TEATR
POLSKI
WROCŁAW
SEZON 1966/1967

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE
KRYSTYNA SKUSZANKA ● JERZY KRASOWSKI

Aleksander Ostrowski

LAS

KOMEDIA

PRZEKŁAD — JERZY JĘDRZEJEWICZ

SCENOGRAFIA — ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI
KOSTIUMY — JADWIGA PRZERADZKA

OPRACOWANIE TEKSTU i REŻYSERIA:
JAKUB ROTBAUM

PREMIERA 1 CZERWCA 1967

OBSADA:

RAISA PAWŁOWNA GURMYSKA wdowa, bogata obywatelka ziemska.	SABINA WIŚNIEWSKA
AKSINIA DANIŁOWNA (AKSIUSZA) jej powinowata, uboga dziewczyna.	JADWIGA SKUPNIK
EUGENIUSZ APOŁŁONOWICZ MIŁONOW bogaty sąsiad Gurmyskiej.	BOGUSŁAW DANIELEWSKI
UAR KIRYŁYCZ BOGAJEW dymisjonowany oficer kawalerii, bogaty sąsiad Gurmyskiej	TADEUSZ SKORULSKI
IWAN PIETROWICZ WOSMIBRATOW kupiec handlujący drzewem.	ALBERT NARKIEWICZ
PIOTR, jego syn	PAWEŁ GALIA
ALEKSIEJ SIERGIEJEWICZ BUŁANOW młody człowiek, który przerwał studia gimnazjalne.	ERWIN NOWIASZAK
GENADIJ NIESCZASTLIWCEW } wędrowni aktorzy	ARTUR MŁODNICKI
ARKADIJ SCZASTLIWCEW } wędrowni aktorzy	WITOLD PYRKOSZ
KARP, lokaj Gurmyskiej	WŁADYSŁAW DEWOYNO
ULITA, klucznica	HALINA BUYNO HALINA ROMANOWSKA

ASYSTENT REŻYSERA — HALINA ROMANOWSKA

Aleksander Nikołajewicz Ostrowski (fotografia, 1879 r.)

ALEKSANDER NIKOŁAJEWICZ OSTROWSKI

12. IV. 1823 ur. w Moskwie, w dzielnicy Zamoskworieczie.

1835—1840 uczy się w I gimnazjum moskiewskim.

1840—1843 studiuje na wydziale prawa Uniwersytetu Moskiewskiego. Studiów nie kończy, po drugim roku musi opuścić uniwersytet, prawdopodobnie wskutek zatargu z jednym z wykładowców.

1843—1851 pracuje jako urzędnik w sądownictwie, początkowo w moskiewskim sądzie cywilnym (do 1843), następnie w kancelarii sądu moskiewskiej izby handlowej. Jest jednocześnie zapalonym wielbicielem teatru (w tym czasie w Teatrze Małym występowali m. in. Moczałow, Szczepkin, Sadowskij, Żiwokin, Kosickaja), marzy o pracy w teatrze i dla teatru — zaczyna pisać swoje pierwsze próby dramatyczne (m. in. obrazki z życia moskiewskiego *Niesolidny dłużnik*, 1847, *Obraz szczęścia rodzinnego*, 1847 — komedia zakazana przez cenzurę), bierze udział w zebraniach kółek literackich i dramatycznych, występuje w przedstawieniach amatorskich.

1850 kończy sztukę *Bankrut* (nazwaną później *Swoi ludi — socztiomsja*) również nie dopuszczoną przez cenzurę na scenę (druk. w zeszycie 6 czasopisma „Moskwitianin"). Sztuka uznana została za wybitne wydarzenie artystyczne i polityczne (Hercen: „okrzyk gniewu i nienawiści"), kontynuowała tradycje tzw. szkoły naturalnej, reprezentowanej m. in. przez Gogola.

1853 premiera komedii *Nie w swoi sani nie sadis'* w Teatrze Małym (14 I). W tym samym roku, również w Teatrze Małym, premiera komedii *Biedna narzeczona* (20 sierpnia). W tym okresie następuje zbliżenie Ostrowskiego z grupą słowianofilską; to, jak i regularne zakazy cenzury grania jego sztuk, powoduje, że zaczyna w dramacie idealizować ostro początkowo krytykowane warstwy kupiectwa moskiewskiego i tradycje rosyjskiego patriarchalizmu.

1856 bierze udział w zorganizowanej dla literatów moskiewskich wycieczce po Wołdze. Plonem tego będą m. in. artykuł *Wędrówka po Wołdze od źródeł do Niżniego Nowgorodu* (1859) i sztuka *Burza* (1859, w tym samym roku premiera w Teatrze Małym).

1859 ukazuje się pierwsze, na razie dwutomowe, wydanie sztuk Ostrowskiego. W tym samym roku Dobrolubow ogłasza słynny artykuł *Tiomnoje carstwo*, poświęcony dramatopisarstwu Ostrowskiego; rok później, w 1860 r., pisze następny artykuł, tym razem o *Burzy* Ostrowskiego (*Łucz swieta w tiomnom carstwie*), w którym wyjaśnia rewolucyjność sztuki Ostrowskiego.

1861 — sztukę *Swoi ludi — socztiomsja* wystawia petersburski Teatr Aleksandrynski, pierwsza scena cesarska w Rosji. Tu dwa lata później (1863) odbędzie się prapremiera nowej sztuki Ostrowskiego *Wesele Balzaminowa*, wystawiona zostanie również (napisana w 1857) komedia *Intratna posada.*

1862 drukuje swoją pierwszą dramatyczną kronikę historyczną *Koz'ma Zacharicz Minin-Suchoruk* (wystawiona po przeróbkach w Teatrze Aleksandrynskim 1866). Następne sztuki historyczne Ostrowskiego to *Dymitr Samozwaniec i Wasyli Szujski* (1867), *Tuszino* (1867).

1867 ukazuje się kolejne, tym razem już czterotomowe, wydanie zbiorowe dramatów Ostrowskiego.

1868 druk (w „Otieczestwiennych Zapiskach") i prapremiera (Teatr Aleksandrynski) komedii *I koń się potknie.*

1869 druk (tamże) i prapremiera (w Teatrze Małym) komedii *Gorące serce.*

1871 Ostrowski kończy *Las*, komedię w 5 aktach, drukowaną w „Otieczestwiennych Zapiskach" (nr 1) i wystawioną 1 XI w Teatrze Aleksandrynskim. „Trzeciego dnia grali *Las* przy pełnej widowni i ze świetnym przyjęciem" — z listu F. Burdina do Ostrowskiego. 26 XI *Las* wystawił Teatr Mały. W obu teatrach sztuka weszła do stałego repertuaru.

1873 *Śnieżynkę* („wiosenną bajkę") Ostrowskiego wystawia moskiewski Teatr Wielki.

1874 Ostrowski organizuje w Moskwie „Towarzystwo rosyjskich pisarzy dramatycznych i kompozytorów operowych".

1875 Ostrowski drukuje w „Otieczestwiennych Zapiskach" i wystawia w Teatrze Aleksandrynskim komedię *Wilki i owce.*

1878 Teatr Mały wystawia *Pannę bez posagu*, wydrukowaną w roku następnym w „Otieczestwiennych Zapiskach".

1881 Teatr Mały wystawia *Talenty i wielbiciele.* Ukazuje się kolejne wydanie dramatów Ostrowskiego.

1882 Ostrowski ogłasza w czasopiśmie „Prawitielstwiennyj Wiestnik" memoriał *O organizacji w Moskwie prywatnego teatru dla ludu.*

1883 Ostrowski drukuje pierwszy przekład intermediów Cervantesa. Prócz Cervantesa tłumaczy także Plauta, Machiavellego, Goldoniego, Szekspira; przekłady Ostrowskiego ukazały się drukiem, w dwutomowym wydaniu, w 1886 r.

1884 Drukuje i wystawia (w Teatrze Małym) *Grzeszników bez winy.*

1885 Ukazuje się kolejne wydanie zbiorowe dramatów Ostrowskiego, tym razem już w ośmiu tomach.

1886 1 stycznia obejmuje stanowisko naczelnika wydziału repertuarowego moskiewskich teatrów imperatorskich. Zaczyna wprowadzanie reform w Teatrze Małym: zarządza próby czytane i próby generalne w kostiumach, próbuje wprowadzić do repertuaru sztuki o randze artystycznej, organizuje radę repertuarową z udziałem pisarzy, historyków teatru i krytyków, wprowadza do teatru młodych aktorów, podejmuje walkę z biurokratycznymi metodami kierowania teatrem.

2 lipca 1886 r. umiera we wsi Szczełkowo w guberni Kostromskiej. Był autorem 47 dramatów, kilka tekstów napisał wspólnie z innymi autorami, dokonał sporo przeróbek tekstów obcych dla teatru rosyjskiego, tłumaczył, pozostawił dwa nieukończone libretta operowe.

Dom A. N. Ostrowskiego

Tadeusz Peiper

GDY AKTORZY WESZLI W LAS

TRAGIK, KOMIK ...

W lesie, u zbiegu dwóch dróg, napotkali się dwaj aktorzy. Odbywali podróż, która miała im umożliwić zaangażowanie się do jakiejś z teatralnych trup. Po bezmiernych ziemiach Rosji podróżowali „piechotando". Ubogie biedaki.

Jeden z nich, odziany w płócienny płaszcz podróżniczy, niósł na plecach walizkę, którą sam sobie sklecił. Miał w niej kostium do roli Hamleta, dwie peruki, szapoklak, jedno przyzwoite ubranie, pistolet wygrany w karty, a nie funkcjonujący, no i egzemplarz *Zbójców* Schillera, to chyba wszystko. Grywał role tragiczne.

Drugi już samym wyglądem czynił wrażenie podobnego biedaka. Kusa marynarka, kuse spodnie, żółte półtrzewiki, dziecięca czapka, a wszystko wytarte starością. Laska, założona na barku, nie bardzo ciążyła, choć zwisał z niej bagaż. Składał się z alpagowej zarzutki i tobołka związanego kolorową chustką. W tobołku była „biblioteka", tj. teksty i nuty wodewilów oraz „rekwizyty" takie jak np. ordery, skradzione z teatralnej rekwizytorni, choć podobno w tym wypadku kradzież pojmowana była jako szukanie rekompensaty za niewypłacone gaże. Taki to tobołek niósł ten drugi. Co niósł w oczach? Tego na razie nie można było rozeznać. Grywał role komiczne.

Tragik twierdził, że komicy są tylko błaznami i że nic łatwiejszego niż błaznować; co innego kreacje tragiczne; hm, na to trzeba talentu, a rzadko zdarzają się takie talenty: tragik twierdził, że tragik to człowiek. Twierdził również, że o przydziale ról powinno rozstrzygać brzmienie aktorskiego głosu. Był w tym zgodny z poglądami, jakie w owych czasach — około r. 1870 — utrzymywały się jeszcze w zacofanych środowiskach teatralnych; zżymał się na poglądy nowe, które w „stolicach" podważyły dawną zasadę przydziału i sprawiły, że w teatrach „stołecznych" rezonerem był tenor, komikiem tenor, no i amantem tenor. Jakim głosom przydzielano teraz „w stolicach" role tragiczne, o tym milczał, a właśnie w tej sprawie wypowiedziałby się najobszerniej i najbardziej gorzko, gdyby nie powstrzymywała go wstydliwość; bo sam obdarzony był głosem niskim, basowym i upatrywał w tym uzasadnienie sięgania po miano tragika, więc w jego przekonaniu po miano aktora — człowieka.

Jego kolega na pewno nie podzielał sądu o komikach, sąd zaś o „człowieczeństwie" tragików podzielał tylko wtedy, gdy mógł nim podzielić pieniądze kolegi i uszczknąć z nich trochę dla siebie z powołaniem się na współczucie dla bliźnich, obowiązujące aktora-człowieka.

Obaj zgodni byli w jednym: aktorzy wykształceni nie umieją grać: to tylko kabotyni. Te surowe sądy budzą w nas podejrzliwość, a mamy

N. K. Wilde i S. W. Szumski w rolach Nieszczastliwcewa i Szczastliwcewa. Mały Teatr 1871 r. (rysunek Szustowa)

prawo nie usypiać jej, bo znamy niektóre szczegóły z życia tych dwóch wrogów aktorskiego wykształcenia.

Tragik, pochodzący z rodziny szlacheckiej, miał lat piętnaście, gdy odumarł go ojciec; pozostawiony bez środków do życia, zdany był na opiekę szwagierki ojca, bogatej ziemianki, a ciocia była zwolenniczką ludzi prostych, nieuczonych, jako że w życiu są szczęśliwsi: konserwowała więc w bratanku nieuctwo. W związku z tym oddała go do korpusu kadetów. A że jeszcze pozostawiła go własnemu losowi i nie użyczała niemal żadnych wsparć pieniężnych, konsekwencje nędzy absorbowały jego umysł. Nieuctwo skazywało osieroconego chłopaka na szkolne niepowodzenia, nawet na wstyd. To — wraz z nędzą i marzeniami o sławie — skłoniło go do pójścia na scenę. Jego brak wykształcenia, wywodzący się w znacznej mierze z pryncypialnej, przejętej od ciotki niechęci do nauki, spowodował niechęć do aktorów z wykształceniem.

Komik gniewał się na nich z powodów zgoła niepryncypialnych. Grywał początkowo amantów, ale gdy ludzie, którzy pokończyli szkoły, urzędnicy, oficerowie, studenci uniwersytetu, zaczęli napływać na sceny, garnęli się szczególnie do ról komicznych i ta konkurencja zepchnęła komika-nieuka ... do budki suflera. Zarzucał konkurentom, że nie umieją grać — pokonany ich powodzeniem.

Współżycie obu kolegów nie opierało się na równości. Tragik uważał siebie za lwa i często traktował komika jakby to był kundel. Nieraz mówił do niego tonem rozkazującym, groził nawet.

Swoją wyższość wywodził nie tylko z przywilejów tragika i nie tylko ze swojego basowego głosu, ale również z doli kolegi. Bo komika bił każdy, kto chciał. Nawet w czasie przedstawienia zadawano mu ból fizyczny. Grał raz z aktorem, który mu zagroził, że na premierze w upatrzonym przez siebie momencie wyrzuci go przez okno na złamanie karku, jak to czynił jakiś głośny aktor, który okiennym efektem zyskiwał stale oklaski publiczności. Komik błagał partnera na klęczkach, żeby się nad nim zlitował, nic to nie pomogło; gdy nadeszło przedstawienie i zbliżał się niebezpieczny moment, groźnemu partnerowi drżały wargi, poruszały się mięśnie policzkowe, oczy zaszły krwią. Dobrze, że okrutnik w jakiejś chwili skorzystał z okazji i zakulisowym pracownikom kazał podesłać po drugiej stronie okna coś miękkiego, po czym dopiero przeszedł do wykonania zapowiedzi: zbliżył się do komika z twarzą rozbestwioną, ujął go lewą ręką za kołnierz, a prawą zwiniętą w pięść, wściekle uderzył go w kark i wyrzucił przez okno. Zyskał niemilknące oklaski i wielokrotnie był przez publiczność wywoływany. „Tragikom dobrze!" — wzdychał komik.

Nasz zaś tragik, usłyszawszy o oklaskach i wywoływaniach, osądził, że takie wyrzucanie przez okno to niezły efekt i postanowił go zapamiętać dla własnej gry. W postanowieniu swoim nie widział nic nieprawego, bo doświadczenia teatralne i pozateatralne naprowadziły go na tezę, że zawsze są tacy, którzy biją, i tacy, których się bije, a zapewne starał się należeć do pierwszych. Jakkolwiek bądź — ze swojej tezy wyciągnął wniosek, że bity nie śmie porównywać się ... z nim.

Jedna tylko równość była między nimi — równość ubóstwa. W chwili napotkania się w lesie równość ta była dokładna: żaden z nich nie miał ani grosza i nawet ani szczypty tytoniu. Na domiar złego dopiero z wzajemnej wymiany informacji dowiedzieli się, że jeden i drugi zdąża do miasta, w którym na razie żadnej trupy nie ma. Drogi, które mieli przed sobą, wydłużały się. Komik mógłby z trudnej sytuacji znaleźć jakieś wyjście psim swędem. Udało mu się raz jechać koleją na gapę aż do Archangielska; zawinięto go w wielki dywan, a gdy nie groziło nadejście konduktora, zasłonę rozwijano. W podróży, która czekała go teraz, mógłby jakiś odcinek drogi odbyć wśród pielgrzymów, którzy z miłosierdzia dopomogliby mu jakoś. Gorzej było z tragikiem: lwim swędem niełatwo było znaleźć wyjście z jego sytuacji. A od najbliższego miasta, w jakim mogła się znaleźć dla niego praca, dzieliło go tydzień podróżowania.

N. F. Kostromskoj w roli Wosmibratowa. Mały Teatr 1937 r. (rysunek W. Rubniewa)

Natychmiast musiał coś przedsięwziąć. Postanowił — mimo wewnętrznych oporów — szukać gościny u ciotki, która mieszkała w tymże lesie, w którym napotkał komika. Postanowił i — jakby recytując urywek jakiejś swojej roli — rzekł do kolegi: „Tam me kroki kieruje smętny los. Podaj mi rękę, przyjacielu". Poszli razem.

JEDEN I DRUGI PODA SIĘ ZA KOGO INNEGO

W drodze do dworu oświadczył tragik, że zatai przed ciotką swoje aktorstwo. Ciotka, osoba powszechnie szanowana i w jego mniemaniu surowych obyczajów, nie powinna wiedzieć, że bratanek jej męża jest aktorem i w dodatku prowincjonalnym. Bratanek chce ją uchronić od tej przykrości. Poda się za majora, który służbę wojskową porzucił z powodu złego stanu zdrowia. Powie, że swój bagaż zostawił w mieście, w hotelu, a z wizytą przybył pieszo, dla przechadzki, tak sobie.

Komik będzie występował jako jego lokaj. Jako lokaj? Tego komik nie chce. Aktorski sprzeciw. Jak w teatrze przy podziale ról każdy aktor pragnąłby uniknąć służbowego stania u drzwi i służbowej małomówności, tak i teraz nasz aktorzyna zżymał się, oponował, powoływał się na swoją ambicję, na swoją godność osobistą. Daremnie przypominał mu tragik, że i wielcy aktorzy grywali lokajów, kolega nie chciał się poddać, zapowiadał odejście.

Bratankowi bogatej ziemianki, mającemu wystąpić w roli dymisjonowanego majora, lokaj wydawał się niezbędnym dla zamaskowania rzeczywistej nędzy. Piętnaście lat nie był u ciotki, niemal nie pisywał do niej, posyłał jej tylko podarki. Powinien był zajechać karetą. Cóż, nie mógł. Ale lokaja może mieć. Chce mieć. Postanawia mieć. Nie chcesz, bracie, być lokajem? Musisz! Paszport masz? Nie masz! Od dwudziestu lat wałęsasz się bez paszportu! Mam cię w ręku! Spróbuj odejść, a zaraz, bratku, dowiedzą się, żeś włóczęga i odstawią do stałego miejsca zamieszkania!

Wobec takich gróźb nie pozostawało nic innego jak milczeć. Wtem tragik sprytnie zmienił groźbę w prośbę i zapragnął lokajstwa już tylko jako koleżeńskiej przysługi. Komik udał, że poddaje się wymogowi koleżeństwa.

Wchodzą w świat ziemianki. Jeden będzie grał rolę majora, drugi rolę lokaja. Takie będzie ich *qui-pro-quo* na scenie życia.

Aktorzy będą grali w świecie rzeczywistości. Jakaż to będzie gra? Czy przeniosą swoje teatralne role na role życiowe? Czy uczynią to zręcznie i skutecznie? Czy ich gra odsłoni nam w ich osobowościach jakieś nowe elementy lub uwyraźni już znane? Czy ludzie, między któ-

rych wejdą, będą tylko widzami? Czy i ich obejmie logika gry? Jeżeli obejmie, co z nich wydobędzie jako pozór, a co jako prawdę? Czy aktorskość będzie ludziom pomocą, czy krzywdą? I co z tego wszystkiego wyniknie? Co — jako myśl o życiu?

WEJŚCIE NA SCENĘ ŻYCIA

Nowe role naszych aktorów obserwujemy najpierw w rozmowach z lokajem domu, Karpem.

Tragik nosi teraz swoje rodowe nazwisko Gurmyskich. Szlachcic, bratanek bogatej ziemianki, gra rolę majora swobodnie, bez żadnychh oznak zakłopotania i bez niechęci. Rola wojskowego, który wziął dymisję z powodu złego stanu zdrowia, wymaga w ciotczynym środowisku odpowiednich ujęć aktorskich, więc Gurmyski zaznacza od czasu do czasu „wojskową przeszłość": kroczy energicznie, w przystankach złącza pięty, raz i drugi czyni to z lekkim stukiem. Ale uwagę Karpa zwracają inne ruchy „wojskowe": wyprostowywanie przygarbień, wznoszenie piersi. Stary sługa przypuszcza w nich skutki postarzenia się. Nam — rozmowa ze sługą ciotki nie ukazuje w osobowości tragika nic zasadniczo nowego.

Z komikiem jest początkowo tak samo. Gdy „pan" pozostawił go z Karpem sam na sam i strącił w sytuację, w której ma być kolegą lokaja, ogarnia go wściekłość. Ze wstrętem myśli o „ordynusie" i o jego „gębie", która za chwilę wciągnie go w rozmowę koleżeńską. Nie będzie jego kolegą, nie będzie! Skoro już koniecznie musi być lokajem, to weźmie na siebie postać nie byle jaką. Przybierze imię Sganarella.

Może aktorzyna, strącony między sługi, pragnie dla siebie samego wznieść się jak najwyżej w tej nowej roli życiowej i dlatego czepia się imienia, jakie nosił walet molierowskiego Don Juana, sługa, który miał prawo dyskutować ze swym panem i nie uznawać jego racji. Zresztą nie cierpiał swego pana i po jego śmierci myślał z bólem tylko o swojej gaży.

Lecz może poniżony kolega myśli o Sganarellu z innej komedii Moliera, o tym, który kończy przedstawienie filozofującym morałem: „nie wierzcie nigdy niczemu!" A może ten aktorzyna — mimo niewykształcenia — wiedział skądś, że postać Sganarella przejął pisarz francuski z komedii włoskiej i że imię tej postaci wywodzi się ze słowa włoskiego, które znaczy „wyprowadzony z błędu". Mógł nasz komik sięgnąć po imię, dzięki któremu stawał w rzędzie filozofów życia nie wierzących w nic i wyprowadzających umysły z błędu wiar. Może przybranym imieniem daje nam komik nową informację o sobie, może powinniśmy widzieć w nim biednego nieszczęśliwca z biednym poglądem na życie.

Wkrótce dzieje się coś niespornie nowego. Oto ten biedny człowiek, który dotąd w rozmowach z wywyższającym się i górującym tragikiem był nieśmiały, nie miał nic z bystrości myśli i nic z dowcipu, teraz w rozmowie z lokajem domu leśnego, z człowiekiem znacznie niższym umysłowo, okazuje nagle bystrość i dowcip. Górowanie nad drugim

P. M. Sadowski w roli Nieszczastliwcewa. Mały Teatr 1938 r. (rysunek W. Rubniewa)

człowiekiem wyzwoliło w nim siły umysłowe, dotąd jakby uwięzione, hamowane. Poczucie wyższości poddało mu także uprzejmość: pożegnał lokaja ukłonem omal salonowym.

Na lokaju leśnego dworu wywarł wrażenie niezwykłe. Karp, zestawiając go ze sobą, wpadł w podziw i smutek: To mi lokaj! Wykształcony, sprytny, porządny. Z nazwiska widać, że cudzoziemiec. Takich to lokajów mają cudzoziemcy. Wykształcenie! A my tutaj? My mamy las. Modlimy się, śpiewamy, ziewamy. Las!

CIĄG DALSZY

W miarę przebywania w domostwie ciotki coraz wyraziściej ujawnia się w bratanku ludzka zawartość — nowa.

Najbardziej uderza w jego postępowaniu: dawanie ludziom życzliwych rad i niesienie czynnej pomocy. Zaraz pierwsze zdanie, jakie wypowiada czekając na ciotkę, prowadzi do życzliwej rady, a zaraz drugie jest nią. Potem — gdy przypuszcza, że w stosunku do ciotki popełniono pieniężne oszustwo — interweniuje z oburzeniem i energią. Gdy wychowanica ciotki biegnie samobójczo w kierunku stawu, spieszy za nią i ratuje od śmierci. Gdy wychowankowi domu pomóc nie może, zmyśla jakąś blagę, która dla zasmuconego ma być pocieszającą ułudą, a gdy nie może dać nawet ułudy, kłania się nisko, zdejmuje kapelusz i prosi o wybaczenie.

Nie obchodzi go, czego pragnie człowiek, któremu radzi lub pomaga; nie obchodzi go, jak ten człowiek pojmuje swoje życiowe zadowolenie; niech je znajduje — po swojemu. Tragik, któremu zdarza się nie pamiętać, że w kieszeni pieniądze ma — angażuje się jako życzliwy doradca i energiczny szafarz pomocy ... w sprawach, które nękają

bałwochwalczych czcicieli pieniądza, w sprawach, które oznaczają dla nich nierozerwalną zależność szczęścia od pieniądza. Nasz tragik nie dba o to, czy pragnienia, wobec jakich staje, zgodne są z jego pragnieniami. Wczuwa się i wmyśla w tych, których ma przed sobą, radę przystosowuje do tego, czego pragną oni, a patrząc na losy ludzi po swojemu, niesie czynną pomoc w nagłych wypadkach, niekiedy nawet wbrew chwilowym słowom i działaniom tych, którym uważa za właściwe pomóc.

Nie uzasadnia swego uczynnego postępowania długimi wywodami moralnymi, nie głosi żadnego określonego ideału. Chce, żeby wszystkim było dobrze, jak najlepiej. Wierzy, że człowiek szczęśliwy staje się lepszym, szlachetniejszym. Ale wiarę tę wypowiada jakby mimochodem, jakby niechcąco i tylko raz jeden, i tylko kilku słowami.

Gdy całe jego postępowanie, cały jego sposób życia chcemy sprowadzić do jakiejś przesłanki myślowej, czy choćby do jakiegoś najobszerniej działającego pędu psychicznego, musimy przyjąć, że tym, co ceni najwyżej, jest siła uczuć. Uczuć dodatnich i ujemnych. Tych, które pędzą do uczynności i tych, które pędzą do oburzeń, nawet do bójki. Silne uczucia — to jest podłoże wszystkiego, co w nim obserwujemy, podłoże, z którego wyrastają wszystkie jego słowa, wszystkie jego uczynki, wszystkie momenty głębokich wzruszeń, wszystkie momenty łez.

Z nich to, z silnych uczuć, wyniknęło jego trwanie przy teatrze. Właściwa mu niechęć do wielkich uogólnień powstrzymuje go od wypowiedzenia myśli, że silne uczucia nie mają już dla siebie miejsca w życiu, że teatr jest ich schronieniem. Ale mówi, że gdy gra Hamleta, płacze nad biedną Ofelią łzami Hamleta i kocha ją takim uczuciem, jakim nie mogłoby jej kochać sto tysięcy braci. I mówi, że gdy kobieta z miłości rzuca się w wodę, to jest materiał na aktorkę. Chociaż dodaje nieraz, że nie wierzy, by w życiu można było taką kobietę znaleźć, że dałby się przekonać tylko wtedy, gdyby tonącą sam widział i sam wyciągnął z wody, ale znaczy to tylko, że swoje sądy wydobywa z materiału życiowego znanego mu bezpośrednio, i że silnych uczuć łatwo nie przyznaje. Schronem uczuć jest teatr nie tylko dla aktorów, także dla widzów. Dziewczynie, która nagle stawia go wobec usiłowanego samobójstwa i której usiłowania sam udaremnia, maluje drogę wielkiej aktorki i mówi: „Kogo tu wzruszą twoje cierpienia, twoje męki serca? A tam — na jedną twoją łzę tysiąc oczu zapłacze".

Na scenę życia wnosi chwilami momenty wywodzące się ze sceny teatralnej, ale nie jest to bynajmniej kabotyństwo. Silne uczucia własne wypowiada ciepłymi słowami pisarzy, a gdy sięga po teatralne gesty i pozy, przylegają one dokładnie do tego, co jest w nim samym. Teatralne momenty gry są dla niego przeważnie ucieczką od słów własnych do cudzych, ucieczką, w której jest niechęć bezpośredniego mówienia o własnych smutkach czy uniesieniach. Zresztą nie powtarza po pisarzach dosłownie, przystosowuje ich tekst do sytuacji własnych, do przeżyć własnych, do uczuć własnych.

Silne uczucia — to jest spoidło całej jego osobowości.

A. N. Ostrowski i scena rosyjska (litografia z rysunku A. Dołotowa, 1869)

CIĄG DALSZY

Jego kolega postępuje wśród ludzi inaczej.

Istnieją oni dla niego tylko jako obiekty, z których jego egoizm może wyciągnąć korzyści. Zaprzyjaźniwszy się z klucznicą, wyłudził od niej potrzebną mu kwotę pieniężną i butelkę nalewki. W sprawach pieniężnych nie uznaje skrupułów. Zagarnąć pieniądze cudze? Wielka mi rzecz! Wilczym wywodem żądać od kolegi znacznej kwoty jako rzekomej należności? Umie i to. Pieniądze są dla niego najwyższą wartością, ba, miarą wartości. Kto pije szampana, kto pali dobre cygara, ten jest prawdziwym człowiekiem, a reszta — zero. Zawsze jest po stronie tych, którzy mają pieniądze.

Te swoje poglądy i sposoby życia, a przede wszystkim wynikające z nich zdobycze, uważa za dowód swojej mądrości i bierze je za okazję do wywyższania się nad tragika. W takich to chwilach można rozeznać jego oczy. Jest w nich spryt tych, którym lada sukcesik wydaje się dziełem ich „wielkiego" talentu.

Z satysfakcją komik zadaje ból, narzuca strach, gmatwa sytuacje drugich. Zasłyszane sądy o koledze powtarza mu półkłamliwie i szarpie tym jego duszę. Bez potrzeby wyjawia jego tajemnicę, że jest aktorem, i to prowincjonalnym, i tym wyjaśnieniem, które popełnia z własnej nieprzymuszonej woli, rozbija *qui-pro-quo*, o którym dobrze wie, że koledze bardzo na nim zależy. Klucznicę przeraża powiedze-

niem, że zawsze gra na scenie diabłów i — aby przerazić ją jeszcze bardziej — skacze i krzyczy jak sceniczny diabeł. Jego umiejętności aktorskie służą mu do siania strachu wśród ludzi.

Można przypuszczać, że podobnie używa sceny teatralnej. Zapewne ze złośliwą satysfakcją korzysta z pierwiastków złoczynności, jakie komizm w sobie zawiera; zapewne przeróżnymi „lazzi" krzywdzi i wyszydza uczciwe i dobre osoby dramatu. Kolegom, z którymi jest na scenie, wyrządza psikusy, jesteśmy tego pewni; wybrykami swojego komizmu odwraca uwagę publiczności od najlepszych chwil partnerów lub chwile te złośliwie skazuje na zmarnienie.

Wydobywszy pieniądze z postoju w posiadłości ziemianki, sądzi, że uda mu się zaangażować w jakimś teatrze i już pragnie ruszyć w dalszą drogę — bez kolegi. Ogarnia go nienawiść do wszystkich w tym dworze, nawet do klucznicy, której zawdzięcza rozpogodzenie się swej życiowej perspektywy. Nienawiść nie tylko do wszystkich; do wszystkiego! Dla upustu nienawiści łamie kwiaty na klombie!

Szubrawiec, jak ktoś o nim mówi, czy nieszczęśliwy sceptyk?

PO ROZBICIU QUI-PRO-QUO

Gurmyska dowiedziawszy się, że jej bratanek jest prowincjonalnym aktorem, dąży do jak najszybszego usunięcia go z domu. Wtóruje jej w tym gimnazista, którego wychowuje u siebie na kochanka.

Rozwijające się sytuacje odsłaniają teraz aktorskość po stronie nie-aktorów, aktorskość poprzedniego ich życia. Gurmyska, która brała na siebie pozory człowieka wspierającego biednych, która posuwała się nawet tak daleko, że każdego biednego nazywała właścicielem jej pieniędzy, i która oczywiście tych głupich słów nigdy nie realizowała, teraz wypada całkowicie z tej roli; nie chce zwrócić długu bratankowi, odmawia siostrzenicy wsparcia, bez którego biedna dziewczyna nie może wyjść za mąż za kochanego i kochającego ją młodzieńca; natomiast lekką ręką łoży pieniądze na gimnazistę. Ten zaś, który dotąd był w jej domu ulubieńcem ukrywanym, osobnikiem nieśmiałym, teraz — już kupiony na męża — zyskuje śmiałość i tupet, przygotowuje się do pożarcia majątku starej żony.

PORZUCENIE LASU

Po rozbiciu *qui-pro-quo* tragik nie przestaje wpływać na bieg zdarzeń życiowych — ale teraz czyni to ... chwytami sztuki teatralnej. Kładzie na stole pistolet (wygrany w karty i z zepsutym zamkiem) i grając scenę zastraszenia, wydobywa od ciotki tysiąc rubli, tj. tyle, ile wynosi należność przypadająca mu po ojcu. Myśli również o wsparciu dla kuzynki, niedoszłej samobójczyni, w tej jednak sprawie nie uzyskuje nic, co prawda tylko dlatego, że nie chce skorzystać ze wszystkich sposobów aktorskich i dramaturgicznych, jakimi rozporządza. Niedoszłej samobójczyni wręcza pieniądze, które otrzymał dla siebie.

Końcowy wniosek tragika nie brzmi radośnie. Las, w którym żyje ciotka i jej środowisko, pojawia się w tym wniosku jako pełen ciemności i zgnilizny. Żadna z jego rad nie dała dobrych rezultatów, a pomoc użyczona dziewczynie była możliwa tylko dzięki przypadkowi. Ludzi tego lasu powinno się zostawić ich własnemu życiu, niech żyją, jak im się podoba, nie trzeba im przeszkadzać.

Już poprzednio poznaliśmy, co o lesie sądzi lokaj Gurmyskiej: siedlisko nieoświecenia, modlitw, śpiewów i nudy. Bratanek Gurmyskiej daje obraz jeszcze bardziej ponury; nieoświecenie pojawia się jako ciemność, modlitwy uzupełniają się życiową komedią, śpiewy i nuda przerastają w zgniliznę.

DWA LASY, A ZA NIMI DALEKO — MIASTO

W ostatniej scenie dramatu podejmuje bohater Ostrowskiego kilka zdań ze *Zbójców* Fryderyka Schillera, podejmuje je po swojemu, z zastosowaniem do sytuacji, w jakiej sam się znajduje, więc niedokładnie, tak aby mogły być wyrazem jego własnych myśli. W zdania niemieckiego poety wprowadza od siebie — „bestie leśne".

Tym własnym dodatkiem skierowuje nasze myśli na las, w jakim Schiller ukazał nam bohatera swojego. Karol Moor widział w ziemi leśnej kawał czystej natury, źródło życiowej harmonii, źródło życiowej szczerości i wolności. W oparciu o las, jako naturę, pragnął realizować swoje ideały społeczne. Zawiódł się. Doszedł do przekonania, że harmonia zachowała się wyłącznie w naturze bezdusznej, wszędzie zaś, gdzie pojawia się natura rozumna, tj. ta, która istnieje w człowieku lub ta, która istnieje dokoła niego, a którą on przetwarza, tam wszędzie ukazuje ona rozdźwięki, szczerość przemienia w przymiot o wartości wątpliwej, a wolność przeistacza więzami. Z życia leśnego wyniósł Ka-

A. N. Ostrowski (rysunek nieznanego artysty, 1880 r.)

rol Moor sądy pesymistyczne. „Bracie — widziałem ludzi z ich troskami pszczół i z ich projektami olbrzymów, z ich planami boskimi i z ich geszeftami mysimi, widziałem przedziwny pościg za szczęściem ... Jest to widowisko, bracie, które w oczach wywołuje łzy, chyba że brzuszną przeponę wprawia w śmiech". Z dawnych porywów Moora pozostaje tylko jedno: pragnienie niesienia pomocy człowiekowi jednostkowemu. Słowami, które to pragnienie wypowiadają, kończy się dramat.

Bohater Ostrowskiego zaczyna tym, czym bohater Schillera skończył: niesieniem pomocy jednostkom. Chce dla każdego człowieka szczęścia na jego miarę. Troski pszczół, geszefty mysie nie wywołują w nim bynajmniej ani śmiechu, ani łez. Chodzi mu o życie szczęśliwe, choćby ono nie było przejawem harmonii. Wielbi „duszę", choć skazana jest na rozdźwięki. A jednak z tego, czego pragnie, nic nie znajduje wśród ludzi żyjących w lesie. Z pogardliwymi myślami o życiu leśnym wraca do życia miejskiego.

Oba lasy służyły Ostrowskiemu do rzucenia w widownię krytycznych sugestii, skierowanych przeciwko wstecznym poglądom i hasłom, wywodzącym się mniej lub więcej wyraźnie z idei powrotu do natury. Te krytyczne sugestie miały podważyć mit idealizujący życie jak najbliższe „czystej" naturze, a — pośrednio — miały podważyć łączone z nim mity kulturowe i polityczne.

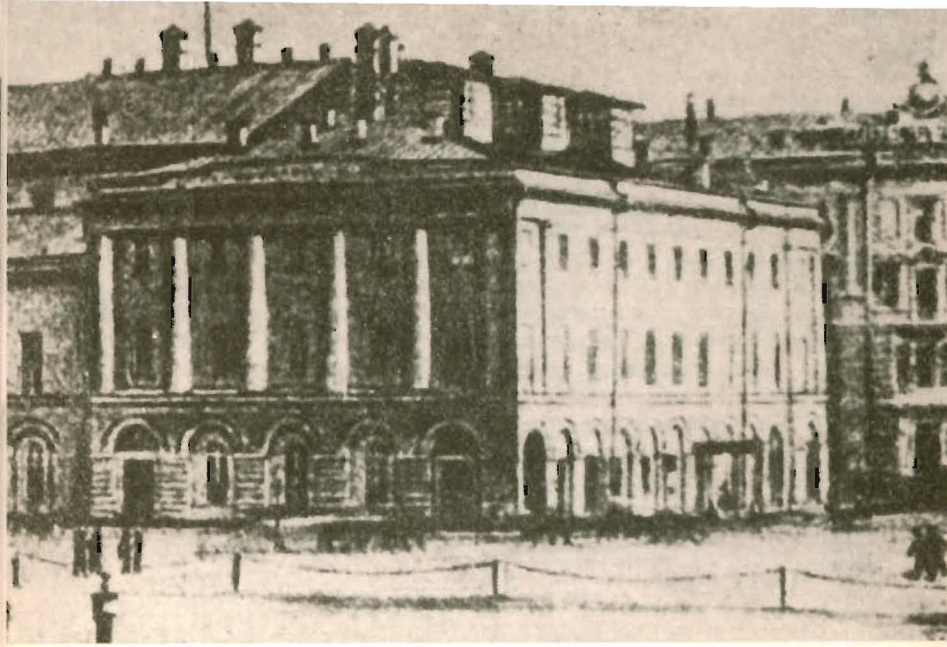
Zza lasów, z długich oddali pozwolił Ostrowski przeświecać — miastu. To nie przypadek, że w tym dramacie rozbrzmiewają kilka razy marzenia o mieście i że brzmią tonami najradośniejszymi. Marzą o mieście nie tylko aktorzy, także młody Piotr. To nie przypadek. Ostrowski opracował swój utwór ze ścisłą logiką, dał w nim misterną tkaninę, wprowadził w nią i ułożył w niej plamy barwne z takim sensem, że każda ma znaczenie. Dramaturgiczne tkactwo Ostrowskiego zmusza do liczenia się z barwami najradośniejszymi, chociaż występują w kilku zaledwie plamach. Zresztą gdyby ich nawet nie było, to i bez tego utwór rzucałby barwy miasta w mroki lasu — jako przeciwieństwo świata krytykowanego.

Nie znaczy to wcale, że Ostrowski — wstrząsając mitem o wartościach życia bliskiego naturze — daje pochwałę ówczesnego życia miejskiego. Nie wielbi żadnego z miast, jakie wymienia z nazwy. Nie wielbi żadnego z ludzi dramatu, którzy o miastach marzą. Jednego z aktorów przedstawił całkowicie ujemnie, drugiego nie uwolnił od wad, a w miejskich przygodach Piotra nie omieszkał wspomnieć o więzieniu. A jednak sugeruje, że tylko z miasta może wyjść przemiana życia na lepsze.

Odwrót od cywilizacji miejskiej? Nawrót do natury jako głównego podłoża ideałów kulturowych i politycznych? Sprawa ta w wielu krajach m.in. u nas w Polsce — wisiała nad wszystkim jakby olbrzymi nietoperz trzepotał między ziemią a niebem. — Ostrowski, człowiek teatru, zesłał sprawę na drogi wędrownych aktorów rosyjskich. Ukonkretnił ją mistrzowsko i dzięki temu konkretność sięga swymi wylotami w obwody szersze od niej, bardzo szerokie; obejmuje sobą ideę dziejowego postępu.

[„Teatr", nr 20, 1952 r.]

Książki, recenzje i afisze wydane w językach: angielskim, niemieckim i francuskim (fotomontaż)



Mały Teatr w końcu XIX w

O ALEKSANDRZE OSTROWSKIM

Nikołaj Dobrolubow

Czyż nie powiadali słowianofile: należy ukazywać poczciwość człowieka rosyjskiego, zwracając przy tym uwagę na to, że warunkiem wszelkiego dobra jest życie zgodne z zaleceniami tradycji; Ostrowski w swoich pierwszych sztukach o tym nie pamiętał i dlatego „Obrazki życia rodzinnego" i „Swoi ludi..." ogłoszone zostały za niegodne tego pisarza, zaś za jedyną ich wartość literacką uznano to, że są mimo wszystko sztukami próbującymi naśladować Gogola. I czyż „zapadnicy" nie krzyczeli: w komedii trzeba pouczać, co jest złem moralnym, pokazywać rzeczy szkodliwe obiektywnie, tymczasem Ostrowski nie chce zbawiać żadnego ze swoich bohaterów. Należy — powiadali — dbać o zbawienie tych przede wszystkim, którzy ideału szukają w wykształceniu, a tymczasem Ostrowski ostrzej potępia wykształconego Wichoriewa niż niedouczonego Borodkina. Jest więc oczywiste, że pisze złe sztuki. (...) Tymczasem Ostrowski, autor komediowy, pokazuje w sposób krytyczny współczesne sobie tendencje życia rosyjskiego. Rysując w sposób plastyczny fałsz stosunków rosyjskich i pokazując wynikające stąd konsekwencje, uzasadnia wszelkie tendencje zmierzające do poprawy stosunków.

(z artykułu *Jasny promień w królestwie ciemnoty*, 1860 r.)

Iwan Gonczarow

Wielce szanowny Aleksandrze Nikołajewiczu,

Przyłączam się swoim skromnym głosem do uroczystych przemówień, które pojutrze zostaną wygłoszone w Moskwie na Pański temat, w dniu Pańskiego święta. Żałuję, że nie będzie mnie wśród niezliczonych Pańskich wielbicieli i że nie będę mógł uścisnąć Pańskiej ręki życząc Panu wielu lat życia, życząc powodzenia Panu, bliskim Pana, a przede wszystkim Pańskiej sztuce, dla której tak wiele Pan dokonał ...

Oddał Pan literaturze w darze całą bibliotekę utworów, dla sceny stworzył Pan nowy, własny świat. Dokończył Pan budowy gmachu, którego fundamenty wznosili Fonwizin, Gribojedow, Gogol. Dopiero jednak dzięki Panu, my, Rosjanie, powiedzieć możemy z dumą: „Mamy także nasz własny, narodowy teatr. Byłoby rzeczą sprawiedliwą, gdyby teatr ten nazwał się Teatrem Ostrowskiego".

(z listu do Aleksandra Ostrowskiego, 1882 r.)

Nikołaj Michajłowskij

2 lipca umarł Aleksander Nikołajewicz Ostrowski. (...) Nad jego mogiłą nie słychać było głosów dyskusji, jakie odzywają się wobec każdego zjawiska budzącego sprzeczne zdania. Zdania na temat Ostrow-

skiego były zgodne. Po to, by móc w sposób właściwy ocenić tę jednomyślność, przypomnieć należy, jak gorące spory toczyły się nad świeżą mogiłą takich wielkich, zmarłych niedawno pisarzy, jak Dostojewski i Turgieniew. Nad grobem Ostrowskiego z jednakowym szacunkiem pokłoniły się wszystkie głowy, jednomyślnie, bez zastrzeżeń i bez sporów. (...) Kiedy próbować przypomnieć sobie bogatą galerię bohaterów i bohaterek Ostrowskiego, rzuca się w oczy, że każde z nich kojarzy się nam z wilczym pyskiem bądź lisim ogonem. Psychologia przemocy i oszustwa pokazana w formie rosyjskiego dramatu obyczajowego — oto co stanowi treść wszystkich niemal sztuk Ostrowskiego. (...) Dramaty historyczne albo „kroniki dramatyczne" Ostrowskiego, podobnie jak fantastyczno-poetycka „Śnieżynka", nie są oryginalne i nie są najbardziej charakterystycznymi utworami w twórczości zmarłego pisarza. To przypadkowe zjawiska, zejścia na bok z głównego traktu, któremu był wierny przez całe życie. Siła dramatu Ostrowskiego to właśnie psychologia przemocy i oszustwa ujęta w bardzo rosyjską formę ...

(z artykułu *Aleksander Nikołajewicz Ostrowski*, 1886 r.)

Wsiewołod Meyerhold

... Trzej dramatopisarze — Gogol, Puszkin, Lermontow — wykuli z solidnego metalu pierwsze ogniwa łańcucha, który powinien (w Rosji) stać się łącznikiem pomiędzy zachodnim teatrem Złotego Wieku i Teatrem Przyszłości.

W latach sześćdziesiątych nowym ogniwem tego łańcucha stał się Ostrowski. Jego sztuki, wraz z komediami i dramatami Gogola, Puszkina i Lermontowa, stanowią podstawę repertuaru rosyjskiego. Ostrowski jest twórcą teatru obyczajowego, którego dorobek zostanie później przez jego następców wykorzystany w sposób fałszywy, niezgodny z ewolucją teatru rosyjskiego.

Ostrowski, podobnie jak Gogol, Puszkin i Lermontow, wspiera swój oryginalny talent znajomością dzieł wielkich epok teatralnych. Zachodu. Tłumaczył z hiszpańskiego intermedia Cervantesa; porównując teatr obyczajowy Ostrowskiego z teatrem obyczajowym Lope de Vegi, widzi się, ile Ostrowski skorzystał z lekcji danej mu przez Cervantesa.

Sercem teatru rosyjskiego staje się więc repertuar, który, podobnie jak to było w okresie wielkiego rozkwitu teatru zachodniego w wieku XVII, stawia sobie cele: w planie ideowym — podchwycenie rytmu życia ludowego, w planie technicznym — stworzenie teatru akcji z muzyką tragicznego patosu (Lermontow), oraz teatru groteski, przemieniającego każdy „typ" w grymas tragikomiczny w duchu bądź to Leonardo da Vinci, bądź to Goyi (Gogol).

Gogol, Puszkin, Lermontow i Ostrowski stworzyli trwałą podstawę teatru rosyjskiego. Ich następcy nie chcieli — albo nie umieli — zbudować na tym fundamencie dumnego gmachu dramatu rosyjskiego.

(...) Pojawiają się epigoni teatru obyczajowego. Dramatopisarze moskiewscy piszą wariacje na temat Ostrowskiego, w Petersburgu królują dramaturdzy, którzy bądź wstępują w ślady Kryłowa, bądź pojmują sens rejestrującej współczesną obyczajowość dramaturgii Ostrowskiego jako mechaniczne fotografowanie życia.

W ten sposób zostały podważone fundamenty teatru rosyjskiego; smak widowni jest ostatecznie zepsuty; aktor rosyjski zerwał nić tradycji łączącą go z poprzednikami, wielkimi aktorami połowy wieku dziewiętnastego.

(z artykułu *Dramatopisarze rosyjscy*, 1911 r.)

Anatol Łunaczarski

Ostrowski z pewnym opóźnieniem, a więc i w innym nieco wymiarze, powtórzył (w Rosji) to, czego dokonał we Francji Molier, a we Włoszech Goldoni. Należy raz na zawsze odrzucić prymitywny pogląd o literaturze wieku Ludwika XIV jako o literaturze w gruncie rzeczy dworskiej. Dworską była ona jedynie w swojej zewnętrznej formie. Literatura ta wykonywała jedynie pewne ukłony względem dworu, który ją przygarnął, w gruncie rzeczy była literaturą nienawidzącą dworu.

(...) Do czasów Moliera we Francji, jak i do czasów Goldoniego we Włoszech, istniał teatr „uteatralniony", niechętny wszelkiej obyczajowości.

Podobnie rzecz wygląda z Ostrowskim.

Ostrowski to, rzecz jasna, niemal cała rosyjska dramaturgia. Książę Odojewski po przeczytaniu jego „Bankruta", nazwanego później „Swoi ludi — socztiomsja", pisał: „Człowiek ten — to talent niezwykły. Doliczyłem się w Rosji trzech tragedii (sic) »Podrostek«, »Mądremu biada« i »Rewizor«. Przy »Bankrucie« stawiam cyfrę 4".

Gdyby do tych trzech cyfr dramaturgii poprzedzającej Ostrowskiego dodać jeszcze „Borysa Godunowa" i, z pewnym naciąganiem, „Maskaradę", to mielibyśmy w gruncie rzeczy cały teatr rosyjski, który się liczy.

A po Ostrowskim?

Po Ostrowskim, z różnych powodów, znowu nie mieliśmy liczącego się teatru.

Molier, Goldoni, Ostrowski wyróżniali się tym, że występując jako przedstawiciele nowej klasy, interesowali się w sposób głęboki jej obyczajowością, próbowali pokazać tę obyczajowość z jej kipiącą, pełną świeżości prawdą życiową, próbowali pokazać tę klasę także z jej ciemnymi, zasługującymi na krytykę stronami, chcieli więc, mówiąc krótko, „pokazać zwierciadło swoim czasom", chcieli także, „zabawiając — pouczać".

Prawda, jakie to wszystko stare, dobrze nam znajome? Słyszeliśmy o tym wielokrotnie. Kiedy jednak o teatrze „pouczającym", albo w ogóle o sztuce pouczającej, o teatrze „pokazującym zwierciadło swoim czasom" mówi jakiś bezzębny akademik, to zrodzić się z tego

może istotnie przerażająca, nieciekawa, nudna sztuka dydaktyczna. Rzecz wygląda wszakże zupełnie inaczej, kiedy na arenę wstępują poeci nowej klasy, zgłaszający własne postulaty społeczne i moralne. Wtedy właśnie następuje okres rozkwitu sztuki.

Jest rzeczą charakterystyczną, że na kilka lat przed wybuchem wojny w całej Europie, a zwłaszcza w Rosji, zaczął się odwrót od teatru obyczajowego, idący w parze z zainteresowaniem dla teatru „teatralnego", dla teatru mocnych efektów scenicznych. Gozzi był lepiej widziany od Goldoniego, komedia dell'arte wyżej stawiana od Moliera. Ostrowski został zarzucony, i to nie w imię innych, nowych sztuk, ale w imię nowych inscenizacji, które odkryły Rosji perspektywę sztuki scenicznej o zdecydowanie „teatralnym" wyrazie.

(z artykułu *O Aleksandrze Nikołajewiczu Ostrowskim i wokół niego*, 1923 r.)

A. N. Ostrowski (staloryt, 1876 r.)

W REPERTUARZE
TEATRU POLSKIEGO

S. PRZYBYSZEWSKA — „SPRAWA DANTONA"
M. SZATROW — „SZÓSTY LIPCA"
A. OSTROWSKI — „LAS"

W PRZYGOTOWANIU

J. SŁOWACKI — „SEN SREBRNY SALOMEI"

W REPERTUARZE
TEATRU KAMERALNEGO
J. GENET — „POKOJÓWKI"

W PRZYGOTOWANIU

H. BARDIJEWSKI — „TRZY ŁAMANE PRZEZ CZTERY"

INSPICJENT:
JANUSZ ŁOZA

SUFLER:
KAZIMIERZ CHORĄŻAK

ŚWIATŁO:
KAZIMIERZ PIĄTEK

REALIZACJA DŹWIĘKU:
HUBERT BREGUŁA

BRYGADIER SCENY:
ANTONI KOŁACZEK

KIEROWNIK TECHNICZNY:
MIROSŁAW DZIKI

KIEROWNICY PRACOWNI:
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:
WANDA PRECKAŁO

KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:
JÓZEF PRECKAŁO

PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:
ZOFIA HEJNE

PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:
MIECZYSŁAW WOJCZYCKI

SZEWSKIEJ:
MIKOŁAJ BRATASZ

MODELATORSKIEJ:
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI

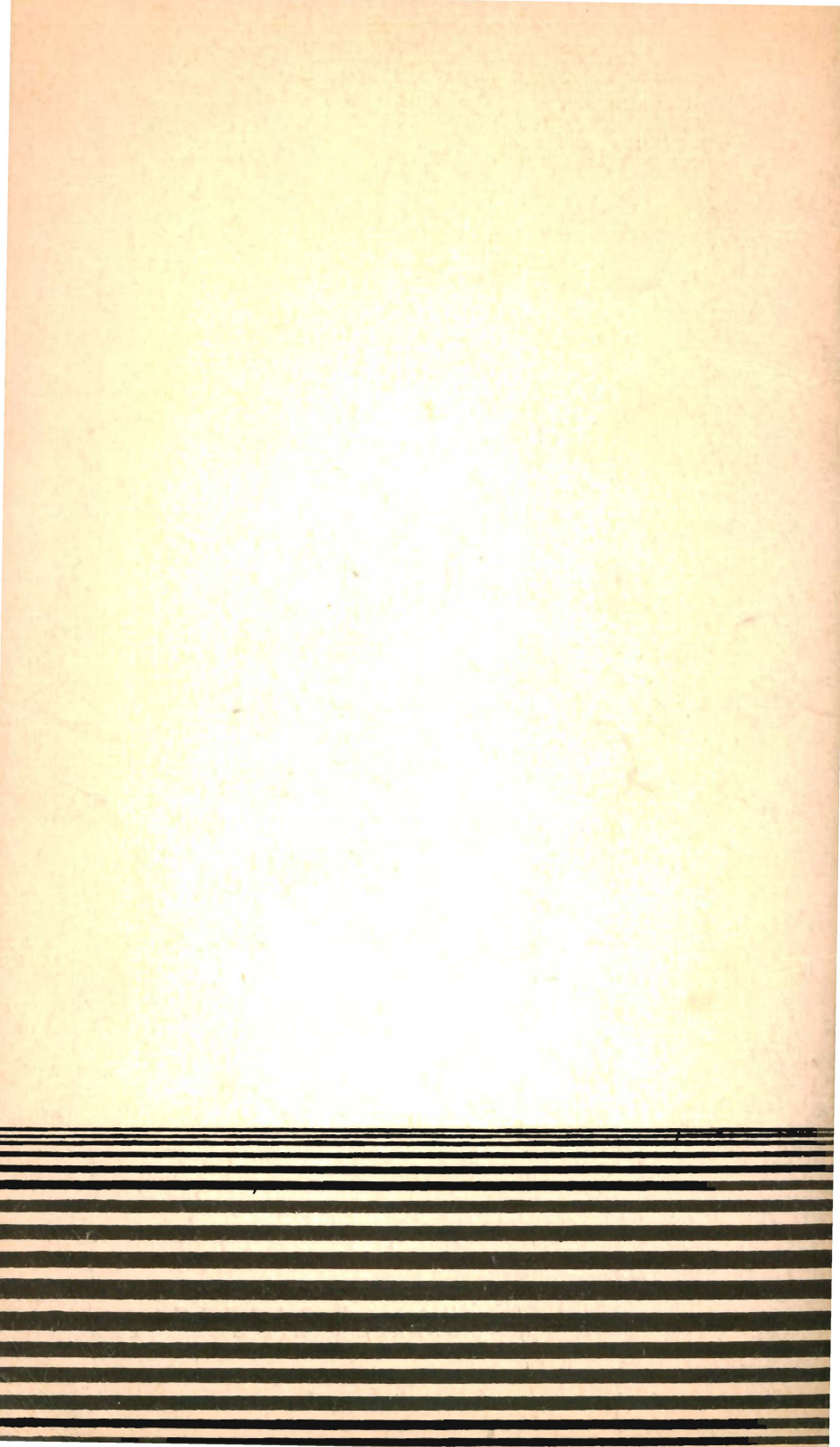
STOLARSKIEJ:
MICHAŁ PRAJSNER

MALARSKIEJ:
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI

TAPICERSKIEJ:
RYSZARD TKACZYK

ŚLUSARSKIEJ:
RYSZARD MOSTOWICZ

Nr 10 **Cena 3 zł,—**

WDN - Zam. 311/67 - 4000 - D-4/483

REDAKTOR PROGRAMU
HANNA PARTYKOWA
OPRACOWANIE GRAFICZNE
WANDA GOŁKOWSKA