



P  
R  
O  
G  
R  
A  
M

ODZNACZONY ORDEREM „SZTANDAR PRACY” II KLASY  
PAŃSTWOWY TEATR NOWY  
W ŁODZI

---

WŁODZIMIERZ MAJAKOWSKI  
ŁAŹNIA

DRAMAT W 6 OBRAZACH Z CYRKIEM I FAJERWERKIEM

*Majakowski jest i pozostanie najlepszym,  
najbardziej utalentowanym pisarzem na-  
szej radzieckiej epoki.*

J. STALIN



*Włodzimierz Majakowski*

## Życie i poezja Włodzimierza Majakowskiego

Kiedy w nocy z 23 na 24 października 1917 roku oddziały rewolucyjnych marynarzy i żołnierzy szły na Pałac Zimowy, rezydencję rządu Kiereńskiego, do uszu przerażonych ministrów doleciały słowa powstałej zapewne parę godzin temu pieśni:

*Jeszcze ananas, jeszcze jarząbek.  
Zrobimy z tobą, burżuju, porządek*

Dwie te linijki stoją u początku poezji zwycięskiego socjalizmu, podobnie jak u początku historii Związku Radzieckiego stoją wydarzenia tej nocy. Autorem zwrotki był dwudziestoczteroletni wówczas poeta Włodzimierz Majakowski. Dzieje jego poezji splotły się odąd nierozzerwalnie z dziejami pierwszego na świecie socjalistycznego państwa.

Ale twórczość Majakowskiego — podobnie jak socjalizm — nie zaczęła się tej nocy. Była to tylko chwila zwycięstwa, nie chwila narodzin. Poprzedził ją długi okres konspiracji, zacieklej zmagania, zajadłego protestu. Włodzimierz Majakowski, urodzony w 1893 roku w gruzińskiej wiosce Bagdadi, gdzie ojciec jego był leśniczym, przeniósł się po jego śmierci wraz z rodziną do Moskwy. Czasy były burzliwe, rok 1906: po zgnieceniu rewolucji 1905 roku partia bolszewików zeszła w podziemie. Piętnastoletni Majakowski, który w okresie najsroźszych prześladowań wstąpił do jej szeregów, oskarżony w 1908 roku o pomaganie w ucieczce aresztowanym rewolucjonistkom, zostaje osadzony w więzieniu. Po raz pierwszy budzi się w nim wówczas poeta, niewprawny jeszcze i niedoświadczony. Zwolniony, ze względu na wiek, po paru miesiącach Majakowski zamierza początkowo poświęcić się malarstwu; zainteresowanie to ustąpiło jednak wkrótce na drugi plan wobec jego twórczości poetyckiej. Właśnie na terenie uczelni sztuk plastycznych styka się Majakowski z nowymi prądami artystycznymi; niebawem literatura pochłania go całkowicie. Poeta i recytator — bezpośredni kontakt z widownią był zawsze jego namiętnością — Majakowski wraz z grupą kolegów organizuje w Moskwie i na prowincji szereg występów literackich, przyjętych wrogo zarówno przez carską policję, jak i przez ówczesną, przywykłą do gładkiej, salonowej poezji, publiczność. Nie tylko szorstki, bojowy ton tych wierszy, nie tylko ich nowatorska, zrywająca z dotychczasową gładką melodyjnością forma, ale przede wszystkim ich treść drażniła ówczesnego mieszczańskiego widza i sprawiała,

że wystąpienia jego przyjmowano nieraz gwizdami i wrogimi okrzykami. Z estrad Moskwy, Kijowa, Charkowa rzuca poeta — na pięć lat przed rewolucją — płomiennie oskarżenia w twarz kapitalizmowi. Największy z jego przedrewolucyjnych utworów, napisany w 1915 roku, „Obłok w spodniach“, zawiera wyraźne wezwanie do walki z burżuazyjnym światem.

*Przechodnie, ręce z kieszeni wyjąć!  
Weźcie karabin, nóż, bombę, drag!  
A jeśli który nie ma już rąk,  
To niechby bił się, choćby łbem bijąc.*

(tłumaczył Mieczysław Jastrun)

Rewolucja postawiła przed poetą całkowicie nowe i bez porównania trudniejsze zadania: teraz należało już nie tylko niszczyć, ale i budować. I oto ten poeta — burzyciel starego, okazuje się jednym z najkarniejszych żołnierzy nowego ustroju; można powiedzieć, że Majakowski od pierwszej chwili znalazł się na najbardziej czołowych pozycjach toczącej się bitwy. W 1918 roku powstaje słynny „Lewą marsz!“, który obiega cały świat i przełożony na mnóstwo języków, z hymnu marynarzy bałtyckiej floty urasta do międzynarodowego hymnu rewolucji. W tymże roku, w wierszu „Poeta-robotnik“, Majakowski formułuje nowe zadania pisarza w robotniczym państwie. Ze nie kończą się one — jak dawniej — na czysto literackiej twórczości, że wymagają „wprężenia się do wozu aktualności“, temu dał dowód Majakowski nie tylko w teorii: gdy trzeba było mobilizować klasę robotniczą do walki z interwencją i kontrrewolucją, Majakowski — jako pracownik rosyjskiej agencji telegraficznej — wierszuje komunikaty z frontu, ilustruje własnoręcznie malowanymi plakatami. Gdy trzeba pomóc rodzącemu się handlowi spółdzielczemu, Majakowski rymuje reklamy. W walce z epidemią tyfusu, z klęską głodową, z porewolucyjnym chaosem administracyjnym nie zabrakło ani na chwilę głosu Majakowskiego. Majakowski nie opiewał rewolucji, lecz ją współtworzył.

Będąc jednak jednym z jej współtwórców, rozumiał doskonale, że nie zakończyła się ona z chwilą objęcia władzy przez rząd robotniczy, że wróg — rozbitý, ale nie zniszczony — istnieje nadal i zmienił tylko sposoby działania, że, słowem, budowa nowego wciąż jeszcze musi iść w parze z burzeniem starego. Toteż w porewolucyjnej jego poezji znajdziemy — obok hymnów na cześć tego, co młode, żywe i twórcze, jak „Opowieść o Kuznieckostroju“, jak „Najlepszy wiersz“, jak „Opowiadanie gisera Iwana Kozyriowa“ — bezlitosną walkę ze wszystkim, co trąci zgnilizną dawnych czasów. W swych satyrach Majakowski ośmiesza krzewiący się tuż po rewolucji przerost nie kończących się posiedzeń („Posiedzeniarze“), piętnuje mieszczaucha, który — szermując pseudorewolucyjnym frazesem — hołduje cichaczem starym obyczajom; biurokrata, który jak ognia boi się wszelkiej odpowiedzialności („Tchórz“). Nie dość na tym. Podczas swych nieustannych objazdów recytatorskich po kraju — Majakowski utrzymuje stały kontakt z najbardziej szlachetniejszą częścią swej publiczności, z młodzieżą radziecką; do niej przemawia prawie co tygodnia z trybuny „Komsomolskiej Prawdy“; jej osiągnięcia radują go najbardziej i dlatego nie waha się chłostać wszystkiego, co pozostało w niej jeszcze z dawnej spuścizny ob-

yczajowej: resztki szowinizmu („Do naszej młodzieży“), brak organu zacji, bałaganiarstwo w pracy („Fabryka martwych dusz“, „Roboty po uszy“) itp.

W latach porewolucyjnych działalność Majakowskiego jako poety



**Rodzina Majakowskich.**

Stoją: ojciec Majakowskiego, Władimir Konstantynowicz, i siostra Ludmiła Władimirowna. Siedzą: matka Majakowskiego, Aleksandra Aleksiejewna, Majakowski i siostra Olga Władimirowna

i recytatora zatacza kręgi coraz szersze. Już nie tylko Związek Radziecki jest jej terenem; w latach 1924—29 obejmuje ona stopniowo Polskę, Czechosłowację, Francję, Meksyk i Stany Zjednoczone; ale i tam, w tym maceczniku kapitalizmu, Majakowski potrafi — obok ucisku klasowego i rasowego („Black and White”, „Do robotnika angielskiego”) — dostrzec — w obozie młodzieży komunistycznej nad Hudsonem — zapowiedź lepszej, szlachetniejszej Ameryki („Camp „Nit gédajget”).

Pograżony w bezpośredniej, aktualnej działalności poetyckiej agitatora, Majakowski ani na chwilę jednak nie traci z oczu wielkiej perspektywy komunizmu; stworzenia świata, gdzie nie byłoby „skrzywdzonych i poniżonych”. Działalność agitacyjna wzbogaciła jeszcze jego twórczość: dowodzą tego wielkie jego poematy: „O tym”, „Włodzimierz Iljicz Lenin”, „Dobrze”.

Już najwcześniejszy z nich, bo napisany w 1923 roku, poemat „O tym”, poświęcony najbardziej intymnemu z uczuć ludzkich — miłości, okazuje tę właściwą wszystkim wielkim dziełom Majakowskiego cechę, że sprawy osobiste są w nim nierozłącznie splecione ze społecznymi. W ostatnich jego fragmentach, „Wiara”, „Nadzieja” i „Miłość”, Majakowski — kierując do chemika przyszłości fantastyczną próbą o wskrzeszenie — wyraża przekonanie, że nie od przypadkowego ułożenia się stosunku między dwójgim osób, lecz od stosunku wszystkich ludzi do siebie, od szczęścia powszechnego zależne jest szczęście osobiste jednostki.

Majakowski, który każdym swoim wierszem, każdym wystąpieniem reagował na najdrobniejszy nawet szczegół budowy socjalizmu, był przez to właśnie szczególnie powołany, aby nie tylko rejestrować wydarzenia aktualnej, ale aby napisać wielką historię rewolucji. Poemat „Włodzimierz Iljicz Lenin”, napisany w 1924 roku, obejmuje dzieje socjalizmu aż do chwili jego zwycięstwa na terenie carskiej Rosji, dzieje nierozłącznie związane z osobą wielkiego wodza klasy robotniczej. Religijnej wierze w życie pozagrobowe przeciwstawia tu poeta — podobnie jak w powstałym równocześnie wierszu „Komsomolska” — komunistyczne pojęcie nieśmiertelności osiągniętej przez to, czego się dokonało dla ludzi na tym świecie, nieśmiertelności przez dzieło; toteż jednym z centralnych fragmentów poematu o Leninie jest hymn na cześć najtrwalszego z dzieł leninowskich, na cześć bolszewickiej partii, owego „stosu pacierzowego klasy robotniczej”.

Napisany w 1927 roku, na dziesięciolecie Października, poemat „Dobrze” — to jakby dalszy ciąg „Lenina”, historia zwycięskiego już, ale wciąż jeszcze ciężko walczącego o byt socjalizmu. Podobnie jak w „O tym”, tak i w „Dobrze” opisuje swoje przeżycia w powiązaniu z historią Związku Radzieckiego.

„Włodzimierz Iljicz Lenin” to poemat o przeszłości socjalizmu, „Dobrze” — o jego teraźniejszości. Ale dla socjalizmu bodaj czy nie najistotniejszym wymiarem czasu jest przyszłość. Jej to właśnie chciał Majakowski poświęcić ostatni swój wielki poemat, którego tematem miał być pierwszy plan pięcioletni.

Tragiczna śmierć poety, która nastąpiła w kwietniu 1930 roku, w wieku lat trzydziestu siedmiu, uniemożliwiła mu wykonanie tego zamiaru. Napisany został tylko — najwspanialszy chyba ze wszystkiego, co Majakowski stworzył — wstęp do poematu, znany pod tytułem

„Pełnym głosem”. Majakowski zdaje tu przed potomnością sprawę z tego, o co walczył i co zdziałał. Malowanie plakatów, rymowane wskazówki higieniczne, nawołujące tylko do picia gotowanej wody, walka z epidemiami — wszystko to stało przed nami jeszcze raz, ale ukazane w dalekiej, historycznej perspektywie. Nie dla sławy, nie dla pomników poeta „wylizywał plwociny gruzlików szorstkim językiem plakatu”, ale po to, aby potomni w „komunistycznej dalekości” mogli wykreślić ze słownikami — stniejące wyrazy: „blokada”, „suchoty”, „prostytucja”. Twarda i nie usłana różami była droga pierwszego poety socjalizmu; robota, jakiej się podjął, była czarna i nie do wykonania w rękawiczkach. Ale właśnie dlatego, że jego poezja obejmuje socjalizm w całości — od poszczególnych akcji aż po najdalej cele, że dziś jeszcze nie ma w naszym życiu takiego zakamarka, którego by nie rozświetliło jego słowo, właśnie dlatego powiedział o nim Stalin, że „stał się on i zostaje najlepszym, najbardziej utalentowanym poetą epoki radzieckiej”.

ARTUR SANDAUER



Pokój i biurko, przy którym pracował Majakowski

## Związki Majakowskiego z Polską

*My — braćmi polskiego brata*

MAJAKOWSKI

Pierwsze wiadomości o Polsce zdobywał Majakowski już we wczesnych latach swego dzieciństwa. Było to na przełomie wieków XIX i XX, gdy przyszły poeta w domu swego ojca, leśniczego z zawodu, przeżył wiele jakże w późniejszym życiu rzadkich chwil radości. Rodzice Majakowskiego byli to ludzie gościnni, powszechnie lubiani, nic też dziwnego, że w ich domu było często rojno i gwarно.

O latach tych pisze w książce „Dzieciństwo i młodość Majakowskiego“ jego matka Aleksandra Aleksiejewna. Książeczka ta ukazała się w Moskwie w 1953 r., oto, co w niej czytamy:

„Odwiedzali nas krewni i znajomi. Znajomości nasze były różnorodowe: Gruzini, Ormianie, Polacy. Młodzież, kończąca wyższe zakłady naukowe w Warszawie i Petersburgu, często kierowana była do służby na Kaukaz, do Tyflisu, Kutaisi i do innych osiedli.

W gruzińskiej osadzie Bagdad przebywali młodzi Polacy — prawnicy. Mówili oni pięknie po rosyjsku i pracowali w sądzie jako tłumacze z gruzińskiego na rosyjski. Bywali u nas, stosunki z nimi ułożyły się bardzo dobrze. Z Kutaisi przyjeżdżali do nas także znajomi Polacy. Goście czuli się w naszym domu dobrze, śpiewali rosyjskie pieśni, Polacy tańczyli polskie tańce“.

Polscy goście przebywający w rodzinnym domu Majakowskiego, dobrze utrwaliли się w jego pamięci, bo w swej autobiografii napisanej w wiele lat później wspomina on o pewnym studencie polskim — rysowniku.

Bezpośrednie jednak zetknięcie się z Polską nastąpiło dopiero w roku 1927, gdy Majakowski był już u szczytu sławy i miał za sobą wielkie osiągnięcia twórcze. Przybył on wówczas do Warszawy na zaproszenie polskich pisarzy lewicowych, w tym również tłumaczy jego wierszy jak: Tuwim, Broniewski, Ważyk, Stern i inni. Jedna z demokratycznych gazet polskich przeprowadziła wówczas wywiad z Majakowskim, w którym poeta mówił o pracy pisarzy radzieckich.

Oto jego słowa: „Wszystko, co tworzą obecnie pisarze Rosji — to poezja walki za prawa człowieka pracy.

Jestem wolnym człowiekiem i pisarzem. Materialnie od nikogo niezależny. A moralnie związany z tym ruchem rewolucyjnym, który przebudowuje Rosję na zasadach społecznej równości“.

Majakowski przebywał w Polsce w okresie umacniającej się, po przewrocie majowym w 1926 r., sanacyjnej dyktatury Piłsudskiego.

Jako bystry obserwator, Majakowski nie mógł nie spostrzec, że Polskę ówczesną coraz bardziej zaprzędawano obcemu, zagranicznemu kapitałowi.

To też po powrocie do ZSRR w artykułach poświęconych naszemu krajowi napisał prosto i otwarcie: „Polska potrzebna jest zachodowi jako dojna krowa, jako kraj rolniczy“.

Majakowski widział dobrze przepaść jaka dzieli sanacyjne rządy pomajowe od pracującego ludu. Ostro występował przeciwko pierwszym, sprzymierzając się w swych artykułach z tęskniącym do wolności chłopem i robotnikiem.

Pobył w Warszawie dostarczył również Majakowskiemu materiału do wiersza: „Czugunnyje sztany“ (Żelazne spodnie). W utworze tym, z którego wziąłem motto do niniejszego artykułu, poeta jeszcze raz określa swoje stanowisko.

Braćmi mu są ludzie pracy, wrogami wszelkiej maści wyzysk wacze i burżuje.

Mile wspominał Majakowski spotkanie z polskimi tłumaczami jego wierszy. Napisał wówczas przedmowę do przygotowywanego po raz pierwszy w języku polskim tomu jego pezzji. Przypomnijmy słowa poety, wypowiedziane na owym warszawskim spotkaniu: „Tłumaczenie wierszy jest rzeczą trudną. Moich — szczególnie trudną. Sądzę jednak, że pokrewieństwo naszych języków uczyni przekłady polskie i czeskie najbardziej zbliżonymi do oryginału. Urywki przekładów, które tutaj słyszałem, utwierdzają mnie w tym przekonaniu“.

Majakowski nie pomylił się. Przekłady jego w naszym języku brzmią znakomicie, są powszechnie czytane, lubiane i recytowane. Jest to poezja prawdy, odwagi, walki i dlatego nigdy się nie zestarzeje. Dla nas jest ona szczególnie cenna, jest to bowiem poezja człowieka, z którego narodem żyjemy w prawdziwie serdecznej przyjaźni. Do dzieła tej przyjaźni niemało przyczynił się sam Włodzimierz Majakowski.

JAN KOPROWSKI

## O dramaturgii Majakowskiego

### I

Twórczość Włodzimierza Majakowskiego, wielkiego poety rewolucji proletariackiej, jest bogata i różnorodna. Z jednakowym powodzeniem próbował on swoich sił w różnych rodzajach literackich: stworzył satyrę i epikę rewolucyjną, pisał dla filmu i dla teatru, jest również autorem pierwszych widowisk cyrkowych o treści porywającej a zarazem wychowawczej. Swoje scenariusze filmowe, w liczbie kilkunastu, przygotował do druku w roku 1927, zaopatrując je w przedmowę i komentarz. Poeta nie tylko brał czynny udział w reżyserowaniu zaprojektowanych przez siebie filmów, lecz także sam występował w nich jako aktor. W teatrze Majakowskiemu było ciasno, krępowała go rampa i ograniczona powierzchnia sceny. Dlatego lubił, gdy widowiska jego wystawiono pod otwartym niebem, na placach miejskich. Tym się też tłumaczy zapał, z jakim pracował nad reorganizacją cyrku, nad dostosowaniem widowisk cyrkowych do nowych potrzeb rewolucji.

Pierwszą próbą Majakowskiego stworzenia widowiska cyrkowego był „Szampionat wszechświatowej walki klasowej”. Program ten był wystawiony w Drugim Państwowym Cyrku w sezonie 1920-21. W styczniu 1920 roku Centralny Zarząd Cyrków Państwowych zwrócił się do Majakowskiego z prośbą o napisanie tekstu do widowiska cyrkowego na temat wydarzeń roku 1905. Tekst ten, który poeta zatytułował „Moskwa pali się”, powstał w ciągu stycznia i połowy lutego. Był to rodzaj widowiska, który Majakowski nazwał „melomimą” (pantomima połączona ze śpiewem i intermedium dramatycznym). Jak i inne swoje utwory, poeta czytał libretto tej „melomimy” robotnikom, tłumacząc znaczenie przedstawienia cyrkowego w nowych warunkach porewolucyjnych. Mówił wtedy:

„Sztuka cyrkowa jest najbardziej rozpowszechnioną i ulubioną sztuką proletariatu. Ale zastanówmy się, w jakim stopniu odzwierciedlała ona dotychczas nasz dzień dzisiejszy. Otóż... wcale go nie odzwierciedlała. Moja melomima „Moskwa pali się” jest próbą pokazania dnia dzisiejszego w apoteozie kroniki historyczno-rewolucyjnej. Chcę pokazać, jak klasa robotnicza szła przez próbę generalną rewolucji ku dniowi dzisiejszemu”.

Widowiska cyrkowe były wyrazem organicznego zbliżenia poety do źródeł teatru ludowego, do satyry ludowej, łączącej pierwiastek powagi

z intermedium satyrycznej bufonady. Tak też zostało pomyslane pierwsze rewolucyjne widowisko teatralne Majakowskiego „Misterium-Buffer”.

### II

Mimo stosunkowo nielicznej produkcji Majakowskiego w rodzaju dramatycznym, żaden z pisarzy pierwszego okresu Rewolucji Październikowej nie stał tak blisko problematyki teatru rewolucyjnego, jak właśnie autor poematów „Dobrze!”, „Lenin” i „150 milionów”. Wszystkie jego utwory epickie są dramatyczne w założeniu i dlatego łatwe do inscenizacji. Większość wierszy — felietonów satyrycznych Majakowskiego zbudowana jest w formie dialogu, stanowiąc jednocześnie najcenniejsze pozycje w spuściźnie poety.

Pierwszą stworzoną przez niego próbą sztuki teatralnej był udratyzowany poemat liryczny pt.: „Włodzimierz Majakowski”. Został on wystawiony jeszcze przed rewolucją w petersburskim Luna-parku. Role tytułową grał sam autor — bez charakteryzacji, w zwykłym ubraniu codziennym. Pozostałe role obsadzone były przez studentów-amatorów. Nie rozumiana przez publiczność Luna-parku, przyzwyyczajoną do operetek i płaskich skeczów, ta eksperymentatorska próba została wygwizdana. Właściwe formy teatralne i sugestywną akcją dramatyczną odnalazł Majakowski dopiero po rewolucji.

Największe sukcesy Majakowskiego na polu dramaturgii przypadają na lata 1917-1921. W swojej „Autobiografii” poeta wzmiankuje w sierpniu 1917 roku: „Zaprojektowałem „Misterium-Buffer”. Pracę nad tym widowiskiem dramatycznym ukończył we wrześniu 1918 r. Wtedy też odczytał nowy utwór w gronie przyjaciół. Wśród obecnych znajdował się ludowy komisarz oświaty A. Lunaczarski, który wkrótce potem, w przemówieniu wygłoszonym na otwarciu Petersburskich Państwowych Wolnych Warsztatów Artystyczno - Szkoleniowych, tak określił dramat Majakowskiego: „Treść tego utworu podyktowana jest przez całokształt gigantycznych przeżyć naszej współczesności i po raz pierwszy w historii naszej sztuki zgodna jest ze zjawiskami rzeczywistości”.

I już w końcu września Centralne Biuro Obchodu Pierwszej Roczniczy Rewolucji Październikowej zaprobowało „Misterium-Buffer” do wystawienia.

Wtedy i jeszcze przez następne trzy - cztery lata, pierwsze lata rewolucji proletariackiej, była to jedyna nowa sztuka napisana dla rewolucji. W repertuarze uroczystości z okazji drugiej rocznicy Rewolucji Październikowej zjawia się jeszcze poemat dramatyczny Wasyla Kamińskiego „Stieńka Razin”. W roku 1920 mówilo się wciąż o tych samych pozycjach: „Misterium-Buffer” Majakowskiego, „Stieńce-Razinie” Kamińskiego i inscenizacji poematu Aleksandra Błoka „Dwunastu”. Dopiero później zaczynają się ukazywać na scenie nowe sztuki pisarzy radzieckich, otwierające w dramaturgii okres realizmu socjalistycznego. Majakowski wówczas odchodzi na pewien czas od zagadnień teatralnych, przerzucając się na pracę agitacyjną w agencji prasowej „Rosta”. Lecz można powiedzieć bez przesady, że w pierwszych latach porewolucyjnych panuje on niepodzielnie w nowym teatrze radzieckim. Teatr, jeszcze nie zupełnie wolny od konwencji pozostawionych mu w dzie-



dzictwie po okresach sztuki burżuazyjnej, z trudem wchłaniał i trawił Majakowskiego, ale pod potężnym wpływem nowatorskiej twórczości poety przeżywał korzystne dla siebie kryzysy, burzył dotychczasowe ciasne ramy sceniczne.



Majakowski w wieku młodzieńczym

(Rok 1911)

### III

Jeszcze przed rewolucją Majakowski walczył z burżuazyjnym repertuarem psychologicznych i symbolicznych sztuk, obliczonych na widza mieszczańskiego. Walkę tę poeta z pasją przynosi w nowy okres walczącej i zwycięskiej rewolucji. Pobudza go do tego w pewnej mierze prowadzona przez samego poetę walka o wystawienie „Misterium-Buffero”. Jak można było się spodziewać, burząca dotychczasowe ramy teatralne forma utworu i jego treść napotykała na opór starych aktorów, reżyserów, a nawet krytyków teatralnych.

W listopadzie 1918 roku, w przemówieniu wygłoszonym na wiecu w Pałacu Sztuki, Majakowski perswaduje:

„Potrzebne nam są żywe zakłady ducha ludzkiego, nie martwa świątynia sztuki, w której butwieją obumarłe utwory. Sztuki nie powinno się zamykać w grobowcach-muzeach, powinno się ją pokazywać wszędzie — na ulicach, w tramwajach, w fabrykach, w warsztatach i mieszkaniach robotniczych“.

Zasady sztuki dla mas, sztuki agresywnej, atakującej rzeczywistość, poruszającej zagadnienia aktualne, wybuchającej jak bomba wypełniona ideologią rewolucyjną, zostały zrealizowane przez Majakowskiego w „Misterium-Buffero”. Majakowski lubił ożywiać przenośnie, ujawniać — aktualizując — ich utartą treść. Później montując widowisko cyrkowe o roku 1905, napenił ulotkami z aktualnymi hasłami bombę, która w pewnym momencie przedstawienia wybuchła, rzucona spod kopuły cyrku. Ulotki unosiły się w powietrzu, spadając na rzędy amfiteatru cyrkowego.

„Misterium-Buffero” miało właśnie odegrać rolę takiej bomby.

O akcji swego utworu dramatycznego Majakowski pisał:

„Misterium-Buffero” jest to nasza wielka rewolucja skondensowana wierszem i akcją teatralną... Wiersz „Misterium-Buffero” oddaje ruch tłumu, konflikt klasowy, walkę idei...“.

Istotnie postacie swego dramatu poeta podzielił na dwa wrogie obozy: „siedem par czystych” — burżujów i „siedem par nieczystych” — proletariuszy, którzy przebywają w arce Rewolucji podczas potopu wojny. Akcja satyrycznego „misterium” toczy się między Piekieł a Rajem — symbolam społeczeństwa burżuazyjnego, podzielonego na uprzywilejowanych leniuchów i pracujących nędzarzy. W podróży pełnej groteskowych przygód proletariusze kolejno pozbywają się pasożytów klasy robotniczej. „Nieczysci” burzą raj, szturmem zdobywają niebo, aby trafić do ziemi obiecanej, która... okazuje się tą samą, opuszczoną przez nich ziemią, tylko oczyszczoną przez rewolucję. Tu, w nowym świecie, pozbawionym ucisku i ciemnoty, wyzwolone rzeczy — narzędzia pracy na roli, w fabrykach — z niecierpliwością oczekują powrotu ludzi pracy. Sztuka kończy się triumfem światła pracy i marszem rzeczy i robotników „z udziałem całej widowni“.

Ten zaprojektowany przez poetę udział całej widowni w akcji sztuki, został rzeczywiście zrealizowany w roku 1921, kiedy „Misterium-Buffero” wystawiono w cyrku dla uczestników III Kongresu Kominternu. Na premierze rozentuzjasmowani widzowie porwali się ze swoich miejsc i przyłączyli się do triumfalnego pochodu aktorów w finale przedstawienia. Spiewając „Międzynarodówkę” publiczność zebrana na olbrzymiej wi-

downi cyrku paradowała dookoła areny. Długo wywoływano autora. Wreszcie Majakowski ukazał się „przedstawicielom kuli ziemskiej, o której losach tylko co opowiedział“.

#### IV.

W wirze gorączkowej pracy nad plakatami „Rosty“ Majakowski napisał trzy krotchwile — groteski: 1) „A może! Pierwszomajowe marzenia w fotelu burżuazyjnym“. 2) „Krotchwila o popach, którzy nie rozumieją, co to jest święto“ i 3) „Kto i jak spędza czas, obchodząc święta — różne uwagi z tego powodu“. Groteski te, pisane prostym i łatwym językiem czastuszki, były wystawione w latach 1920 i 1921. Mnożąc wówczas plakaty polityczne, które wysyłało na front, a za pomocą których zwalczano również wrogów, dekujących się na tyłach Czerwonej Armii, Majakowski projektował zorganizowanie objazdowych teatrzyków z jednym aktorem, który posługując się plakatami recytowałby agitacyjne teksty. Myśl ta została zaaprobowana przez wydział



Plakat Majakowskiego

Teatralny Komisariatu Oświaty. W roku 1920 ukazał się w wydaniu przeznaczonym dla objazdowych teatrów agitacyjnych (zorganizowanych celem przeprowadzenia kampanii aprowizacyjnej) wiersz — krotchwila Majakowskiego pt. „Do wszystkich Titów i Własów RSFRR“. W roku 1921 napisał na zamówienie Ludowego Komisariatu Rolnictwa sztukę agitacyjną „Wczorajszy czyn“, w roku 1926 — skecz polityczny „Radio-Październik“. Wówczas to powstała myśl powierzenia Majakowskiemu opracowania tematyki obchodu dziesiątej rocznicy Rewolucji Październikowej w Wielkim Teatrze Opery Leningradzkiej.

Ostatnie przedsięwzięcie okazało się niezwykle udane; wynikiem jego był monumentalny poemat poświęcony dziesięcioleciu rewolucji pt. „Dobrze!“. Umowa zawarta w Dyrekcji Teatrów Leningradzkich pozostawiała poecie swobodny wybór rodzaju literackiego, w którym miała być opracowana tematyka Października. To, że Majakowski nie wybrał formy dramatycznej, lecz napisał poemat, świadczyło, jak daleko wówczas odszedł od problematyki teatralnej. Były to czasy, kiedy teatr radziecki dysponował już dramatami, które miały wejść do jego stałego repertuaru: „Lubow Jarowaja“ Treniewa i „Pociąg pancerny 11—69“ Wsiewołoda Iwanowa.

Dramaturgia rewolucyjna poszła drogą sztuk obyczajowo-psychologicznych. Majakowski wciąż jeszcze traktował teatr jako monumentalne widowisko „z udziałem wszystkich współczesnych możliwości technicznych“, to jest filmu i radia, uzupełniających balet, dekoracje, akcję dramatyczną, śpiew i muzykę. Dlatego z takim zapalem stworzył kilka aktualnych programów cyrkowych. W latach 1928—29 powrócił poeta jeszcze raz do teatru, próbując sił w rodzaju komedii obyczajowej. Tak powstały satyry: komedia feeryczna „Pluskwa“ i dramat z cyrkiem i ogniami sztucznymi „Łaźnia“.

Śmiało posługując się obrazem zaostrożonym przez wprowadzenie hiperboli, groteski i fantastyki, stworzył Majakowski w tych jedynych w swoim rodzaju komediach typowe satyryczne portrety biurokratów, karierowiczów, mieszcuchów, bezlitośnie poddając ich chciwość śmiechu, a jednocześnie wiernie trzymając się ram rzeczywistości.

Sam mówi między innymi o komedii „Pluskwa“: „W mojej sztuce nie ma sytuacji, które nie byłyby wzorowane na dziesiątkach faktów autentycznych“. Ukazując widowni typowe charaktery, poeta skłonny był nieraz nawet nadużywać przesadnych, karykaturalnych obrazów, ubierać intrygę teatralną w barwne, fantastyczne szaty bufonady. A więc kontynuował tradycję komedii rosyjskiej wytyczoną przez Gogola, Sałtykowa-Szczedrina i Suchowo-Kobyłina.

Celem Majakowskiego było przy tym, jak sam określał, umyślnie wyostrzone przeciwstawienie prawdy i zwalczanie zła, które bezlitośnie demaskował i tępił. Mówił: „Co się tyczy wskazania bez ogródek, kto jest przestępcą, a kto nim nie jest, mam już taki agitacyjny zwyczaj: nie lubię, żeby to nie było dla wszystkich jasne. Lubię dopowiedzieć do końca, kto jest łajdakiem“. Tej prostej zasadzie zawdzięcza Majakowski przejrzystą budowę swych komedii, a także ostre traktowanie poszczególnych postaci i sytuacji.

LEON GOMOLICKI

# Majakowski o swoim utworze

## Co to jest „Łaźnia“? Kogo się w niej szoruje?

„Łaźnia“ to „dramat“ w 6 aktach, z cyrklem i fajerwerkiem.

W „Łaźni“ — szoruje się (albo po prostu — pierze) biurokratów.

„Łaźnia“ — to rzecz publicystyczna. Dlatego występują w niej nie tzw. „żywi ludzie“, lecz ożywione tendencje.

Ożywić agitację, propagandę, tendencję — w tym leży trudność i sens dzisiejszego teatru.

Zamiłowanie ludzi teatru do „emploi“ (komik, ingénus i jeszcze tam coś), do „typów“ („Lat 33, brodaty“, albo też „wysoki brunet, po trzecim akcie wyjeżdża do Woroneża, gdzie się żeni“), to szablonowe zamiłowanie plus tonik codziennej rozmówki — to jest właśnie archaiczne okropieństwo dzisiejszego teatru. Teatr zapomniał, że jest widowiskiem.

Nie umiemy wykorzystać tego widowiska dla naszej agitacji. Próba, aby uczynić z teatru na nowo widowisko, a ze sceny — trybunę, oto istota mojej pracy w teatrze. Z grubsza biorąc perypetie „dramatu“ są następujące:

1. Wynalazca Czudakow wynajduje maszynę czasu, która może wieść w przyszłość i z powrotem.

2. Wynalazek nie może przeleźć przez kancelaryjne rogatki, zwłaszcza zaś przez najważniejszą z nich — przez towarzysza Pobiedonosikowa, naczyrdupsa — czyli naczelnego dyrektora dla uzgodnienia państwotwórczych spraw.

3. Sam tow. Pobiedonosikow przychodzi do teatru, ogląda samego siebie i twierdzi, że w życiu to się nie zdarza.

4. Z przyszłości przybywa na maszynie czasu fosforyczna kobieta, pełnomocnik dla selekcji najlepszych ludzi i dla przeniesienia ich w wiek komunizmu.

5. Uradowany Pobiedonosikow wystawił już sobie delegacje i legitymacje oraz diety podrózne na 100 lat.

6. Maszyna czasu ruszyła naprzód pięcioletnimi, siedmiomilowymi krokami, unosząc z sobą robotników i pracujących. Pobiedonosikow i jego podobni zostają przez nią po prostu wypłuci.

## Przemówienie na dyskusji o „Łaźni“ w Klubie I-szej Wzorowej Drukarni (30 października 1929)

Powiem parę słów odnoszących się do poprzednich przemówień. Przede wszystkim chcę zaznaczyć, że nigdy nie uważam żadnego swego utworu za ukończony, doskonały, że niby „wniosłem sobie pomnik nie trudem rąk ciosany“. Wierzę mocno w twórcze siły klasy robotniczej i przychodzę do niej z prośbą o pomoc, aby ten pomnik stał się właśnie

„ciosany trudem rąk“. Wszelkie uwagi przyjmuję do wiadomości i staram się z nich korzystać.

Tow. Lachowiec zarzucił mi tutaj, że ośmieszam nasze trudności. Jako dowód przytoczył to, co Pobiedonosikow dyktuje maszyniście: „Dawniej jeżdżono tramwajem za 5 kopiejek, a teraz za 10 kopiejek“. Ale ja nie trudności ośmieszam, lecz tylko biurokratyczne podejście. Biurokracie wszystko wydaje się dobrym, wszystko mu się podoba. My zaś mówimy: „Jakby to zrobić tak, żeby — skoro dawniej jeżdżono za 5 kopiejek — teraz jeździć za 4“? Przecież nasza 10 kopiejkowa opłata za bilet tramwajowy też została ustalona z punktu jakiejś ostatecznej przydatności dla sprawy robotniczej.

Wskazywano na to, że Czudakow wynalazł tak błahą rzecz, jak maszyna czasu. Nie, towarzysze! To, że my nasz plan pięcioletni wykonujemy w czterech latach, to właśnie jest swojego rodzaju maszyna czasu.

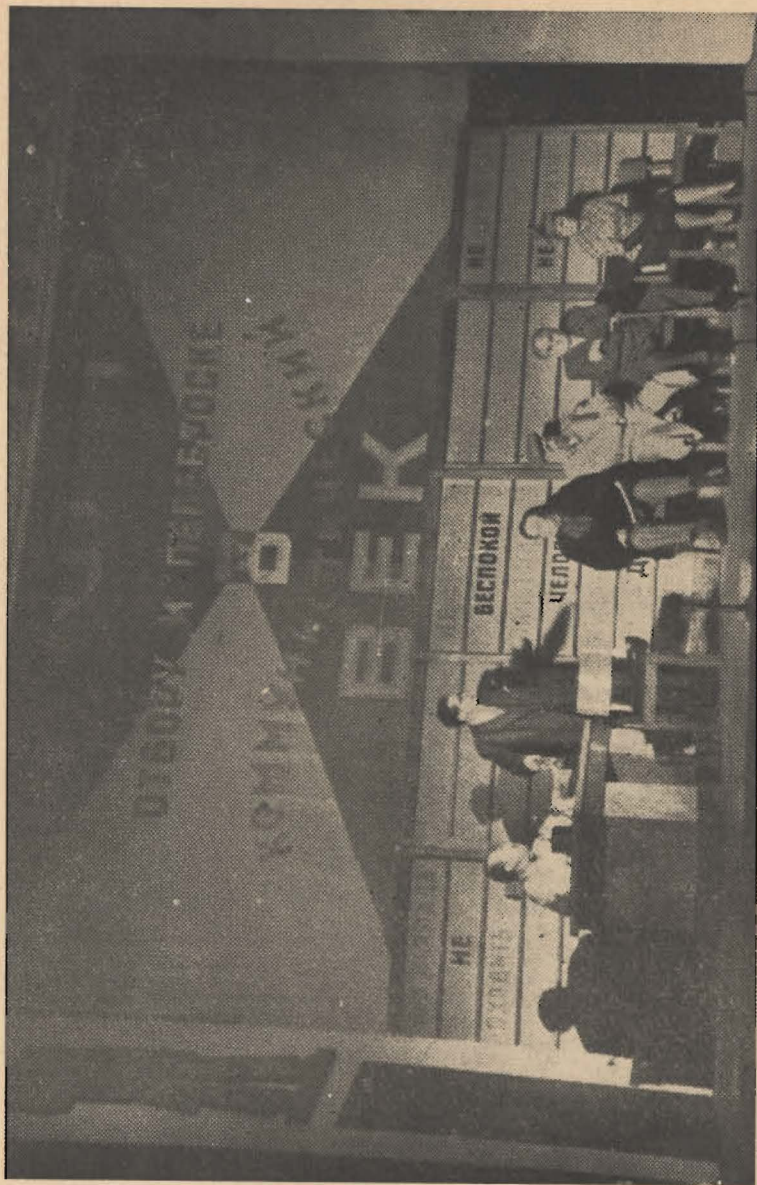
Jest to maszyna tempa socjalistycznego budownictwa.

Mówiono dalej, że dałem swemu wynalazcy nazwisko Czudakow. Przemawiałem na zjeździe wynalazców i wiem że wynalazca jest przede wszystkim cudakiem. Wiem że wynalazcy to ludzie pochłonięci swoją ideą, którzy spodziewają się, że zagadnieniami organizacyjnymi zajmą się za nich towarzysze, sami chcą się zajmować swoją robotą, i dlatego biurokrata staje im często na zawadzie. Ale nie chciałem z wynalazcy zrobić głuptaska.

Potem towarzysz mówił, że zakończenie jest niedostatecznie przemyślane. Podeszedłem do tego problemu w ten sposób, ażeby i agitacja była, i żeby zakończenie miało w sobie coś feorycznego. Sądzę, że to bardzo ciekawe i dotychczas, w teatrze nie stosowane. Chcę, żeby i agitacja wyszła — niby ze biurokratów objechali, a pod koniec żeby fajerwerk zapalili, tak, że już do Teatru Wielkiego nie ma po chodzić... Oto moje podejście. Ale stąd nie wynika jakobym się od wielkich problemów wymigiwał taniuchnymi efekcikami. Chcę, żeby agitacja była wesoła, z trzaskiem.

Bardzo jestem wdzięczny tow. Korotiejewowi, że dodał mi otuchy. Gdyby robotnicy mnie nie rozumieli, to sądzę — nie siedziliby tutaj. A tymczasem widzę, że siedzą, i słuchają, i śmieją się tam, gdzie napisałem tak, ażeby się śmiali, znaczy się, że rozumieją, bo z czego by się śmiali? I niesłusznie zarzucają mi towarzysze, że przyszedłem tutaj po dwóch wieczorach w Muzeum Politechnicznym. Sądzicie może, towarzysze, że w Politechnicznym Muzeum występowałem wobec ludzi, którzy, na jeden dzień z Solówek przyjechali? Nie, tam też siedzieli sowieccy urzędnicy, studenci, robotnicy. Mam 140 miejsc, które sam rozdaje. Tam też jest kwalifikowana publiczność, muszę wysłuchać także ich zdania i dlatego niesłusznie sądzą, że się podlizuję. A do gospodarza przychodzą na sam ostatek. Gdybym przyszedł i prosił: „Wysłuchajcie mnie, nikt inny nie chce mnie słuchać“, wtedy — to co innego. Nie mam w stosunku do was podejścia biurokratycznego — powiedział swoje i uciekł. Nie chcę rzeczywiście zobaczyć i usłyszeć to, czego nie rozumiem. Wy rozumiecie niejedno, czego ja nie rozumiem, a na odwrót tego, co ja wiem, wy nie wiecie. Dziękuję wam za uwagę i przyrzekam wszystkie swoje utwory czytać u was.

WŁODZIMIERZ MAJAKOWSKI



„Łaźnia“ W. Majakowskiego  
w Moskiewskim Teatrze Satyry, r. 1953

ZBIGNIEW CHYLINSKI

## Teatr Nowy czyli o konsekwencji

(Pięć lat Teatru Nowego)

Są różne miary społecznej żywotności i artystycznej rangi teatru. Jest miara t. zw. ewenementów, o których się szeroko pisze, dużo, długo i głośno mówi, które się podaje jako dowód na rozkwit teatru. Zwodna to miara, miara krótkowidzów i niepoprawnych optymistów...

Jest wszakże miara druga, znakomita, bo wykluczająca wrogą wszelkiej twórczości euforię. To miara konsekwencji, wierności świadomości przez twórców obranemu kierunkowi.

Do iluż teatrów w Polsce można tę miarę przyłożyć? Do niewielu. Do Teatru Nowego — na pewno można.

### I

Od *Brygady szlifierza Karhana* poprzez *Zwycięstwo*, *Poemat pedagogiczny*, *Horsztyńskiego*, *Niezapomniany rok 1919*, *Opowieść o Turcji*, *Henryka VI na łowach*, *Domek z kart*, *Świat się kończy* — żeby wymienić co najważniejsze — do *Łaźni* biegnie linia repertuarowa Teatru Nowego. Linia to prosta, wznosząca się, przejrzysta — pierwsza strona jego konsekwencji.

Cóż daje się w tej konsekwencji wyczytać? Daje się wyczytać, że w repertuarze Teatru Nowego mogły być pozycje lepiej lub gorzej wystawione, ale nie było pozycji niepotrzebnych, czego o wielu teatrach, niestety, powiedzieć się nie da. Jego repertuar kształtował się zgodnie z ideowymi założeniami i artystycznymi interesami zespołu.

Co to za założenia? Co za interesy?

Były to i są założenia wielkiego repertuaru. Repertuaru odpowiadającego na węzłowe konflikty polityczne i moralne naszego czasu. Repertuaru wprowadzającego na scenę nowego bohatera dramatycznego. Repertuaru wymagającego twórczych poszukiwań formalnych. Repertuaru walczącego, nie tylko stawiającego tezy, lecz pokazującego ich rozwiązywania.

Były to interesy młodego zespołu, który nowe treści chciał wyrażać nowymi środkami, który nowej, wolnej do konwencji teatru mieszczańskiego sztuki aktorskiej, chciał się dorabiać grając nowe, współczesne utwory.

Te założenia i te interesy wprowadzał w życie Teatr Nowy, przezwyciężając panującą w naszych teatrach nieufność w stosunku do „sztuk produkcyjnych“ i twardość wobec aktualnych problemów społecznych.

Skoro tak, skoro *Brygada szlifierza Karhana* była nie tylko artystycznym sukcesem, ale i artystyczną polemiką, skoro aktorzy Teatru Nowego potrafili ożywić postacie sceniczne nieraz szeleszczące papierem, to aż się ciśnie pod pióro określenie jego swoistych cech mianem *teatralnej publicystyki*. Publicystyki społecznie przekonywującej i artystycznie cennej. Takiej publicystyki w teatrze, jaką tworzył i postulował niezapomniany Tadeusz Borowski w literaturze.

Teatralna publicystyka A więc zdolność szybkiego reagowania na aktualne problemy polityczne i społeczne. A więc ambicja bezpośredniego dotarcia z nowymi treściami do nowego widza. A więc żarliwość i pasja ideologiczna, wyrównująca niedoskonałość warsztatu twórczego.

Teatralna publicystyka. A więc pewna szkieletowość t. zw. akcji wewnętrznej i plakatowość t. zw. akcji zewnętrznej przedstawienia. A więc przewaga obserwacji nieusieleszczonych i dbałość o zewnętrzny autentyzm, za cenę pewnej powierzchowności psychologicznej. A więc wyraźna tendencja agitacyjna i polemiczna.

Pierwszym adresatem tej publicystyki był widz, którego Teatr Nowy zdobył wstępny szturm, ujął świeżością *Brygady szlifierza Karhana*, wzbudzając w nim potrzebę teatru. Drugim adresatem tej publicystyki był świat teatru, dla którego spektakle Teatru Nowego stały się twórczym i ożywym fermentem. Trzecim zaś adresatem — nasza dramaturgia, od której Teatr Nowy domagał się sztuk współczesnych, na którą działał inspirująco. Napewno inspirująco, choć na razie bezskutecznie. Ale Teatr Nowy nie czekał na dramaturgów z założonymi rękami. Dał nam *Zwycięstwo*, dał *Poemat pedagogiczny*.

Nie wiem, czy twórcy Teatru Nowego zdawali sobie od początku sprawę z perspektywy rozwojowej w kierunku teatru wielkiego realizmu, *teatru prozy*, teatru psychologicznej głębi, syntetycznego skrótu, metafory, maksymalnej oszczędności i celowości środków wyrazu. Wiem natomiast, że były w Teatrze Nowym pewne skrzywienia, które tę perspektywę oddalały. Mam na myśli nazbyt długie zasklepianie się w repertuarze współczesnym. Była to fałszywa jednostronność, która opóźniła rozwój zespołu, doprowadziła do potknięcia przy tak ambitnym zamierzeniu jak *Horsztyński*, więcej nawet — zniechęciła znaczną część nowej widowni.

Są to już rzeczy minione, ale w historii pierwszych lat Teatru Nowego brak, że tak powiem, „elementarzystycznych“ pozycji klasycznych. Co za tym idzie — brak w konsekwentnym realizowaniu założeń programowych elementu refleksji i samokrytyki, który pozwoliłby na przewartościowanie tych założeń, skonfrontowanie ich z biegnącym naprzód życiem, skrócenie „odczekiwania“ programowo zapowiedzianych dwóch — trzech lat do wystawienia klasyki, a sięgnięcie po nią znacznie wcześniej. W interesie widza przede wszystkim i w obiektywnym interesie zespołu.

Tak więc Teatr Nowy zawiódł na moment swojego widza, ale go nie zdradził. Była to co prawda werność li tylko subiektywna, wierność w pewnym okresie niemalże bezwzględna, ale przecież wierność. I gdy po *Horsztyńskim* przyszły piękne spektakle *Niezapomnianego roku 1919*, *Dziewczyny z dzbanem* i *Henryka VI na łowach*, gdy Teatr Nowy zabrał się do klasyki z właściwą sobie ambicją odkrywczą, wówczas — mimo początkowych potknięć — intencje teatru pokrzyły się z zapotrzebo-

waniem widza. Widz wrócił do Teatru jeszcze bardziej w nim rozkochany.

Boję się jednak, że w tej dziedzinie, dziedzinie bezpośredniego kontaktu z widownią Teatr stracił trochę z pierwotnego, młodzieńczego wigoru. Nie ma już tych burzliwych pospektaklowych dyskusji. Nie widać starania o nowe formy pozateatralnego dotarcia do widza. Boję się również, że w tak pięknej formie uteatralniania nowych zmian robotniczego widza, jaką są koncerty — składanki — nie zdołają nas wyręczyć nasi radzieccy towarzysze, których przykład jest przecież godny naśladowania. Żal trochę, że kontakty Teatru Nowego z widzem wiejskim są skromne, skromniutkie...

## II

Po pierwszych trzech, czterech premierach co nieodpowiedzialniejsi recenzenci okrzyknęli Teatr Nowy „prawdziwym teatrem realizmu socjalistycznego“. Było w tym „szumie“ nie tyle wiele szkody, co wiele zbędnej przesady.

Ostatecznie realizm socjalistyczny, to nie tylko sprawa nowej tematyki, nowego bohatera i konfliktu, nie tylko sprawa repertuaru współczesnego. To również sprawa przewartości owania klasyki a także sprawa nowej poetyki. Są to, oczywiście, truizmy.

Gdyby jednak ulec ówczesnej euforii niektórych recenzentów, trzeba by przyjąć, że z chwilą potknięcia Teatru Nowego na *Horsztyńskim* i *Burzy Ostrowskiego* — przestał on być teatrem realizmu socjalistycznego. Rozumowanie takie byłoby, rzecz prosta, stawianiem sprawy „na głowie“.

A jak wygląda sprawa „na nogach“? Od początku zaistniały w Teatrze Nowym warunki kształtowania się teatru typu socjalistycznego i poszukiwania stylu realizmu socjalistycznego. Jakże to były warunki?

Przede wszystkim zespół. Zespół politycznie zdeklarowany, świadomy swojej roli, ideologicznie zwarty. Był to moment decydujący dla oblicza Teatru, bowiem — jak mówił minister Sokorski — *nie można być artystą, będąc politycznym nieukiem i grając na scenie na przekór sobie*. Więcej — istniał w Teatrze Nowym od początku kult zespołu. Tym właśnie odcinał się Teatr Nowy od kultury mieszczańskiej, prześląkniętej duchem jałowego indywidualizmu.

W tym zespole, ożywionym ideą służby społecznej, czynnego udziału w walce klasowej, wytworzyła się swoista psychologia, swoisty krąg zainteresowań intelektualnych i uczuciowych, swoisty „ideał“ bohatera dramatycznego.

Rzucmy okiem na przekrój dramaturgii, jaką pokazał nam Teatr Nowy, a zobaczymy, że w kręgu myślowych i uczuciowych zainteresowań jego zespołu znajduje się *bohater rosnącej świadomości*, a tendencją inscenizatorską jest niemal zawsze afirmacja jego społecznego czynu.

Przypomnijmy: Stary Karhan — Józefa Pilarskiego, który przelamuje w sobie konserwatyzm; Pietrzakowa — Antoniny Gordon Góreckiej ze *Zwycięstwa*, która dojrzeła jako partyjna aktywistka wiejska; galeria bohaterów *Poematu pedagogicznego*, wydobywających się z dna moralnej deprawacji na powierzchnię życia w twórczym zespole; Donia Maria — Hanny Bedryńskiej z *Dziewczyny z dzbanem*, łamiąca

konwenans swego środowiska; Adwokat Murat — Seweryna Butryma i inni bohaterowie *Opowieści o Turcji*, hartujący się moralnie w toku walki o pokój; Sztorc — Seweryna Butryma z *Domku z kart*, otwierający się i innym oczu na źródła klęski wrześniejszej; młynarz Libor — Wojciecha Pilarskiego z *Latarni*, odnajdujący poczucie swej przynależności klasowej.

Myślę, że ta właśnie psychologia — to jest druga strona konsekwencji Teatru Nowego.

Była wreszcie — wracając do warunków, w jakich się Teatr Nowy kształtował — metoda pracy twórczej. Zespół programowo przyjął system Stanisławskiego. W ten sposób zrywał z aktorstwem intuicyjnym, a podstawą swej pracy czynił obserwację i jej intelektualno-uczuciowe przeżywanie.

Realizm *Brygady szlifierza Karhana* stanowił rezultat tej właśnie metody. Realistyczna opisowość tego spektaklu wynikała stąd, że zespół aktorski po prostu zapoznał się z pracą i życiem robotników. Każdy z aktorów odnalazł w tej obserwacji fakturę, którą mógł się z powodzeniem posłużyć w budowaniu postaci scenicznej. Był to jedyny sposób uniknięcia konwencjonalnych środków, jakimi dotąd przedstawiano w naszym teatrze robotników, jeśli w ogóle przedstawiono.

Oczywiście, Karhan Józefa Pilarskiego, był postacią z krwi i kości nie dlatego, że „nosił się” jak szlifierz, że wycierał ręce ze smarów, jak robotnik, że miał twarz surową i pomarszczoną jak człowiek, którego przeorało trudne i pracowite życie, że mówił głosem, jakim mówią robotnicy. Józef Pilarski stworzył niezapomnianą do dziś, pełnokrwistą postać, ponieważ materiał literacki mógł wzbogacić o wielkie doświadczenie aktora, którego sercu robotnicy są bliscy, z którymi współżył, ponieważ wszystkie środki opisowe umiał poddać selekcji i podporządkować je naczelnemu zadaniu: ukazaniu wewnętrznego łamania się starego robotnika, który w pewnym momencie zrozumiał swoją starość — nie tyle biologiczną, co społeczną.

Podobne jak w tej roli zdyscyplinowanie środków opisowych widzieliśmy dopiero w takiej kreacji jak Stalin — Seweryna Butryma. Ten aktor o nieprzeciętnej kulturze scenicznej posłużył się w zewnętrznym opisie postaci Stalina tym, co najważniejsze. Osiągnął prostotę i wyrazistość rysunku psychologicznego. I z pełną racją pisał jeden z recenzentów: „Artysta wystudiował z pietyzmem ruchy i sposób mówienia Wielkiego Stalina, podszedł do swej zaszczytnej roli głęboko od wewnątrz, zarysowując pełną wewnętrzną siłę i żelazną stanowczość postaci najbliższego współbojownika Lenina, jego genialną mądrość, jego niczym niezamącony spokój, jego bezpośredniość i prostotę, jego serdeczną więź z Leninem i masami, jego bezwzględność dla wroga”.

Realistyczna opisowość cechowała także spektakle Teatru Nowego jak *Makar Dubrawa*, *Bohaterowie dnia powszedniego*, a po części *Zwycięstwo*. Po części, bo nie widziało się tu obserwacji tak rzetelnie przeprowadzonej jak w *Brygadzie*, bo niektóre postacie miały na scenie „skórę” nazbyt inteligentną. Był to wszakże u przeważającej części aktorów opis „małego” realizmu, polegający na użyciu nadmiaru zewnętrznej faktury, nazbyt „wszystkoistyczny”, nie dość prosty i wyrazisty psychologicznie. Podobnie rzeczy się miały w *Horsztyńskim*, gdzie z powodzeniem szczegółów opowiadawczych aktorzy nie odnaleźli najważniejszego: poezji, romantycznego stylu i tonu. Obserwacja nie była jeszcze w pełni poddawana dyscyplinie konstruującego umysłu.

Ale za to począwszy od *Poematu pedagogicznego* pojawia się w zespole Teatru Nowego aktorstwo prozy, głębokiego podtekstu, wyrażonego coraz częściej metaforą. Aktorstwo to triumfuje najlepiej w przedstawieniu „Świat się kończy”. Przypomnijmy sobie choćby sceny z Wandą Jakubińską w roli Jagny (największa kreacja kobieca w Teatrze Nowym!). Kiedy zjawia się w domu Cierpików kułak-lichwiarz Wróbel (Józef Pilarski) z owym judaszowym „robaszku” na ustach, aktorce wystarczy jeden gest — gest wycierania stołka rękawem, ażeby opisać społeczny dystans tych postaci. Kiedy Wróbel odmówi cofnięcia wniosku o licytację dobytku Cierpików, wystarczy aktorce jedno spojrzenie na Cierpika (Seweryn Butrym), ażeby opisać cały tragizm położenia biedniackiej rodziny. Psychologiczną istotę tego tragizmu można by określić jako „krzyk nieświadomości” ostatniej ofiary dramatu — Jagny, który Jakubińska oddaje nie w tonacji beznadziejnej rozpaczki, lecz w tonacji namiętego oskarżenia i protestu, powiedziałbym: buntu duszy ujętej w szranki religijnego myślenia. Ze względu na to Jagna Wandy Jakubińskiej wydaje mi się najlepszym wcieleniem myśli inscenizatora. Oczywiście, i inne kreacje aktorskie tego spektaklu w szczególności zaś Józefa Pilarskiego i Janusza Kłosińskiego można by poddać oddzielnej analizie. Dałaby ona potwierdzenie tezy o wzroście kunsztu aktorskiego w zespole Teatru Nowego.

Inszenizacja *Świata* i *Poematu pedagogicznego* zdaje się świadczyć, że Teatr Nowy wszedł już na drogę, wiodącą do wielkiego teatru prozy. Wszedł. Ale, żeby po niej mógł zwycięsko się wspinać, musi pozbyć się tego, co go ciągnie do tyłu. A więc pewnej sztampy, jaka się już tu zakorzeniła. Szczególnie sztampy „bohatera pozytywnego”, budowanego najczęściej na jednej tonacji, nieustępliwego, nieugiętego, posagowego, o jednej i tej samej postawie, jednym i tym samym wyrazie twarzy, oczu itd... Poza tym: głos, głos i jeszcze raz głos! Bardzo niepokoi nieczysty głos niektórych aktorów (kobiety biją mężczyzn pod tym względem na głowę!), mała jego siła, mała skala intonacji. Myślę, że nie będzie to czczym mentorstwem, jeśli przypomnę, że K. S. Stanisławski zawsze był niezadowolony ze swego głosu i często perswadował „Aktor musi umieć mówić!”.

### III

Ostatnio dużo się u nas mówi o nowatorstwie i eksperymencie. Nie przypadkowo wymienia się przy tym Teatr Nowy. Wymienia się słusznie, ale niesłusznie zawęża się jego przykład do jednej inscenizacji *Domku z kart*. Czyżby to, co się mówiło o tym teatrze poprzednio, przestało być ważne?

A jednak chyba nie przestało być ważne. Bo przecież zdewaluowany częstym zdawkowym powtarzaniem eksperyment *Domku z kart* nie wyskoczył jak Minerwa z głowy Jowisza. Mówię o tym, bo eksperyment i nowatorstwo uważam za jeszcze jedną stronę konsekwencji tego Teatru. Mówię o tym, ponieważ jest on teatrem inscenizatorskim, a pojęcie inscenizacji — w odróżnieniu od pojęcia „wystawienie” — jest nieodłączne od pojęcia eksperymentu — i jeśli eksperyment okazuje się udany — to również od pojęcia nowatorstwa.

Myślę, że eksperyment teatralny to jest „sprawdzenie” idei dramatu, w z góry przewidzianych warunkach scenicznych, odpowiadających wizji

artysty. A że zdolność i odwaga posiadania takiej wizji to nieodzowny warunek eksperymentowania — o tym mówić szerzej nie trzeba.

Czymże bowiem jest teatralna inscenizacja? Czy tylko uzewnętrznieniem za pomocą aktora, dekoracji, światła, dźwięku tego, co dramaturg zawarł w słowie? Nie, nie tylko tym. Jest wzbogaceniem obiektywnej treści dzieła dramaturga w myśl, społeczne doświadczenie, głębię wyobraźni i siłę odczuwania twórców teatru. Tylko inscenizacja w tym znaczeniu jest dziełem sztuki. Tylko ona zasługuje na miano nowatorskiej.

Teatr Nowy dał nam takie inscenizacje, co starałem się w niniejszym szkicu przypomnieć.

Co uderza w inscenizacjach Teatru Nowego? W pierwszym rzędzie prymat zespołu aktorskiego nad wszelkimi innymi środkami scenicznego wyrazu. Nie da się chyba zarzucić żadnej z inscenizacji Teatru Nowego przerostu form plastycznych, czy dźwiękowych. Służą one zawsze — lepiej lub gorzej — ale zawsze służą aktorowi.

Znamienna jest wszakże niezwykła malarskość tych inscenizacji. Przykład: „Świat się kończy“. Każdą z odsłon cechuje malarska pointa: zastępy postacie w uzasadnionej akcji kompozycji. Nie jest to żadna gierka formalna. Nie! Ma to głęboki sens. Podkreśla umowność, historyczność tego przedstawienia surowego, okrutnego życia wielkopolskiej wsi.

Jeszcze jedna cecha tych inscenizacji — to wielka klarowność myśli, idei nadrzędnej, logiczne wynikanie jej nie z tekstu, mówionego przez aktorów, lecz ze scenicznego życia postaci. A co najważniejsze: zgodność ich z charakterem utworu dramatycznego. Przykład klasyczny *Domek z kart*, który uważam za szczytowe osiągnięcie tego, co nazywałem teatralną publicystyką. Drugi przykład: *Opowieść o Turcji* — bardzo odpowiedni kształt sceniczny dla tego panoramicznego utworu.

Pomawiają jednak niektórzy głównego inscenizatora Teatru Nowego o związki z mieszczańską awangardą. Brzęczą o jakichś ciągłach ekspresjonistycznych i symbolistycznych. Wszystko dlatego, że Kazimierz Dejmek ma odwagę używać świeżych, niesztampowych środków formalnych.

Jest to, rzecz jasna, tylko brzęczenie i tylko nieporozumienie. Nie ma bowiem środków „ekspresjonistycznych“ czy „symbolistycznych“, tak jak nie ma środków „realistycznych“ czy „naturalistycznych“. Jest ekspresjonistyczna bądź realistyczna koncepcja teatru i jego funkcji, dzieła teatralnego i jego funkcji. Wszystko zależy od tego, co czemu służy.

Weźmy sprawę osławionego „słupa światła“. Oto w inscenizacji „Świata“ mamy ten chwyt. Na krytyków-podgryzaczy działa on jak przysłowiona płachta na byka. Jaka tymczasem jest funkcja przedmiotowa tego chwytu? Taka, że podkreśla on ideę i wyrażnia nastroj sceny „spowiedzi“ Małgosi przed matką. Na tle surowej prozy przedstawienia scena ta nabiera cech wielkiej poezji. Jest poetycką manifestacją prawa do miłości. Sprzeczałbym się tylko o cienie, które niepotrzebnie klóć się z nastrojem swoją niesamowitością. Z tym zastrzeżeniem środek ten można uznać za znakomity. I życzyć Teatrowi Nowemu takich środków.

Wszystko bowiem zależy od tego, co czemu służy...

ZBIGNIEW CHYLINSKI

## WSPOMNIENIA O NASZYCH AKTORACH

BARBARA RACHWAŁSKA

### O Marii Dąbrowskiej

Marię Dąbrowską poznałam w Łodzi w 1946 r. Obchodziła ona wtedy 65-letni jubileusz pracy scenicznej. Sztuką jubileuszową był „Pan Jowialski“ Fredry. Miejszem jubileusz był Teatr Powszechny. Jubilatka grała oczywiście panią Jowialską.

Pamiętam ją, gdy przysłała na pierwszą próbę. Siwa staruszka, uroczysta, odświętna, trochę zażenowana, bardzo radosna. Po latach spotykała znowu dawnego swego dyrektora Aleksandra Zelwerowicza, swoich kolegów: Stanisława Grolickiego, Bronisławę Bronowską, Henryka Szletyńskiego, Zofię Tymowską, Andrzeja Boguckiego. Po latach wracała na łódzką scenę i na swoim jubileuszowym święcie miała znowu spotkać się z łódzką publicznością, która tak zawsze ceniła Marię Dąbrowską. Pierwsza na każdej próbie, wzorowo pracowała nad rolą, pogodna, uśmiechnięta, choć przecie nie była już zdrowa. Dokuczał jej ból w nogach, 55-letnia praca w teatrze niejednokrotnie w warunkach niesłychanie trudnych, nie mogła nie pozostawić śladów. Mimo to Maria Dąbrowska nie korzystała nigdy z przysługujących jej przywilejów. W 1946 roku nie wprowadzono jeszcze dyscypliny pracy. Ale Maria Dąbrowska zachowywała zawsze aktorską dyscyplinę, która obowiązywała ją przez całe pracowite życie w teatrze.

Pamiętam kiedyś w zimie: duży mróz, epidemia grypy; nie ominęła ona oczywiście Marii Dąbrowskiej. Zamiast niej poproszono wówczas Bronisławę Bronowską, która dublowała z jubilatką rolę Jowialskiej, lecz Maria Dąbrowska mimo to przyjechała do teatru. Nie mogła nie przyjechać, stracić jedno przedstawienie znaczyło stracić jedno wielkie, radosne przeżycie. I nie tylko przedstawienie, każda próba, każde przyjęcie do teatru było dla Dąbrowskiej (zupełnie nie przesadzam) wielkim świętem.

A propos święta. Pamiętam imieniny Marii Dąbrowskiej, na które zaprosiła kolegów z „Jowialskiego“ do swego bardzo skromnego, prawie ciemnego mieszkania przy ul. Kopernika. Było tam wtedy mnóstwo dobrych rzeczy, w tym specjalności Marii Dąbrowskiej: wino domowe i bigos. Ten bigos z wdzięcznością wspominali starsi koledzy, którzy często dawniej, przed wojną, odwiedzali gościnnie dom Dąbrowskiej. Nawet w najcięższych czasach, potrafiła zawsze znaleźć coś smacznego dla niejednokrotnie bardzo głodnego gościa. Świetna aktorka, umiała połączyć z pracą na scenie dom, gospodarstwo, dzieci.

Uprzymińmy sobie, że nie było to łatwe w czasach, kiedy premierę miało się przeciętnie co tydzień, a Dąbrowska grywała przeważnie duże role, niejednokrotnie z partiami śpiewanymi i tańcem. A przecie wtedy



*Maria Dąbrowska*

fol. Malarski

teatr nie dawał aktorom kostiumu. Trzeba było samej kombinować, myśleć, przerabiać ze starego, szyć po nocach, żeby jakoś wyglądać na scenie — a przy tym nie zaniedbywać domu i dzieci. Trzeba było naprawdę wielkiego umiłowania teatru, żeby nie zniechęcać się tym wszystkim do swego zawodu. Właśnie to umiłowanie teatru zawsze cechowało Marię Dąbrowską.

A trzeba tutaj przypomnieć, że Maria Dąbrowska w swoim pracownym życiu grała wiele ról i zapisała się pięknymi zgłoskami w historii sceny polskiej.

Występowała w sztukach Słowackiego, Wyspiańskiego, Zapolskiej, w „Meirze Ezofowiczu” Orzeszkowej, w komediach Bogusławskiego, Fredry, Bałuckiego, Perzyńskiego i wielu innych. Grała w „Ożenku” Gogola, „Upiorach” Ibsena, „Ojcu” Strindberga, w „Dantonie” Rollanda. Wiele by trzeba poświęcić czasu i pracy na spisanie jej ról. O grze Marii Dąbrowskiej pisali najznakomitsi krytycy z Boyem-Zeleńskim na czele, który w swoich „Flirtach z Melpomeną” wielokrotnie słauił jej talent. Marię Dąbrowską znały prawie wszystkie sceny polskie, występowała bowiem w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Łodzi, a nawet była na występach w Petersburgu w okresie przed pierwszą wojną światową.

Pamiętam wrażenie, jakie zrobił na niej list zawierający propozycję współpracy z dopiero co powstałym Teatrem Nowym w Łodzi.

Pamiętamy wszyscy jej przyście na próbę „Burzy” Ostrowskiego, w której miała w naszym teatrze obchodzić swój 70-letni jubileusz. Znowu po kilku latach powrót na scenę i zetknięcie się z młodzieżą, której dotąd nie znała i z którą nie pracowała, powodowało radosne zażenowanie, co dodawało tej staruszcze jakiejś świeżości i młodzięczego wprost uroku.

Niestety, nie danym jej było doczekać tego jubileuszu. Pamięć o Marii Dąbrowskiej pozostanie w nas zawsze żywa. Jej krótka co prawda współpraca z naszym teatrem, wniosła jednak w nasz wspólny dorobek cenny kapitał zapału i prawdziwego umiłowania teatru.

BARBARA RACHWAŁSKA



## O Stanisławie Brylińskim

Stanisław Bryliński urodził się 1 maja 1890 roku w Kamieńcu Podolskim, zmarł 10 października 1953 r. w Łodzi.

Bryliński należał do wybitnych przedstawicieli starszego pokolenia aktorskiego. Pracę aktorską rozpoczął dość wcześnie, bo już w roku 1908 u Ludwika Solskiego. W życiu swoim przeszedł przez najwybitniejsze sceny polskie. Przeglądając stare roczniki pism, począwszy od 1911 r. znajdujemy jego nazwisko w teatrze Zelwerowicza w Łodzi, Oranowskiego w Wilnie, Szyfmana w Warszawie.

Początek pierwszej wojny światowej zastał Stanisława Brylińskiego wraz z innymi aktorami polskimi w Rosji. W Moskwie w latach 1915-18 występuje Bryliński z całą ówczesną emigracją polską, jak: Wysocka, Brydziński, Osterwa, Jaracz, grając wiele ciekawych i pięknych ról w polskim repertuarze klasycznym.

W Moskwie Bryliński poznał Konstantego Stanisławskiego.

W roku 1919 wraz z innymi powraca Stanisław Bryliński do kraju. Przez krótki okres czasu kontynuuje swoją twórczą i ciekawą pracę w teatrach warszawskich, poczem przenosi się do Poznania do dyrektora Szczurkiewicza, gdzie zajmuje pozycję czołowego artysty. Lata 1924-28 stanowią piękną kartę w jego pracy aktorskiej.

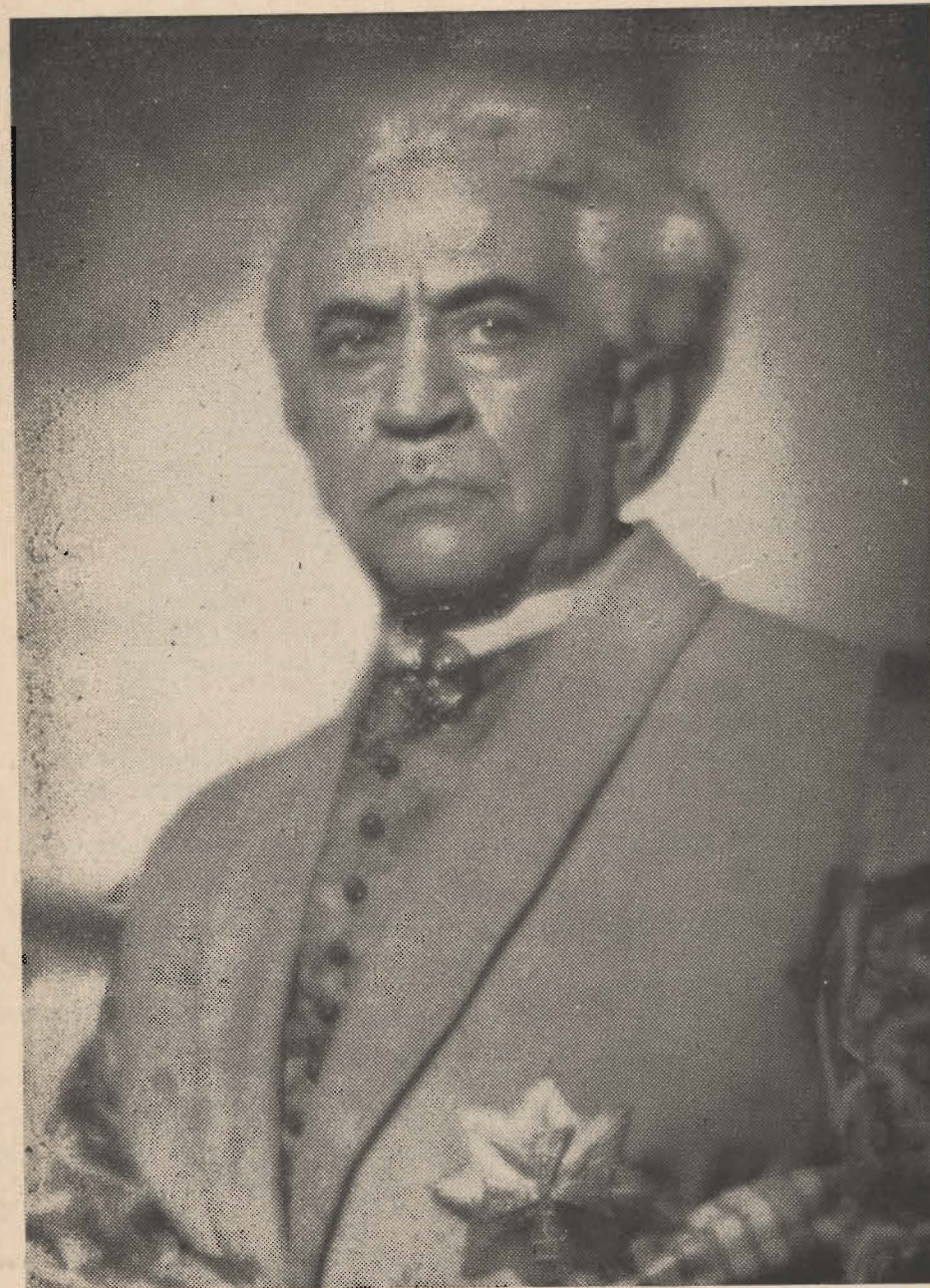
Stanisław Bryliński zrealizował w roku 1929 jako kierownik Teatru na Powszechnej Wystawie Krajowej, przy współpracy Leona Schillera, Wincentego Drabika i Karola Frycza wspaniałe widowisko regionalne pt. „Kulik“.

Lata 1932-35 to okres wyteżonej pracy w Teatrze Katowickim, gdzie zajmował stanowisko aktora i reżysera. W tym okresie powstają wspaniałe kreacje Horsztyńskiego, Jenialkiewicza w „Wielkim człowieku do małych interesów“, Cześnika w „Zemście“. W tychże Katowicach obchodzi 25-lecie swojej twórczości aktorskiej.

Z okresu późniejszej pracy w Warszawie w teatrze Jaracza i w Kaliszu w teatrze Galla powstaje zasługująca na specjalne wyróżnienie kreacja Pana Damazego w sztuce Blizińskiego.

Tak się złożyło, że spotkaliśmy się obaj w roku 1940 we Lwowie. Aleksander Węgierko zorganizował wówczas Teatr Polski w BSSR, gdzie Bryliński zabłysnął na nowo swym talentem.

Troskliwa opieka władz radzieckich, kilkakrotne spotkania z aktorami z MCHAT-u, wśród których Stach miał wielu przyjaciół, wreszcie indywidualność samego Węgierki, oraz doskonały i zżyty ze sobą zespół aktorski, składały się na wspaniałą całość. Nic więc dziwnego, że w ta-



Stanisław Bryliński

fol. Myszkowski

WŁODZIMIERZ MAJAKOWSKI

# Ł A Ż N I A

dramat w 6 obrazach, z cyrkiem i fajerwerkiem.

Przekład: Artur Sandauer.

## O S O B Y:

Pobiedonosikow — naczelny dyrektor dla uzgadniania pewnych spraw — Naczdyrdups . . . . .	JANUSZ KŁOSIŃSKI	Nęcziń — defraudant . . . . .	JAN ZIELIŃSKI
Pola — jego żona . . . . .	{ BOHDANA MAJDA BARBARA RACHWALSKA	Czudakow — wynalazca . . . . .	ZYGMUNT MALAWSKI
Optymistenko — jego sekretarz . . . . .	EDWARD WICHURA	Welocypedkin } Foskin } Dwojkin } Trojkin }	robotnicy DOBROŚLAW MATER MARIAN STANISŁAWSKI JERZY KOZAKIEWICZ MICHAŁ PAWLICKI
Belwedoński — portrecista, batalista, naturalista . . . . .	TADEUSZ MINC	Petenci . . . . .	{ ZDZISŁAW SUWALSKI KRYSTYNA FELDMAN
Momentalnikiow — reporter . . . . .	BOGDAN BAER	Reżyser . . . . .	WOJCIECH PILARSKI
Iwan Iwanowicz . . . . .	WACŁAW KOWALSKI	„Wolny personel męski“ . . . . .	GUSTAW LUTKIEWICZ
Mister Pond Keatch — obcokrajowiec . . . . .	SEWERYN BUTRYM	Bileter . . . . .	TADEUSZ TEODORCZYK
Madame Mezałiansowa — przedstawicielka Biura Współpracy Kulturalnej z Zagranicą . . . . .	MARIA BIAŁOBRZESKA	Milicjant . . . . .	MAREK OKOPIŃSKI
Underton — stenotypistka . . . . .	DANUTA MNIEWSKA	Fosforyczna kobieta . . . . .	EUGENIA HERMAN

„Wolny personel kobiecy“: Krystyna Ciesielska, Halina Grochowska, Krystyna Kowalczyk, Barbara Leleniewska, Krystyna Sawicka, Irena Śpiewakowska, Jadwiga Terlecka.

W pozostałych rolach: Bronisława Bronowska, Bolesław Bolkowski, Janina Draczeńska, Wanda Jakubińska, Irena Massalska, Marian Nowak, Marian Nowicki, Józef Pilarski, Stanisław Skolimowski, Julia Temerson.

Zespół towarzyszący: Słuchacze Państwowej Wyższej i Średniej Szkoły Muzycznej w Łodzi.

Scenografia: JÓZEF RACHWALSKI.  
Muzyka: TADEUSZ PACIORKIEWICZ.  
Opracowanie choreograficzne: JÓZEF MATUSZEWSKI.

Inscenizacja i reżyseria: KAZIMIERZ DEJMEK.  
Asystent reżysera: MAREK OKOPIŃSKI.  
Kierownik literacki: JAN KOPROWSKI.

Kierownictwo techniczne: Kazimierz Mróz.  
Światło: Tadeusz Tutaj.  
Peruki: Regina Szalówna.

Dekoracje i kostiumy wykonano w Połączonych Warsztatach Państwowych Teatrów w Łodzi.

kich warunkach rozkwitł w całej pełni talent aktorski Stanisława Brylińskiego.

Do niezapomnianych kreacji aktorskich z tego okresu, zaliczyć należy rolę Bosmana w „Optymistycznej tragedii“ Wiszniewskiego, rolę Prezydenta w „Intrydze i miłości“ Schillera, Dauma w „Pannie Maliczewskiej“ Zapolskiej, wreszcie Cześnika w „Zemście“ i Orgona w „Dożywociu“ Aleksandra Fredry.

W roku 1942 następuje powrót do okupowanej Warszawy. Propozycję występów w Warszawie Bryliński odrzucił, zachowując godną postawę patrioty i obywatela. Borykał się z trudnościami materialnymi w warunkach okupacyjnych, lecz na żadnej ze scen warszawskich nie występował.

W roku 1945 na wiadomość o powrocie płk. Krasnowieckiego do wyzwolonej Łodzi z zaczątkiem teatru polskiego zorganizowanego przez Związek Patriotów Polskich przy I Dywizji Kościuszkowskiej, stawił się Bryliński jako jeden z pierwszych do pracy. Wystąpił wówczas w swojej starej roli Orgona w „Dożywociu“, zrealizowanym według inscenizacji Węgierki przez Jana Kreczmara.

Z Łodzi wyjechał na Ziemię Odzyskaną. Z młodzieńczym zapałem, mimo posuniętego już wieku, brał czynny udział w organizowaniu życia teatralnego na odzyskanym dla Polski zachodzie.

Wrocław, Szczecin, Jelenia Góra znają i pamiętają Jego gościnne występy i pięknie grane role. Wystąpił tutaj w nowych kreacjach. Należy do nich zaliczyć: Ciarkę w „Wiele hałasu o nic“ Szekspira, Prof. Sonnenbrucha w „Niemcach“ Kruczkowskiego, Beziemionowa w „Mieszczanach“ Gorkiego, Kovacsa w „Sprawie Pawła Esteraga“ Gergely'ego, Szambelana w „Pału Jowialskim“ Fredry, Szmagę w „Grzesznikach bez winy“ Ostrowskiego, Wistowskiego w „Grubych rybach“ Bałuckiego i wiele, wiele innych. W dniu swego jubileuszu 40-lecia pracy artystycznej, otrzymuje Stanisław Bryliński za swe zasługi w dziele repolonizacji ziem zachodnich złoty krzyż zasługi i złoty Gryf Pomorski.

W roku 1950 powraca on na zaproszenie swoich młodych przyjaciół do Łodzi. I gdzież to, do którego teatru? Nie zajmuje żadnego ze stanowisk w znanych już teatrach, wchodzi natomiast w skład najmłodszego, a najbardziej ambitnego zespołu, organizującego się Państwowe Teatru Nowego. Wystąpił tutaj w roli Wróbla w „Zwycięstwie“ Warmińskiego i jako Kossakowski w „Horsztyńskim“ Słowackiego. Są to dwie diametralnie różne role, lecz jakże głęboko przemyślane i zagrane z właściwą Stachowi Brylińskiemu pasją i talentem. Na długo w pamięci młodych kolegów w Państwowym Teatrze Nowym pozostanie Jego piękna sztuka i wysoki kunszt aktorski. Później w Teatrze Powszechnym w Łodzi podziwiamy Go jeszcze w Jego starej roli Prezydenta w „Intrydze i miłości“, i jako hetmana Czarnieckiego w sztuce Korcellego.

Przeszedł w swojej wędrówce aktorskiej przez wszystkie wybitne sceny polskie. W każdym z teatrów zajmował czołową pozycję aktorską. Szukał w teatrze twórczej atmosfery, koleżeństwa i solidarności w pracy.

Śmierć Stanisława Brylińskiego stała się dla sceny polskiej niepowetowaną stratą.

SEWERYN BUTRYM

JULIA TEMERSON

## O Ewie Kacprzak

Ewa Kacprzak wstąpiła do naszego teatru z grupą młodzieży — absolwentów PWSA. Nie wiadomo, jakimi drogami potoczyłoby się jej życie w teatrze, życie aktorki — członka zespołu teatralnego. Jej tragiczna śmierć nastąpiła w okresie prób „Spazmów modnych“ Bogusławskiego, gdzie Ewa próbowała Dorotkę. Miała to być jej pierwsza duża rola w sztuce klasycznej.

Z innych ról — grała u nas Dominique w „Pociągu do Marsylii“ Gruszczyńskiego, Wierę w „Poemacie Pedagogicznym“ Makarenki (dramatyzacja Stehlika, przekład i opracowanie dramaturgiczne Dejmka); Juanę w „Dziewczynie z dzbanem“ Lope de Vegi. Ewa miała duże zdolności taneczne i wokalne. Była bardzo muzykalna; miało to na pewno wpływ na melodyjność jej głosu. Głos miała miły, o ciepłym brzmieniu. Była bardzo dobrą recytatorką. Te jej umiejętności wykorzystał reżyser w spektaklu „Opowieść o Turcji“ Hikmeta, gdzie jako „kobieta z ludu“ recytowała odautorskie partie tekstu.

Kiedy staram się przypomnieć ją sobie w różnych chwilach jej życia, najmilej rysuje się zima roku 1952. Przygotowaliśmy wtedy noworoczną bajkę dla dzieci na naszą wewnętrzną uroczystość choinkową. Była to jedna ze społecznych prac, wykonywana poza normalnymi godzinami zajęć w bardzo miłej, prawdziwie koleżeńskiejszej atmosferze. Prześliczna bajka o wesołych wróbelkach, dzieciach, złej wronie, dobrym gołąbku i dziadku Mrozie, wierszem ułożona przez jednego z kolegów. Ewa grała, tańczyła i śpiewała rolę gołąbka. Robiła to z dużym wdziękiem i wyglądała naprawdę prześlicznie w białym, „puchatym“ kostiumie.

Dwudziestoczeroletnia Ewa, zaczynająca dopiero swoje życie na scenie, nie zdążyła zostawić po sobie żadnych wielkich osiągnięć, nie mówiąc już o specjalizacji w jakiejś dziedzinie aktorskiej twórczości. Jednak role Dominique i Wiery wskazywały na duże możliwości aktorskie. Ewa była prawdziwą na scenie, wierzyło się jej, była skupiona. Bardzo starannie i uczciwie pracowała nad rolą.

Była człowiekiem pracowitym, zdolnym, o dużych ambicjach, energii i zaciętości w dążeniu do celu. Była jedną z nielicznych kobiet, które umiały wykorzystać czas wolny w teatrze na czytanie, często widywałam ją samotną w garderobie, zatopioną w książce czy pismach literackich.

Aktywny członek ZMP, przewodnicząca koła ZMP w Szkole Aktorskiej, po utworzeniu koła ZMP w naszym teatrze — została również

jego przewodniczącą. Wykonywała chętnie i dokładnie każdą powierzoną jej pracę społeczną; brała żywy udział w redagowaniu gazetki ściennnej i „Błyskawicy“.

Była bardzo zdrowa i silna fizycznie, wysportowana. Doskonale pływała. Pamiętam ją z Ogólnopolskiego Spływu Kajakowego w Roku Kopernikowskim. My, aktorzy, byliśmy na tym spływie bardzo mile widziani. Ewa, oczywiście, należała do tych, którzy, po przybyciu na kolejny etap, ledwo rozprostowawszy kości po ośmiu godzinach wiosłowania, ofiarnie recytowali wiersze przy ognisku...

Umiała sobie zorganizować pracę, odpoczynek i zabawę. Nie widziałam u niej nigdy nerwowego pośpiechu. Zresztą, była wyjątkowo, jak na aktorkę, opanowana.

Ewa zmarła w nocy. Poprzedniego wieczoru grała Wierę w „Poemacie Pedagogicznym“. Graliśmy tę sztukę następnego dnia już bez niej. Nagle zastępstwo przygotowała w kilka godzin koleżanka, która kiedyś już grała tę rolę. Nie pamiętała sytuacji i stała przeważnie w zupełnie innych miejscach niż Ewa. Dla nas, grających, najstraszniejsze były te momenty, kiedy szukaliśmy wzrokiem Wierę, a miejsce wczoraj przez nią na scenie zajmowane — dziś było puste. Niesłychanie ciekawą rzeczą z aktorskiego punktu widzenia był fakt, że tego wieczoru najgorzej nam się grało właśnie smutne sceny. Kiedy zastanawialiśmy się nad tym, jeden z kolegów powiedział, że aktorstwo — bez względu na to, jakie ludzkie sprawy przekazuje, wesołe czy smutne — jest twórczością radosną. Aktorstwo — to radość życia i dlatego prywatny smutek w nim przeszkadza.

Ten wieczór był ilustracją nieubłaganych praw teatru: tam, na widowni ludzie oglądają optymistyczną, życiem tętniącą sztukę, my gramy — jak umiemy i wracamy ze sceny do garderoby, gdzie co chwila jakiś świadek katastrofy z płaczem przybiega z sąsiedniego Domu Aktora i opowiada o śmierci Ewy.

Ewa Kacprzak wraz ze swą rówieśnicą, aktorką Teatru Powszechnego, uległa zatruciu czadem w wadliwie urządzonej łazience.

Jej pamięć jest dla nas szczerze nieodżałowana. Odszedł od nas — u progu życia — ambitny i zdolny człowiek.

JULIA TEMERSON



Ewa Kacprzak

## Zespół Państwowego Teatru Nowego

Dyrektor i Kierownik Artystyczny	—	<i>Kazimierz Dejmek</i>
Wicedyrektor	—	<i>Antoni Makarski</i>
Kierownik literacki	—	<i>Jan Koprowski</i>
Reżyserzy	—	<i>Kazimierz Dejmek,</i> <i>Jerzy Merunowicz</i>
Scenografowie	—	<i>Józef Rachwałski,</i> <i>Iwona Zaborowska</i>
Organizacja pracy artystycznej	—	<i>Marek Okopiński</i>

### 1. Zespół artystyczny

**Aktorzy:** Bogdan Baer, Hanna Bedryńska, Maria Białobrzaska, Bolesław Bolkowski, Bronisława Bronowska, Seweryn Butrym, Janina Draczewska, Stefan Drewicz, Krystyna Feldman, Eugenia Herman, Wanda Jakubińska, Janusz Kłosiński, Celina Kubicówna, Waclaw Kowalski, Jerzy Kozakiewicz, Gustaw Lutkiewicz, Bohdana Majda, Zygmunt Malawski, Irena Massalska, Dobrosław Mater, Wiesława Mazurkiewicz, Tadeusz Minc, Danuta Mniewska, Marian Nowak, Marian Nowicki, Marek Okopiński, Michał Pawlicki, Józef Pilarski, Wojciech Pilarski, Barbara Rachwałska, Stanisław Skolimowski, Halina Sobolewska, Marian Stanisławski, Zdzisław Suwalski, Julia Temerson, Tadeusz Teodorczyk, Edward Wichura, Jan Zieliński. Inspicjent — Jadwiga Zrobek. Sufler-inspicjent — Stanisława Kowalska, sufler — Lubow Stołowicka, pom. insp. — Józef Warzonek.

### 2. Zespół techniczny

**Kierownik** — Kazimierz Mróz. Irena Antczak, Ignacy Czaryski, Marian Harasimowicz, Kazimierz Janowski, Karol Jędrzejczyk, Bolesław Kacprzak, Andrzej Kołodziejczyk, Edward Kubaj, Jan Kuśmierek, Lech Krakowiak, Danuta Łapinkiewicz, Zdzisław Nowinowski, Stefania Piąt-

kiewicz, Witalis, Piętkiewicz, Kazimierz Radzikiewicz, Maria Redzikowska, Ryszard Staniszewski, Regina Szalówna, Tadeusz Tutaj, Stanisław Walencki, Jan Wengielewski, Waclaw Zawadzki, Marek Wolczyński, Eugeniusz Ziółkowski.

### 3. Zespół administracyjny

**Biuro:** Marian Antczak, Aleksandra Buchta, Henryk Dejmek, Zdzisława Frankowska, Zygmunt Chameides, Maria Huniewicz, Jan Kieszniewski, Zofia Maczkowska, Władysław Majchrzak, Mieczysław Mendelsohn, Hieronima Muszyńska, Maria Stawska, Eugeniusz Urbaniak.

**Pracownicy fizyczni:** Weronika Antoniak, Józef Baczkowski, Stanisław Błędowski, Janina Boksrichter, Antoni Cikota, Maria Chrzanowska, Leokadia Feliksiak, Krystian Gondek, Józef Grzybowicz, Stanisława Kmiecik, Janina Leszczyńska, Władysław Majchrzak, Stanisław Młodnicki, Jan Paliński, Józef Rajch, Barbara Różańska, Józef Rudzki, Jan Stawiany, Irena Stańczyk.

**Obsługa widowni:** Marian Polka, Fajga Hochman, Stefania Kamińska, Genowefa Karpińska, Maria Kasperowicz, Aleksandra Królikowska, Jan Królikowski, Józef Mazurkowski, Jehudes Mokszańska, Mendel Mokszański, Janina Pawlicka, Henryka Solarska, Wanda Stępińska, Ludwika Wójtowicz, Waclawa Zboińska, Cecylia Ziółkowska.

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY P. T. N.

fol. Myszowski



*K. Dejmek*



*J. Koprowski*



*J. Merunowicz*



*J. Rachwalski*



*I. Zaborowska*



*B. Baer*



*H. Bedryńska*



*M. Białobrzaska*



*B. Bolkowski*



*B. Bronowska*



*S. Butrym*



*J. Draczevska*



*K. Feldman*



*E. Herman*



*W. Jakubińska*



*J. Kłosiński*



*C. Kubicówna*



*W. Kowalski*



*J. Kozakiewicz*



*G. Lutkiewicz*



*B. Majda*



*Z. Malawski*



*I. Massalska*



*D. Mater*



*W. Mazurkiewicz*



*T. Minc*





*D. Mniewska*



*M. Nowak*



*M. Nowicki*



*M. Okopiński*



*M. Pawlicki*



*J. Pilarski*



*W. Pilarski*



*B. Rachwalska*



*S. Skolimowski*



*H. Sobolewska*



*S. Drewicz*



*M. Stanisławski*



*Z. Suwalski*



*J. Temerson*



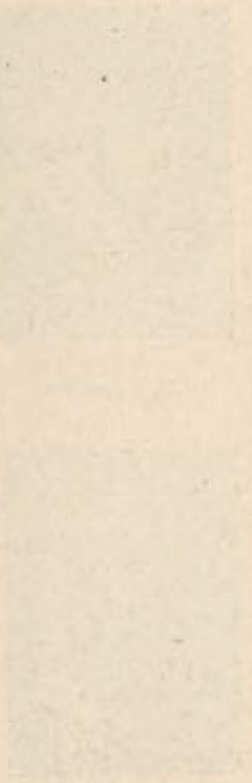
*T. Teodorczyk*



*E. Wichura*



*J. Zieliński*



Zespół techniczny Państwowego Teatru Nowego

fol. Scarthore

## Wykaz repertuaru P. T. N. za okres 1949—1954 r.

1. „BRYGADA SZLIFIERZA KARHANA“ — Vasek Kania. Przekład: H. Walicka. Polska prapremiera 12. XI. 1949 r. Ilość przedstawień — 153, ostatni spektakl 15. XII. 1950 r.

Inscenizacja K. Dejmek i J. Warmiński.

Reżyseria zespołu pod kier. J. Merunowicza, Scenografia Ewa Sobol-towa. Obsada: Karhan — Józef Pilariski, Karhanowa — Janina Dracze-wska, Jarka — Kazimierz Dejmek, Tulach — Czesław Guzek i Wacław Kowalski, Fikejs — Stanisław Łapiński, Zaruba — Jan Zieliński, Sla-wikowa — Halina Billing i Bronisława Bronowska, Bożka — Bohdana Majda i Danuta Mancewicz, Dworzak — Adam Daniewicz, Lojza — Gustaw Lutkiewicz i Dobrosław Mater, Własta — Jadwiga Ochalska i Barbara Rachwalska, Miła — Halina Jabłonowska i Krystyna Wy-drzyńska, Nowotny — Janusz Warmiński i Zdzisław Suwalski, Zakora — Wacław Kowalski, Bohusz — Wojciech Pilariski, Klepacz — Tadeusz Minc, Maresz — Janusz Kłosiński.

2. „MAKAR DUBRAWA“ — Aleksander Korniejczuk. Przekład: — Zofia Olchowska. Reżyseria: Janusz Warmiński, Scenografia — Józef Rachwalski. Premiera 31. V. 1950 r. Ilość przedstawień — 80, ostatni spektakl 24. VII. 1950 r.

Obsada: Makar Dubrawa — Zbigniew Filus, Józef Pilariski i Sta-nisław Łapiński, Oksana — Bronisława Bronowska, Olga — Antonina Gordon — Górecka, Artem — Kazimierz Dejmek, Paweł — Adam Da-niewicz, Konrad Topola — Wojciech Pilariski, Anka — Danuta Man-cewicz, Gawryła Bratzenko — Tadeusz Minc, Trofim Gołub — Gustaw Lutkiewicz, Hala — Bohdana Majda, Marta — Halina Billing, Chmara — Jan Zieliński, Orłow — Zdzisław Suwalski, Zinzenko — Wacław Ko-walski, Maria Smereka — Barbara Rachwalska, Filip Semenenko — Janusz Kłosiński, Stesza — Janina Draczewska.

3.) „BOHATEROWIE DNIA POWSZEDNIEGO“ — Ewa Mandi. Przekład — Adam Bahdaj. Opracowanie dramaturgiczne — Kazimierz Dejmek i Janusz Warmiński. Reżyseria — Janusz Warmiński. Sceno-graphia — Józef Rachwalski. Polska prapremiera 3. IX. 1950 r. Ilość przedstawień 71, ostatni spektakl 8. XI. 1950 r.

Obsada: Dunai — Kazimierz Dejmek, Anna — Barbara Rachwalska, Toth — Wojciech Pilariski, Jan — Stanisław Łapiński, Werner — Jan

Zieliński, Pinter — Tadeusz Minc, Timar — Dobrosław Mater, Szabo — Janusz Kłosiński, Rokus — Gustaw Lutkiewicz, Kertesz — Stanisław Skolimowski, Fuzi — Józef Łodyński, Naczelnny Inżynier — Adam Daniewicz, Inżynier Nagy — Janusz Warmiński, Horwai — Zdzisław Suwalski, Kovacsowa — Janina Draczeńska, Kierownik odlewni — Wacław Kowalski, Hajdu — Bogdan Baer, Robotnik I — Leopold Schmaus, Robotnik II — Mieczysław Wald, Robotnik III — Edward Wichura.

4. „ZWYCIESTWO“ — Janusz Warmiński. Reżyseria — Janusz Warmiński. Scenografia — Józef Rachwański. Prapremiera 20. XII. 1950 r. Ilość przedstawień — 103, ostatni spektakl 28. XI. 1951 r.

Obsada: Antonina Pietrzak — Antonina Gordon-Górecka i Barbara Rachwańska, Wojciech Pietrzak — Wojciech Pilarski, Jan Pietrzak — Józef Pilarski, Franciszek Wróbel — Stanisław Bryliński, Helena Wróbel — Barbara Rachwańska i Wanda Jakubińska, Antoni Wróbel — Tadeusz Minc, Marysia Wróbel — Halina Sobolewska, Henryk Wilkanowski — Zdzisław Suwalski, Marian Zajączkowski — Jan Zieliński, Maria Zajączkowska — Janina Draczeńska, Józef Wypych — Adam Daniewicz, Adam Świszcz — Wacław Kowalski, Tadeusz Zankowicz — Kazimierz Dejmek, Zygmunt Dembek — Leopold Schmaus, Magda Skoczeń — Bohdana Majda i Irena Dejmek, Halina Nowak — Danuta Mancewicz, Barbara Bujakówna — Irena Dejmek i Julia Temerson, Julka Michalak — Julia Temerson, Czesław Kamiński — Dobrosław Mater, Stanisław Mielczarek — Czesław Guzek, Maciej Wrona — Stanisław Skolimowski, Leon Krawczyk — Gustaw Lutkiewicz, Kuligowa — Bronisława Bronowska, Fijałkowska — Krystyna Feldman, Feliks Skoczeń — Bogdan Baer i Janusz, Kłosiński, Bogdan Maliszewski — Mieczysław Wald, Józek — Edward Wichura.

5. „POEMAT PEDAGOGICZNY“ — Antoni Makarenko. Dramatyzacja — M. Stehlk. Opracowanie dramaturgiczne i przekład — K. Dejmek. Reżyseria: K. Dejmek. Scenografia — Józef Rachwański.

Polska prapremiera 7. IV. 1951 r. Ilość przedstawień do dnia 31. XII. 1954 — 152 (sztuka w repertuarze).

Obsada: A. S. Makarenko — Jan Zieliński, Katarzyna Antonowna — Bronisława Bronowska, Bregel — Wanda Jakubińska i Eugenia Herman, Kal na Iwanowicz — Janusz Kłosiński, Chałabuda — Wacław Kowalski, Musij Karpowicz — Stanisław Skolimowski, Burun — Leopold Schmaus, Łapóć — Bogdan Baer, Mateusz — Tadeusz Minc i Zygmunt Malawski, Wierszniew — Gustaw Lutkiewicz, Kostek — Krystyna Feldman i Julia Temerson, Kuźma — Dobrosław Mater, Antoni — Edward Wichura, Wania — Józef Łodyński i Julia Temerson, Pierec — Mieczysław Wald i Marek Okopiński, Marusia — Irena Dejmek, Julia Temerson, Bogdana Majda, Wiera — Danuta Mancewicz, Bożena Darlak, Ewa Kacprzak i Danuta Mniewska, Natasza — Halina Sobolewska i Wiesława Mazurkiewicz.

6. „HORSZTYNSKI“ („Kossakowscy“) — Juliusz Słowacki. Inscentyzacja i reżyseria: Janusz Warmiński. Scenografia — Józef Rachwański. Premiera 12. XI. 1951 r. Ilość przedstawień 101, ostatni spektakl — 28. IV. 1952 r.

Obsada: Szymon Kossakowski — Stanisław Bryliński, Szczyński — Tadeusz Minc, Amelia — Irena Dejmek, Bohdana Majda i Danuta Korolewicz, Ksiński — Gustaw Lutkiewicz, Karzeł — Bogdan Baer i Józef Łodyński, Sforca — Janusz Kłosiński, Małgorzata — Wanda Jakubińska, Ksawery Horsztyński — Seweryn Butrym, Salomea — Antonina Gordon-Górecka i Danuta Korolewicz, Świętosz — Bolesław Bolkowski, Ojciec Prokop — Jan Zieliński, Maryna — Halina Sobolewska i Wiesława Mazurkiewicz, Nieznajomy I — Adam Daniewicz, Nieznajomy II — Leopold Schmaus, Wyrwik — Dobrosław Mater, Skowicz — Zdzisław Suwalski, Garnosz — Stanisław Skolimowski, Sługa I — Stanisław Dąbrowski, Sługa II — Marek Sobczyk, Sługa III — Wacław Kowalski, Sługa IV — Józef Łodyński, Sługa V — Edward Wichura, Szlachcice — Wojciech Pilarski, Mieczysław Wald, Zygmunt Malawski, Tadeusz Teodorczyk, Leszek Sadzikowski, Marek Sobczyk, Stanisław Dąbrowski, Hajducy — Zygmunt Malawski, Tadeusz Teodorczyk, Leszek Sadzikowski.

7. „POCIĄG DO MARSYLII“ — Krzysztof Gruszczyński. Reżyseria — Maria Straszewska. Scenografia — Marian Bogusz. Premiera 1. III. 1952 r. Ilość przedstawień — 73 — ostatni spektakl 19. XII. 1952 r.

Obsada: Ledoux — Józef Pilarski, Katarzyna — Wanda Jakubińska, Michele — Alicja Szymczak, Virion — Wojciech Pilarski, Matka Poiret — Janina Draczeńska i Barbara Rachwańska, Dominique — Danuta Mniewska i Ewa Kacprzak, Robbin — Zdzisław Suwalski i Mieczysław Wald, Zawiadowca Stacji — Wacław Kowalski, Arbcy — Wacław Scibor, Bregain — Janusz Kłosiński, Rigogne — Dobrosław Mater, Barthelemy — Zygmunt Malawski, Charron — Bogdan Baer, Poiret — Edward Wichura, Nikolas — Leopold Schmaus, Zandarm I — Leszek Sadzikowski, Zandarm II — Tadeusz Teodorczyk.

8. „BURZA“ — Aleksander Ostrowski. Przekład: Jerzy Jędrzejewicz. Reżyseria: Kazimierz Dejmek. Scenografia: Józef Rachwański. Premiera 7. VI. 1952 r. Ilość przedstawień — 73 — ostatni spektakl 8. III. 1953 r.

Obsada: S. P. Dikoj — Adam Daniewicz i Stanisław Skolimowski, Borys Grigoriewicz — Gustaw Lutkiewicz, M. I. Kabanowa — Jadwiga Chojnacka i Bronisława Bronowska, T. I. Kabanow — Kazimierz Dejmek, Wacław Kowalski i Stanisław Dąbrowski, Katerina — Bohdana Majda i Hanna Bedryńska, Warwara — Wiesława Mazurkiewicz, Kuligin — Seweryn Butrym, W. Kudriasz — Tadeusz Minc, Szapkin — Tadeusz Teodorczyk, Fieklusza — Janina Łukomska i Maria Białobrzęska, Głasza — Julia Temerson i Bożena Darlak, Pani z dwoma lokajami — Wanda Jakubińska, I Przechodzeń — Stanisław Skolimowski, II Przechodzeń — Bolesław Bolkowski, Kobieta — Janina Draczeńska.

9. „TANKOWIEC NEBRASCA“ — Herb Tank. Przekład — Dobrosław Mater. Reżyseria — Maria Straszewska i Janusz Kłosiński. Scenografia — Józef Rachwański.

Polska prapremiera 16. VIII. 1952 r. Ilość przedstawień 23, ostatni spektakl 14. X. 1952 r.

Obsada: Kapitan — Zdzisław Suwalski, I Oficer — Antoni Zukowski, Maguire — Jan Zieliński, Brooks — Janusz Kłosiński, Grasso — Wojciech Pilarski, Alabama — Dobrosław Mater, Szwed — Leopold Schmaus, Keller — Wacław Kowalski, Chilijczyk — Zygmunt Malawski, Cookie — Stanisław Skolimowski i Mieczysław Wald, Doktor —

Tadeusz Teodorczyk, I Arab — Józef Łodyński, II Arab — Bogdan Baer, Marynarz — Bolesław Bolkowski, Chłopiec okrętowy — Edward Wichura.

10. „NIEZAPOMNIANY ROK 1919“ — Wsiewołod Wiszniewski. Przekład: Maria Wisłowska i Adam Gal's. Inscenizacja i reżyseria: Kazimierz Dejmek. Scenografia — Józef Rachwański. Muzyka: Dymitr Szostakowicz wg filmu „Niezapomniany rok 1919“.

Polska prapremiera — 6. XI. 1952 r. Ilość przedstawień — 58. Ostatni spektakl 31. III. 1953 r.

Obsada: W roli W. I. Lenina — Kazimierz Dejmek, w roli I. W. Stalina — Seweryn Butrym, Szybajew — Janusz Kłosiński, Woronow — Bolesław Bolkowski, Potapow — Jan Zieliński, Iwančzenkow — Józef Pilarski, Daniłowa — Halina Billing i Barbara Rachwańska, Sekretarka tow. Lenina — Hanna Bedryńska i Maria Białobrzaska, Sekretarz tow. Stalina — Marian Stanisławski, Plk. Butkiewicz — Adam Cyprian, Madame Butkiewicz — Maria Białobrzaska i Wanda Jakubińska, Rybaltowski — Wojciech Pilarski, Eggar — Stanisław Winczewski, Dax — Tadeusz Minc, Staruszek — Józef Łodyński, Mister Bob — Mieczysław Wald, Liza — Hanna Brochocka i Halina Sobolewska, Rodzianko — Wacław Scibor, Niekłudow — Leopold Schmaus, Kapelmistrz Mieszkow — Wacław Kowalski, Seydlitz — Adam Daniewicz, Wadbolski — Zygmunt Malawski, Członek Rady Wojennej Armii — Gustaw Lutkiewicz, Komisarz Okręgu — Zdzisław Suwalski, Dowódca Fortu Obruczew — Marian Nowak, Dowódca pancernika „Pietropawłowski“ — Tadeusz Teodorczyk, Stary Miner — Stanisław Skolimowski, Telefonista — Bohdan Baer, Młody żołnierz — Edward Wichura, Nikandrow — Dobrosław Mater.

11. „HENRYK VI NA ŁOWACH“ — Wojciech Bogusławski. Inscenizacja i reżyseria — Kazimierz Dejmek. Scenografia — Józef Rachwański. Opracowanie muzyczne — Karol Stromenger. Premiera 5. II. 1953 r. Ilość przedstawień do dnia 31. XII. 1954 — 95 (sztuka w repertuarze).

Obsada: Henryk VI — Seweryn Butrym, Milord Ryding — Gustaw Lutkiewicz, Trzej Milordowie — Adam Cyprian i Jerzy Merunowicz, Stanisław Skolimowski i Marian Nowicki, Zdzisław Suwalski i Tadeusz Minc, Lurwell — Janusz Kłosiński, Ferdynand Kokł — Andrzej Szalawski, Małgorzata — Janina Łukowska i Barbara Rachwańska, Ryszard — Wojciech Pilarski, Robert — Józef Pilarski, i Marian Nowak, Betsy — Hanna Bedryńska i Wiesława Mazurkiewicz, Dwóch gajowych — Bolesław Bolkowski i Wacław Kowalski, Żołnierze — Tadeusz Minc i Tadeusz Teodorczyk, Marian Nowak i Michał Pawlicki, Leopold Schmaus i Zygmunt Malawski.

12. „OPOWIEŚĆ O TURCJI“ — Nazim Hikmet. Przekład — Ewa Fiszer. Inscenizacja i reżyseria — Kazimierz Dejmek. Scenografia: Marian Bogusz. Muzyka — Tadeusz Baird.

Polska prapremiera 9. V. 1953 r. Ilość przedstawień — 38 — ostatni spektakl 25. X. 1953 r.

Obsada: Hatce — Danuta Korolewicz, Sulejman — Janusz Kłosiński, Giuzin — Wiesława Mazurkiewicz, Nuri — Leopold Schmaus, Ismail — Wojciech Pilarski, Murat — Seweryn Butrym, Hussein — Wacław Scibor, Fatma — Janina Draczeńska, Ali — Edward Wichura, Satyl-

mysz — Józef Pilarski, Osman — Marian Nowak, Córka Osmana — Julia Temerson, Ibrahim — Tadeusz Teodorczyk, Robotnica — Bronisława Bronowska, I kobieta — Ewa Kacprzak, II kobieta — Maria Białobrzaska, III kobieta — Hanna Bedryńska, Szachende — Bohdana Majda i Hanna Bedryńska, Senator Caine — Stanisław Skolimowski, Smith — Zygmunt Malawski, Premier — Jan Zieliński, Minister — Mieczysław Wald, Kemil — Adam Cyprian, Naczelnik policji — Tadeusz Minc, Tłumacz — Gustaw Lutkiewicz, Tłumaczka — Wanda Jakubińska, Sekretarz Kemila — Zdzisław Suwalski, Strażnik — Bolesław Bolkowski, Kupiec — Wacław Kowalski, Kerim — Bohdan Baer, I gazeciarsz — Józef Łodyński, II gazeciarsz — Dobrosław Mater.

13. „DZIEWCZYNA Z DZBANEM“ — Lope de Vega. Przekład: Aleksander Maliszewski. Inscenizacja i reżyseria: Hanna Małkowska. Scenografia — Józef Rachwański. Opracowanie muzyczne: Karol Stromenger. Układ taneczny — Natalia Lerska.

Premiera 30. VI. 1953 r. Ilość przedstawień do dnia 31. XII. 1954 — 163 (sztuka w repertuarze).

Obsada: Donja Maria — Hanna Bedryńska i Bohdana Majda, Donja Anna, wdowa — Maria Białobrzaska i Danuta Korolewicz, Luiza — Julia Temerson, Leonor — Bohdana Majda i Danuta Mniewska, Juana — Ewa Kacprzak i Eugenia Herman, Hrabia — Wacław Scibor, Don Juan — Tadeusz Minc, Don Diego — Tadeusz Teodorczyk, Fulgencio — Zdzisław Suwalski, Don Bernardo — Józef Pilarski i Bolesław Bolkowski, Martin — Dobrosław Mater, Pedro — Marian Nowak, Naczelnik więzienia — Józef Łodyński, Jan Zieliński i Marek Okopiński, Indianin — Adam Cyprian i Jerzy Kozakiewicz, Właściciel oberży — Stanisław Skolimowski, Poganiacz mułów — Edward Wichura.

14. „SPAZMY MODNE“ — Wojciech Bogusławski. Reżyseria — Kazimierz Dejmek i Janusz Kłosiński. Scenografia — Józef Rachwański. Premiera 3. XI. 1953 r. Ilość przedstawień do dnia 31. XII. 1954 r. — 85 (sztuka w repertuarze).

Obsada: Hrabia Modnicki — Seweryn Butrym, Hrabina — Maria Białobrzaska, Lukrecja — Wiesława Mazurkiewicz, Plk. Zdawniański — Bolesław Bolkowski, Szarmantski — Janusz Kłosiński, Mizantropski, lekarz — Jan Zieliński, Dorotka — Bohdana Majda, Służalski — Wacław Kowalski, Wiercioki — Gustaw Lutkiewicz, Jurga — Bohdan Baer.

15. „DOMEK Z KART“ — Emil Zegadłowicz. Inscenizacja — Kazimierz Dejmek, reżyseria — Janusz Kłosiński. Scenografia: Iwona Zaborowska. Premiera 5. III. 1954 r. Ilość przedstawień do dnia 31. XII. 1954 — 59 (sztuka w repertuarze).

Obsada: Korbicki — Tadeusz Minc — Wiąz — Jan Zieliński, Juraszek — Gustaw Lutkiewicz i Dobrosław Mater, Chłopiec z drukarni — Krystyna Feldman, Kitti — Danuta Korolewicz i Danuta Mniewska, Bruno Sztorc — Seweryn Butrym i Wojciech Pilarski, Kłeczek — Marian Nowak, Prycz — Marek Okopiński i Wacław Scibor, Robotnik — Leopold Schmaus, Panusia — Janina Draczeńska i Eugenia Herman, Żyd — Stanisław Skolimowski, Paschant — Edward Wichura, Literaci: I — Bogdan Baer i Gustaw Lutkiewicz, II — Jerzy Merunowicz, III — Józef Pilarski, Pani Maciągowa — Wanda Jakubińska, Starosta — Zdzisław Suwalski, Chłopiec z gazetami — Julia Temerson, Gabryś, Kom-

post. policji — Zygmunt Malawski, Posterunkowi: Kobza — Jerzy Kozakiewicz, Kajdas — Tadeusz Teodorczyk, Twardoch — Marian Stanisławski, Premier — Bolesław Bolkowski, Adiutant — Leopold Schmaus, Krasnoarmiejec — Waclaw Kowalski.

16. „LATARNIA“ — Alojzy Jirasek. Przekład — Wanda Karczewska. Inscenizacja i reżyseria — Jerzy Merunowicz. Scenografia — Józef Rachwański. Muzyka — Arnost Kostal. Premiera 29. VI. 1954 r. Ilość spektakli do dnia 31. XII 1954 — 70 (sztuka w repertuarze).

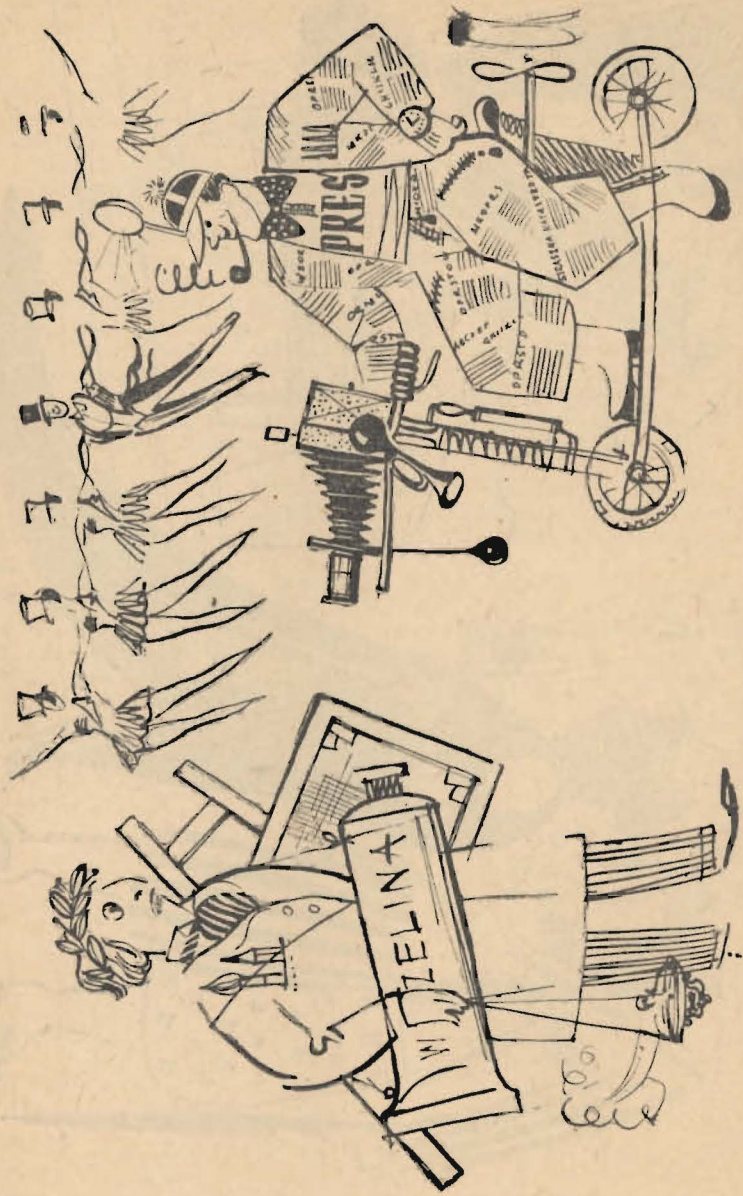
Obsada: Księżna — Hanna Bedryńska i Irena Massalska, Dworzanin — Waclaw Scibor, Burgrabia — Bolesław Bolkowski i Jerzy Merunowicz, Młynarz — Wojciech Pilarski, Babka — Bronisława Bronowska i Janina Draczevska, Hanusia — Halina Sobolewska i Danuta Mniewska, Zajączek — Dobrosław Mater, Braha — Marian Nowak, Grajkowie: Zima — Stanisław Skolimowski, Sitko — Zdzisław Suwalski, Kłosek — Waclaw Kowalski i Bogdan Baer, Kłoscowa — Krystyna Feldman i Barbara Rachwańska, Wodniki: Michał — Gustaw Lutkiewicz i Jerzy Kozakiewicz, Iwan — Janusz Kłosiński i Jerzy Merunowicz, Pan Franc — Edward Wichura, Muszkieter — Leopold Schmaus i Tadeusz Minc, Zan — Zygmunt Malawski i Tadeusz Teodorczyk, Pokojowa — Eugenia Herman i Danuta Mniewska, Wójtowie: Kręciołek — Bogdan Baer i Waclaw Kowalski, Otręba — Marian Stanisławski.

17. „SWIAT SIĘ KONCZY“ — Jan Kasprowicz. Reżyseria: Kazimierz Dejmek. Scenografia: Iwona Zaborowska. Prapremiera 8. IX. 1954 r. Ilość przedstawień do dnia 31. XII. 1954 — 36 (sztuka w repertuarze).

Obsada: Cierpik — Seweryn Butrym, Jagna — Wanda Jakubińska, Małgosia — Wiesława Mazurkiewicz, Mięta — Bolesław Bolkowski, Walek — Marian Stanisławski, Wróbel — Józef Pilarski, Kościelny — Janusz Kłosiński, Maryska — Barbara Rachwańska i Eugenia Herman, Wojtaszek — Tadeusz Minc, Komornik sądowy — Stanisław Skolimowski, Karczmarka — Janina Draczevska, Kumoszki — Bronisława Bronowska, Krystyna Feldman, Gospodarze — Jan Zieliński, Marian Nowak i Tadeusz Teodorczyk.



Józef Rachwański: Projekty kostiumów do „Łaźni“



Józef Rachwański; Projekty kostiumów do „Łaźni“



Wojciech Pilarski jako Majakowski





D. Mniewska — Underton, — J. Zieliński — Noczkín, J. Kłosiński — Pobiedonosikow  
Fot COPIA



J. Kłosiński — Pobiedonosikow, M. Białobrzeska — Mezzaliansowa, B. Baer — Momentalnikow  
Fot COPIA



*B. Majda — Pola, E. Herman — Fosforyczna kobieta*

**Fot. COPIA**

Cena zł 3,-

**PREMIERA:**  
11 **GRUDZIEŃ 1954**

Program rozszerzony, wydany z okazji pięciolecia  
**PAŃSTWOWEGO TEATRU NOWEGO W ŁODZI**

