

2 / 1973
1974



PAŃSTWOWY
TEATR
LUDOWY
NOWA HUTA
DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY

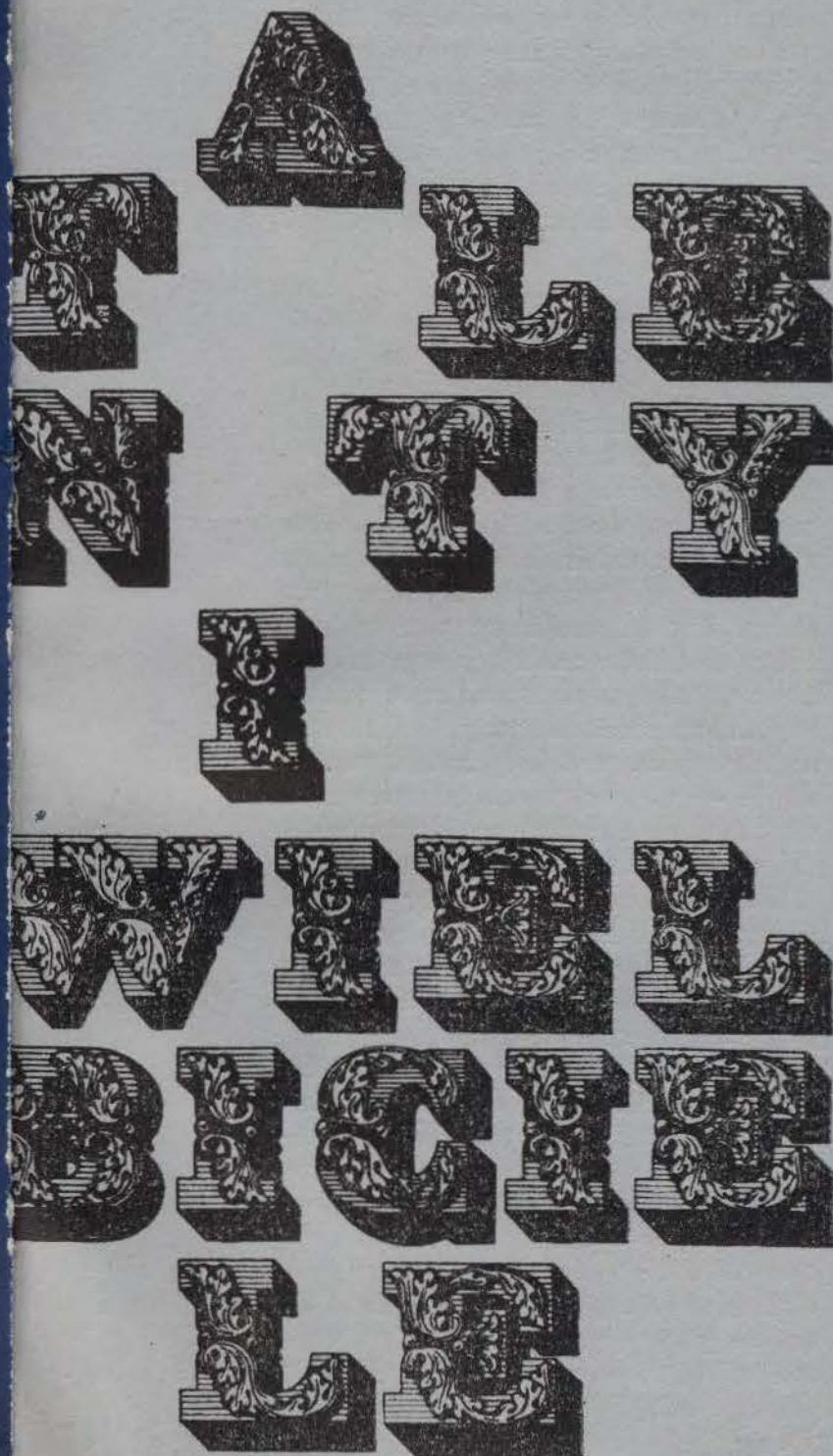
WALDEMAR KRYGIER

Z-CA DYREKTORA D/S ADMINISTRACYJNYCH

JAN WĄTROBA

KIEROWNIK LITERACKI

JULIUSZ KYDRYŃSKI



JANUSZ HENZEL

DROGA TWÓRCZA

ALEKSANDRA OSTROWSKIEGO

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

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

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

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

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

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

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

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



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

* * *

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

Za pozwoleniem Zarządu.

TEATR WIELKI.

Dzisiaj w NIEDZIELĘ, to jest dnia 11 Marca 1888 roku

NA BENEFIS JULIUSZA PFEFFERA
DYREKTORA TEATRU KRAKOWSKIEGO

nowy wielki Dramat w 5^{ciu} Odsłonach

po niemiecku przez hr. Hahnę napisany, a na polskie przez Ludwika Wianth przełożony

W 1888

ALCHIMISTA

ROLE:

Jan Sadowski	Henryk Hartman, bogaty i zimny	Jan Sadowski
Jan Kowalski	Jan Sadowski, bogaty i zimny	Jan Kowalski
Jan Ziemiński	Jan Sadowski, bogaty i zimny	Jan Ziemiński
Jan Wójcik	Jan Sadowski, bogaty i zimny	Jan Wójcik
Jan Kowalski	Jan Sadowski, bogaty i zimny	Jan Kowalski
Jan Ziemiński	Jan Sadowski, bogaty i zimny	Jan Ziemiński
Jan Wójcik	Jan Sadowski, bogaty i zimny	Jan Wójcik
Jan Kowalski	Jan Sadowski, bogaty i zimny	Jan Kowalski
Jan Ziemiński	Jan Sadowski, bogaty i zimny	Jan Ziemiński
Jan Wójcik	Jan Sadowski, bogaty i zimny	Jan Wójcik

Kraków, dnia 11 Marca 1888 r.

Juliusz Pfeffer

Wielki teatr, ulica Krakowska, teatr, ulica Krakowska, teatr, ulica Krakowska

Początek o godzinie 7³⁰

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

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

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

A L E X B A N D E R

O S T R O W S K I

T A L E N T Y

I

W I E L B I C I E L L E

REŻYSERIA: MATYLDA KRYGIER

SCENOGRAFIA: MARIAN GARLICKI

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

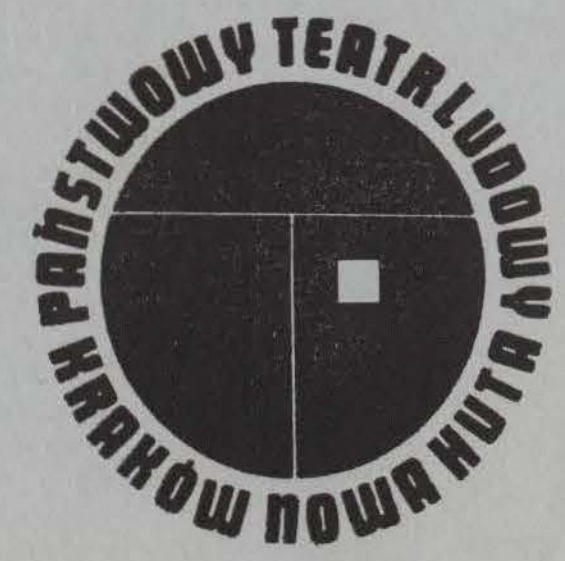
— MAJA WIŚNIEWSKA
— JADWIGA ULATOWSKA
— ROMAN MARZEC
— STANISŁAW MICHNO
— WŁADYSŁAW BUŁKA
— ANDRZEJ RZECHOWSKI
— BARBARA STESŁOWICZ
— ZBIGNIEW HORAWA
— ALEKSANDER BEDNARZ
— STEFAN MIENICKI
— LESZEK ŚWIGOŃ
— TYTUS WILSKI
— MARIA CICHOCKA
— * * *
— * * *
— * * *

Asystent reżysera:
BARBARA STESŁOWICZ

Prowadząca spektakl:
JANINA GRUDNIEWICZ

Kontrola tekstu:
MICHALINA STARCZYK
JANUSZ HENZEL
DROGA TWÓRCZA
ALEKSANDRA OSTROWSKIEGO

17 I 1974



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

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

Oto w prasie pojawiała się ogłoszenie:

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

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

Znane są inne przykłady spekulacji dyrektorów, czytamy we wspomnieniach:

„Dyrektor zajmował pięć pokoi na

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

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

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

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

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

Laskawość protektora nie była bez-



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

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

Korespondent z prowincji donosi:

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

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

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

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

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

Dobrą okazją był również jarmark:

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

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

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

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

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

Marek Chelminiak

KALENDARIUM ŻYCIA T W Ó R C Z O Ś C I

31 MARCA 1823

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

27 GRUDNIA 1831

Umiera matka dramaturga — Lubow Iwanowna

WRZESIEŃ 1835

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

8—17 KWIETNIA 1840

Ostrowski składa końcowe egzaminy z wynikiem bardzo dobrym

1840—1843

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

22 MAJA 1843

Ostrowski porzuca uniwersytet, nie ukończywszy studiów

19 WRZEŚNIA 1844

Zostaje mianowany urzędnikiem kolegialnym

14 MARCA 1847

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

14 STYCZNIA 1850

Czasopismo „Moskwitianin” drukuje „Niewypłacalnego dłużnika”

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

3 LIPCA 1850

Mikołaj I nakazuje roztoczyć nad pisarzem nadzór policyjny

SIERPIEŃ 1850

Pisarz choruje i znajduje się w tragicznej sytuacji materialnej

GRUDZIEŃ 1850

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

SIERPIEŃ — WRZESIEŃ 1851

Praca nad komedią „Uboga narzeczona” zbliża się do końca

21 WRZEŚNIA 1851

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

MAJ 1852

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

20 MARCA 1853

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

24 GRUDNIA 1853

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

23 LISTOPADA 1854

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

5 GRUDNIA 1855

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

1 WRZESIEŃ 1858

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

STYCZEŃ 1859

Wychodzi „Wychowanica”

9 PAŹDZIERNIKA 1859

Zostaje ukończona „Burza”

16 LISTOPADA 1859

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

STYCZEŃ 1860

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

25 LISTOPADA 1860

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

LIPIEC 1861

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

17 LUTEGO 1862

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

2 KWIETNIA 1862

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

27 MAJA 1862

Powrót do kraju

2 SIERPNI 1863

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

19 SIERPNI 1863

Ostrowski kończy komedię „Trudne dni”

27 WRZEŚNIA 1863

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

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

9 MAJA 1864

S. Turbin wysłał Ostrowskiemu z Warszawy sztuki Aleksandra Fredry

13 MAJA 1864

Czajkowski pisze uwerturę „Burza”

10 WRZEŚNIA 1864

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

9 STYCZNIA 1865

Ostrowski kończy „Wojewodę”

SIERPIEŃ 1865

Pisarz pracuje nad sztuką „W dobrym punkcie”

5 WRZEŚNIA 1865

Musorgski ukończył kolysankę do „Wojewody”

KONIEC 1865

Kompozytor Blaraberg pisze muzykę do „Wojewody”

1—8 STYCZNIA 1866

W druku dramat „Odmęty”

MARZEC 1866

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

28 PAŹDZIERNIKA 1866

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

16 STYCZNIA 1867

Ostrowski kończy libretto do opery „Burza” Kaszperowa

8 MARCA 1867

Czajkowski zaczyna pisać operę „Wojewoda”

3 STYCZNIA 1868

Premiera „Wasiliny Mielientjewej” w Teatrze Małym

14 GRUDNIA 1868

M. Berg donosi Ostrowskiemu o wystawieniu jego sztuk w Warszawie

15 STYCZNIA 1869

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

Przedstawieniem zachwycił się m. in. Lew Tolstoj

18 STYCZNIA 1870

Ostrowski kończy komedię „Szalone pieniądze”

GRUDZIEŃ 1870

Zostaje ukończona sztuka „Las”

10 LISTOPAD 1871

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

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

16 LIPCA 1871

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

9 WRZEŚNIA 1871

Pisarz kończy komedię „Komik XVII stulecia”

27 MARCA 1873

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

SIERPIEŃ — WRZESIEŃ 1873

Powstaje komedia „Późna miłość”

3 LISTOPADA 1876

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

24 SIERPNI 1877

Powstaje dramat „Ostatnia ofiara”

17 PAŹDZIERNIKA 1878

Ostrowski kończy sztukę „Panna bez posagu”

STYCZEŃ 1879

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

4 LISTOPADA 1879

Pisarz kończy pracę nad komedią „Serce nie kamień”

LUTY 1880

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

nad librettem opery na sztuce Ostrowskiego

STYCZEŃ 1881

Wychodzi drukiem komedia „Niewolnica”

9 WRZEŚNIA 1881

Krystaliński myśli napisania komedii „Talenty wielbicieli” (tytuły pierwotne: „Słabaśności”, „Marzyciele”)

27 PAŹDZIERNIK 1881

Ostrowski rozpoczyna pracę nad tekstem „Talenty wielbicieli”

POCZĄTEK GRUDNIA 1881

Komedia została ukończona

7 GRUDNIA 1881

Cenzura wyraża opór wobec na jej wystawienie

21 GRUDZIEŃ 1881

W Moskwie aktorzy „Talenty wielbicieli” z Moskiewskim Teatrem Małym stają się dużym sukcesem. Niezapomniane wrażenie wywarła uermolowa w roli Nieginy. „Wielkość burzy” oklasków nagradza uermolowa w ostatnim akcie.

STYCZEŃ 1882

Komedia została wydrukowana

10 LUTEGO 1882

Aleksander III zezwolił Ostrowskiemu na otwarcie prywatnego teatru w Moskwie

Pisarz zaczyna pracę nad komedią „Pięć dziewczyn”

STYCZEŃ 1885

Wychodzi drukiem komedia „Grzesznicy z wieńcem”

STYCZEŃ 1885

Powstaje sztuka „Nie z tego świata”

CZERWIEC — LIPIEC 1885

Stwierdzenia pisarza powołują się na jego imię

10 WRZEŚNIA 1885

Ostrowski rozpoczyna tłumaczenie „Antonusza” Kleopatry Szekspira

16 MARCA 1886

Władimir Buzeniewa, pełnomocnik carskiego general-gubernatora, zabiera w ręce za pełny sukces teatrów rosyjskich w Warszawie i w Teatrze Małym

15 MAJA 1886

Pisarz odprowadza wyjeżdżających aktorów na dworzec

15 MAJA 1886

Ostrowski dostaje silnego ataku duszbolesnej

15 CZERWCA 1886

Aleksander Ostrowski umiera.

14 GRUDNIA 1870

M. Berg donosi w kwiartale o wystawieniu jego sztuki w Warszawie.

15 STYCZNIA 1871

Duży sukces prapremiery „Głogowe serce” w Teatrze Małym.

Przedstawieniem zachwycał m. in. Lew Tolstoj.

18 STYCZNIA 1870

Ostrowski kończy komedię „Kamień i pieniądze”

GRUDZIEŃ 1870

Zostaje ukończona komedia „Las”

10 LISTOPAD 1870

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

W Roku 1871 Teatr Mały w Warszawie swoim repertuarem przetrwał trudny rok, licząc 12 przedstawień w 16 przedsięwzięciach.

16 LIPCA 1871

W Moskwie generał P. Sadowski, genialny twórca ról w prawie wszystkich sztukach Ostrowskiego.

9 WRZESNIA 1871

Pisarz kończy komedię „Komic XVII stulecia”

27 MARCA 1872

M. Berg donosi w kwiartale o swym wyjeździe do Petersburga, gdzie wstąpił do stowarzyszenia aktorów i sztuk, oraz o tłumaczeniu „Pratny” z rosyjskiego na język polski. Prosi również o przesłanie egzemplarza „Burzy” oraz zdjęcie pisarza dla Heleny Moderskiej.

SIERPIEŃ — WRZESIEŃ 1873

Powstaje komedia „Późna miłość”

2 LISTOPADA 1876

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

24 SIERPNIA 1877

Powstaje dramat „Ostatnia ofiara”

17 PAŹDZIERNIKA 1877

Ostrowski kończy sztukę „Kamień i posąg”

STYCZEŃ 1879

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

4 LISTOPADA 1879

Pisarz kończy pracę nad komedią „Serce nie kamień”

LUTY 1880

Ryński — Korsakow zaczął pisać rolę „Snieżynka”, samodzielnie pracując

nad librettem opartym na sztuce Ostrowskiego

STYCZEŃ 1881

Wychodzi drukiem komedia „Niewolnica”

9 WRZEŚNIA 1881

Krystalizuje się pomysł napisania komedii „Talenty i wielbicieli” (tytuły pierwotne: „Fantaści”, „Marzyciele”)

27 PAŹDZIERNIK 1881

Ostrowski rozpoczyna pracę nad tekstem „Talentów i wielbicieli”

POCZĄTEK GRUDNIA 1881

Komedia zostaje ukończona

7 GRUDNIA 1881

Cenzura wyraża zgodę na jej wystawienie

20 GRUDNIA 1881

Prapremiera „Talentów i wielbicieli” w moskiewskim Teatrze Małym staje się dużym sukcesem pisarza. Niezapomniane wrażenie pozostawiła Jermolowa w roli Nieginy. Publiczność burzą oklasków nagradza monolog Mieluzowa w ostatnim akcie.

STYCZEŃ 1882

Komedia wychodzi drukiem

19 LUTEGO 1882

Aleksander III zezwolił Ostrowskiemu na otwarcie prywatnego teatru w Moskwie

Pisarz zaczyna pracę nad komedią „Piękny mężczyzna”

STYCZEŃ 1884

Wychodzi drukiem komedia „Grzesznicy bez winy”

9 STYCZNIA 1885

Premiera sztuki „Nie z tego świata”

CZERWIEC — LIPIEC 1885

Stan zdrowia pisarza gwałtownie się pogarsza

8 października 1885

Ostrowski przystępuje do tłumaczenia „Antoniusza i Kleopatry” Szekspira

16 MARCA 1886

W liście do S. Turgieniewa, pełnomocnika warszawskiego general-gubernatora, Ostrowski ręczy za pełny sukces występów gościnnych w Warszawie artystów Teatru Małego

5 MAJA 1886

Pisarz odprowadza wyjeżdżających artystów na dworzec

20 MAJA 1886

Ostrowski dostaje silnego ataku dusznicy bolesnej

2 CZERWCA 1886

Aleksander Ostrowski umiera.

ARTS WITH ROOM FOR EDITORS





MAJA WISNIOWSKA W „SERCU JAK OBŁOK”

MAJA WISNIOWSKA W „MAŁYM DWORKU”



MAJA WISNIOWSKA

Rola Anieli w „Słobach panienskich” zadebiutowała cztery lata temu Maja Wisniowska, absolwentka krakowskiej PWST, na scenie Teatru Ludowego w Nowej Hucie.

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

Sposobnie wspomienie sztuk, w których wystąpiła:

- 1. Słobacki, „Heroldan”
- 2. Kościelna, „Krahowiany i zarale”
- 3. Ścianański, „Dziś i jutro”
- 4. Witkiewicz, „W miasteczku”
- 5. Fredro, „Mama i babcia”
- 6. Bednarski, „Dzień dobry, Mario”
- 7. Kłopot, „Złoty wiek”
- 8. Różewicz, „Dzieci pana ministra”
- 9. de Guindras, „Farsa mrocznych”
- 10. Molière, „Don Juan”
- 11. Ibsen, „Papirosy”
- 12. K. R. Dączyński, „Serce jak obłok”
- 13. R. Jaworski, „Wesele hrabiego Orszaka”

G. Rossini, „Cyrulik sewilski”

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

Zapytana o swoje ulubione role, Wisniowska bez namysłu wyróżnia odtworzoną przez siebie postać Niny w „Cielu” A. Czechowa: „Aktor ciągle powinien doskonalić i ulepszać swój wachszlat. Za rolę właśnie stwarzała takie możliwości — pozwalała na uchwycenie esencji postaci i przesłedzenie w jakim kierunku ona się zmienia na przestrzeni trzech aktów.

I z tego powodu cenię sobie tę rolę, gdyż pozwoliła mi ona z pewnością rozwinąć swoje środki aktorskie”.

Artystka mówi o swoistej przygodzie artystycznej, jaką stanowił dla niej sceniczny, aktorski kontakt z dramaturgią Witkacego — stało się to możliwe dzięki roli Zosi w sztuce „W małym dworku”.

Niezwykle miłe wspomnienia — mówi aktorka — o swojej roli w „Dzień dobry, Mario” A. Bednarskiego. Była to dla niej niezwykle interesujące: okres młodzieńczy miłam

mił wtedy za sobą, lecz próbowałam sobie odnaleźć coś, co było jeszcze bliższe temu. W „Tajemnicy wielkiego miasta” odtworzyła Wisniowska sylwetkę pięknej Nieginy.

Rola ta stwarzała duże możliwości wypowiedzenia się. Aktorka rozgrywa się w tym świecie w środowisku aktorskim, co jest problemem, nie trzeba rozumieć, że jest to świat wyidealizowany.

Utwór ukazuje przez pryzmat człowieka stojącego przed koniecznością podjęcia decyzji, dokonania wyboru w określonej sytuacji życiowej. Maja praca nad rolą idzie w kierunku ukazania wszystkich racji, które zdecydowały o tym, że Niegina

stąpiła właśnie tak, a nie inaczej.

W „Cielu” A. Czechowa: „Aktor ciągle powinien doskonalić i ulepszać swój wachszlat. Za rolę właśnie stwarzała takie możliwości — pozwalała na uchwycenie esencji postaci i przesłedzenie w jakim kierunku ona się zmienia na przestrzeni trzech aktów.

I z tego powodu cenię sobie tę rolę, gdyż pozwoliła mi ona z pewnością rozwinąć swoje środki aktorskie”.

Artystka mówi o swoistej przygodzie artystycznej, jaką stanowił dla niej sceniczny, aktorski kontakt z dramaturgią Witkacego — stało się to możliwe dzięki roli Zosi w sztuce „W małym dworku”.

Niezwykle miłe wspomnienia — mówi aktorka — o swojej roli w „Dzień dobry, Mario” A. Bednarskiego. Była to dla niej niezwykle interesujące: okres młodzieńczy miłam

mił wtedy za sobą, lecz próbowałam sobie odnaleźć coś, co było jeszcze bliższe temu. W „Tajemnicy wielkiego miasta” odtworzyła Wisniowska sylwetkę pięknej Nieginy.

Rola ta stwarzała duże możliwości wypowiedzenia się. Aktorka rozgrywa się w tym świecie w środowisku aktorskim, co jest problemem, nie trzeba rozumieć, że jest to świat wyidealizowany.



MAJA WIŚNIEWSKA

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

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

Spróbujmy wymienić sztuki, w których występowała aktorka:

J. Słowacki, „Kordian”

W. Bogusławski, „Krakowiaczy i górale”

J. Szaniawski, „Dwa teatry”

S. I. Witkiewicz, „W małym dworku”

A. Fredro, „Damy i huzary”

A. Bednarz, „Dzień dobry Mario”

M. Gorki, „Żykwowowie”

Z. Rogoszewna, „Dzieci pana majstra”

M. de Ghalderode, „Farsa mrocznych”

Molier, „Don Juan”

N. Dorr, „Papngi”

K. K. Baczyński, „Serej jak oblok”

R. Jaworski, „Wesele hrabiego Orgaza”

G. Rossini, „Cyrulik sewilski”

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

Zapytana o swoje ulubione role, Wiśniowska bez namysłu wyróżnia odtwarzaną przez siebie postać Niny w „Czajce” A. Czechowa: „Aktor ciągle powinien doskonalić i ulepszać swój warsztat. Ta rola właśnie stwarzała takie możliwości — pozwalała na uchwycenie całości postaci i przesłedzenie w jakim kierunku ona się zmienia na przestrzeni trzech aktów. I z tego powodu cenię sobie tę rolę, gdyż pozwoliła mi ona z pewnością rozwinać swoje środki aktorskie”. Artystka mówi o swoistej przygodzie artystycznej, jaką stanowił dla niej sceniczny, aktorski kontakt z dramaturgią Witkacego — stało się to możliwe dzięki roli Zosi w sztuce „W małym dworku”. „Niezwykle miłe wspominać także — mówi aktorka — swój udział w „Dzień dobry Mario” A. Bednarza. Było to dla mnie niezwykle interesujące: okres młodzięczy miałam już wtedy za sobą, więc próbowałam w roli odnaleźć coś, co było jeszcze parę lat temu”. W „Talentach i wielbicielach” odtwarza Wiśniowska tytułową postać Nieginy.

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

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

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

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

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

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



cięty i trafny (p. 102). Widać oszczędność (p. 103). „Wierzę, Trzech Króli” w tej serii Skuszanek pomalany jest jasnożółtą pończotką, tak jak swego rodzaju teatr w teatrze. Wskazują na to młaski, undecyzowne i góry nad sceną. Dekoracje, mimo że miejsce akcji wręcz się zmienia, pozostają w zasadzie te same. Uchwytają one najwyższą iową elementy w postaci różnych uosobień. Przedmioty, które mi zabudowało scenę, mogą również być sugerować meble w pokoju Oliwii, jak i drzewa w jej ogrodzie, parku czy ulicy. W świecie pończotki kolor torasuwa się granice między tym, co jest zrealizowane, a tym, co ma być. Każdy daje się temu, co jest w nim. B. Mamon, „Senioci” (p. 104). Tytuł: „Tytułnik Powszechny 1961, nr 20”.

Molier Świętoszek, 1730. Scenografia: Boy-Zeleński. Reżyseria: Boy-Zeleński. Skuszanek. Scenografia: Marcin Górecki. Premiera 1 lutego 1962.

„Skuszanek nie ma skłonności do larysu. Sentymentalizm zastąpił grotesk, ale larys dramatyczny, czy (tym co ma być) dziś tragiczny. Świątobliwość tym zdaje stać się bohaterem, nie wtórnym i wyrafinowanym. I jest on tym samym bohaterem, który nie ma pęch. (...) Komedia nie jest wyważona, przesunęła się tylko do przodu. Z. Grot, „Nawiedzeni w Nauce” (p. 105). Tytuł: „Tytułnik Powszechny 1962, nr 8”.

„Zabieg Krystyny Skuszanek na gruncie rzeczy bardzo prosty i powrotny do „Świątobliwości” sztuki politycznej. To znaczy, że wrócić do jego źródeł i genetyki, do krycia pierwotnej wagi i wielkości komedii. (...) Przedstawienie zrealizowane przez aktorów prologu, w którym aktor grający Oficera Gwardii (p. 106) snącego, który pojawia się w zakończeniu komedii, odczytuje zgrabnie dobrane fragmenty listów Moliera do Ludwika XIV, odwołujących się do kłęba w batalii o Świętoszka. Jest to rodzaj króciutkiego „przedmowa” króciutkiego, pełnego smaku i wzięcia komentarza skierowanego do widzów”



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

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

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

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

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

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

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

oprac. E. Orzechowski





„ŚWIĘTOSZEK” MOLIERA



„ŚWIĘTOSZEK” MOLIERA

„ŚWIĘTOSZEK” MOLIERA



W REPERTUARZE TEATRU

Aleksander Fredro
DAMY I HUZARY

Reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygler

Molier
DON JUAN

Reżyseria:

zespółowa

Scenografia:

Władysław Wigura

Tadeusz Nowak

**A JAK KRÓLEM,
A JAK KATEM BĘDZIESZ**

Adaptacja

autora

Reżyseria:

Matylda Krygler

Scenografia:

Władysław Wigura

Gioacchino Rossini

CYRULIK SEWILSKI

Libretto: Beaumarchais, C. Sterbini

Przygotowanie muzyczne:

Joanna Wnuk

Reżyseria:

Waldemar Krygler

Scenografia:

Marian Garlicki

W PRZYGOTOWANIU

William Shakespeare
ROMEO I JULIA

Reżyseria:

Anatol Efros

W REPERTUARZE TEATRU

Aleksander Fredro
DAMY I HUZARY

Reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygler

Molier
DON JUAN

Reżyseria:
Scenografia:

zespółowa
Władysław Wigura

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

Adaptacja
Reżyseria:
Scenografia:

autora
Matylda Krygler
Władysław Wigura

Gioacchino Rossini
CYRULIK SEWILSKI

Libretto: Beaumarchais, C. Sterbini

Przygotowanie muzyczne:
Reżyseria:
Scenografia:

Joanna Wnuk
Waldemar Krygler
Marian Garlłoki

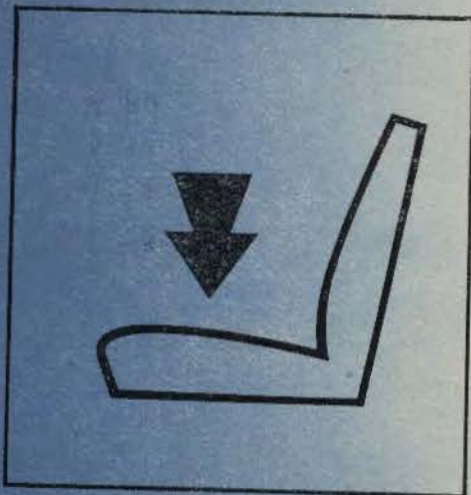
W PRZYGOTOWANIU

William Shakespeare
ROMEO I JULIA

Reżyseria:

Anatol Efros

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



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



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

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

**PAŃSTWOWY
TEATR
LUDOWY
NOWA HUTA**

Exemplarz bezpłatny

Cena zł 10