

2

2 / 1973
1974



PAŃSTWOWY
TEATR
LUDOWY
NOWA HUTA

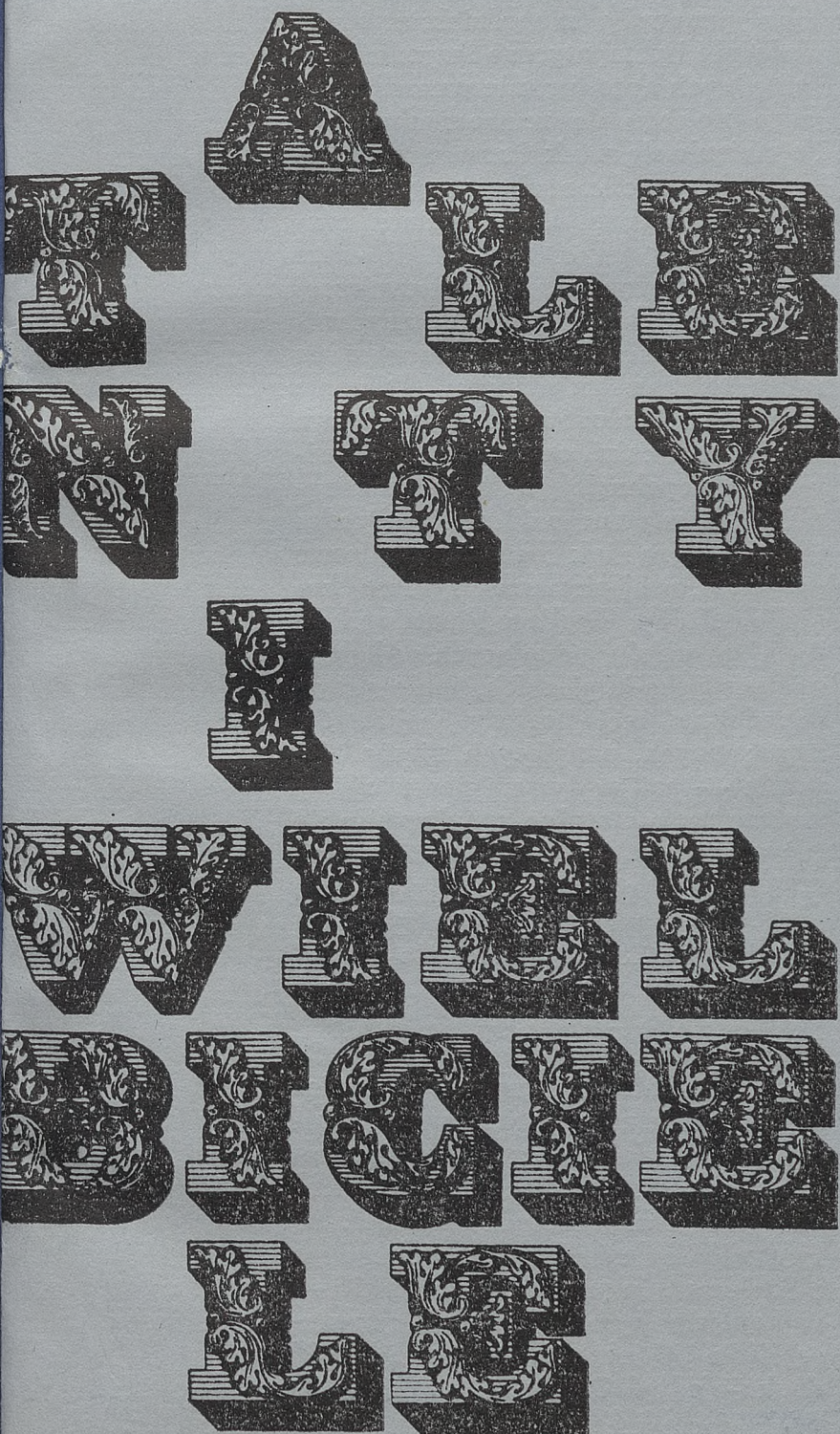
DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY

WALDEMAR KRYGIER

Z-CA DYREKTORA D/S ADMINISTRACYJNYCH
JAN WĄTROBA

KIEROWNIK LITERACKI

JULIUSZ KYDRYŃSKI



J A N U S Z H E N Z E L

D R O G A T W Ó R C Z A
ALEKSANDRA OSTROWSKIEGO

Aleksander Ostrowski jest autorem około pięćdziesięciu utworów dramatycznych, z których kilkanaście weszło na stałe do repertuaru teatru rosyjskiego a kilka — światowego.

Teatr rosyjski przeżywał w owym czasie okres regresu. Świetne tradycje komediopisarstwa Fonwizina, Gribojedowa i Gogola nie znajdowały godnych kontynuatorów. „Małe tragedie” Puszkina i jego monumentalne dzieło — tragedia „Borys Godunow” rzadko trafiały na sceny. Na deskach teatrów panowały niepodzielnie blahe wodewile i pompatyczne tragedie drugorzędnych autorów, nie wnoszące niczego nowego do rozwoju dramatu. Pojawienie się sztuk Ostrowskiego było w tej sytuacji rewelacją artystyczną i wywołało zrozumiałe zainteresowanie krytyki.

Zaraz na początku swej drogi twórczej przeżył Ostrowski niebezpieczny epizod, który mógł fatalnie zaważyć na jego rozwoju ideowym. Zbliżenie z grupą ideologów słowianofilstwa skupionych wokół czasopism „Moskwitianin” popchnęło go ku poszukiwaniom „pozytywnego ideału” w środowisku, które tak bezkompromisowo potępił w swej pierwszej wybitnej komedii. Próby idealizacji patriarchalnych stosunków panujących w kołach mieszczańsko-kupieckich, mało prawdopodobne metamorfozy bohaterów negatywnych, uznających niespodziewanie — pod wpływem perswazji — wyższe racje moralne, uwidoczniły się już w komedii „Biedna Narzeczona” (1852), a w całej pełni dały o sobie znać w komediach „Do cudzych sań nie siadaj” (1853), „Bieda nie hańbi” (1854) i „Nie żyj tak, jak by ci się chciało” (1855).

Już w roku 1856 zrywa jednak Ostrowski z „Moskwitianinem” i nawiązuje kontakt z grupą postępowych pisarzy i krytyków (Czernyszewski, Dobrolubow, Niekrasow) skupionych wokół czasopisma „Sowriemiennik”. W tym właśnie miesięczniku, a po jego zlikwidowaniu przez rząd w r. 1866 — w kontynuującym jego tradycje czasopiśmie „Oteczestwiennyje zapiski” drukuje odtąd Ostrowski swoje utwory.

Ważne znaczenie dla rozwoju twórczego pisarza miała odbyta w r. 1856 podróż po okręgach nadwołżańskich. Pozwoliła ona Ostrowskiemu poznać życie prowincji i dostarczyła materiału obserwacyjnego do nowych utworów.

W roku 1857 na łamach „Sowremiennika” publikuje Ostrowski komedię „Intratna posada” demaskującą karierowiczowstwo, łapownictwo i podłość przeżartego korupcją aparatu biurokratycznego, w roku 1858 pisze komedię „Wychowanica”, w której z pasją demaskatorską rysuje — na kanwie tradycyjnego wątku miłości ubogiej wychowanicy do syna jej „dobrodziejki” — ponury obraz stosunków panujących w rodzinie ziemiańskiej. Te „gorzkie komedie” zapewniły Ostrowskiemu poczesne miejsce wśród przedstawicieli rosyjskiego realizmu krytycznego, dotąd reprezentowanego głównie przez prozaików.

W roku 1859 pisze Ostrowski sztukę uważaną za jego najwybitniejsze dzieło — dramat „Burza”. Raz jeszcze podejmuje w nim pisarz temat środowiska kupieckiego, tym razem prowincjonalnego (akcja toczy się w jednym z miast nadwołżańskich), tworząc przejmującą tragizmem postać młodej kobiety, której samobójcza śmierć stanowi oskarżenie ciemnych mocy „królestwa mroku” — tyranii patriarchalnych układów rodzinnych i władzy pieniądza.

W latach sześćdziesiątych pisze Ostrowski szereg sztuk piętnujących nicość moralną sfery urzędniczej i szlacheckiej (najwybitniejsze z nich to „Trudne dni” — 1863, „Figlarze” — 1864 i „Odmęty” — 1865) oraz dramaty historyczne nawiązujące pod względem formy do puszkinowskiego „Borysa Godunowa”. Lata siedemdziesiąte przynoszą baśń sceniczną „Snieżynka” (1873) oraz dalsze sztuki obyczajowe, w których dochodzi do głosu tonacja groteski i pamfletu. W okresie tym powstały takie wybitne dzieła jak „Szalone pieniądze” i „Las” (1870), „Wilki i owce”, „Bogate narzeczone” (1875) oraz „Panna bez posagu” (1878). Dwa ostatnie z wymienionych utworów podejmują problem losu kobiety w istniejących warunkach społecznych. „Panna bez posagu” zaliczana jest do arcydzieł dramaturgii rosyjskiej dzięki mistrzowskiemu zarysowaniu psychologii bohaterki.



W ostatnim okresie życia stworzył Ostrowski dwie sztuki ukazujące prowincjonalne środowisko teatralne i obrazujące niełatwą sytuację społeczną aktora. Są to „Talenty i wielbiciel” (1881) oraz „Grzesznicy bez winy” (1883). Postacią centralną w obu utworach jest artystka zmuszona do dramatycznej walki w obronie swego talentu i swych praw ludzkich. Bohaterki tych sztuk: Niegina („Talenty i wielbiciel”) i Kruczynina („Grzesznicy bez winy”) należą do najbardziej sugestywnych spośród licznych stworzonych przez Ostrowskiego typów kobiecych. Tworząc sztuki o aktorach wykorzystał pisarz zdobytą w bezpośrednich kontaktach z ludźmi teatru wiedzę o ich życiu i warunkach, w jakich zmuszeni byli działać.

* * *

Mimo wybitnych walorów artystycznych oraz dużego zapotrzebowania na sztuki o problematyce współczesnej, jakie istniało w teatrze rosyjskim, dzieła Ostrowskiego z trudem torowały sobie drogę na scenę ze względu na zakazy i represje cenzury. O ile utwory z lat 1852—1855 (tj. z okresu słowianofilskiego) bez większych przeszkód uzyskiwały placet cenzora (debiut sceniczny Ostrowskiego — premiera komedii „Do cudzych sań nie siadaj” miał miejsce w r. 1853 w moskiewskim Małym Teatrze; pozostałe trzy sztuki z tego okresu wystawione zostały niemal natychmiast po napisaniu), o tyle późniejsze dzieła, zawierające ostre akcenty krytyki społecznej, długo czekać musiały na realizację sceniczną i znane były społeczeństwu rosyjskiemu głównie z publikacji w czasopiśmie literackich. Komedia „Intratna posada” została zdjęta z afisza na dzień przed premierą. Podobny los spotkał „Wychowanicę”. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności udało się wystawić bez przeszkód „Burzę” w kilka zaledwie tygodni po jej napisaniu (w końcu 1859 r.). Represje cenzury dotyczyły wielokrotnie utworów Ostrowskiego również w latach sześćdziesiątych; nie uniknęły ich nawet sztuki historyczne, na pozór nie mające związku z aktualną sytuacją polityczną i społeczną. Zdejmowanie z afisza cieszących się ogromnym powodzeniem publiczności sztuk po kilku zaledwie przedstawieniach, konieczność wprowadzania przeróbek w myśl wskazań cenzorów

powodowały zrozumiałe rozgoryczenie pisarza. Rosnąca popularność Ostrowskiego, rozpowszechnianej — jak wskazywano wyżej — za pośrednictwem czołowych czasopism literackich („Sowriemiennik” i „Otieczestwiennye zapiski”) i wysoko ocenianej przez przedstawicieli postępowego obozu pisarzy i krytyków, sprawiła, że z czasem zaczęła ona zajmować coraz więcej miejsca w repertuarze teatrów Moskwy i Petersburga i coraz częściej trafiała na deski scen prowincjonalnych. Autor „Burzy” jeszcze za życia stał się klasykiem dramaturgii rosyjskiej ogólnie uznanym i cenionym.

* * *

Walory „gorzkich komedii” i dramatów Aleksandra Ostrowskiego leżą zarówno w sferze treściowej, jak i formalnej. Jako realista stworzył Ostrowski w swych dziełach szeroką panoramę życia społeczeństwa rosyjskiego II połowy XIX wieku, dając wstrząsający obraz egzystencji ludzkiej wtłoczonej w ramy niehumanitarnych stosunków społeczno-obyczajowych. Jako artysta stworzył nowy typ dzieła dramatycznego, rezygnując z efektownej intrygi na rzecz wewnętrznego dramatyizmu losów bohaterów i pogłębienia psychologicznego postaci; stał się w ten sposób zwiastunem nadejścia sztuki dramatycznej Czechowa i Gorkiego. Mistrzostwo pisarskie Ostrowskiego znalazło również wyraz w sferze stylu. Osadzając swych bohaterów w określonym środowisku i w określonej sytuacji społeczno-kulturowej, pisarz umiejętnie kształtował język ich wypowiedzi, indywidualizując go i wykorzystując po mistrzowsku jako środek charakterystyki psycho-socjologicznej.

* * *

Mimo swego specyficznego rosyjskiego kolorytu (a być może właśnie dzięki niemu) dramaturgia Aleksandra Ostrowskiego zdobyła sobie uznanie także poza granicami jego ojczyzny. Jeszcze w XIX wieku jego sztuki trafiły na sceny Francji, Anglii, Niemiec, Danii i USA, w wieku XX zaś — na sceny Finlandii, Czechosłowacji, Jugosławii, Bułgarii, Chin i Korei. Twórczość dramatyczna Ostrowskiego jest również od dawna obiektem zainteresowania teatru polskiego.

A L E K S A N D E R

O B T R O W S K I

T A L E N T Y

I

W I E L I K I E L L E

REŻYSERIA: MATYLDA KRYGIER

SCENOGRAFIA: MARIAN GARLICKI

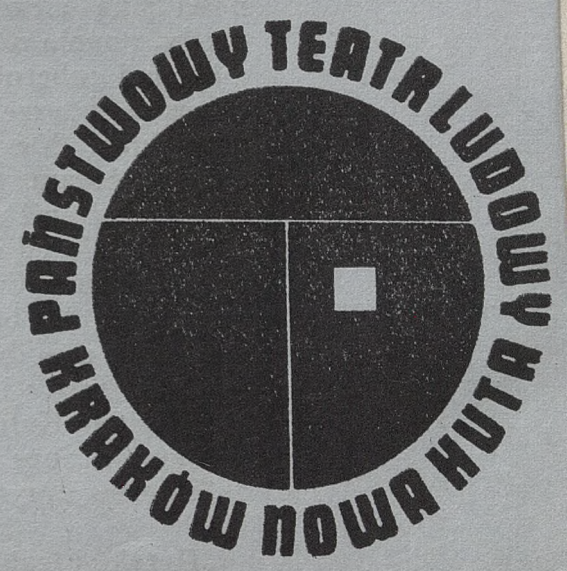
NIEGINA
MATKA DOMNA
BAKIN
KS. DULEBOW
WIELIKATOW
MIEŁUZOW, STUDENT
ŚMIELSKA
NAROKOW, INSPICJENT
MIGAJEW, DYREKTOR TEATRU
GROMIŁOW, TRAGIK
WASIA, KUPIEC
KONDUKTOR
MATRIONA
KELNER (PARK)
KELNER (DWORZEC)
BAGAŻOWY

— MAJA WIŚNIEWSKA
— JADWIGA ULATOWKA
— ROMAN MARZEC
— STANISŁAW MICHM
— WŁADYSŁAW BUŁA
— ANDRZEJ RZECHOVSKI
— BARBARA STESŁOWICZ
— ZBIGNIEW HORAWA
— ALEKSANDER BEDARZ
— STEFAN MIENICKI
— LESZEK ŚWIGOŃ
— TYTUS WILSKI
— MARIA CICHOCKA
— * * *
— * * *
— * * *

Asystent reżysera:
BARBARA STESŁOWICZ

Prowadząca spektakl:
JANINA GRUDNIEWICZ

Kontrola tekstu:
MICHALINA STARCZYK
JANUSZ HENZEL
DROGA TWÓRCZA
ALEKSANDRA OSTROWSKIEGO



„BYLE DOCZekać SWOJEGO B E N E F I S U..“

Dzieje Nieginy i innych bohaterów dramatu A. Ostrowskiego nie są przypadkiem odosobnionym. Zagadnieniem teatrów prowincjonalnych niejednokrotnie zajmowała się literatura czy publicystyka. Wystarczy wspomnieć Reymonta „Komediantkę” lub cały szereg powieści o charakterze autobiograficznym — bogate informacje o Neginie i jej podobnych zawarte są w materiale pamiętnikarskim, wspomnieniowym. W prasie G. Zapolska przestrzegała przed niebezpieczeństwami jakie czyhają na młode entuzjastki pragnące poświęcić się wędrowniej Melpomenie. Przyjrzyjmy się temu teatrowi, jak powstawał, jak funkcjonował i jakie tego były konsekwencje.

Oto w prasie pojawiała się ogłoszenie:

„W mieście Lublinie znajduje się teatr bez towarzystwa artystów dramatycznych, przeto jeśliby życzyło przybyć jakie, niech się zgłosi do właściciela teatru pod nr 13 w Lublinie.”

Chętnych ofiar nigdy nie brakowało. Zwabieni możliwością pracy w teatrze ci, którzy jeszcze wyroki sądowe przepisywali lub wręczali pozwy, nazajutrz zostawali margrabiami, lordami, szczęśliwymi kochankami. Zebrana grupa stanowiła towarzystwo artystów dramatycznych. Antreprener czyli dzisiejszy dyrektor podpisywał z nimi kontrakt, w którym ustalał rodzaj i wysokość gaży. Mogły to być gaże stałe lub tak zwane działy czyli dochody ze spektaklu dzielone między członków zespołu. Wysokość gaży ustalano w zależności od: popularności jaką cieszyła się aktorka, jej urody, stopnia zażyłości z osobistościami danej guberni, umiejętności naśladowania w grze uznanych wielkości aktorskich. Nie bez znaczenia było emploi. Amant tragiczny mógł mieć wyższą gażę niż amant lekki — wszystko zależało od gustu dyrektora, a te były zmienne. Czasem nie wypłacano gaży w ogóle, bo nie było przedstawień, albo sam dyrektor porzucał swoje towarzystwo i znikał wraz z kasą, by gdzieś w Kutnie zawiązać nowe.

Znane są inne przykłady spekulacji dyrektorów, czytamy we wspomnieniach:

„Dyrektor zajmował pięć pokoi na

drugim piętrze dotykających galerii, a przy wejściu na widownię siedziała matka dyrektora. Uderzało nas to, że galeria mogąca pomieścić przeszło dwieście osób zawsze była pełna, a wykazanych sprzedanych biletów było najwyżej pięćdziesiąt”.

Niepewne gaże, kaprysy dyrektora, wreszcie możliwość oszustwa nie odstraszały aktora. Decydowali się na zmienne koleje losu, byle czekać swojego benefisu. BENEFIS to przedstawienie, z którego część dochodu była przeznaczona dla bohatera wieczoru. Wielkość tej części ustalano z dyrektorem we wstępnym kontrakcie aktorka X otrzyma $\frac{3}{4}$ całego dochodu, inna $\frac{1}{2}$, a jeszcze inna $\frac{1}{3}$. Reszta dzielona była między zespół. Istniały też tak zwane benefisy naddatkowe, a taki pojawiał się przy stałej gaży — wówczas wszystkie zwyczajki ze sprzedanych biletów szły do kieszeni szczęśliwca.

Wprawdzie interesujący nas punkt umowy zapowiadał: (...) od dnia pierwszego benefisu kolej ich będzie się odbywać regularnie co dwa tygodnie” lecz zdarzało się, że aktor nie mógł się go doczekać. Używał wtedy różnych wybiegów, aby dopiąć swego:

„Niejaki Danielewicz bez wiedzy dyrektora napisał sobie afisz i jako benefisant udał się do młodych książąt z zaproszeniem, za co dostał parę ładnych dukatów. Aże tytułu benefisu nie było na innych afiszach, figiel ten wkrótce się wydał.”

Benefis był wyjątkową okazją nie tylko natury artystycznej, ale i finansowej. Aktor wybierał więc taki utwór, w którym czuł się najpewniej. Często sam go sobie pisał, za co otrzymywał dodatkowy grosz, komponował muzykę, zestawiał zestawy dekoracji „nową” oprawę dla przedstawienia. Potem biegał cały dzień z afiszami lub biletami, które również spełniały rolę zaproszenia. Trzeba było zjednywać sobie publiczność — wiele od niej zależało. Najbardziej pożądana była bogaci protektorzy, zwłaszcza benefisantom. Dyrekcja zapewniała „kostumalnię męską”, artystka sama szła suknię, musiała się przecież podobać. Bywało tak: „Miałam grać rolę Marii, rola ta bardzo mi się podobała... hrabia P. dostarczył mi wzoru i potrzebną materię na kostium wraz z drobiazgami.”

Laskawość protektora nie była bez-



interesowna: „Kiedy panna L. pokazywała się na scenie ofiarowywano jej bukiety wraz z drogiemi upominkami, brawom nie było końca. Po przedstawieniu myśmy siadali do wesolej kolacji, po pannę L. zajeżdżał powóz i odwoził ją na kolację do... ale mniejsza o to, dość że wyniknął z tego proces o ojcostwo.”

Zdarzał się jakiś obywatel ziemski, który protegował cały teatr. Dobrze było, gdy cieszył się wyjątkowym szacunkiem w okolicy. Zjeżdżano się wtedy licznie na przedstawienie, a kiedy na ten przykład stan powietrza stał na przeszkodzie, wykupywał pozostałe bilety w kasie, byle tylko widowiska nie odwoływano.

Korespondent z prowincji donosi:

„(...) wnioskując z repertuaru pana K., jest już on w trzecim okresie swojej kariery. Chociaż dopiero początek zimy, już przeżył epokę wodewilów, następnie dzieł klasycznych, a teraz?” Przy takiej częstotliwości zmian repertuarowych zrozumiałą jest rola suflera.

„Do jego zadań należy wypisywanie i robienie listów, akt i tym podobnych papierów potrzebnych do sztuki i takowe przed zaczęciem widowiska artyście potrzebującemu doręczyć”. — czytamy w umowie.

Sufler był kamieniem węgielnym spektaklu, natchnieniem grających. Jeśli w recenzjach pisze się, że aktorka opanowała rolę wyśmienicie to znaczy, że jako tako zna tekst na pamięć. We wspomnieniach ze szczególną dumą pisze się: „Wyuczyliśmy się tak doskonale, że mogliśmy grać bez suflera”.

Naturalnym wynikiem takiego stanu rzeczy — ulubionym miejscem przez aktorów staje się budka suflera lub jej okolice, skąd najlepiej słychać, ewentualnie gra tuż przy samej rampie w partiach monologowych, popisowych, specjalnie przeznaczonych dla publiczności.

Teatr był tam, gdzie była publiczność. W porze wód cały zespół wyjeżdżał do Buska Zdroju lub innego modnego w sezonie kurortu. Zdarzały się również inne okazje, które zapewniały spory przychód, a to: „W Łukowie ostatni dzień egzaminów, licznie zgromadzeni ojcowie dla zabrania synów, razem z nimi teatr zapelnili do natłoku”.

Dobrą okazją był również jarmark:

„Trwający zwykle dwa tygodnie, to jest tydzień przed i tydzień po św. Idzim, a przy zebranej tu całej dywizji ułanów i pułku artylerii dla ćwiczeń wojskowych można się było spodziewać dobrych dochodów”.

Na jarmark przybywali kupujący, sprzedający, ale z każdym dniem ich ubywało. Należało się spieszyć. Pierwszy tydzień grano bez przerwy, potem już rzadziej, aż wreszcie należało szukać nowej publiczności.

W pogoni za nią docierano do odległych od świata miejscowości, gdzie z trudem organizowano teatr w oranżerii, w pawilonach parkowych, w oficynach dworskich, a nawet w stajniach:

„Stajnia była dość obszerna i teatr w niej dosyć dogodny, a umajony choiną niszczył odór, jaki pomimo mocnego oczyszczenia z odchodów końskich czuć się dawał.”

Organizacja tamtego teatru, warunki w jakich pracował, wywoływały określone efekty. Aktor był jednocześnie, jeżeli brakowało w zespole dekoratora i reżysera, jednym i drugim. Gotowe, malowane dekoracje konieczne do przedstawienia: las, wolna okolica, miasto, wyciągano z rekwizytorni. Na podobnej zasadzie korzystano z zespołu aktorskiego, w zestawie musiał być: amant tragiczny, amant lekki, pierwsza naiwna, subretka itd. Wytwarzały się maniere gry, które tak zrastały się z aktorem, że trudno było zrzucić maskę często także poza teatrem. Ale tutaj paradoks — o tej właśnie grze wiemy dziś znacznie więcej niż o sławnych rolach gwiazd wielkich teatrów Krakowa, Lwowa czy Warszawy. Nie ma w relacjach o aktorach prowincjonalnych spostrzeżeń w rodzaju: gra była lekka, fantazyjna, z polotem, pełna gracji. Czytamy tam: „kilka spostrzeżeń można zanotować w skutku studiowania gry prowincjonalnych geniuszów. Kochankowie na przykład winni się do siebie wdzięczyć wykrzywieniem rysów twarzy, ścisnąć ręce, trzymając je pod brodą. Każda księżna lub hrabina powinna trząść głową, mówić wolno i z czuciem, choćby rzecz szła o proste podanie krzesła, powinna trzymać chustkę w ręku i takową dopełniać reszty gestykulacji. Główny bohater powinien wrzeszczeć. Im gwałtowniej, im głośniej krzyknie i obudzi uszpioną publiczność, tym na rzesistsze może liczyć brawa.”

Marek Chelminiak



KALENDARIUM ŻYCIA T W Ó R C Z O Ś C I

31 MARCA 1823

W rodzinie Mikołaja Fiedorowicza Ostrowskiego, sekretarza Izby Sądu Cywilnego, przychodzi na świat syn Aleksander

27 GRUDNIA 1831

Umiera matka dramaturga — Lubow Iwanowna

WRZESIEŃ 1835

Po kilku latach nauki domowej, Aleksander rozpoczyna naukę w III klasie gimnazjum moskiewskiego, które kończy w roku 1840.

8—17 KWIETNIA 1840

Ostrowski składa końcowe egzaminy z wynikiem bardzo dobrym 1840—1843

Studia prawnicze na uniwersytecie moskiewskim. Ostrowski w tym czasie żywo interesuje się życiem literackim w Moskwie. Często odwiedza Teatr Mały. Jest pod dużym wrażeniem lektury artykułów Bielińskiego. Formułują się wtedy teoretyczne poglądy przyszłego pisarza na sztukę i literaturę

22 MAJA 1843

Ostrowski porzuca uniwersytet, nie ukończywszy studiów

19 WRZEŚNIA 1844

Zostaje mianowany urzędnikiem kolegiąlnym

14 MARCA 1847

Kończy „Obraz szczęścia rodzinnego”. Z tekstem utworu zapoznaje się w tym samym dniu prof. Szewyriew

14 STYCZNIA 1850

Czasopismo „Moskwitianin” drukuje „Niewypłacalnego dłużnika”

Utwór wywołuje niesłychanie ostre reakcje w sferach rządowych. Pisarz posądzony jest o świadome podważanie zasad sprawiedliwości

3 LIPCA 1850

Mikołaj I nakazuje roztoczyć nad pisarzem nadzór policyjny

SIERPIEŃ 1850

Pisarz choruje i znajduje się w tragicznej sytuacji materialnej

GRUDZIEŃ 1850

Zbliża się do kręgu pisarzy i twórców Teatru Małego w Moskwie i zaprzyjaźnia się z Turginiewem

SIERPIEŃ — WRZESIEŃ 1851

Praca nad komedią „Uboga narzeczona” zbliża się do końca

21 WRZEŚNIA 1851

W liście do Pogodina, Ostrowski prosi o pożyczkę i przedstawia swą skrajną nędzę

MAJ 1852

Pisarz pracuje nad nową sztuką „Do cudzych sań nie siadaj”

20 MARCA 1853

P. W. Annenkov w liście do Turgieniewa pisze o ogromnym sukcesie tej komedii w Petersburgu i Moskwie

24 GRUDNIA 1853

W liście do Pogodina, Ostrowski donosi o ukończeniu komedii „Bieda nie hańbi”. Sztuka zostaje wystawiona z ogromnym sukcesem już w styczniu

23 LISTOPADA 1854

Pisarz czyta w kółku przyjaciół dramat „Nie tak żyj, jak by ci się chciało”

5 GRUDNIA 1855

Zostaje ukończona komedia „Na kimś się mełło, na nas się skrupi”

1 WRZESIEŃ 1858

Premiera komedii „Nie dobrali się” w Teatrze Aleksandryjskim w Petersburgu

STYCZEŃ 1859

Wychodzi „Wychowanica”

9 PAŹDZIERNIKA 1859

Zostaje ukończona „Burza”

16 LISTOPADA 1859

Prapremiera „Burzy” w moskiewskim Teatrze Małym, staje się ogromnym sukcesem pisarza

STYCZEŃ 1860

W gazecie „Nasza Wriemia” ukazuje się recenzja wydanej właśnie „Burzy”. Pismo określa sztukę jako nienormalną, a Ostrowskiemu przypisuje „jarmarczny prymitywizm”

25 LISTOPADA 1860

Zarząd Akademii Nauk zatwierdza przyznanie Ostrowskiemu Nagrody Uwarowa za „Burzę” (1500 rubli)

LIPIEC 1861

Fiodor Dostojewski odwiedza w Moskwie Ostrowskiego, który opowiada mu o swoim spotkaniu z Niekrasowem

17 LUTEGO 1862

Aleksander II obdarowywuje Ostrowskiego brylantowym pierścieniem wartości 500 rubli za dramat „Kozma Zacharycz Mnich — Suchoreki”

2 KWIETNIA 1862

Ostrowski wraz z J. Gorbunowem, i M. Szyszko wyrusza w podróż zagraniczną do Niemiec, Austrii, Włoch Francji i Anglii

27 MAJA 1862

Powrót do kraju

2 SIERPANIA 1863

Komisja Akademii Nauk przyznaje Ostrowskiemu nagrodę Uwarowa za dramat „Kogóż nie nęka grzech i nie-szczęście”

19 SIERPANIA 1863

Ostrowski kończy komedię „Trudne dni”

27 WRZEŚNIA 1863

Premiera komedii „Intratna posada” w Teatrze Aleksandryjskim w Petersburgu.

P. Fiedorow powiadamia Ostrowskiego, że cenzura zabroniła wystawiać „Minina”; gdyż boi się „zezwoić na tę sztukę w czasie, kiedy nastroje społeczeństwa są takie jak obecnie” (chodzi o powstanie styczniowe)

9 MAJA 1864

S. Turbin wysyła Ostrowskiemu z Warszawy sztuki Aleksandra Fredry

13 MAJA 1864

Czajkowski pisze uwerturę „Burza”

10 WRZEŚNIA 1864

Ostrowski powiadamia F. Burdina, że komedia „Figlarze” jest już ukończona

9 STYCZNIA 1865

Ostrowski kończy „Wojewodę”

SIERPIEŃ 1865

Pisarz pracuje nad sztuką „W dobrym punkcie”

5 WRZEŚNIA 1865

Musorgski ukończył kolysankę do „Wojewody”

KONIEC 1865

Kompozytor Blaramberg pisze muzykę do „Wojewody”

1—8 STYCZNIA 1866

W druku dramat „Odmęty”

MARZEC 1866

Ostrowski pisze do Niekrasowa o „pracy nad dziełem dla niego decydującym” — „Dymitr Samozwaniec” „Wasyl Szujski”

28 PAŹDZIERNIKA 1866

Ostrowski skarży się na silny rozstrój nerwowy wywołany wzmożoną pracą nad dramatem „Tuszyno”

16 STYCZNIA 1867

Ostrowski kończy libretto do opery „Burza” Kaszperowa

8 MARCA 1867

Czajkowski zaczyna pisać operę „Wojewoda”

3 STYCZNIA 1868

Premiera „Wasiliny Mielientjowej” w Teatrze Małym

14 GRUDNIA 1868

M. Berg donosi Ostrowskiemu o wystawieniu jego sztuk w Warszawie

15 STYCZNIA 1869

Duży sukces prapremiery sztuki „Gorące serca” w Teatrze Małym.

Przedstawieniem zachwycił się m. in. Lew Tolstoj

18 STYCZNIA 1870

Ostrowski kończy komedię „Szalone pieniądze”

GRUDZIEŃ 1870

Zostaje ukończona sztuka „Las”

10 LISTOPAD 1871

Zostaje ukończona komedia „Nie było ni grosza, aż tu nagle złoto”

W ROKU 1871 Teatr Mały miał w swoim repertuarze 11 sztuk Ostrowskiego, które wystawił w 66 przedstawieniach.

16 LIPCA 1871

W Moskwie umiera P. Sadowski, genialny odtwórca ról w prawie wszystkich sztukach Ostrowskiego.

9 WRZEŚNIA 1871

Pisarz kończy komedię „Komik XVII stulecia”

27 MARCA 1873

M. Berg donosi Ostrowskiemu z Warszawy o szerokiej znajomości jego sztuk w środowisku aktorów polskich, oraz o tłumaczeniu „Intratnej posady” na język polski. Prosi również o przysłanie egzemplarza „Burzy” oraz o zdjęcie pisarza dla Heleny Modrzejewskiej

SIERPIEŃ — WRZESIEŃ 1873

Powstaje komedia „Późna miłość”

3 LISTOPADA 1876

Ostrowski kończy pracę nad komedią „Prawda dobra, ale szczęście lepsze”

24 SIERPNI 1877

Powstaje dramat „Ostatnia ofiara”

17 PAŹDZIERNIKA 1878

Ostrowski kończy sztukę „Panna bez posagu”

STYCZEŃ 1879

Z inicjatywy i według planów Ostrowskiego otwarto w Moskwie kursy dramaturgiczne.

4 LISTOPADA 1879

Pisarz kończy pracę nad komedią „Serce nie kamień”

LUTY 1880

Rymski — Korsakow zaczął pisać operę „Śnieżynka”, samodzielnie pracując

nad librettem opery na sztuce
Ostrowskiego

STYCZEŃ 1881

Wychodzi do druku komedia "Niewol-
nica"

1 WAZERNA 1881

Kr. stali się do pomysłu napisania ko-
medii "Talenty wielbicieli" (tytuły
pierwotne: „Począści”, „Marzyciele”)

27 PAŹDZIERNIK 1881

Ostrowski rozpoczyna pracę nad tek-
stem „Talentów wielbicieli”

POCZĄTEK GRUDNIA 1881

Komedia została ukończona

7 GRUDNIA 1881

Cenzura wyraża zgodę na jej wysta-
wienie

20 GRUDNIA 1881

Ostrowski przedstawia „Talentów wielbicieli”

w Teatrze Warszawskim. Mały sukces. Staje
się dla niego sukcesem artystycznym. Niezapom-
niane wrażenie pozostawia Jermo-
lowa w roli Nieginy. Wspaniałe bu-
rze oklasków nagradza Mielkowa w ostatnim akcie.

STYCZEŃ 1882

Komedia wychodzi drukiem

19 LUTEGO 1882

Aleksander III zezwolił Ostrowskiemu
na powrót do Teatru Warszawskiego

Praca zaczyna pracę nad komedią
„Tęka nieżywych”

19 MARCA 1882

Wychodzi drukiem komedia „Czes-
cy i wini”

15 STYCZNIA 1885

Pamięć o sztuce „Nie z tego świata”

27 KWIECIEŃ — LIPIEC 1885

Wskazywanie pisarza gwałtownie
oparli

15 PAŹDZIERNIKA 1885

Gr. rosyjski wstępnie do tłumaczenia
„Antońska Kleopatry” Szekspira

15 MARCA 1886

Przebieg choroby Terajeniowa, pełnomoc-
nika warszawskiego general-guberna-

Ostrowski ręczy za pełny sukces
w operacjach w Warszawie

15 MARCA 1886

Pierz odprowadza wyjeżdżających ar-
tystów na dworzec

15 MAJA 1886

Ostrowski dostaje silnego ataku dusz-
nicy bolesnej

15 LUTEGO 1886

Aleksander Ostrowski umiera.

14 GRUDNIA 1868

M. Berg donosi Ostrowskiemu o wystawieniu jego sztuki w Warszawie

15 STYCZNIA 1870

Duży sukces prapremiery sztuki „Grzące serca” w Teatrze Wielkim

Przedstawieniem zapowiedzianej m. in. Lew Tolstoj

18 STYCZNIA 1870

Ostrowski kończy komedię „Zarobek na pieniądze”

GRUDZIEŃ 1870

Zostaje ukończona sztuka „Las”

10 LISTOPAD 1871

Zostaje ukończona komedia „Nie było ni grosza, aż tu się je złoto”

W ROKU 1871 Teatr Wielki w Warszawie w swoim repertuarze wystawił 56 przedstawięń.

16 LIPCA 1871

W Moskwie reżysiera P. Sadowski, genialny odtwórca ról w prawie wszystkich sztukach Ostrowskiego.

9 WRZEŚNIA 1871

Pisarz kończy komedię „Komik XVII stulecia”

27 MARCA 1873

M. Berg donosi Ostrowskiemu w Warszawie o szerokiej znajomości sztuki w środowisku aktorów polski oraz o tłumaczeniu „Stratny osada” na język polski. Prosi również o przysłanie egzemplarza „Budy” oraz zdjęcie pisarza dla Heleny Modzelewskiej

SIERPIEŃ — WRZESIEŃ 1873

Powstaje komedia „Półna miłość”

3 LISTOPADA 1876

Ostrowski kończy pracę nad komedią „Prawda dobra, ale szyć się lepiej”

24 SIERPNI 1877

Powstaje dramat „Ostatnia ofiara”

17 PAZDZIERNIK 1877

Ostrowski kończy sztukę „Panna bez posagu”

STYCZEŃ 1879

Z inicjatywy i według planów Ostrowskiego otwarto w Moskwie teatr dramatyczny.

4 LISTOPADA 1879

Pisarz kończy pracę nad komedią „Serce nie kamień”

LUTY 1880

Rymski — Korsakow zaczął pisać rolę „Snieżyuka”, samodzielnie pracując

nad librettem opartym na sztuce
Ostrowskiego

STYCZEŃ 1881

Wychodzi drukiem komedia "Niewol-
nica"

9 WRZEŚNIA 1881

Krystalizuje się pomysł napisania ko-
medii „Talenty i wielbiciele” (tytuły
pierwotne: „Fantaści”, „Marzyciele”)

27 PAŹDZIERNIK 1881

Ostrowski rozpoczyna pracę nad tek-
stem „Talentów i wielbicieli”

POCZĄTEK GRUDNIA 1881

Komedia zostaje ukończona

7 GRUDNIA 1881

Cenzura wyraża zgodę na jej wysta-
wienie

20 GRUDNIA 1881

Prapremiera „Talentów i wielbicieli”
w moskiewskim Teatrze Małym staje
się dużym sukcesem pisarza. Niezapom-
niane wrażenie pozostawiła Jermo-
łowa w roli Nieginy. Publiczność bu-
rzą oklasków nagradza monolog Mie-
luzowa w ostatnim akcie.

STYCZEŃ 1882

Komedia wychodzi drukiem

19 LUTEGO 1882

Aleksander III zezwolił Ostrowskiemu
na otwarcie prywatnego teatru
w Moskwie

Pisarz zaczyna pracę nad komedią
„Piękny mężczyzna”

STYCZEŃ 1884

Wychodzi drukiem komedia „Grzesz-
nicy bez winy”

9 STYCZNIA 1885

Premiera sztuki „Nie z tego świata”

CZERWIEC — LIPIEC 1885

Stan zdrowia pisarza gwałtownie się
pogarsza

8 października 1885

Ostrowski przystępuje do tłumaczenia
„Antoniusza i Kleopatry” Szekspira

16 MARCA 1886

W liście do S. Turgieniewa, pełnomoc-
nika warszawskiego generał-guberna-
tora, Ostrowski ręczy za pełny sukces
występów gościnnych w Warszawie
artystów Teatru Małego

5 MAJA 1886

Pisarz odprowadza wyjeżdżających ar-
tystów na dworzec

20 MAJA 1886

Ostrowski dostaje silnego ataku dusz-
nicy bolesnej

2 CZERWCA 1886

Aleksander Ostrowski umiera.

GRADUATE FOOT GUARDIAN





MAJA WIŚNIEWSKA W „SERCU JAK OBŁOK”

MAJA WIŚNIEWSKA W „MAŁYM DWORKU”



MAJA WIŚNIEWSKA

Rola Anieli w „Słubach panińskich” zadebiutowała cztery lata temu Maja Wiśniewska, absolwentka krakowskiej PWST, na scenie Teatru Ludowego w Nowej Hucie.

Od tej pory występowała już w bardzo wielu przedstawieniach, zawsze w sposób znaczący zapuszczając swą obecność na scenie.

Wspomnijmy, wymienić sztuki, w których występowała artystka.

- J. Słowacki, „Kurhan”
- W. Małowski, „Krakowiaczy i Gorale”
- J. Janinowski, „Dzień teatru”
- S. Wąsikiewicz, „W naszym dworku”
- A. Fredry, „Damy i huzary”
- A. Bednarski, „Ciepła dobra starość”
- „Ciepła dobra starość”
- J. Rej, „Kłopoty pana majstra”
- M. de Guzman, „Farsa mrocznych”
- W. G. W. „Don Juan”
- N. Gogol, „Panna”
- K. J. Czajkowski, „Serce jak obłok”
- R. Jankowski, „Wesele hrabiego Orgaza”

G. Rosini, „Cyrulik sewilski”

Widzimy, jak w krótkim czasie, artystka potrafiła przygotować się do udziału w tak wielu spektaklach.

Zapytana o swoje ulubione role, Wiśniewska bez uzmysłnienia wyróżnia odtworzoną przez siebie postać Niny w „Złoty” A. Czechowa: „Aktor

ciężko powinien doskonalić i ulepszać swój warsztat. Ta rola właśnie stwarzała takie możliwości — pozwalała

na uchwycenie pewnej postaci i przesłanie jej w jakim kierunku ona się

zmienia na przestrzeni trzech aktów.

I z tego powodu cenię sobie tę rolę, gdyż pozwalała mi ona z pewnością

rozwinąć swoje środki aktorskie”.

Artystka mówi o swoistej przygodzie artystycznej, jaką stanowił dla niej

sceniczny, aktorski kontakt z dramaturgią Witkacego — stało się to możliwe

dzięki roli Zosi w sztuce „W naszym dworku” — „Zwykle miłe wspomina

nia. To był pierwszy raz, kiedy aktor — swój mój — zagrał „dobry Mizio” A. Bednarskiego. Był to dla mnie niezwykle

interesujące: okres „ogłuszenia” miałam już wtedy za sobą, więc próbowałam

z roli odnaleźć coś, co było jeszcze „nieznanym”.

„Talentach i wielościach” odtwarza Wiśniewska tytułową rolę Nieginy.

Rola ta stwarza duże możliwości wypowiedzi artysty. Akcja rozgrywa się

prawdziwie w środowisku aktorskim, lecz prócz tego należy chyba rozumieć

cały świat szerzej. Utwór ukazuje przebieg egzystencji stojącego przed

koniecznością podjęcia decyzji, dokonania wyboru w określonej sytuacji

życiowej. Maja praca nad rolą idzie w kierunku ukazania wszystkich racji, które zadecydowały o tym, że Niegina

postąpiła właśnie tak, a nie inaczej.



MAJA WISNIEWSKA W „SERCU JAK OBŁOK”

MAJA WISNIEWSKA W „DWORU”



MAJA WIŚNIEWSKA

Rolą Anieli w „Ślubach panińskich” zadebiutowała cztery lata temu Maja Wiśniowska, absolwentka krakowskiej PWST, na scenie Teatru Ludowego w Nowej Hucie.

Od tej pory występowała już w bardzo wielu przedstawieniach, zawsze w sposób znaczący zapisując swą obecność na scenie.

Spróbujmy wymienić sztuki, w których występowała aktorka:

J. Słowacki, „Kordian”

W. Bogusławski, „Krakowiacy i górale”

J. Szaniawski, „Dwa teatry”

S. I. Witkiewicz, „W małym dworku”

A. Fredro, „Damy i huzary”

A. Bednarz, „Dzień dobry Mario”

M. Gorki, „Zykwowowie”

Z. Rogoszońska, „Dzieci pana majstra”

M. de Ghalderode, „Farsa mrocznych”

Molier, „Don Juan”

N. Dorr, „Papngi”

K. K. Baczyński, „Serce jak obłok,”

R. Jaworski, „Wesele hrabiego Orgaza”

G. Rossini, „Cyrulik sewilski”

Widzimy, jak w krótkim czasie, artystka potrafiła przygotować się do udziału w tak wielu spektaklach.

Zapytana o swoje ulubione role, Wiśniowska bez namysłu wyróżnia odtwarzaną przez siebie postać Niny w „Czajce” A. Czechowa: „Aktor ciągle powinien doskonalić i ulepszać swój warsztat. Ta rola właśnie stwarzała takie możliwości — pozwalała na uchwycenie całości postaci i przesładowanie w jakim kierunku ona się zmienia na przestrzeni trzech aktów. I z tego powodu cenię sobie tę rolę, gdyż pozwoliła mi ona z pewnością rozwinąć swoje środki aktorskie”.

Artystka mówi o swoistej przygodzie artystycznej, jaką stanowił dla niej sceniczny, aktorski kontakt z dramaturgią Witkacego — stało się to możliwe dzięki roli Zosi w sztuce „W małym dworku”. „Niezwykle mile wspominał także — mówi aktorka — swój udział w „Dzień dobry Mario” A. Bednarza. Było to dla mnie niezwykle interesujące: okres młodzięczy miałam już wtedy za sobą, więc próbowałam w roli odnaleźć coś, co było jeszcze parę lat temu”. W „Talentach i wielbicielach” odtwarza Wiśniowska tytułową postać Nieginy.

„Rola ta stwarza duże możliwości wypowiedzenia się. Akcja rozgrywa się wprawdzie w środowisku aktorskim, lecz problem należy chyba rozumieć o wiele szerzej. Utwór ukazuje przecież człowieka stojącego przed koniecznością podjęcia decyzji, dokonania wyboru w określonej sytuacji życiowej. Moja praca nad rolą idzie w kierunku ukazania wszystkich racji, które zadecydowały o tym, że Niegina postąpiła właśnie tak, a nie inaczej.

HERONIA PRIMA TOTA

W. SZEKSPIR, WIECZÓR TRZECH
KRÓLI LUB CO CHCECIE. PRZE-
KŁAD L. URŁICHA W OPRACO-
WANIU K. SKUSZANKI. REŻYSE-
RIA: KRYSTYNA SKUSZANKA.
SCENOGRAFIA: JÓZEF SZAJNA.
MUZYKA JÓZEF BOK. PREMIERA
2 WRZEŚNIA 1961.

„Inscenizacja Skuszanki poszła po li-
nii zatarcia rozdźwięku pomiędzy sce-
nami romantycznymi i komicznymi,
co zapewniło jej większą jednolitość
niż mają na ogół angielskie insceni-
zacje tej sztuki. Zostało to osiągnięte
przez położenie nacisku na umowność,
ironię grę z przymrużeniem oka.
W scenach na dworze księcia dworza-
nie chodzą z puzonami zamiast szpad
i to nawet nie tyle chodzą, co rytmicz-
nie podskakują. Scenografia Szajny
wykazuje odejście od jego poprzednich
koncepcji wielkich brył, jest bardziej
zróżniczkowana i bardziej — jeśli tak
można powiedzieć — teatralna, a przy
tym piękna kolorystycznie (dobre
harmonizujące z sobą odcienie fioleto-
zieleni, błękitu). Elementy scenogra-
ficzne są ruchome i współgrają z akcją
(ruchome maski, pseudo-drzewa obro-
towe itd.). Kostiumy są fantazyjne,
pełne inwencji, w pełni umowne, co
jak najbardziej pokrywa się z insceni-
zacyjną konwencją. Tak więc kostium
męski Wioli bynajmniej nie maskuje
jej kobiecości, a suknia Oliwii jest
z przodu wysoko rozcięta.

Jest w tej inscenizacji żywiołowe tem-
po, nastrój beztroskiej zabawy,
punktowanej jednak lirycznymi pieś-
niami błazna. Józef Bok kompono-
wał do tych liryków muzykę w stylu
starych canzon, graną na klawesynie,
kontrastującą z nastrojem zabawy.

(...) Skuszanka wydobyla sens tej sztu-
ki, nadała swej koncepcji jedność. Na-
wet ów „rozrywkowy” Szekspir okazał
się u niej — współczesny. Gdybyż je-
szcze więcej miejsca zdołała sobie wy-
walczyć poezja. Wówczas bardzo war-
to byłoby popielgrzymować do Nowej
Huty na którąś z wielkich szekspirow-
skich tragedii. Nawet z dalekiego Lon-
dynu”, B. Taborski, „Gdybym to wi-
dział na scenie”, Życie Literackie
1961 nr 46.

„Jest to przedstawienie z rzędu tych,
które muszą się podobać: jasna kon-
cepcja reżyserska, dowcipna oprawa
plastyczna, kilka dobrych kreacji
aktorskich. Tekst został mocno przy-



cięty i taktowy. (...) Widzowie oszczędzają dłużej (...). „Wierzę, że Trzech Króli” w teatrze Krystyny Skuszanek pomysłany jest jako sztuka poetycka, jakiegoś rodzaju teatr w teatrze. Wskazuj na to maski, umieszczone u góry nad sceną. Dekoracje, mimo że miejsce akcji wciąż się zmienia, pozostają w zasadzie te same. Dochodzą do najwyżej nowe elementy w poszczególnych scenach. Przedmioty, którymi zabudowano scenę, mogą równie dobrze sugerować meble w pokoju Olivii, jak i drzewo w jej ogrodzie, park czy ulicę. W sztuce poetyckiej baśni rozsuwają się granice między tym, co jest żywe, i tym, co martwe. (...) „Wierzę, że Trzech Króli” to, co „Wierzę, że Trzech Króli” dojrzeć”.
C. M. Moń, „Smieć”, „Przebiegi”. Tygodnik Powszechny 1961, nr 39.

McTier Świętoszek, zrytualizacja. Tadeusz Boy-Żeleński. Reżyser: Krystyna Skuszanka. Scenografia: Marian Garkicki. Premiera 1 lutego 1962.

Skuszanka nie ma skłonności do farsy. Sentymentalizm zastąpi groteską, ale farsę nie imituje, czy tym co nazywamy dzisiaj tragedią. Świętoszek nie bierze zyskuje staje się bohaterem groteskowym i wyidealizowanym. I tym samym podlega zmianie się w demona pychy. (...) Komedia nie zlikwidowana, przesunęły się tylko akcenty. (...) Z. Greń, Nawiedzeni w Nowej Hucie. Tartuła, czyli pycha. Życie Literackie 1962, nr 8.

„Zabieg Krystyny Skuszanek bywa granicę rzeczy bardzo prostą i polega na powrocie do „Świętoszka” jako sztuki politycznej. To znaczy na powrocie do jego źródeł i genery, na odzyskanie pierwotnej wagi i wielkości tej komedii. (...) Przedstawienie rozpoczyna się krótkim prologiem, w którym aktor grający Oficera Gwardii (tego samego, który pojawia się w zakończeniu komedii) odczytuje zgrabnie dobrane fragmenty listów Moliere’a do Ludwika XIV, odwołujących się do króla w batalii o Świętoszka. Jest to rodzaj króciutkiego „przesłania” i króciutkiego, pełnego smaku i wdzięku komentarza skierowanego do widzów.

cięty i trafnie przycięty. Widzowi oszczędzono dłużyzn. (...) „Wieczór Trzech Króli” w reżyserii Skuszanki pomyślany jest jako żart poetycki, jako swego rodzaju teatr w teatrze. Wskazują na to maski, umieszczone u góry nad sceną. Dekoracje, mimo że miejsce akcji wciąż się zmienia, pozostają w zasadzie te same. Dochodzą co najwyżej nowe elementy w poszczególnych odsłonach. Przedmioty, którymi zabudowano scenę, mogą równie dobrze sugerować meble w pokoju Oliwii, jak i drzewa w jej ogrodzie, park czy ulicę. W świecie poetyckiej baśni rozsuwają się granice między tym, co jest żywe, i tym, co martwe. Każdy dojrzy tam to, co chce dojrzieć”. B. Mamoń, Śmiech Szekspira Tygodnik Powszechny 1961, nr 39.

Molier Świętoszek, Przekład: Tadeusz Boy-Żeleński. Reżyseria: Krystyna Skuszanka. Scenografia: Marian Garlicki. Premiera 1 lutego 1962.

„Skuszanka nie ma skłonności do farsy. Sentymentalizm zastąpi groteską, ale farsę dramatem, czy tym co nazywamy dziś tragifarsą. Świętoszek na tym zyskuje staje się bohaterem przewrotnym i wyrafinowanym. I prymitywny obłudnik zmienia się w demona pychy. (...) Komедии nie zlikwidowano, przesunęły się tylko akcenty”. Z. Greń, Nawiedzeni w Nowej Hucie. Tartufe, czyli pycha. Życie Literackie 1962, nr 8.

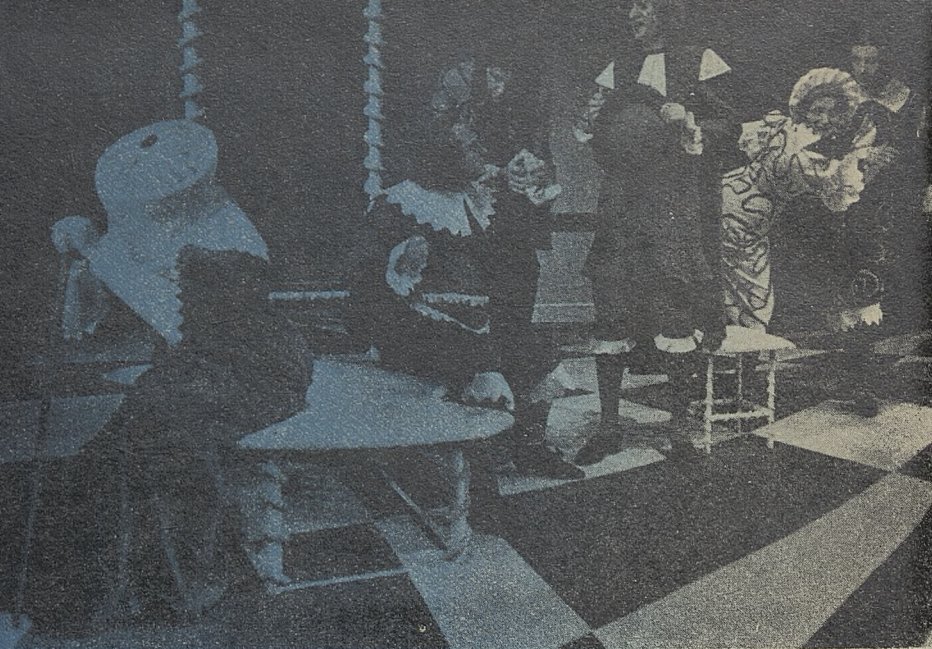
„Zabieg Krystyny Skuszanki był w gruncie rzeczy bardzo prosty i polegał na powrocie do „Świętoszka” jako sztuki politycznej. To znaczy na powrocie do jego źródeł i genezy, na odkryciu pierwotnej wagi i wielkości tej komedii. (...) Przedstawienie rozpoczyna się krótkim prologiem, w którym aktor grający Oficera Gwardii (tego samego, który pojawia się w zakończeniu komedii) odczytuje zgrabnie dobrane fragmenty listów Moliera do Ludwika XIV, odwołujących się do króla w batalii o Świętoszka. Jest to rodzaj króciutkiego „prześlania” i króciutkiego, pełnego smaku i wdzięku komentarza skierowanego do widowni.

Z chwilą rozpoczęcia akcji komedia toczy się już bez żadnych wtrętów. Akcja jest „normalna”, ta sama co zawsze. Tylko, że postacie i ich wzajemne układy uzyskały nieco inne proporcje, motywy i cechy — bogatsze niż „normalnie” znaczenia. (...) Z miejsca wiemy, że pan Tartufe reprezentuje coś więcej niż samego siebie, coś więcej niż swoją własną moralność. Domyślamy się w nim przedstawiciela realnej siły, metody, systemu działania”. A. W. Kral, Pierwszy Molier w Nowej Hucie. Teatr 1962, nr 13.

„Bardzo ryzykowną próbę podjęła Krystyna Skuszanka. (...) Wytworzyły się żelazne wzory. powstała konwencja, równie dławiąca jak martwe już stereotypy (...). I nagle to przedstawienie — jasne, nieomal pogodne, o czystej linii i ażurowej fakturze, nader „konstruktywistyczne” w budowaniu konfliktów, prowadzeniu akcji, ba — nawet w scenografii, która tym razem doprowadziła do ostatecznych plastycznych konsekwencji agresywną wobec tradycji myśl Skuszanki. Była w tej przejrzystej i barwnej zabudowie sceny i parodia, i skrót, i metafora czerpiąca soki z wielkiej tradycji baroku. Była też świetna funkcjonalność wobec interpretacyjnych zamierzeń realizatora.

Bo Skuszanka wystawiając „Świętoszka” zadbała nie tylko o współczesną lekkość obrazów. Dokonała również znamienego przewartościowania. Realizując komedię obłudy dostrzegła w niej przede wszystkim komedię naiwności. Przesunęła akcenty ośmieszając nie tyle Tartufa, ile Orgona. (...) Komedię charakterów zastąpiła komedią postaw. Psychologię zastąpiła konstrukcją. (...) Stracił na tym — wbrew pozorom — sam Molier, którego słowa, zdania, frazy nie brzmiały ze sceny zbyt czysto (...). Na pewno nie jest to realizacja jedyna. Na szczęście właściwością kultury jest różnorodność”. J. P. Gawlik, Świętoszek przystrojony, Nowa Kultura 1962, nr 12.

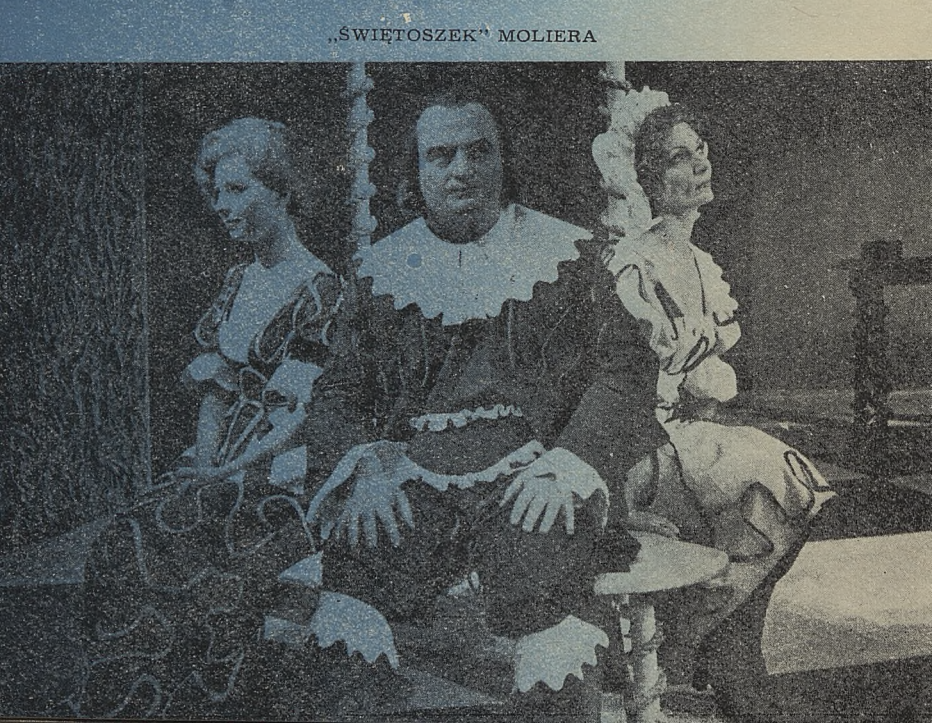
oprac. E. Orzechowski



„SWIĘTOSZEK” MOLIERA



„SWIĘTOSZEK” MOLIERA



„SWIĘTOSZEK” MOLIERA

W REPERTUARZE TEATRU

Aleksander Fredro
DAMY I HUZARY

Reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygler

Molier
DON JUAN

Reżyseria:
Scenografia:

zespolowa
Władysław Wigura

Tadeusz Nowak
**A JAK KRÓLEM,
A JAK KATEM BĘDZIESZ**

Adaptacja
Reżyseria:
Scenografia:

autora
Matylda Krygler
Władysław Wigura

Gioacchino Rossini
CYRULIK SEWILSKI

Libretto: Beaumarchais, C. Sterbini

Przygotowanie muzyczne:
Reżyseria:
Scenografia:

Joanna Wnuk
Waldemar Krygler
Marian Garlicki

W PRZYGOTOWANIU

William Shakespeare
ROMEO I JULIA

Reżyseria:

Anatol Efros



„SWIĘTOSZEK” MOLIERA



„SWIĘTOSZEK” MOLIERA



„SWIĘTOSZEK” MOLIERA

W REPERTUARZE TEATRU

Aleksander Fredro
DAMY I HUZARY

Reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygier

Molier
DON JUAN

Reżyseria:
Scenografia:

zespółowa
Władysław Wigura

Tadeusz Nowak
**A JAK KRÓLEM,
A JAK KATEM BĘDZIESZ**

Adaptacja
Reżyseria:
Scenografia:

autora
Matylda Krygier
Władysław Wigura

Gioacchino Rossini
CYRULIK SEWILSKI

Libretto: Beaumarchais, C. Sterbini

Przygotowanie muzyczne:
Reżyseria:
Scenografia:

Joanna Wnuk
Waldemar Krygier
Marian Garlicki

W PRZYGOTOWANIU

William Shakespeare
ROMEO I JULIA

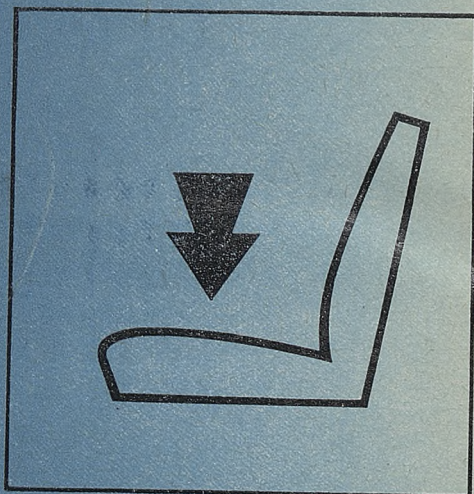
Reżyseria:

Anatol Efros

**KOORDYNATOR PRACY ARTYSTYCZ-
NEJ: MIROSLAWA SZOSTAK ■ KIER.**

TECHNICZNY: PIOTR RZEPECKI

**Główny elektryk: LUDWIK KOLANOW-
SKI ■ Brygadier sceny: EDWARD GÓR-
SKI ■ Kier. prac. kraw. damskiej: TEO-
DORA RUCIŃSKA ■ Kier. prac. kraw.
męskiej: ADAM KISZKA ■ Kier. prac.
stolarskiej: ZYGMUNT OSIKA ■ Tapicer:
WACŁAW MAJ ■ Prace perukarskie: EL-
WIRA JARGOSZ, HENRYK JARGOSZ ■
Prace modelatorskie: JAN ŚLIWIŃSKI ■
Prace malarskie: WŁADYSŁAW GRA-
BOWSKI**



**Kasa teatru — tel. 462-00 — czynna w
dniu przedstawień na dwie godziny przed
spektaklem. W niedzielę i święta dodatko-
wo od godz. 10 do 12. Przedsprzedaż bi-
letów indywidualnych i zbiorowych pro-
wadzi Organizacja Widowni tel. 411-83 w
godz 9—16, w soboty 9—15. Przedsprzedaż
biletów prowadzi również „Orbis” w Kra-
kowie, ul. Jana 2. Dojazd do teatru z Kra-
kowa tramwajem linii 4, 5, 15, albo auto-
busem pośpiesznym „A” do Placu Cen-
tralnego, następnie tramwajem linii 14, 16.
Oraz autobusem 132 lub autobusem po-
śpiesznym „B”.**



**KAWIARNIA I COCTAIL-BAR W FOYER
TEATRU CZYNNE NA 1 GODZ. PRZED
PRZEDSTAWIENIEM**

**Redakcja programu: EUGENIUSZ WILK
Opracowanie graficzne: JANUSZ TRZE-
BIATOWSKI ■ Zdjęcia: CZESŁAW KU-
CHTA, WOJCIECH PLEWIŃSKI I IN.**

**PAŃSTWOWY
TEATR
LUDOWY
NOWA HUTA**

• *Exemplarz bezpłatny*

Cena zł 10