcą dłużej zabijać swoich duchowych i fizycznych sił dla wygodnego i pięknego życia mniejszości, nie chcą żyć w brudzie, w nędzy, kopać ziemię sochą. (...) Chcą żyć lepiej, swobodniej, jaśniej, czystiej! I nie można mówić o idealnym przepięknym człowieczeństwie dopóki miliony harują całe swoje życie dla innych, a sami żyją życiem żalonym, ubogim, nie do pojęcia życiem.

MIECZYK

A praktyka (uśmiecha się) weźcie... Marozka...

LEWINSON

Marozka, albo ktoś inny jemu podobny, może ukraść przyjacielowi rzemień od uzdy, garnuszek, kawałek sadła, może dać w ucho komuś tam z powodu głustwa, ale on nie jest zdolny zamienić rewolucyjnych idei, nie jest zdolny przejść do białych... A jeśli myślisz inaczej to znaczy, że ty bracie, niczego nie pojąłeś w naszym życiu.

MIECZYK

Nie jestem taki głupi.

LEWINSON

Ja tam nie wiem jaki... Zapamiętaj, chłopcze, jeśli chcesz z nami zostać i zwyciężyć... Zapamiętaj — nasza sprawa — to święta sprawa, sprawa ludowa. Niesiemy na swoich utrudzonych barkach wielką historyczną misję i innej drogi nie mamy! Innej drogi nie ma!

MIECZYK

Czy wiecie dlaczego zagadałem o tym? Tylko nie pomyślcie o mnie źle... Ja niczego nie ukrywam i będę całkiem szczery.

Wydaje mi się, że ja do niczego nie nadaję się — niepotrzebny partyzant i lepiej będzie jeśli mnie zwolnicie. Nie, tylko nie myślcie, że coś chowam przed wami, albo boję się... Tylko, że ja rzeczywiście niczego nie umiem, i wydaje mi się, że teraz nawet niczego nie rozumiem... Nie mogę tu z nikim znaleźć wspólnego języka, nie mam w nikim podpory! Czyż to ja jestem temu winien. Do wszystkich idę z otwartym sercem, a zawsze spotykam się z brutalnością, szyderstwem, drwiną, chociaż ze wszystkimi razem walczyłem i byłem ciężko ranny, przecież wiecie... I dziś wydaje mi się, że ja już nikomu, nigdy nie będę wierzyć. Żadnemu człowiekowi! Wiem, że gdybym był silniejszy, to by bali się mnie, liczyli by się ze mną — bo tu tylko z tym każdy się liczy. Każdy patrzy tylko by sobie brzuch napchać, a reszta nikogo nie obchodzi. Czasem myślę: jeśliby oni wpadli do Kołczaka, to też by mu służyli i rozprawiali się ze wszystkimi... A ja nie mogę, nie mogę tak robić, bo przyszedłem tutaj... dla wielkiej idei oswobodzenia narodu.

LEWINSON

No tak... pięknie! Oswobodzenie narodu — i to pięknie... Ty, bracie, tyle nagadałeś — od razu trudno pojąć! Każdy, mówisz, ma w głowie tylko to, żeby własny brzuch napchać!?

MIECZYK

Ależ nie! Ja chciałem powiedzieć...

LEWINSON

Poczekaj chłopcze! Każdy po kolei... Teraz ja coś powiem... Mówisz: Jeślibyśmy trafili — do Kołczaka...

MIECZYK

Tego nie mówiłem o was... ja...

LEWINSON

To wszystko jedno. Ty o tym myślisz. Gotuje się pewnie w twej łepetynie... A dlaczego?

A? Dlatego, że patrzysz z wierzchu? A ty masz oczy? No to pokaz. E... To nie oczy (śmieje się) Slepys, chłopcze... Masz twoja idea!... To tu dla niej przyszedles, a oni według ciebie, tak... po pijanemu, z głupoty, na oślep? Tak?

No widzisz! Wydaje ci się, że idea — to tylko przywilej wykształcenia. Szkoda! Wielka socjalna idea, to ta, która nami porusza, głęboko wrosnięta i nie posiada jej tylko jedna głowa nawet najmądrzejsza, ale jest w całym człowieku, w większości ludzi i wyrasta z doświadczenia, wyrasta z całego życia. I nie wolno nosić takiej idei, która jest tylko jak odświętne ubranie, na wierzchu: Ponosił — i na wieszak! Oni swojej idei na wierzchu nie poniosą... Ona zawsze jest z nimi, zawsze w ich krwi, w mózgu i oni dla niej zginą! Jeśli by nie było wielkiej idei, jeśli by w niej nie widzieli jedynego celu w życiu, to nie mogliby tego wszystkiego znieść, i nie zrobiliby tego co zrobili, nie szli by na śmiertelną walkę w Ułachińską tajgę. Szukaliby innej drogi, cichej, i bezpiecznej... A oni idą... idą... idą...

#### MIECZYK

Tak, tylko, że wy nie chcecie zrozumieć mnie...

#### LEWINSON

Chcę, zapamiętaj chłopcze! Ta rewolucja nie jest wymyślona, przez kogoś ułożona, pięknie owinięta w proklamacje i zbawienne słowa — obecna rewolucja to potrzeba narodu, wielkiego narodu — narodu, który nie może i nie chce żyć po staremu... A człowiek jest słaby. Człowiek jest śmiertelny. A twoi bohaterowie, rycerze bez strachu i skazy — to literatura. Tak! A żywy człowiek tak jak należy, z wadami i zaletaniami — I dlatego niesprawiedliwie jest winić go za to, że on chce jeść, że zmęczony się, jest zły z przegranej, że zajmuje się swoimi codziennymi sprawami. Wszystko to tak... Ale te drobnostki, te potrzeby nie mogą zabić najważniejszego...



# Scena otworem przestrzeń wokół ogromna

Nowa Huta, nasze młode miasto, miasto naszej młodości — to jednak już prawie ćwierć stulecia. Młodzieńczość miasta socjalistycznego staje się jego życiem dojrzałym, a niegdysiejsze nadzieje budowniczych — bieżącą rzeczywistością mieszkańców. Cokolwiek się o tej rzeczywistości powie: odległa ona od zetempowskiego marzenia czy też z niego wprost wytopiona niby metal z bogatej rudy — jedno jest pewne. W przepływie nowohuckich lat, w narastaniu tutejszej historii przegląda się nieklamany los narodu. Im dalszym spojrzeniem patrzymy „za siebie, w młodość”, tym widać jaśniej, iż społeczne i psychologiczne dzieje Nowej Huty są w istotnym sensie wizerunkiem dziejów Polski Ludowej. Częstką, mówiącą prawdę o całości.

Teatr był zawsze dla Nowej Huty potrzebą i ambicją. Ale nigdy tuzinkowy teatr, jakiś tam. Jakież więc? Własny. I to w szczególnym, głębokim pojęciu, wcale nie tylko topograficznym. Mianowicie z twórcami nowego miasta, a przez to nowej ojczyzny, rdzennie połączony solidarnością dążeń. Taki teatr był tu potrzebny, który by ludziom Huty umiał przedstawić ich zbiorowe myśli i emocje. Mówiąc językiem Broniewskiego: „wyrazić to, co czują miliony i jeszcze coś im poddać”. To ze względu na tę ambicję widzów nowohucki teatr często się stawał przedmiotem zadziornej dyskusji, aż tak gorącej, że czasem mało sprawiedliwej. Chciało się, by to, co nasze, było w pełni nasze.

Najpierw, w legendarnym dziś i ze czcią wspomnianym okresie „Nurtu”, własny był dla nowohucian teatr amatorski, nieprofesjonalny. To nie przypadek. Przecież wtedy społeczeństwo tutejsze też miało nieprofesjonalny charakter. Zielonobluzi z namiotów i baraków, najdawniejsi lokatorzy

z A-Południe i C-1 nie byli specjalistami od czegokolwiek. Na pola podkrakowskie przyjechali służyć Polsce; tutaj dopiero mieli uczyć się — równocześnie świata, socjalizmu i zawodu. Łatwo im, w oczywistym trybie przychodziła identyfikacja z bohaterami *Poematu pedagogicznego*, podobnymi do nich po tylekroć. Łatwo im było za swoich pisarzy uznać Gogola, Fredrę, nawet Narzymskiego. Był to czas, kiedy między sceną i widownią wytwarzała się solidarność iście pionierska. Solidarność tożsamy. Pierwszy dzień stworzenia dla robotniczego miasta i dla robotniczego teatru zarazem.

Gdy w dziesiątą rocznicę lipcowego Manifestu w hucie, od niedawna noszącej Leninowskie imię, ruszył wielki piec, już trwało betonowanie stropu nad widownią przyszłego Teatru Ludowego. Kończył się romantyczny, lecz uciążliwy czas prowizorki. Nowe miasto, nazwane przez poetę „Gniznem Polski Ludowej”, wkrótce miało zyskać międzynarodowe uznanie dla swojej stali i — niewiele później — dla swojej sceny. Stało się jasne, że to co powinno być chlubną wizytówką ojczyzny pracujących, zalecać się musi wysoką miarą fachowości. Rozszerzająca się świadomość, klasowa i patriotyczna, wymagała bardziej skomplikowanych już odzwierciedleń w sztuce, podobnie jak praca przy nowoczesnej maszynie domagała się większej umiejętności niż kiedyś łopata w latach SP-owskich wykopów. Uczyć się, po trzykroć uczyć się, głosiło jedno z popularniejszych haseł politycznych tamtych lat. Nadszedł po prostu moment niezbędnej profesjonalizacji i przyśpieszania postępu: pora włączania się w awangardę. Artyści Teatru Ludowego z miejsca to zajęli, odbiorcy teatru w pewnym stopniu też, chociaż miał rację Jerzy Timoszewicz, gdy pisał o początkach tu-tejszej sceny zawodowej: „Dla mało przygotowanego widza, wychowanego na oleodrukowej sztuce iluzjonistycznej, nie był to teatr łatwy”. Cóż, nie tylko teatr; wartości i sekrety współczesnego świata — od poezji po elektronikę — otwierają się wyłącznie przed otwartogłowymi. Dziś tak samo jak wtedy.



Okres, o którym opowiadamy, umiał związać z Nową Hutą na trwałe różnych specjalistów. Byli wśród nich też ludzie nauki — i sztuki. Nie tylko zresztą artyści teatralni; to akurat od połowy lat pięćdziesiątych bierze początek krystalizacja nowohuckiego środowiska plastyków, tak później olśniewającego dynamicznością, to wówczas przy niejednym nazwisku zaczyna się pojawiać określenie „pisarz Nowej Huty”. Rzecz przecież normalna: uczniowie Marksa wszczęli rewolucję także i po to, aby móc ustawić znak bliskości między pracą produkcyjną a twórczością utalentowanych umysłów. Klasa robotnicza potrzebuje własnej inteligencji, więc ją ma: po części wylania ją z siebie, po części dla siebie pozyskuje spośród synów i córek innych klas. Zaś nasz „polski Komsomolsk nad Wisłą szeroką” dla całego pokolenia stał się zarówno symbolem jak i konkretnym miejscem zespalandia się w jednorodne społeczeństwo ludzi fizycznego i umysłowego trudu.

Trochę tak zwany los historyczny, a po trochu dobry start Teatru Ludowego sprawił, że zaraz od grudnia 1955 do gmachu przy ulicy Majakowskiego zaczęli się garnąć nowohuccy artyści i intelektualiści. Ambitna, rosnąca w sławę scena stawała się w ich oczach atrakcją. Ale powiedzmy prawdę: byłaby pewnie atrakcją nawet gdyby nie była aż tak sławna. Należy bowiem do natury teatru ten jego magnetyzm wobec artystów różnych profesji. Wszak teatr jest dziedziną sztuki synkretyczną, wolno rzec może nawet: sztuką sztuk; na powstanie dzieł sztuki teatralnej składają się pierwiastki, przynależne — gdy występują po osobno, w stanie czystym — do literatury, malarstwa, rzeźby, muzyki, tańca, pantomimy, niekiedy filmu. W teatrze rangę prawdziwego artystyzmu osiąga techniczna tylko gdzie indziej umiejętność operowania światłem, dźwiękiem, maszynerią. Artystą bywa tu czasami krawiec i perukarz, kapelusznik, szewc i modelator. Mówimy o elementach samego wytworu teatralnej sztuki; a przecież teatr jako miejsce artystycznego dziania się interesuje w istotny sposób także wyspecjalizowanego architekta; a prze-

cież z każdą kolejną premierą może się łączyć twórczy wysiłek grafika, kiedy robi plakat, eseisty bądź uczonego, gdy pisze artykuł do programu, krasomówcy, jeśli wypadnie mu przed spektaklem zwrócić się do widzów. Teatr wreszcie daje szansę krytykowi, by swoją czynność pisania o teatrze wzniosł — jeśli potrafi — do godności sztuki. Podobnie fotografikowi. A także ma coś wobec teatru do zrobienia historyk, o ile wykrzesze w sobie ambicję, by na bieżąco odnotowywać, jak w trwałą wartość zmarmurza się codzienny artystyczny trud.

Tak jak teatr, pojmowany jako miejsce twórczej pracy, jednoczy liczne specjalizacje w sztuce, tak też teatr w innym rozumieniu: mianowicie miejsce, do którego schodzą się ludzie zainteresowani sztuką, ma dla artystów niemalą moc przyciągania. Warto pojawiać się w teatrze nie tylko po to, aby być widzem, lecz i po to, by się stykać z innymi widzami. Przecież świadomy widz teatralny to równocześnie, a już co najmniej potencjalnie, też odbiorca wystaw plastycznych, słuchacz koncertów, czytelnik poezji i prozy, propagator wartości kulturalnych. Przecież widownia sama nie jest jedyną w teatrze sposobnością kontaktu z widzem. Można go zaprosić na dyskusję, wciągnąć do klubu przyjaciół teatru, pokazać mu ekspozycję plastyki, zorganizować dlań spotkanie z dramaturgiem, zachęcić go, by wziął udział w konkursie. Takich możliwości rzeczywiście nie ma żadna artystyczna placówka twórcza (pomijamy tu domy upowszechnienia kultury).

I w ten sposób teatr staje się szczególnie pracownią eksperymentalną sztuki i socjotechniki. Wielofunkcyjną. Działa w promieniu własnej inwencji, uprawia sobie przynależny ogród twórczości; to po pierwsze. Po drugie — oddziaływa na widzów, daje im z siebie wiele i wiele od nich bierze; wchodzi z nimi w związek solidarności i do powstawania między nimi samymi takiego związku się przyczynia. Po trzecie — działa jak skupiająca soczewka, dzięki której

rozpalać się mogą wielorakie ogniska aktywności artystycznej we wszystkich właściwie dziedzinach sztuki.

Teatr w ogólności taki jest — czy teatr tutejszy, nowohucki? Konstruujemy postulaty czy mówimy o faktach z naszego kręgu doświadczeń? Jedno i drugie. Skoro w jakiejś instytucji krzyżowały się drogi Szajny i Broszkiewicza, Skrowaczewskiego i Kantora, skoro do archiwum Teatru Ludowego będzie musiało się odwoływać każde wydanie korespondencji Alberta Camusa czy Marii Dąbrowskiej, skoro foyer bądź sala prób tego teatru tylokrotnie dawały miejsce spotkaniom i naradom nowohuckiej inteligencji twórczej — to wszystko to znaczy, że przeszłość nie była ani jałowa ani pospolita. Teraźniejszość natomiast? — i wobec niej przystoją wielkie ambicje. Nowa Huta wydorosła, dwustutysięczna wkrótce aglomeracja posiada silne i rozmaite środowiska artystyczne. Teatr może je spróbować zjednoczyć, może im dać gościnę i prawo współgospodarzenia — pełniej i skuteczniej niż to byłoby możliwe np. pod znakomitą przecież egidą Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Właśnie teatr ma szansę stać się ratuszem nowohuckiej sztuki.

Oczywiście są też warunki, które spełnić musi sam teatr. Musi po prostu — być dobry. Musi być rozumiany przez swoją publiczność i on ją musi rozumieć. Wsłuchać się w głos widowni, a przecież nie każdą dochodzącą od widzów opinię akceptować. Przyjmując odważnie i szczerze wszystko — choćby i bolało — co sprzyja pełnieniu przez teatr owej służby solidarności wobec dążeń nowohuckiego społeczeństwa, równocześnie nie poddawać się naciskowi mieszczańskich, wygodnickich wymagań. Nie dać sobie wmówić łatwizny na program działania. Nie uwierzyć, że właśnie łatwizny czy prostactwa potrzeba odbiorcy robotniczemu — jak to głoszą tu i ówdzie półinteligenci, niewiedomo czemu mający się za robotniczych rzeczników. Bronić wartości autentycznej sztuki, ciągłości poszukiwania twórczego.

I jeszcze o jednym. Teatr Ludowy, jaki być powinien, ów teatr o widowni społecznej jak najszerszej i równocześnie dom wszystkich muz, wszystkich dziedzin sztuki, dom twórców po prostu — czy ma być teatrem wyłącznie nowohuckim? Sytuacja sztuki w Nowej Hucie jest proteuszowa, dwoista, jak sytuacja samej Nowej Huty. Miasto i niemiasto zarazem. Całość i część całości. Jedna z dzielnic nowoczesnego Krakowa — a przy tym odrębna, inna formacja nie tylko urbanistyczna (choć i ta oczywiście ma znaczenie), lecz historyczno-kulturowa. I długo tak jeszcze będzie: dopóki pejzaż społeczny Nowej Huty będzie kształtowany przez pokolenie jej budowniczych. A więc też musi artysta nie przypadkiem o Hutę zaczepiony być naraz (mimo że po różnym) twórcą i krakowskim w ogólności i nowohuckim w szczególności. Na dodatek decyduje tu bynajmniej nie wpis meldunkowy w dowodzie osobistym, ale coś zupełnie innego: pewien sposób wkorzenia własnej sztuki w socjalny grunt. Sposób świadomie solidarny klasowo, pojęciowo oraz wciąż jeszcze pokoleniowo z robotnikami Nowej Huty. Skoro zaś tak, to słowa „teatr nowohucki” są określeniem i topografii i — przede wszystkim — tendencji ideowej.

U Wyspiańskiego, w uwagach autorskich do *Wyzwolenia*, znajdujemy taki opis: „Wielka scena otworem, przestrzeń wokół ogromna”. Nowohucka scena nie taka znów wielka, teatr to dość kameralny. Ale otworem stoi. Gościnnie na wciąż otwarty chętnie powita każdego nieobojętnego wobec sztuki i wcale go nie będzie ograniczał do biernych funkcji widza. Wokoło artystycznego działania teatru rzeczywiście czeka ogromna przestrzeń. Dla talentu i inicjatywy miejsca starczy.

**DR ZBIGNIEW SIATKOWSKI**

Opracowanie graficzne:

**JANUSZ TRZEBIATOWSKI**



Exemplarz bezpłatny