LISTY TEATRU POLSKIEGO

1

WARSZAWA SEZON 1957-1958

LISTY TEATRU POLSKIEGO

Zeszyt pierwszy

wydany z okazji premiery *Don Juana* Moliera,
dn. 5.X.1957 r.

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

Wydawca i Redakcja: Dyrekcja Teatru Polskiego, Warszawa, ul. Karasia 2. Sekretarz Redakcji: Irena Strzemińska, Teatr Polski, tel. 6-92-76

Stanisław Wyspiański:

Zdarzyło mi się nieraz być za kulisami sceny i w garderobach artystów. Zachodziłem do garderoby artystów, wstępowałem za kulisy i wchodziłem na scenę [...]

Aż i nadszedł pan Zelwerowicz i począł się charakteryzować: na grabarza.

Przypatrywałem się.

Nie było nic i nie ma w tym nic śmiesznego. Widzieć to przeistoczenie się, jak zwolna a starannie odbywa się i aż nareszcie inny siedzi przed tobą człowiek, niż był tu przed chwilą, człowiek, co myśli i czuje inaczej, – z tą chwilą metamorfozy; – to jest coś więcej, niż wrażenie, jakie wynieść można indziej z teatru, lub co by można przyjmować żartobliwie i mówić, że aktorzy-artyści są śmieszni za kulisami.

Śmieszni? – Nieprawda. Oni tylko mają
pokazać, pokazują w sztuce, którą grają,
ludzkie przywary i ludzką niewolę
i niedołęstwo myśli i ułomność;
przyjmują na się maski, strój i dolę
żywą, a sądzi ich wasza przytomność.
Co w nich jest samych wad i duszy bole
i skazy – jaką pycha, – jaką skromność,
jaką obłuda – jaką wzgarda, zazdrość, cnota,
jaką nienawiść, – niechęć i ochota,
to pokazują i z tego się myją
po skończonym spektaklu, gdy teatr skończony.
Co w nich udane, tym w teatrze żyją
i duch ich z rudy tej jest – oczyszczony.
To nie są błazny, – chociaż błaznów miano,
oklaskiem darząc, w oczy im rzucano, –
lecz ludzie, – których na to powołano,
by biorąc na się maskę i udanie,
mówili prawdy wiecznej przykazanie.
Na co stać kogo, tajemnic tych sięga;
wieczna w tym siła, groza i potęga...

(Fragment *Studium o Hamlecie*)

MOLIER (1622–1673)

Portret z epoki. Ze zbiorow prywatnych Arnolda Szyfmana.

Iluż jest Molierów! Na nim można by demonstrować, że wszystkie te wymysły, które teatr dzisiejszy chce uważać za swoje zdobycze, są raczej cofnięciem się ku dziecięctwu teatru, kiedy to widz był istotnie dużym dzieckiem, którego oko przede wszystkim trzeba było bawić. Wszystkie te atrakcje i figielki znał już i Molier i umiał doskonale nimi operować, o ile geniusz jego raczył się do nich zniżyć.

I jakie miał środki! Pierwszy swój komediobalet wystawił na zamówienie nadintendenta finansów Fouqueta, który chciał samego króla upokorzyć swym zbytkiem i rychło po tej zabawie dostał się do Bastylii. Można sobie wyobrazić, co tam były za przepychy! Później, kiedy szło o widowiska dworskie, kasa królewska stała mu otworem.

Znał Molier teatr pod otwartym niebem: za scenę oddawano mu ogrody Wersalu, w których urządzano umyślne wodotryski, sadzawki, maszynerie. Scenę oświecało dwustu ludzi w maskach, którzy trzymali tyleż woskowych świec.

Znał efekty nagości. Panna du Parc, reprezentująca na którymś z takich festynów Wenus, wynurzyła się z wody (z prawdziwej wody, zapewne odpowiednio ogrzanej)...

Kiedy Molier potrzebował muzyki, miał do rozporządzenia królewską kapelę, i nadwornych śpiewaków, i nadwornego kompozytora, P. Lulli. Molier stworzył komedię muzyczną, którą obecnie na nowo wymyślono jako najmodniejszy teatr.

Kiedy chciał tańca, miał balet nadworny... A często w jego balecie tańczył sam król i najwięksi panowie dworu. Korowód roztańczonych masek, piosenka, to najczęstsze zakończenie jego lekkich komedii...

Znał sztuczki, którymi wciąga się do współgrania publiczność. Jego Pan de Pourceaugnac uciekał na salę pomiędzy widzów, kędy go goniła armia lekarzy i aptekarzy z serengami.

Znał rodzaj kabaretowy i jego bezceremonialną swobodę, kiedy w *Improwizacji w Wersalu* pokazał kulisy

swojej trupy, swój teatr podczas próby i siebie przy reżyserskiej robocie.

Znał cudy feerii, kiedy w tragicznym balecie *Psyche* napisanym do spółki ze starym Corneillem, jeden akt pomieścił w niebie, a drugi w piekle.

Znał interludia, i groteski, i teatr masek, i pocieszne zwierzęta na scenie itd. Wszystko to Molier nie tylko znał, ale przeważnie sam stworzył. I miał – powtarzam – środki nieograniczone: chodziło wszak o zabawę najpotężniejszego monarchy. Otóż, wierzcie mi, wszystko to Molier miał sobie za coś bardzo pośledniego. Poddawał się obowiązkom, jakie nań płynęły z tytułu aranżera dworskich uroczystości, bawiło go to może, było dlań wytchnieniem po wielkiej twórczości. Ale kiedy chciał napisać naprawdę coś dla siebie, dać miarę swoją jako twórcy odkładał to wszystko na bok. Wówczas wystarczało mu parę metrów sceny bez żadnych urządzeń, jedna najprostsza dekoracja na pięć aktów i na scenie kilka osób, które rozmawiają z sobą. Całą treść tego prawdziwego teatru Moliera stanowi krzesanie o siebie myśli, idei, tarcie o siebie słów, zazębianie charakterów i wydobywanie z tego efektów najprzedniejszego mądrego dowcipu. To był w jego pojęciu prawdziwy, najwyższy teatr; tamto wszystko to zabawki, którymi karmił z musu tę dość mieszaną umysłowo publiczność, jaką był dwór Ludwika XIV. W tych ramach dobrowolnie skromnych i ubogich stworzył najistotniejsze swoje dzieła. I to jest teatr, najteatralniejszy, najczystszy teatr jaki istnieje. I kto z was widział trzeci akt *Świętoszka* i nie zdumiał się z zachwytu i nie padł w duchu na kolana, temu już nic nie poradzę...

Tak, trzeci akt *Świętoszka*, czwarty akt *Mizantropa* – to są te zawrotne szczyty teatru, przed którymi staje się z osłupieniem. I to blisko od trzystu lat. Szczęśliwa publiczność paryska z roku 1664, dla której te genialne dzieła były współczesnością, były krwią z ich krwi! My dziś musimy przystępować do nich, przerzynając się przez zapory odmiennej konwencji, kostiumu, wiązanej mowy. Publiczność nie bardzo lubi ten kłopot, ale gdy chodzi o Moliera, stokrotnie się on opłaca; trzeba się z tym pogodzić, że jeden był Molier i drugiego, niestety, nie będzie!

(Fragmenty recenzji z przedstawienia *Świętoszka* w Teatrze Polskim; druk. *Kurier Poranny* nr 133 z dn. 15.V.1925 r. przedruk w książce *Flirt z Melpomeną*, wieczór szósty).

Julian Lewański: ROK 1687 –

PIERWSZY MOLIER W POLSCE

Historyk teatru staropolskiego, opowiadający o naszych związkach z obcym dramatem, wskazywał dotychczas przede wszystkim na szlak łączący nas w okresie Odrodzenia z Anglią. Komedianci angielscy dotarli – jak wiadomo – do Warszawy już w roku 1611 i już wówczas mogli grać na zamku warszawskim Szekspira. Z wielkiej trójcy francuskiego dramatu wieku złotego notowany był u nas jedynie Corneille, którego *Cyda* wystawiono w Warszawie w roku 1662. O polskiej przeróbce *Andromachy* Racine'a wiedzieliśmy, ale nie potrafiliśmy powiązać jej z życiem teatru. A już dzieje Moliera w Polsce zaczynały się dla nas dopiero w wieku XVIII. Na tym tle wiadomość o wystawieniu w Polsce *Mieszczanina szlachcicem* w roku 1687, a więc zaledwie w 17 lat po premierze francuskiej, można określić tylko jednym słowem: wydarzenie. Dodajmy jeszcze – wystawienie *Andromachy* Racine'a w Jaworowie w roku 1675 *, żeby raz jeszcze stwierdzić, jak bardzo krzywdzące byłoby lekceważenie teatru staropolskiego, na którego scenach grano jednak w wieku XVII wszystkie wielkości ówczesne, bo i Szekspira, i Moliera, i Corneille'a, i Racine'a. Gdybyż tak dzisiaj...

Raz jeszcze potwierdziło się nadto przypuszczenie, że archiwa nasze mogą nam gotować i nadal nie lada niespodzianki, skoro także wiadomość o staropolskim Molierze uzyskaliśmy niemal przypadkiem.

W zbiorach Biblioteki Ossolineum we Wrocławiu w czasie katalogowania odnalazł się mianowicie program, dawną modą w formie obszernego streszczenia spisany, zatytułowany *Synopsis Komedyjej na ostatnie trzy dni w Pałacu Leszczyńskim odprawioney Roku Pańskiego 1687.*

[...] Bliższą datę trudno ustalić, chociaż wyrażenie „na ostatnie trzy dni" znaczy najprawdopodobniej: „na

* Impreza teatralna Marii Kazimiery Sobieskiej. Pisze o tym Tad. Żeleński (Boy) w książce *Marysieńka Sobieska*. Wyd. P.I.W. (Przyp. Red).

ostatki", które w owym roku przypadały 9, 10 i 11 lutego. Z większą pewnością potrafimy wskazać miejsce, gdzie odbyło się przedstawienie. Wyrażenie „w pałacu Leszczyńskim" nie musi znaczyć: w Lesznie (chociaż tutaj tekst drukowano), bo w tym mieście zbudowali ocalały do dzisiaj pałac dopiero Sułkowscy w początku wieku XVIII. Toteż informację strony tytułowej należy niewątpliwie czytać: „należącym do Leszczyńskich", bo i dziś mówimy przecież „w pałacu radziwiłłowskim". Przedstawienie odbyło się zatem z pewnością w niezbyt od Leszna odległej Rydzynie, gdzie od dawna znajdowała się siedziba Leszczyńskich. Duży czworoboczny zamek, niegdyś obronny, wznieśli tu jeszcze w średniowieczu ich poprzednicy. Wiemy na pewno, że po wspaniałej przebudowie z przełomu wieku XVII i XVIII był wyposażony w salę teatralną, wiemy nawet, jak wyglądała scena rydzyńska około roku 1700. Jest to przecież ta sama scena, na której pierwsze kroki „w zawodzie scenicznym" stawiali aktorzy teatru narodowego: Hemplński i Sierakowska! Jakież bogate tradycje odsłaniają się po odczytaniu zaledwie strony tytułowej druczku.

Radość to jednak przedwczesna, bo na tych informacjach kończy się też wszystko, co z pełną odpowiedzialnością możemy powiedzieć o przedstawieniu. Obfite archiwum Sułkowskich i ich poprzedników w Rydzynie, Leszczyńskich, spłonęło niemal w całości w Poznaniu w roku 1945. Zanim uda się odnaleźć inne materiały archiwalne, musimy zadowolić się zestawieniem najbardziej prawdopodobnych hipotez.

[...] Można więc sobie wyobrazić, że przedstawienie w pałacu Leszczyńskich w Rydzynie było jedną z imprez królewskiego teatru dworskiego. Równie dobrze wolno z kolei przypuścić, że przedstawienie wykonała wędrowna trupa aktorska zagraniczna, ba, może polska. W jakim języku? – Obszerny program podsuwa przypuszczenie, że po francusku. Druk był w takim wypadku pomocą dla nie znających języka. Dalszy z tego wniosek, że widownia nie byłaby taka szczupła, jeżeli przewidywało się słuchacza władającego językiem polskim (i bezużyteczną na tym przedstawieniu łaciną!).

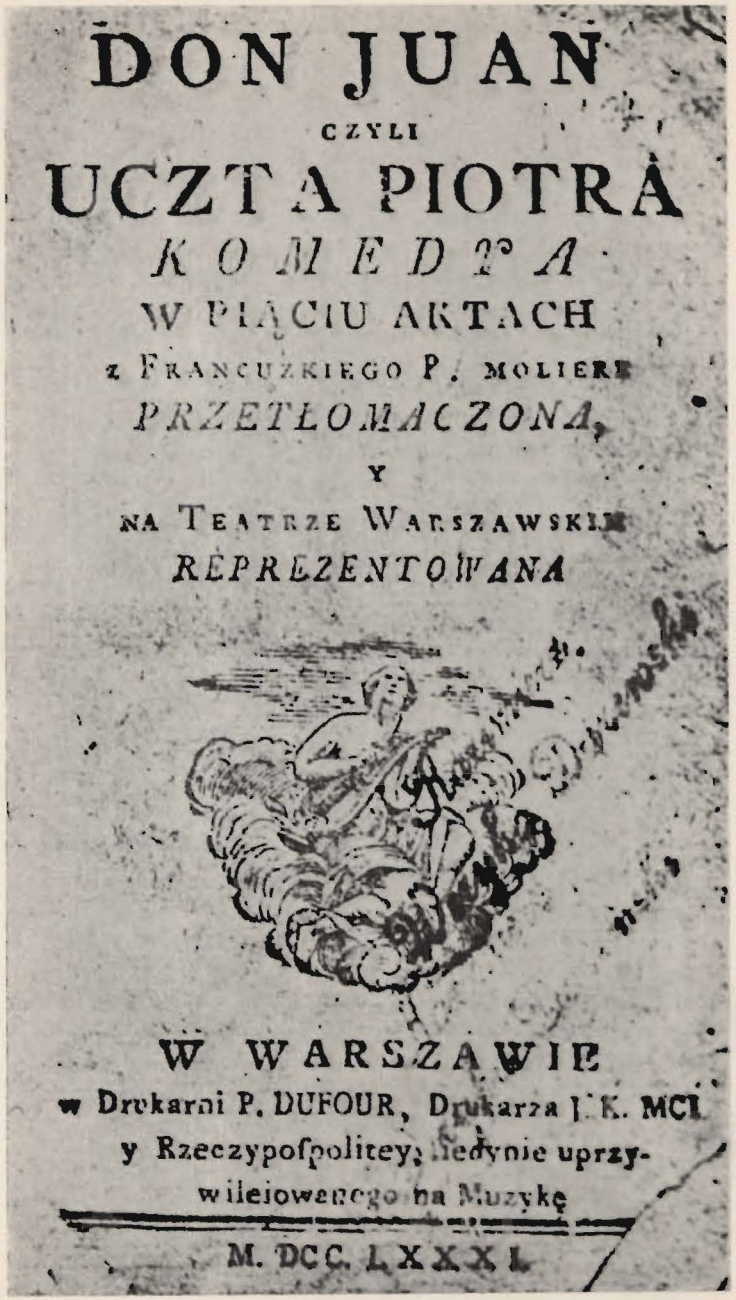
Ostatnia wreszcie ewentualność, to odegranie komedii przez amatorów z otoczenia i dworu Rafała Leszczyńskiego, ówczesnego hrabi na Lesznie. Kto wie, czy on sam nie jest autorem streszczenia. Nie należy też z góry wykluczać możliwości wystawienia sztuki w języku polskim. Przemawiałyby za tym spolszczone nazwiska bohaterów komedii. Szczegółowe streszczenie mogło służyć pomocą dla widza niezbyt lotnego lub zajmującego odległe od sceny miejsce. Warunki akustyczne w teatrach tamtych czasów nie były doskonałe, spektakl mógł być dawany pod gołym niebem.

[...] Bez względu na to, kim byli wykonawcy *Mieszczanina szlachcicem* w siedemnaście lat po premierze francuskiej, wydarzenie to trzeba łączyć z osobą Rafała Leszczyńskiego, szóstym tego imienia w nomenklaturze owoczesnej, dziesiątym w rachubie heraldyków. Był to syn podkanclerzego Bogusława, a ojciec króla Stanisława Leszczyńskiego. Tradycje naukowe i artystyczne tego rodu nie są małe.

[...] Znaczenie przedstawienia w pałacu rydzyńskim ocenimy jeszcze lepiej, gdy się jego datę zestawi z ogólnym obrazem recepcji Moliera w Europie. Nie wytrzymujemy konkurencji tylko jednego sąsiada – Francuzów. Anglia okresu restauracji wyprzedza zdecydowanie wszystkie inne literatury – E. Ravenscroft komponuje z *Pourceaugnac'a* i *Le Bourgeois Gentilhomme* swoje komedie *The Citizen turn'd Gentelmen* i *Careless Lovers* już w latach 1672 i 1673.

Wyprzedzamy natomiast prawie na pewno Niemców. *Pocieszne wykwintnisie* ukazały się w pierwszym zbiorku trzech komedii odbitym we Frankfurcie w roku 1670. Natomiast *Mieszczanina szlachcicem* grywała wprawdzie trupa Veltheima w końcu wieku XVII, ale przekład komedii ukazał się dopiero w roku 1694 i 1695 w Norymberdze. Nie jest pewne, czy ubiegli nas Włosi – mówi się o nich ogólnikowo, podobnie jak o Niemcach, że ku końcowi wieku grywali Moliera.

(Fragmenty pracy prof. Juliana Lewańskiego *Polska premiera „Mieszczanina szlachcicem"* w roku 1687, ogłoszonej w kwartalniku *Pamiętnik Teatralny*, rok 1956, zeszyt 1 (17), wyd. P.I.S.).


DON JUAN
CZYLI
UCZTA PIOTRA
KOMEDYA
W PIĄCIU AKTACH
z FRANCUZKIEGO P. MOLIERA
PRZETŁOMACZONA,
Y
NA TEATRZE WARSZAWSKIM
REPREZENTOWANA
W WARSZAWIE
w Drukarni P. DUFOUR, Drukarza J. K. MCI.
y Rzeczypospolitey, iedynie uprzywileiowanego na Muzykę
M. DCC. LXXXI.

Warszawa po raz pierwszy poznaje *Don Juana* Moliera

MOLIER W TEATRZE POLSKIM

(Od dn. 29 stycznia 1913 r. do dn. 5 października 1957 r.)

1 LEKARZ MIMO WOLI – komedia w 3 aktach. Przekład Tadeusza Żeleńskiego (Boya). Reżyserował Maksymilian Węgrzyn. Dekoracje i kostiumy Karola Frycza. Muzyka Glucka, Daquin'a i Couperin'a.
Obsada: Geront – M. Szobert, Lucynda – H. Starska, Leander – A. Węgierko, Sganarel – A. Zelwerowicz, Marcyna – St. Słubicka, Robert – L. Dybizbański, Walery – J. Zieliński, Łukasz – St. Jarniński, Jagusia – H. Czarnecka. (Grana łącznie z komedią następną tego samego wieczoru).

2 GRZEGORZ DANDIN – komedia w 3 aktach. Przekład Tadeusza Żeleńskiego (Boya). Reżyserował Maksymilian Węgrzyn. Dekoracje i kostiumy Karola Frycza.
Obsada: Dandin – St. Jaracz, Angelika – J. Zarzycka, Pan de Sotenville – J. Zieliński, Pani de Sotenville – F. Węgrzyn-Krysińska, Klitander – W. Grabowski, Klaudyna – J. Janecka, Lubin – St. Jarniński.
Wystawione dnia 29 lipca 1913 r. i grane 16 razy. Wznowione dn. 14.X.1913 r. (obsada jak wyżej) i grane 3 razy. Ogółem 19 razy.

3 SKĄPIEC – komedia w 5 aktach. Przekład Józefa Narzymskiego. Reżyserował Józef Solski. Dekoracje Karola Frycza.
Obsada: Harpagon – L. Solski, Eliza – Z. Modrzewska, Kleant – B. Mierzejewski, Anzelm – J. Popławski, Marianna – I. Renard, Walery – W. Biegański, Eufrozyna – St. Słubicka, Strzała – B. Muszyński, Pani Claude – J. Winiarska, Jakub – J. Machalski.
Wystawione dn. 29 stycznia 1918 r. i grane 17 razy.

4 PAN DE POURCEAUGNAC – komedia w 3 aktach (z baletem). Przekład Tadeusza Żeleńskiego (Boya). Inscenizacja i reżyseria Aleksandra Zelwerowicza. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Kostiumy Karola Frycza. Muzyka układu Leona Schillera. Tańce w układzie Konstantego Tatarkiewicza.

Obsada: Pan de Pourceaugnac – A. Zelwerowicz, Oront – J. Popławski, Julia – W. Tatarkiewiczówna, Erast – K. Benda, Neryna – St. Słubicka, Luzetta – A. Jasińska, Zbrygani – J. Machalski, Lekarze – M. Maszyński i B. Muszyński, Aptekarz – J. Bonecki, Adwokaci – M. Zajączkowski i K. Tatarkiewicz.
Wystawione dn. 28 maja 1918 r. i grane 19 razy.

5 MIESZCZANIN SZLACHCICEM – komedia w 3 aktach, okraszona baletem. Przekład Tadeusza Żeleńskiego (Boya). Układ sceniczny Ryszarda Bolesławskiego i Leona S. Schillera. Dekoracje i kostiumy Wincentego Drabika. Muzyka w opracowaniu L. S. Schillera. W akcie III *Mandragora*, pantomima w 3 sprawach Karola Szymanowskiego. Scenariusz Ryszarda Bolesławskiego i Leona S. Schillera.
Obsada: Pan Jourdain – St. Jaracz, Pani Jourdain – St. Słubicka, Lucylla – J. Gzylewska, Kleont – A. Węgierko, Dorymena – B. Koyałłowiczówna, Dorant – W. Grabowski, Neryna – Z. Modrzewska, Covielle – St. Bryliński, Nauczyciel muzyki – W. Neubelt, Tancmistrz – T. Chmielewski, Nauczyciel fechtunku – J. Strachocki, Nauczyciel filozofii – J. Zieliński.
Obsada *Mandragory*: Król Sinadab – J. Strachocki, Królowa Gulinda. – M. Bonecki, Arlekin – St. Umińska, Kapitan Kokodrillo – T. Chmielewski, Doktor – F. Zbyszewski.
Wystawione dn. 15 czerwca 1920 r. i grane 31 razy.

6 CHORY Z UROJENIA – komedia w 3 aktach z prologiem i epilogiem, ze śpiewami i z baletem. Przekład Tadeusza Żeleńskiego (Boya). Inscenizacja i reżyseria Aleksandra Zelwerowicza. Dekoracje i kostiumy Karola Frycza. Muzyka Ludomira Różyckiego. Choreografia Kazimierza Łobojki.
Obsada: Argan – A. Zelwerowicz, Belina – St. Słubicka, Aniela – A. Leszczyńska, Berald – G. Buszyński, Kleant – J. Kozłowski, Dr Biegunka – A. Bogusiński, Tomasz Biegunka – W. Gawlikowski, Dr Czyściel – B. Samborski, Aptekarz – T. Chmielewski, Rejent – W. Neubelt, Antosia – M. Brydzińska. Prolog – I. Markiz – L. Stępowski, II. Poliszynel – St. Umińska. Epilog – Prezes – B. Rostan, Doctor primus – W. Gielniewski.
Wystawione dn. 13 października 1921 r. i grane 32 razy.

7 ŚWIĘTOSZEK *(Tartufe)* – komedia w 5 aktach. Przekład Tadeusza Żeleńskiego (Boya). Reżyserował Aleksander Zelwerowicz. Dekoracje Karola Frycza.
Obsada: Pani Pernelle – Z. Czaplicka, Orgon – M. Maszyński, Elmira – H. Sulima, Damis – L. Łuszczewski, Marianna – H. Gromnicka, Walery – J. Warnecki, Kleant – T. Skarzyński, Tartufe – A. Zelwerowicz, Doryna – L. Pancewiczowa, Pan Zgoda – Wł. Neubelt, Oficer – Wł. Bracki, Flipota – H. Różańska.
Wystawione dn. 14 maja 1925 r. i grane 11 razy. (Nadto w T e a t r z e M a ł y m grane 8 razy.)

8 DON JUAN – czyli *Kamienny gość* – komedia w 5 aktach. Przekład Tadeusza Żeleńskiego (Boya). Reżyserował Bohdan Korzeniewski. Dekoracje i kostiumy Teresy Roszkowskiej.
Obsada: Don Juan – Cz. Wołłejko, Sganarel – J. Woszczerowicz, Elwira – H. Skarżanka, R. Kossobudzka, Don Luis – J. Maliszewski, Don Karlos – J. Pichelski, Don Alonzo – M. Maciejewski, Guzman – H. Małkowski, Franciszek – A. Bogusiński, Karolka – J. Kreczmarowa, Małgosia – H. Czengery, Pietrek – W. Gliński, W. Sadowy, Pan Niedziela – K. Dejunowicz, Tyczka – H. Kubalski, Fijołek – W. Machowski, Warchlak – ***, Posąg Komandora – E. Kowalczyk, Widmo – A. Jankowska, Czas – ***
Wystawione dn. 15 czerwca 1950 r. i grane 20 razy.

8a MIZANTROP – komedia w 5 aktach. Przekład Tadeusza Żeleńskiego (Boya). Reżyserował Janusz Warnecki. Dekoracje i kostiumy Otto Axera.
Obsada: Alcest – J. Warnecki, Filint – A. Różycki, Oront – A. Żabczyński, Celimena – J. Romanówna, Arsena – M. Ćwiklińska, A. Leszczyńska, Elianta – H. Dunajska, E. Krasnodębska, Akast – W. Gliński, Klitander – I. Gogolewski, Sierżant – L. Jabłoński, Ergast – K. Morawski.
Wystawione w T e a t r z e K a m e r a l n y m dn. 21 lutego 1954 r. i grane 52 razy.

9 DON JUAN – komedia w 5 aktach. Przekład Bohdana Korzeniewskiego. Reżyserował Bohdan Korzeniewski. Dekoracje i kostiumy Teresy Roszkowskiej.
Obsada: Don Juan – S. Jasiukiewicz, Cz. Wołłejko M. Dmochowski, Sganarel – J. Woszczerowicz, K. Dejunowicz, Elwira – M. Homerska, Guzman – E. Szupelak –

Gliński, Don Karlos – J. Pichelski, M. Dmochowski, Don Alonzo – A. Kowalczyk, Don Luis – J. Maliszewski, Franciszek – T. Kondrat, T. Dymek, Karolka – B. Marszel, Marcysia – K. Łaniewska, Pietrek – I. Gogolewski, Posąg Komandora – E. Kowalczyk, Fijołek – Z. Maklakiewicz, Warchlak – S. Burczyk, Pan Niedziela – F. Dominiak, Gęstwina – Z. Lubelski, Zjawa – D. Nagórna, Czas – T. Kosudarski.
Wystawione dn. 5 października 1957 r.

Jacek Woszczerowicz w roli Sganarela Teatr Polski – 1950.

DWA PRZEDSTAWIENIA „DON JUANA": WARSZAWA – 1950 I ŁÓDŹ – 1955.

August Grodzicki:

Kiedy chcemy mówić o koncepcji reżyserskiej B. Korzeniewskiego, mimo woli nasuwa się porównanie z przedstawieniem w paryskim teatrze Jouveta, który to teatr przy wszystkich swych smaczkach formalistycznych jest w swoim rodzaju doskonałością. Porównanie to jest bardzo pouczające. Jouvet uczynił z don Juana niemal wcielonego szatana (zresztą i fizycznie nie pociągającego), biorąc dosłownie to, co mówi o nim w pierwszym akcie Sganarel. Cała druga część utworu zmienia się tam w ponury dramat, ukazywanie się duchów przedstawione na serio ma budzić grozę wśród widzów. Końcowa scena obliczona na makabryczne dreszczyki dzieje się nad trumną don Juana z kościotrupem, nad którą Sganarel wygłasza swoje żale za straconą pensją. Całość rozgrywa się w ramach trochę bezczasowych. Takie ujęcie jest dziś typowe dla teatru zachodniego.

U Korzeniewskiego zupełnie inaczej. Komedia jest mocniej osadzona w realizmie historycznym. Don Juan jest wyrazistym typem społecznym. A tam, gdzie u Jouveta widz miał wstrzymywać oddech z wrażenia, tu śmieje się najgłośniej. „Duchy" są śmieszne, ich konwencjonalność jest całkiem oczywista, podkreślona jeszcze maskami i u Komandora tasiemkami, które spinają z tyłu jego zbroję. Nie ma obawy, aby widz w nie uwierzył. Umowność teatralna jest tu wyraźna a zastosowane środki przypominają sposoby, których Korzeniewski użył już w przedstawieniu *Amfitriona*. Oczywiście łatwo postawić tu zarzut formalizmu. Ale chyba nikt nie będzie proponował „realistycznego" przedstawienia duchów. Reżyser słusznie użył środków takich, jakich wymagała sztuka.

Był to tryumf Jacka Woszczerowicza. Stworzył on kreację zupełnie niezwykłą. Nie można było oderwać oczu od tego aktora, zarówno wtedy, kiedy jakimś genialnym skrótem mimicznym przechodził od grymasu obrzydzenia, do służalczego śmiechu, aprobującego łotrostwo swego pana, jak i wtedy, kiedy niemal bez drgnienia twarzy jak skamieniały słuchał don Juana. To niewątpliwie jedno z najlepszych osiągnięć powojennego teatru polskiego. Rola zresztą leżała, jak ulał na tym aktorze.

(Fragment recenzji z przedstawienia *Don Juana* w Teatrze Polskim w Warszawie, druk. *Kurier Codzienny*, nr 171 z dnia 22.VI.1950 r.)

Molier – „Don Juan". Inscenizacja i reżyseria – Bohdan Korzeniewski. Dekoracje i kostiumy – Teresa Roszkowska. Akt III: Jacek Woszczerowicz – Sganarel, Czesław Wołłejko – Don Juan. Teatr Polski – 1950.

Molier – „Don Juan". Inscenizacja i reżyseria – Bohdan Korzeniewski. Dekoracje i kostiumy – Józef Rachwalski. Akt III: Janusz Kłosiński – Sganarel, Gustaw Lutkiewicz – don Juan. Łódź, Teatr Nowy – 1955.

Adam Tarn:

Bohdan Korzeniewski, wybitny reżyser bez stałego miejsca pracy, wystawił w Teatrze Nowym w Łodzi *Don Juana* Moliera. Inscenizował go tak jak przed pięciu la-

ty w Warszawie, kiedy spotkał go zarzut, że w jego interpretacji komedia ta sugeruje, jakoby Molier szerzył „bezkarność za różne łajdactwa, relatywizm moralny, czyli rzeczywiście rzeczywistą niemoralność"... Wystawił go tak samo wbrew krytyce, która spowodowała, że *Don Juana* zdjęto wtedy z afisza. I – powiedzmy to od razu – odniósł duży sukces, choć ambitny młody zespół Teatru Nowego nie całkowicie podołał zadaniu.

Jak to? Reżyser odniósł sukces, chociaż aktorzy nie podołali zadaniu? Na czym może polegać sukces reżysera, jeśli nie na wydobyciu zawartych i w tekście i w samym aktorze możliwości interpretacyjnych?

Otóż w tym wypadku powodzenie reżysera trzeba mierzyć czytelnością utworu. W inscenizacjach dotychczasowych, nie wyłączając tak słynnych jak Jouveta i Vilara, komedia ta nastręczała pewne wątpliwości. Bo skąd do Moliera jakieś nadprzyrodzone zjawiska, widma, duchy, ogień piekielny pochłaniający grzesznika? I co to ma znaczyć, że stróżem moralności jest Sganarel, błazen i tchórz? Czy pisząc tę komedię, której bohater ginie – a więc komedię, nie będącą komedią – Molier istotnie stworzył „monstrum, tragikomedię fantastyczną i błazeńską, niewiarygodny zlepek wszystkich rodzajów", jak mu to zarzucał w latach osiemdziesiątych głośny krytyk mieszczański Lemaitre?

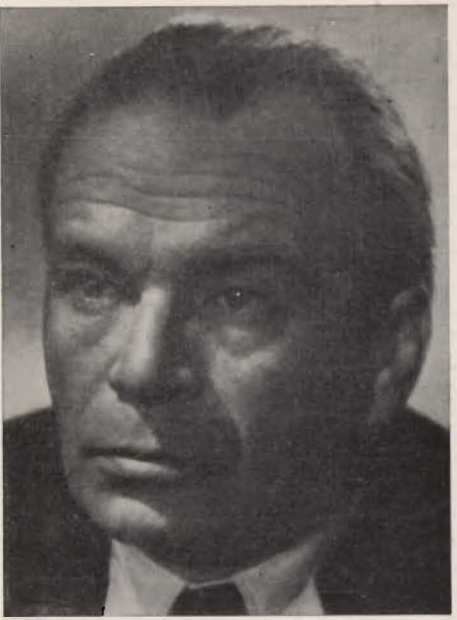
Korzeniewski bardzo jasno odpowiada na te pytania, nie tylko w swym wnikliwym eseju pt. *Sekrety Don Juana* *, ale – co ważniejsze, oczywiście – przez samą inscenizację. Pokazuje bowiem, naocznie nas przekonywa, jak ostrą satyrą na obłudników jest *Don Juan* – i jak odważną, skoro nie idzie tu o małego oszusta jak w *Świętoszku*, lecz o wielkiego. Pana Tartufe'a łatwo było unieszkodliwić, wystarczyło go zdemaskować. Don Juan, kiedy nakłada maskę, staje się nietykalny. Tartufe jest obłudnikiem z zawodu i z powołania. Don Juan staje się obłudnikiem wbrew swojej naturze, jest, przeciwnie, wyzywająco bezczelny i cyniczny, otwarcie kpi sobie z moralności i wiary. Tylko, że za późno (w tym wypadku) wdział maskę. I zamysł autorski, który tyle sprawiał kłopotów krytyce mieszczańskiej na przełomie wieku – bo nie mogła kontynuować antymolierowskiej krucjaty, nie mogła zarzucać Molierowi, że głosi ateizm, więc rozdzierała szaty nad niewypałem twórczym, jakim rzekomo jest *Don Juan* – zamysł autorski staje się najzupełniej przejrzysty. To chłosta sięgająca możnych tego świata, dla których obłuda jest refugium – nie środkiem do celu, jak dla Tartufe'a, ale pancerzem, którego na tym padole łez nie przebije miecz sprawiedliwości. Na tym padole łez... A tam w niebie? Cóż, w niebie – odpowiada z uśmiechem Molier – kto wie, może i dosięgnie ich karząca ręka... jeśli wierzycie w niebo. Ale czy to powód, żeby tu na ziemi, mogli się naigrawać z nas wszystkich?

Oto cały sens komedii. I Korzeniewski świetnie, z wyrafinowanym dowcipem, najklarowniej w świecie przekazuje go widowni...

(Fragment artykułu *Don Juan na wygnaniu*, druk. *Nowa Kultura*, nr 69, z dn. 25.IX.1955 r.).

Molier – „Don Juan". Akt V: Czesław Wołłejko – don Juan, Jacek Woszczerowicz – Sganarel. Teatr Polski – 1950.

* Druk. *Teatr*, nr 6, czerwiec 1950 r. (Przyp. Red.).



Jacek Woszczerowicz

Bohdan Korzeniewski

Stanisław Jasiukiewicz

Teresa Roszkowska

Karol Adwentowicz

Dnia 20 października szczególnie serdeczne nasze uczucia towarzyszyć będą Karolowi Adwentowiczowi, święcącemu w dniu tym 85-lecie urodzin i ponad sześćdziesiąt lat pracy teatralnej. Debiutował dn. 4 lutego 1894 r. w Radomiu rolą Edwina w komedii Aleksandra Fredry *Odludki i poeta*.

Drukujemy fragment „Wspomnień" Artysty, przygotowywanych do druku na zamówienie Państwowego Instytutu Wydawniczego.

Zespół Teatru Polskiego uczci Karola Adwentowicza Uroczystym Wieczorem Jubileuszowym. Dwutygodnik *Teatr i Film* wyda specjalny numer Jemu poświęcony.

Minęło kilkadziesiąt lat od chwili, gdy ostatni raz spojrzałem, spłakany, na miasto mojego dzieciństwa, Opoczno. Przywieźli mnie tam, dwuletnie dziecko, odjeżdżałem ośmioletnim chłopcem, aby przywdziać w Radomiu mundur gimnazjalny. Osiem lat niezapomnianych przeżyć. Lata moje dziecięce kształtowały się nie pod wpływem bajek i zmyślonych cudowności, lecz realnych, jak z bajki opowieści o roku 1863, o szubienicach, na których zawiśli niedawno jacyś buntownicy, podobno socjaliści. Uczestnicy powstania byli jeszcze wówczas młodzi, słowa ich mocno, żywo malowały tragiczne dzieje i ośmioletni chłopiec słuchał, niewiele rozumiał, ale się wzruszał i na swoje dziecięce lata przeżywał bohaterskie wyczyny.

Dzieciństwo moje nie znało rodzinnego domu. Ojciec, zajęty administracją majątków oczywiście niewłasnych, rzadko mnie odwiedzał; matka moja umarła, gdy miałem dwa lata, i umierając przekazała dwuletnie dziecko swojej przyjaciółce, która kochała mnie bardzo, pozwalała na wszystko i wszystko wybaczała. Była to kobieta niezwykle dobra, dość jak na owe czasy wykształcona, bez przesądów rodowych, kochająca muzykę i pasjonująca się teatrem. Jej właśnie zawdzięczam pierwsze moje kontakty z teatrem, pierwsze uczuciowe z nim powiązania.

Opoczno, małe wówczas, biedne powiatowe miasteczko, oczywiście nie miało nie tylko teatru, ale nawet jakiejś większej sali. Stała przy szosie oddalona o jakieś półtora kilometra karczma, z wielką wozownią, i właśnie w tej wozowni wędrowni artyści zbudowali scenę, ogłosili odręcznym pismem zawiadomienie o przyjeździe znanego teatru i zaopatrzeni w bilety i nożyce, dwójka, on i ona, odwiedzali wybitnych obywateli Opoczna, ofiarując bilety na przedstawienie. Imprezy takie odwiedzały parę razy do roku Opoczno i cieszyły się dość dużym powodzeniem, a Opoczno było wówczas podniecone i egzotyką zycia aktorskiego i plotką o jego rozwiązłości,

co wywoływało oburzenie starszych pań i rumieniec młodych.

Do tego to przybytku sztuki mieliśmy zakupione bilety na wszystkie przedstawienia. Nie mogę sobie nawet teraz uprzytomnić, jak silnie działał na mnie czar rzeczy nieznanych, niespotykanych, czar gestu, głosu, intonacji; nie pamiętam oczywiście tytułów sztuk, pamiętam jednak sposób bycia aktora, zadającego sobie hamletowskie pytanie, nie wiem, z jakiej tragedii, lecz żywo pamiętam tonację i wiersz: „Rozstać się z światem, czy zostać katem". Minęło kilkadziesiąt lat, a wiersz ten dźwięczy mi w uszach i żywo widzę gest aktora. Nie lękajmy się patosu, jeśli źródłem jego jest szczere wzruszenie, nie lękajmy się wyrazistości gestu, bo będzie on wyrazem skondensowanego, scenicznego życia.

Tak więc miłość moja do boskiej Melpomeny rozpoczęła się przed laty i przez lat kilkadziesiąt pozostałem jej wierny, pomimo najrozmaitszych odchyleń i załamań w młodości.

W radomskim gimnazjum skończyły się dramatycznie, już w drugiej klasie, moje studia naukowe. Uczyłem się nieźle, ale wyniesiona z dzieciństwa nienawiść do caratu podniecała w młodym chłopcu dziecinne nastroje buntu i terrorystycznej akcji; rozpocząłem ją od kontaktu z dozorcą, którego jak mi się zdawało, pozyskałem do wspólnego działania z dwoma kolegami, wtajemniczonymi w plan wysadzenia gimnazjum w powietrze przez załadowanie dynamitu w podziemia gimnazjum. Oczywiście źródło inspiracji całego planu biło z *Kordiana*, lecz ten literacki obraz, zastosowany w realnym życiu, skończył się dla mnie katastrofalnie. Dyrektor Smorodinow, zawiadomiony przez dozorcę, wysłał gimnazjalnych szpiclów, by zrewidowali moją walizkę. Znaleziono w niej dzieła Mickiewicza i Słowackiego, które przywiozłem od ojca z wakacji, i po paru dniach gróźb i trzymania mnie w karcerze, wydalono z gimnazjum z „wilczym biletem", zamykającym mi drzwi wszystkich uczelni rządowych. Na szczęście była wówczas niedawno otwarta czteroklasowa szkoła Biernackiego. Skończyłem więc jeszcze dwie klasy – razem cztery. I co dalej? Jaka przyszłość? Kończyłem już lat piętnaście. Rodzina mojej opiekunki uradziła, by mnie oddać na praktykę a raczej w zwyczajne terminowanie w fabryce motorów gazowych Machczyńskiego, która się mieściła wówczas przy ulicy Okopowej czy Ogrodowej. Mnie uśmiechała się praca fizyczna, a poza tym Warszawa, którą znałem przelotnie,

ciągnęła mnie niewymownie jakimś tajemniczym magnesem.

A więc rozpocząłem nowy, ciężki, czasem bardzo przykry etap nowego życia. Niedługo on trwał, zaledwie kilka miesięcy, bo niczego nie mógł mnie nauczyć, bo nikt w wielkiej fabryce nie dbał o to. Pamiętam tylko jeden epizod, który wspominam z przyjaznym uśmiechem i szczerym uczuciem. Majster fabryczny wysłał montera na Pragę, do fabryki wstążek. Monter wybrał mnie na swojego pomocnika, załadował dwukołowy wózek z materiałem i narzędziami i ruszyliśmy. On szedł chodnikiem, a ja środkiem ulicy pchałem wózek przez most Kierbedzia na Pragę. Po latach, ile razy przechodziłem przez ten most, już jako Hamlet, czy Peer Gynt, zawsze przypominałem sobie tę scenę z wielkim dla niej uczuciem.

Losy moje rzuciły mnie potem na parę lat na wieś, na praktykę gospodarczą; to już było mi bliższe i samodzielniejsze. Ale zbliżał się pobór do wojska, a ja byłem bez praw, bez cenzusu szkolnego. Trzeba więc było dorobić jeszcze parę klas. Wróciłem więc do Radomia pod skrzydła mojej opiekunki i wykułem te sześć klas. Nie było to nawet konieczne, bo łapówka kilkuset rubli uwolniła mnie w zupełności od nienawistnego munduru. Na wieś już nie wróciłem, zaczepiłem się o kolej; początkowo jako telegrafista, później w służbie ruchu, a na koniec w biurze rachuby, a ponieważ byłem silnie zaangażowany w amatorskim życiu teatralnym i jednocześnie w zawodowym teatrze, który gościł w Radomiu pod dyrekcją Ludwika Czystogórskiego, więc naczelnik wydziału biura rachuby zwrócił się do mnie z oświadczeniem: albo biuro, albo teatr. Odpowiedziałem: teatr, i tego samego dnia znalazłem się poza biurem, w teatrze.

Czym był teatr prowincjonalny w końcu ubiegłego stulecia, w latach niewoli politycznej i społecznej, w latach, kiedy w gorączce i podnieceniu rodziła się i żarzyła nieujarzmiona przez wroga, niepodległa myśl o wyzwoleniu narodowym i nowym ustroju społecznym. Radom w owych czasach już był miastem czerwonym i takim pozostał. Komórkami, w których rodził się bunt, były niewinne na pozór ośrodki pracy kulturalno-społecznej, jak Ochotnicza Straż Pożarna, towarzystwa śpiewacze, „Lutnie", a przede wszystkim teatr amatorski, którego twórcą, organizatorem i entuzjastą był Karol Hofman, redaktor *Gubernskich wiedomostiej*. Szczery Polak i patriota, dzięki swej pozycji urzędniczej mógł sobie pozwo-

lić na wiele posunięć dość ryzykownych, jak liczniejsze zebrania członków zespołu amatorskiego i czytanie dzieł naszych wieszczów, co groziło surowymi karami. Karol Hofman po odzyskaniu niepodległości był w latach dwudziestych współpracownikiem *Kuriera Warszawskiego*. Umarł przed drugą wojną.

Nie doceniamy teraz tych wysiłków, gdzie każda myśl śmielsza, każda próba oporu kończyła się więzieniem albo szubienicą. Teatr w owych czasach ucisku i niewoli zaspokajał nie tylko podświadomie nagromadzone tęsknoty przeżyć artystycznych – ale i uświadamiał, budził krytyczne nastawienie do społecznego ustroju, czy to przez melodramat, ukazujący w jaskrawych starciach nędzę z bogactwem, czy to w sztukach ukazujących konflikt pomiędzy awansem społecznym a nieprzezwyciężoną przegrodą, dzielącą świat uprzywilejowany od świata pracy. W tych sztukach i melodramatach wyżywałem się do woli, do jakiegoś patologicznego stanu, w żywiołowej nienawiści do ucisku i poniżenia. To były przeżycia niezapomniane, przy jednoczesnym akompaniamencie operetkowych kreacji, tańców, chórów i idiotycznych tekstów. Tak się rozpoczęła moja kariera aktorska: w operetce, operze i dramacie, w tańcu, chórach i „wielkich" rolach, za wykonanie których, jeśli jeszcze ktoś żyje z ówczesnej publiczności, bardzo go przepraszam.

Jednocześnie do tego „przybytku sztuki" wstąpił ze mną mój przyjaciel i kolega, Antoni Bednarczyk. To imię świeci wyjątkowym blaskiem w gwiazdozbiorze zasłużonych imion aktorskich, był to bowiem, poza wybitnym talentem, wielki nasz „Jałmużnik", z jego trudu, pracy, inicjatywy i zapobiegliwości powstało w Skolimowie nasze schronisko aktorskie.

Teatr pana Ludwika Czystogórskiego był imprezą ściśle rodzinną; podstawą finansową była operetka, w której główne role śpiewał sam pan dyrektor, albo brat jego Feluś, albo brat Beniuś; najważniejszą pozycję administracyjno-finansową zajmował brat Feluś, a żony wszystkich braci pełniły kolejno funkcje kasjerek. Należy podkreślić, że bracia Czystogórscy cieszyli się dużym uznaniem i sympatią publiczności, a Ludwik Czystogórski, długoletni dyrektor, szczerze kochał teatr i nie żałował zarobionych na operetce pieniędzy lokować w możliwie artystyczną oprawę sztuk dramatycznych; było to stałe ryzyko i stały deficyt, wyrównywany przeważnie stałymi pożyczkami od prowincjonalnych mecenasów sztuki, rozmiłowanych i w sztuce, i w naszych koleżankach.

Poziom przedstawień dramatycznych był na ogół poprawny, a nierzadko dość wysoki, w zespole było kilka utalentowanych, inteligentnych jednostek, które nie raziły nawet przy występach naszych wielkich artystów ze sceny „Rozmaitości" w Warszawie. Przyjeżdżał do nas Bolesław Leszczyński, Honorata Leszczyńska – niezapomniana Madame Sans-Gêne, Lüdowa, Tekla Trapszo, Nowicki i inni; nasz zespół mógł się pochwalić doskonałym aktorem Korczakiem, był do ról bohaterskich aktor Bohdan Karpowicz, zaangażowany później do „Rozmaitości" w Warszawie, Kupiecki – odbicie Rapackiego, doskonała Święcka, Kupiecka; i inne nazwiska dość cenione przewijały się przez naszą scenę. Tak więc atmosfera artystyczna nie była zła, nie rozwijała może zdolności, ale też i nie hamowała ich rozwoju.

DYREKTORZY ARTYSTYCZNI TEATRU POLSKIEGO

Arnold Szyfman	29.I.1913 r. –	VII.1915 r.
Stanisław Jarniński, Józef Sosnowski, Aleksander Zelwerowicz (w imieniu „Zrzeszenia Artystów").	27.VII.1915 r. –	VI.1917 r.
Ludwik Solski	8.XI.1917 r. –	VI.1918 r.
Arnold Szyfman	13.IX.1918 r. –	IX.1939 r.

(W czasie wojny i okupacji Teatr Polski był nieczynny. Odbudowano go w 1945 r.)

Arnold Szyfman	17.I.1946 r. –	1.IX.1949 r.
Leon Schiller	1.IX.1949 r. –	15.IX.1950 r.
Bronisław Dąbrowski	15.IX.1950 r. –	13.I.1955 r.
Arnold Szyfman	13.I.1955 r. –	15.VI.1957 r.
Stanisław Witold Balicki	15.VI.1957 r. –	

Na wniosek Zespołu Teatru Polskiego, za zgodą Ministra Kultury i Sztuki, Arnold Szyfman w czerwcu 1957 r. otrzymał godność Dyrektora Honorowego Teatru.

KIEROWNICTWO I ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY W SEZONIE 1957 – 1958

D y r e k t o r: Stanisław Witold Balicki

R e ż y s e r z y: Karol Borowski, Władysław Hańcza, Bohdan Korzeniewski, Jan Kreczmar, Henryk Szletyński, Maria Wiercińska, Marian Wyrzykowski, Roman Zawistowski, Jan Kulczyński.

S c e n o g r a f o w i e: Otto Axer, Andrzej Pronaszko, Teresa Roszkowska, Zenobiusz Strzelecki oraz (okresowo) Tadeusz Kantor.

A k t o r k i: Nina Andrycz, Elżbieta Barszczewska, Krystyna Borowicz, Seweryna Broniszówna, Melania Chrzanowska, Jolanta Czaplińska, Mieczysława Ćwiklińska, Tatiana Czechowska, Aleksandra Dmochowska, Eugenia Drabik-Witkowska, Maria Dulęba, Halina Dunajska, Maria Gorczyńska, Jadwiga Gzylewska, Ryszarda Hanin, Maria Homerska, Renata Kossobudzka, Stanisława Kostecka, Justyna Kreczmarowa, Zofia Komorowska, Aleksandra Leszczyńska, Zofia Lindorf, Karolina Lubieńska, Barbara Ludwiżanka, Katarzyna Łaniewska, Anna Łubieńska, Janina Macherska, Zofia Małynicz, Halina Michalska, Janina Munclingrowa, Barbara Marszel, Danuta Nagórna, Irena Oberska, Leokadia Pancewicz-Leszczyńska, Alicja Pawlicka, Krystyna Possart, Alicja Raciszówna, Aniela Rolandowa, Janina Romanówna, Zofia Rysiówna, Janina Sokołowska, Irena Solska, Maria Strońska, Maria Żabczyńska.

A k t o r z y: Karol Adwentowicz, Wojciech Brydziński, Gustaw Buszyński, Saturnin Butkiewicz, Zygmunt Chmielewski, Michał Danecki, Roman Dereń, Kazimierz Dejunowicz, Franciszek Dominiak, Tytus Dymek, Mariusz Dmochowski, Ignacy Gogolewski, Władysław Hańcza, Tadeusz Jastrzębowski, Ludwik Jabłoński, Stanisław Jasiukiewicz, Stanisław Jaśkiewicz, Tadeusz Kondrat, Tadeusz Kosudarski, Jan Kreczmar, August Kowalczyk, Edward Kowalczyk, Jerzy Leszczyński, Zdzisław Lubelski, Zygmunt Listkiewicz, Zdzisław Latoszewski, Marian Łącz, Alfred Łodziński, Józef Maliszewski, Henryk Małkowski, Lech Madaliński, Aleksander Michałowski, Mieczysław Milecki, Zdzisław Maklakiewicz, Adolf Nowosielski, Kazimierz Orzechowski, Konstanty Pągowski, Jerzy Pichelski, Ryszard Piekarski, Leon Pietraszkiewicz, Józef Para, Antoni Różycki,

Edward Szupelak-Gliński, Julian Składanek, Władysław Staszewski, Zygmunt Bończa-Tomaszewski, Jacek Woszczerowicz, Czesław Wołłejko, Marian Wyrzykowski, Janusz Ziejewski, Stanisław Żeleński, Aleksander Żabczyński.
Inspicjenci: Rudolf Ratschka, Ludwik Sapiński, Włodzimierz Śmieszko, Krystyna Brzoskowska, Józef Chyb, Grzegorz Stopiński.
Sufler zy: Henryk Filipowicz, Janina Nawrocka, Bronisław Nieszporek, Janina Prosińska, Wiktor Wojtaszek, Antonina Zielińska.
Dział muzyczny: Edward Wejman, Zdzisław Nowacki.
Koryfeusz statystów: Henryk Rzętkowski.
Realizator akustyczny: Eugeniusz Stefankiewicz.
Pracownia scenograficzna: Jan Wiśniewski, Ines Kuske. – Kierownicy artystyczni pracowni: Mieczysław Nalewajski (wykonawstwo dekoracji i rekwizytów), Zofia Węgierkowa (wykonawstwo kostiumów). – Kierownicy pracowni: malarskiej – Konstanty Pękalski, elektrotechnicznej – Wiktor Materko, krawieckiej – Jan Grzegory, stolarskiej – Feliks Zieliński, modelatorskiej – Józef Ciunowicz, tapicerskiej – Stanisław Wojtanowicz, szewskiej – Adam Krystecki. – Światło sceny: Karol Bekier, Stefan Kołosowski. – Brygadierzy: Stanisław Kuszczyk, Zygmunt Gierłowski.
Kierownik techniczny: Bohdan Siedlecki. – Kierownik administracyjno-gospodarczy: Bronisław Milczarek.
Sekretarz Redakcji: Irena Strzemińska.
Bibliotekarz: Ewa Szyfman.
Zastępcy Dyrektora: Andrzej Krasicki (do spraw artystyczno-technicznych), Władysław Drozdowski (do spraw administracyjno-finansowych).

SPIS TREŚCI

1. *Stanisław Wyspiański*	Studium o *Hamlecie* (Fragment)	str. 3
2. *Tadeusz Żeleński (Boy)*	Najteatralniejszy teatr (Fragmenty recenzji)	„
3. *Julian Lewański*	Rok 1687 – Pierwszy Molier w Polsce	„ 7
4.	Molier w Teatrze Polskim	„ 11
5. *August Grodzicki* *Adam Tarn*	Dwa przedstawienia *Don Juana* Warszawa – 1950 i Łódź 1955.	„ 15
6. *Karol Adwentowicz*	Pierwsze kroki (Fragment wspomnień)	„ 23
7.	Dyrektorzy artystyczni Teatru Polskiego	„ 28
8.	Kierownictwo i zespół artystyczny w sezonie 1957–1958.	„ 29

Zdjęcia wykonali:
St. Brzozowski i J. Malarski, E. Hartwig, F. Kaczkowski i F. Myszkowski.

Zakł. Graf. Dom Słowa Polskiego w Warszawie
Zam. 5797. B-80

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

Cena zł 3.—

TEATR POLSKI
Warszawa, ul. Karasia 2

. . . . . .

We wtorek, dn. 22 października 1957 r. o godz. 19
po raz 10 (30)

DON JUAN

Komedia w 5 aktach Moliera

Przekład Bohdana Korzeniewskiego

Don Juan	Stanisław Jasiukiewicz
Sganarel	Jacek Woszczerowicz
Elwira, żona don Juana	Maria Homerska
Guzman, burgrabia dony Elwiry	Edward Szupelak-Gliński
Don Karlos, bracia dony Elwiry	Jerzy Pichelski
Don Alonzo, bracia dony Elwiry	August Kowalczyk
Don Luis, ojciec don Juana	Józef Maliszewski
Franciszek, żebrak	Tadeusz Kondrat
Karolka, chłopki	Barbara Marszel
Marcysia, chłopki	Katarzyna Łaniewska
Pietrek, chłop	Ignacy Gogolewski
Posąg Komandora	Edward Kowalczyk
Fijołek, służący don Juana	Zdzisław Maklakiewicz
Warchlak, służący don Juana	Stefan Burczyk
Pan Niedziela, kupiec	Franciszek Dominiak
Gęstwina, zbir	Zdzisław Lubelski
Zjawa	Danuta Nagórna
Czas	Tadeusz Kosudarski
Służący don Luisa,	* * *

Orszak don Juana, orszak don Karlosa i don Alonza

Rzecz dzieje się na Sycylii

Inscenizacja i reżyseria: Bohdan Korzeniewski
Scenografia: Teresa Roszkowska

Dłuższe przerwy po akcie drugim i trzecim

„Don Juan" grany był po raz pierwszy w Teatrze Polskim w 1950 r. dwadzieścia razy

. . . . . .

Plan przedstawień:

Teatr Polski: Środa, 23 października: *Święta Joanna Shawa* (godz. 19).

Scena Kameralna: Środa, 23 października: *Achilles i panny* Swinarskiego (ul. Foksal 16) (godz. 19).

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

MAŁA KRONIKA
WYDARZEŃ TEATRALNYCH W POLSCE

17.X.1874 Premiera *Księcia Niezłomnego* Calderona w przekładzie J. Słowackiego (po raz pierwszy) w Teatrze Krakowskim. Grali wtedy B. Ładnowski (don Fernando), H. Ładnowska (Feniksana), S. Wardzyński (Mulej), J. Szymański (Król Tangeru). Teatr Polski wystawił dramat 13.IX.1918 w inscenizacji i reżyserii J. Osterwy (grał don Fernanda), dekoracjach W. Drabika, kostiumach S. Szreniawy-Rzeckiego (muzyka L. Marczewskiego) i świetnej obsadzie: W. Osterwina (Feniksana), J. Leszczyński (Mulej), S. Broniszówna (Zara), A Węgierko (don Henryk), G. Buszyński (Król Fezu) ii.

23.X.1909 Prapremiera *Klątwy* S. Wyspiańskiego w Teatrze Łódzkim za dyrekcji A. Zelwerowicza.

23.X.1911 Zmarł B. Ładnowski, znakomity aktor i reżyser, (pracował na prowincji, w Krakowie, Lwowie i głównie w Warszawie), jeden z najwybitniejszych wykonawców wielkiego repertuaru, przede wszystkim Szekspira (Romeo, Otello, Hamlet, Ryszard III).

30.X.1874 Przedwcześnie zmarła Wiktoria Bakałowiczowa, niezrównana odtwórczyni tzw. ról naiwnych, a przed samą śmiercią charakterystycznych (Pawłowa w *Marcowym kawalerze*), wysoko ceniona przez W. Bogusławskiego.

31.X.1901 Premiera *Dziadów* A. Mickiewicza w Krakowie w układzie S. Wyspiańskiego w Teatrze Miejskim. Wyspiański osią konstrukcyjną inscenizacji uczynił dzieje Gustawa – Konrada i skomponował spektakl składający się z 7 scen: 1. Cmentarz wiejski na Litwie, 2. Opustoszała kaplica cmentarza, 3. Izba w mieszkaniu księdza, na plebanii, 4. Cela w klasztorze, przerobionym na więzienie, 5. Sypialnia senatora, 6. Sala przedpokojowa w mieszkaniu Senatora, 7. Cmentarz wiejski na Litwie. W premierze brali udział: A. Mielewski (Gustaw – Konrad), S. Wysocka (Maryla), J. Sosnowski (Ks. Piotr), J. Kotarbiński (Senator), A. Zelwerowicz (Ksiądz) ii.

Opracował: Ryszard Górski

PAŃSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY

przypomina

teatrologom i miłośnikom teatru, że w księgarniach są do nabycia wydane ostatnio

MONOGRAFIE CZOŁOWYCH POLSKICH AKTORÓW

J. Macierakowski i W. Natanson
„Aleksander Zelwerowicz"
St. Dąbrowski i R. Górski
„Kazimierz Kamiński"
S. Strauss
„Stefan Jaracz"
J. Hennelowa i J. Szaniawski
„Juliusz Osterwa"
I. Babel
„Maria Dulęba"

oraz inne prace o teatrze

A. Grzymała-Siedlecki – Świat aktorski moich czasów
T. Sivert – Mickiewicz na scenie
J. Kott – Poskromienie złośników (c.d. recenzji teatralnych)
St. Krzesiński – Koleje życia, czyli materiały do historii teatrów prowincjonalnych
M. Gorczakow – Lekcje reżyserskie Stanisławskiego
W. Niemirowicz-Danczenko – O teatrze
A. Banach – O modzie XIX wieku

utwory dramatyczne

J. Andrzejewski – Święto Winkelrida
J. Zagórski – Milczenie
R. Brandstaetter – Dramaty
M. Dąbrowska – Piękna Helena
J. Minkiewicz – Wysoka ściana
J. Zawieyski – Dramaty
J. Zawieyski – Jezuicki dramat szkolny
Antithemiusz – Bartłomiejowy jarmark
Ben Jonson – Komedie
C. Goldoni – Teatr
J. Giraudoux – Dramaty
J. P. Sartre – Tytus Andronikus
W. Szekspir

Specjalistyczna Spółdzielnia Pracy

„ELEKTROMOC"

Centrala: Warszawa ul. Próżna nr 5, tel. 6-70-61

WYKONUJE WSZELKIE ROBOTY, USŁUGI, REMONTY I KONSERWACJE W ZAKRESIE NASTĘPUJĄCYCH DZIAŁÓW SPECJALISTYCZNYCH:

DZIAŁ DŹWIGOWY – dźwigi osobowe, towarowe i specjalne, suwnice, żurawie.

DZIAŁ INSTALACJI ELEKTRYCZNYCH – instalacje elektryczne, siły, światła, instalacje przemysłowe i automatyka.

DZIAŁ SIECI ELEKTRYCZNYCH – roboty linii napowietrznych niskiego i wysokiego napięcia, roboty kablowe, stacje transformatorowe, oświetlenie ulic, elektryfikacja wsi.

DZIAŁ SYGNALIZACJI ELEKTRYCZNEJ I ZABEZPIECZENIA RUCHU POCIĄGÓW – ręczna i automatyczna sygnalizacja uliczna zwykła i zsynchronizowana, sygnalizacja przeciwpożarowa, bankowa, przeciwwłamaniowa, wyświetlacze kasowe.

DZIAŁ INSTALACJI ODGROMOWYCH – kontrola instalacji odgromowych w myśl obowiązujących przepisów oraz roboty instalacyjne w zakresie ochrony przed wyładowaniami atmosferycznymi.

DZIAŁ ROBÓT TEATRALNYCH – instalacje elektryczne, urządzenia mechaniczne sceny w teatrach, domach kultury i świetlicach wg najnowszych osiągnięć techniki teatralnej.

DZIAŁ TELETECHNICZNY – centrale telefoniczne, automatyczne i ręczne, urządzenia dyspozytorskie, instalacje i urządzenia łączności elektroakustycznej.

DZIAŁ KLIMATYZACJI I WIETRZENIA MECHANICZNEGO – urządzenia i instalacje klimatyczne, nawiewne, wywiewne i specjalne.

DZIAŁ REKLAMY ŚWIETLNEJ – montaż reklam neonowych, ekrany świetlne, napisy świecące, świetlna reklama ruchoma.

DZIAŁ ELEKTRONIKI – przyrządy, aparaty i urządzenia w zakresie elektroniki.

WŁASNY DZIAŁ KONSTRUKCYJNY – opracowuje pełną dokumentację projektowo-kosztorysową w zakresie powyższych specjalności.

WŁASNE WARSZTATY MECHANICZNE – (precyzyjne roboty tokarskie, konstrukcje stalowe. przezwojanie silników).

Spółdzielnia jest wpisana na wykaz spółdzielni, którym można udzielać zleceń na równi z przedsiębiorstwami państwowymi.

Przedsiębiorstwo wykonało w latach 1953–1957 modernizację i przebudowę sceny, instalacji i urządzeń elektrycznych w Teatrze Polskim w Warszawie wg. najnowszych zdobyczy techniki teatralnej na podstawie własnej dokumentacji technicznej.