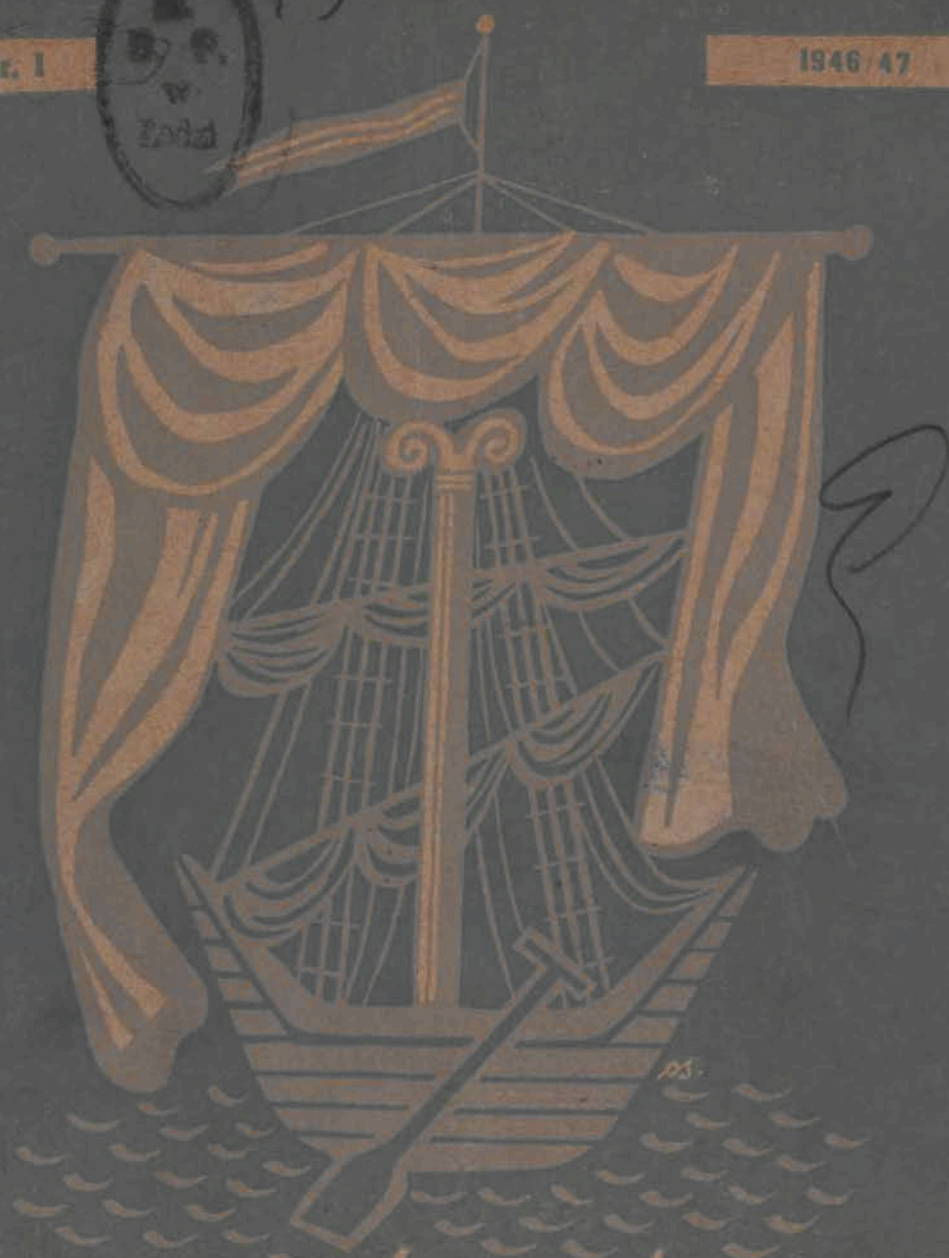
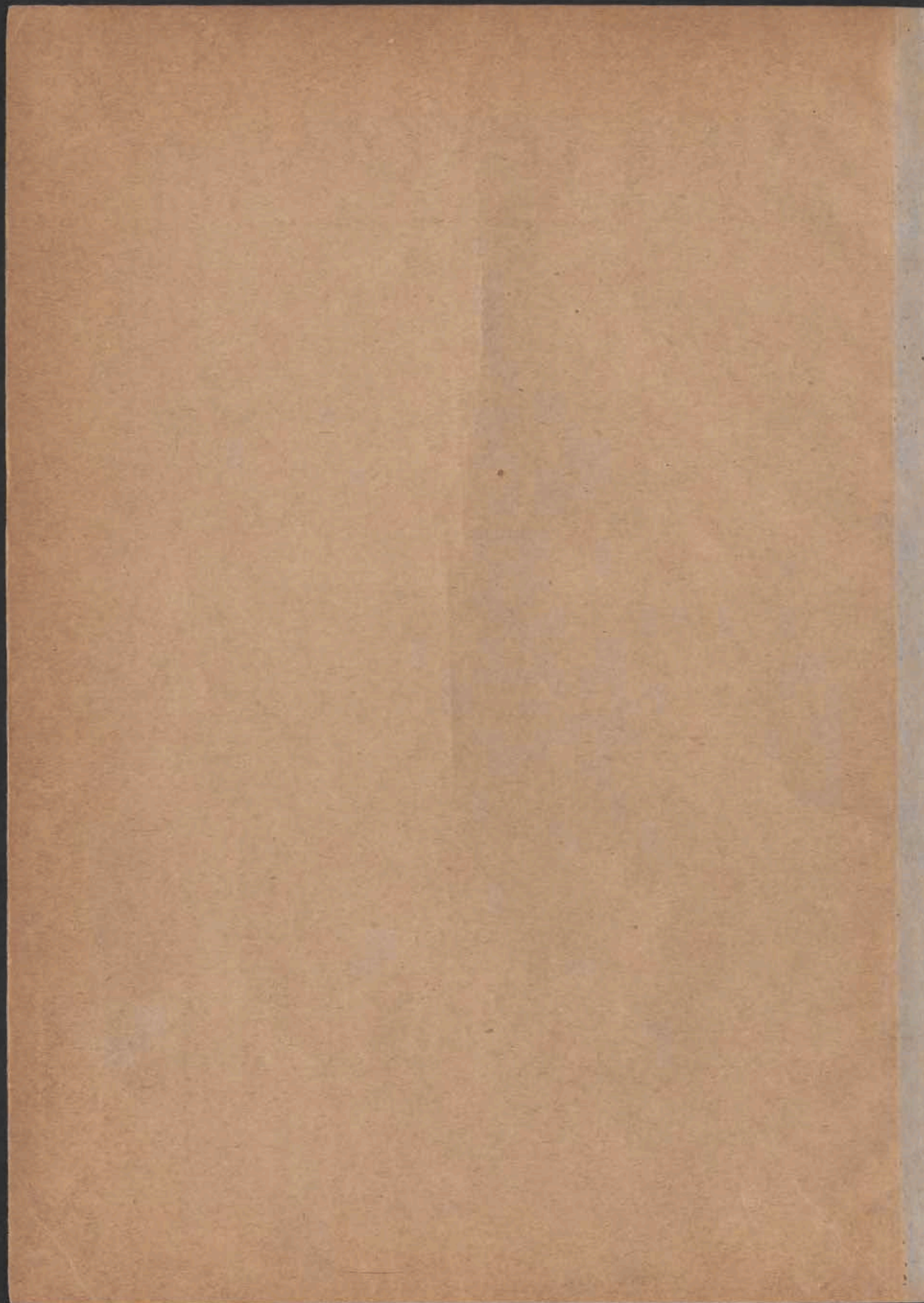


Nr. 1

1946/47



ŁÓDŹ TEATRALNA



ŁÓDŹ TEATRALNA

Nr. 1

1946/47.

„ŁÓDŹ TEATRALNA“

Kiedy mi się te słowa, mające stanowić tytuł pisemka naszego, same jakoś napisały w liście do sekretariatu teatru, kiedyś później jeszcze wsłuchiwać się począł w ich rytm i melodię, a wreszcie i nad ich treścią próbował się zastanowić — darujcie mi, o mężowie łódzcy — na chwilę nie przyszło mi na myśl wasze miasto, które jedni zwą „złym miastem“, inni stolicą Polski robotniczej, a które dla mnie, od pierwszej chwili zetknięcia się z nim, było miastem dobrym, gdzie często przytułek polityczny i artystyczny znajdowałem, właśnie dlatego, że się tu powietrzem pracy i proletariackiej tężyzny oddychało. Nie myślałem o Łodzi, która wprowadziła społecznie myślącemu teatralnikowi piękne i odpowiedzialne zadania stawia do rozwiązania, która jednak, narazie, niczym mu w tej robocie pomóc nie może. Nie myślałem o budach, naiwnie czy bez troski nazwanych teatrami, gdzie nie dziw, że „za ruska“ Wyspiański i Słowacki z rzadka nieśmiałym głosem przemawiali, gdzie wszakże huryssy staromodnych tinglów najchętniej się czuły.

Snując marzenie, jedno z najdawniejszych i najukochańszych o tym, czym powinien być i czym mógłby być teatr obsługujący pięknem swym świat pracy, kojący jego troski pociechą prawdy, pouczający go o osiągalności najśmielszych ideałów, ukazujący w swym zwierciadle, po szekspirowsku, wierne oblicze onoty i zbrodni oraz wszechstronnie zbadaną postać każdego wieku, wreszcie krzepiący utrudzonego pracownika wytchnieniem czysto estetycznym (tak!), jakąś baśnią ze snów utkaną, jakąś tragikomiczną, czy tylko komiczną opowieścią, daleką od przeżyć i obserwacji potocznych, w której tyle jeno jest tendencji, tyle morału, tyle dydaktyki, ile ich znajdziesz w kwiatku polnym, w zachodzie słońca albo w bezsłownej pieśni ludowej — marząc o teatrze takim, musiałem na chwilę wymazać z pamięci sceny łódzkie, niegodne swej czulej i namiętnej publiczności, musiałem przenieść się w krainę wczesnej młodości i wieku pierwszych walk i klęsk, kiedy to niepoprawnemu maksymaliście wizja śmielszej, z myślą o przyszłości poczętej pracy teatralnej jawiła się uporczywie w postaci wielkiej łodzi czy okrętu, którego załogę stanowiliby wszelkiego rodzaju artyści teatru, a ładunek wszelkiego rodzaju formy sceniczne, zdadne do ucieleśnienia wszelkiego rodzaju utworów dramatycznych. Z początku symbol okrętu teatralnego, czy łodzi teatralnej, prującej nurty morza lub jakieś spławnej rzeki miał w sobie coś zupełnie materialnego.

W czasach, artystowskiego jeno, zmagania się z szablonowym i tandetnym realizmem przedwojennych scen europejskich, w czasach t.zw. „Reformy teatru“, myśleliśmy naprawdę, ja i mistrz mój, wielki rodzic tego kierunku, głosiciel czystej, wyzwolonej z ucisku sztuk innych, sztuki teatru, Anglik Edward Gordon Craig, o nabraniu jakiegoś multimilionera na kupno okrętu, co by nas, poszukiwaczy zapomnianego kunsztu, zawiózł tam, gdzie jego ślady istnieją — do Persji, Chin, Japonii, do ludów uprawiających po dziś tańce i pantominy hieratyczne w maskach, do tych, co żyją jeszcze teatrem i codziennie go uprawiają, nie wiedząc, że te ich obrzędy i praktyki religijne, cel praktyczny mające na względzie, są prawdziwą i jakże wyszukaną sztuką — wreszcie do Polski, do wsi polskich, gdzie tyle elementów teatrotwórczych znajdujemy w godach weselnych, sobótkach, dożynkach; do Krakowa, kędy szopka kształt wawelskich i mariackich wieżyc przybrała, tyle Wyspiańskiemu używając natchnień, gdzie Konik zwierzyńskiemu temuż poecie lży z oczu wyciskał, aż się stał dramatis personą dwóch jego dramatów...

W kilkanaście lat później, planując, na wielką skalę, zakrojony, exodus poważniej swój zawód i swoją misję społeczną traktującej grupy aktorów z Warszawy, w dobie przewyciężenia postawy estetycznej wobec zadań teatru współczesnego i przyjęcia bardziej utylitarnej, bardziej społecznej — ś.p. Jaracz, ś.p. Ryszard Bolesławski i ja, znów myśleliśmy o jakimś „statku komediantów“ (a jeszcze film amerykański pod tym tytułem nie był się pojawił), któryby wzdłuż Wisły z nami i gromadką zwolenników naszych od wioski do wioski, od miasteczka do miasteczka płynął, głosząc dobrą nowinę ludowi polskiemu, karmiąc go rzetelną i pożyteczną sztuką...

W następnych latach „Łódź teatralna“ stała się już tylko przenośnią. Niewiele śmiałości pomieścić mogła. Nie dziwnego, wyhissowano na jej maszcie czerwoną banderę, a w czerwieni przecież naogół inteligent, drobno-mieszczkański autoramentu, w epoce międzywojennej, niebardzo gustował. Nie pomogły argumenty, że proporzec wielkanocny przecież czerwonej jest barwy, choć na nim Krzyż się złoci, godło Ubóstwionego Człowieka i Uczłowieczonego Boga zwanego w modłach Deus Caritatis albo Deus Veritatis, Boga Miłości, która jedynie jest Prawdą, albo że naszemu Orłowi Białemu najpiękniej wszak na tle czerwonym, na tle krwi za Ojczyznę przelanej i na tle upragnionego Zmartwychwstania.

Podejrzliwie patrzano na łódź teatralną z czerwonym sztandarem. Pamiętano jej i głupio wypominano, że „Krzyżcie Chiny“, „Cjankali“ i „Operę za 3 grosze“ kolportowała, zapominano o „Dziadach“ „Kordianie“ „Nieboskiej“, „Róży“, „Achilleidzie“...

W czasie okupacji łódź teatralna stanowiąc cząstkę malutkiej flotylli niekolaboracjonistów, w łódź podwodną zmienić się musiała. Teatralnie niewiele zdziałała: zaledwie parę widowisk poetyckich i na motywach ludowych osnutych, dostatecznie przeciwstawiających się jednak ohydzie propagandowej, przez sprzedawczyków polskich krzewionej. Największa praca wrzała pod pokładem, gdy kilku ludzi w głębokiej tajemnicy dniem i nocą plan odbudowy polskiej kultury teatralnej układało...

A dziś...

Dokąd to dążysz, czerwonoskrzydła „morska pławaczko“, łodzi teatralna?

Ku jakim łądom, zatokom, i portom?

Nie daj się skusić Helladzie słonecznej. Ostatnie depesze doniosły, że u stóp Olimpu i, o ironio, w sielankowej Arkadii, bandy faszystów niewinnych ludzi mordują. Nic innego, krom złe maskowanej zbrodni, czeka na ciebie we Włoszech i Hiszpanii. Ta sama dłoń szatańska, choć to po prostu dłoń międzynarodowego kapitału, urocze krainy egzotyczne, w pustynie śmierci, i gorszej od niej niewoli i nędzy zamienia.

Nigdzie nie znajdziesz pogody, szczęścia, radości.

A jednak płyniesz, wśród rozhuła gromów, w posępnym świetle błyskawic. I na pokładzie twym wciąż jeszcze brzmi pieśń silnej wiary. Słowa i melodia śpiewu tego polskie są, rytmem młotów, kilofów, maszyn fabrycznych, traktorów i żniwiarek dźwięczą.

Płyniesz — dokąd?

Gdzież jest taka busola, któraby ci drogę wytknęła w tym oceanie mroku, w jaki się świat dzisiejszy przeobrazi?

Modne było w epoce bankructwa estetyzmu hasło: „nie powrót do natury, lecz naprzód z naturą!“. Ktoś z radykalnych publicystów przedwojennych zapytany co czynić należy, by nadążyć za tempem czasów naszych i być ich wyrazicielem, odpowiedział: „Jedyna rada — poddać się im, płynąć z ich wartkim prądem, nie pytając, dokąd on nas zaniesie“.

Nie dla nas te hasła, na nic nam takie rady, załogo Łodzi Teatralnej!

My wiemy, że naturę ujarzmić trzeba i posłuszną woli naszej czynić a tempo przeżywanych epok od nas jedynie zależy i my nadajemy im oblicze. Kto zaś ma takie drogowskazy, jakie my nie od dziś posiadamy — na pewno nie zblądzi.

Komu w podróży odkrywczej i zdobywczej świecą takie gwiazdy jak Kościuszki, Kollataja, Mickiewicza, Edwarda Dembowskiego, Szymona Konarskiego, księdza Sciegiennego, Jarosława Dąbrowskiego, Waryńskiego, Okrzei i Mariana Buczka; kto umie myśl mądrą wysnuć z żywota naszego biedaczyny Chrystusowego, artysty-żołnierza i apostoła miłosierdzia, brata Alberta; dla kogo między Postępem a ciemnotą, między Wolnością a niewolą, Miłością Człowieka a gwałceniem praw ludzkich, między zespoleniem się całkowitym z Ludem a zdradą Ludu, pod jego sztandarami dokonywaną, nie ma żadnej drogi pośredniej, nie ma jakichkolwiek odcieni ideologicznych ni rzekomo tymczasowych kompromisów, ten niezawodne obrał narzędzia orientacji.

Nieprędko dzisiejsi artyści teatru, (scenopisarze, aktorzy i reżyserzy) znajdą formy godne tych idei, dążeń i zmagani, które stanowią treść życia mas, walczących z faszyzmem. W jakiej architekturze, na jakiej scenie, przecież nie na pudełkowo-operowej, rozgrywać by się mogły współczesne mity tragiczne?

Gdzież są takie widownie, któreby pomieściły tysiączne rzesze pracowników, pragnące poznać przeszłość swoją i marzyć o przyszłości?

Jeśli na najlepszych scenach polskich możnaby jedynie miniatury tak ogromnych dzieł pokazywać, to w Łodzi nawet i o tym mowy być nie może.

Póki zmuszeni będziemy męczyć się, a czasem i ośmieszać, w ruderach uchodzących za teatry, póty społeczeństwo łódzkie pozbawione będzie obcowania z najpotężniejszymi dziełami polskiej dramatyki monumentalnej, z większością utworów Szekspira i w ogóle z widowiskami, wymagającymi skomplikowanej techniki inscenizacyjnej.

Dlatego to tak gorąco apelujemy do ofiarności obywatelskiej wszystkich, którym na sercu leży, by w Stolicy Pracy jaknajprędzej powstał teatr tego świata godzien.

A tymczasem...

Komunikat kierownictwa scen, związanych wspólną pracą teatralną i pod tym godłem występujących, podaje repertuar, którego napewno nikt się nie powstydzi, a który zobowiązujemy się w najrzetelniejszych kształtach artystycznych wykonać.

Jesteśmy przygotowani na zarzut ekletyzmu.

Nie damy się jednak przychwycić ani na sekciarstwie, ani na wygodnictwie, tym mniej na schlebaniu gustom kołtuńskiej reakcji.

A to już w naszych warunkach, bardzo wiele.

Więcej od ubogiej, ale odważnej Łodzi Teatralnej wymagać dziś nie można.

Łódź, wrzesień 1946 r.

I. S. S.



STEFAN OTWINOWSKI:

»WIELKANOC«

I. TŁO HISTORYCZNE

W kwietniu 1943 do zbrojnej walki z hitlerowskim okupantem stało się getto Warszawy. Warszawy — miasta powstań: zawsze bohaterskich i zawsze tragicznych.

Od wszystkich pozostałych, jakie na przestrzeni ostatniego półtorawiecza rozegrały się w tym mieście, powstanie, o którym mowa, różniło się tym, że absolutnie nikt nie miał wątpliwości, jaki będzie jego wynik. Od samego początku — żeby użyć określenia L. Kruczkowskiego — objął je swymi skrzydłami anioł śmierci.

Przytoczmy relacje z tamtych dni choćby tylko ramowo i bardzo po-bieżnie:

W nocy z 18 na 19 kwietnia getto otoczyły gęste patrole policji niemieckiej, lotewskiej i ukraińskiej. Ale gdy pierwszy batalion Niemców wkroczył przez bramę Nalewkowską na teren samego ghetta, zostaje przyjęty strzałami i musi się w popłochu wycofać.

19 kwietnia na murach ghetta ukazują się hasła: „Ginać z honorem“. Przy placu Muranowskim urzędował niemiecki sztab nad planami podziemni i kanałów. Na teren ghetta centralnego wkracza 2.000 uzbrojonych po zęby esesowców, czołgi, armatki szybkostrzelne, trzy ciągniki załadowane amunicją i ambulanse. Pierwsze starcie na barykadach Nalewek zakończone zwycięstwem bojowców; główny bój u zbiegu ulicy Miłej i Zamenhofa; w jednym i drugim wiele niemieckich trupów i jeńców. Czołgi unieruchomione celnymi rzutami granatów i butelek z benzyną. Równocześnie na innym terenie walka pod fabryką szczotek Toebbensa; wkraczający Niemcy giną od wybuchu miny podłożonej przez bojowców, po czym toczy się dwudniowy bój. W dalszych dniach — walki na Nowolipkach, Lesznie i Nowolipiu. Ultimatum niemieckie z pogardą odrzucone. Dzień i noc wali niemiecka artyleria, ustawiona na placach Muranowskim i Krasińskich, na ulicach Świętojerskiej i Bonifraterskiej. Miotacze ognia niosą śmierć, samoloty zrzucają bomby kruszące i zapalające. Walą się palone, bombardowane i wysadzane w powietrze domy, grzebiąc ludzi.

Wmyślimy się w ten potworny obraz płomieni, śmierci i głodu, w klimat dni, kiedy spłonęły rezerwy żywnościowe, studnie zasypane zostały gruzami walących się domów, wyczerpał się zapas amunicji, a asfalt pod wpływem żaru zamienił się w płynącą smolną masę! Bojowcy żydowscy

przechodzą do partyzantki. Niemcy „ulepszają“ metody walki: do kanałów wrzucają pociski dymiące i gazy. Mimo to paleni żywcem bojownicy wyrastają im wciąż na tyłach. A kiedy nie Niemcy, lecz brak amunicji, żywności i ognia zbliżają kres — Arie Wilner wezwał bojowców do spełnienia samobójstwa. Jako pierwszy Lutek Rotblat zastrzelił swoją matkę, potem siebie. Ginie komendant Żyd. Organizacji Bojowej (Ż. O. B.) Szomer Anielewicz i pozostali członkowie komendy. Mimo to długo jeszcze walczą grupy Farbera i Aresztajna, z którymi nie udało się nawiązać łączności.

Ghetto broniło się sześć długich tygodni. To mówi — to winno powiedzieć — więcej niż wszystkie określenia. Powtórzmy i zapamiętajmy: sześć tygodni.

**
*

Nie tutaj miejsce rozpatrywać szczegółów i rozliczne aspekty wzmiankowanej epopei: skalistej w surowości i grozie, nieludzkiej w zwyrodnieniu siepaczy, w heroizmie obrońców klasycznej. Zacytujemy tylko jeden dokument: wydaną przez Ż. O. B. w czwartym dniu powstania odezwę skierowaną do Polaków. Odezwa ta brzmi następująco:

— — —
POLACY. OBYWATELE!

ZOLNIERZE WOLNOSCI!

Wśród huku armat, z których armia niemiecka wali do naszych domów, do mieszkań, do naszych matek, dzieci i żon,

wśród terkotu karabinów maszynowych, które zdobywamy w walce na żandarmach i SS-manach,

wśród dymu pożarów i kurzu krwi mordowanego getta w Warszawie, my więźniowie getta — ślemy Wam bratnie, serdeczne pozdrowienie. Wiemy, że w serdecznym bólu i łzach współczucia, że z podziwem i trwogą o wynik tej walki przyglądacie się wojnie, jaką od wielu dni toczymy z okrutnym okupantem.

Lecz widzicie także, że każdy próg getta jak dotychczas tak i nadal będzie twierdzą, że możemy wszyscy zginąć w tej walce, lecz nie poddamy się, że dyszymy jak i Wy żądzą odwetu i kary za wszystkie zbrodnie wspólnego wroga.

Toczy się walka o naszą i Waszą wolność. O Wasz i nasz ludzki, społeczny, narodowy honor i godność.

Pomścimy zbrodnie Oświęcimia, Treblinki, Bełżca, Majdanka.

Niech żyje braterstwo broni i krwi Walczącej Polski!

Niech żyje WOLNOŚĆ!

Śmierć katom i oprawcom!

Niech żyje walka na śmierć i życie z okupantem!

ŻYDOWSKA ORGANIZACJA BOJOWA

23 kwietnia 1943 r.

Niewiele istnieje odezw, w których każde zdanie było by tak bardzo jak we wymienionej, nasycone brzemieniami faktami, a abstrakcyjne pojęcie „wolność“, „honor“ i „godność“ tak bardzo konkretne, chciało by się rzec — tak bez mała fizycznie dotykalne. Powstanie, o którym mowa, nie było przecież walką o zwycięstwo, bowiem zwycięstwo było w takich warunkach zupełnie niemożliwe. Nie było ono również straceńczą reduktą,

mającą zająć siły nieprzyjacielskie w tym celu, by (opóźniając pochód wroga) umożliwić dotarcie odsieczy przynajmniej do pozostałych gheft: wtedy odsiecz była bardzo daleko, a każde z gheft odgrodzone, osamotnione i wydane na pastwę wciąż potężnego zbira. Wreszcie — nie mogło chodzić nawet o próbę otrzeźwienia barbarzyńcy i zmuszenia go do rozmysłu: terminy zagłady mogło ono tylko przyspieszyć a szal zwyrodniałców jeszcze tylko podsycić; tak też stało się zresztą w istocie. Powstanie ghetta Warszawy było za to nie tylko pierwszym w Polsce masowym wystąpieniem zbrojnym przeciw hitlerowskiemu okupantowi, ale zostało również obmyślane i zorganizowane, a potem świadomie i z żelaznym uporem przeprowadzone do końca, do ostatniego naboju, do ostatniej kropli krwi, — w imię określonego ideału.

Słowa o „braterstwie broni i krwi Walczącej Polski“ miały w przytoczonym manifestie znaczenie węzłowe. Okupant działał przecież nie tylko faktycznie, ale też programowo i jawnie w imię fizycznej i drapieżnej przemocy; ten, kto jego zasadę podzielał, winien był zgodzić się również na jej konsekwencje. W odpowiedzi — wolność, tolerancja i braterstwo narodów były nie tylko abstrakcją, lecz one i tylko one walce przeciw hitlerowskiemu łupieżcy dawały sens. One i tylko one dawały szanse zwycięstwa nad brunatnym szakalem.

To, czego nie rozumieli ludzie uwikłani w sprzecznościach kierunkowych (tj. wrogości do hitlerizmu jako okupanta, a pobratymstwa z nim w poglądach), to rozumiał doskonale niemiecki sztab. W następstwie — za pomocą wszystkich stojących mu do dyspozycji środków — starał się przez siebie uciskanych rozbić i jednych przeciw drugim podżęgać. Setki uczonych specjalistów rozpracowywało dokładne, systematyczne plany w tym kierunku, tysiące asów i plotek wcielało owe plany w życie. Antysemityzm odgrywał w tym piekielnym systemie miejsce naczelne i okupantowi dawał korzyści największe.

Powstanie ghetta Warszawy było m. i. uderzeniem również w te tryby okuparckiej maszyny zbrodni. Czy słowa przytoczonej odezwy znalazły oddźwięk?

Temat to zbyt skomplikowany i rozległy. Tutaj zauważmy tylko, że odpowiedzią na owo wołanie były m.in. powstałe wtedy utwory polskich pisarzy. Należy do nich i zajmuje wśród nich jedno z pierwszych miejsc „Wielkanoc“ Stefana Otwinowskiego, autora wydanych przed wojną powieści — „Życie trwa cztery dni“, „Marionetki“ i „Dziwacy“.

Michał Maksymilian Borwicz

II. OD AUTORA

Bardzo ciężko przeżywałem okupację. Świadomość, że setki, nawet moich najbliższych znajomych nie ma możliwości oglądać świata inaczej, jak przez kratę okna więziennego, że tysiące moich bliźnich w obozach koncentracyjnych zapomina widoku twarzy najbliższych swoich, że miliony Żydów duszą się, umierają z głodu w dzielnicach zamkniętych bez

drzew, traw i perspektywy na pola i drogi — zmuszała mnie do stałej wewnętrznej dyskusji, do przewycięzania koszmaru rewizją historii. W tych dyskusjach nie tylko wewnętrznych, najwięcej miejsca zabierała mi właśnie sprawa Żydów.

Powoli, kształciła mi umysł specjalna tęsknota.

Znaleźć się znowu w rodzinnym miasteczku Grodźcu. Posłuchać — i teraz już naprawdę rozumieć — humanistyczną filozofię mego ojca — dziwaka. Pójść na spacer z ojcem i fryzjerem Arbuzem do bliskiego lasu. Idąc upajać się sympatią, którą Żydzi sklepikarze wyrażali publicznie ojcu, aptekarzowi, rekompensującemu krzywdy, które w dzień inni Polacy wyrządzali żydowskiej ludności i żydowskiej biedocie.

Wspominałem, marzyłem, kiedy nie dyskutowałem. Z domu wychodziłem rzadko. Samotność sprzyja skłonnościom wizyjnym. Kształci wrażliwość plastyczno-literacką. Ludzie, sytuacje, krajobrazy z przeszłości odżywały w pełni swego charakteru.

Czytałem dużo. Między innymi Wyspiańskiego. O ile myśli poety, jego dialektyka były mi obce, a nawet przykre — o tyle budownictwo dramatyczne, sceniczne objawiło mi się po raz pierwszy w pełnej sugestii. Wiele z tych wzorów da się kontynuować... Trafiłem na ciekawą lekturę o teatrze Wyspiańskiego, o wpływie tragika na teatr żydowski, zwłaszcza na Pereca. Rozbiór porównawczy „Nocy na Starym Rynku” przypomni mi widowisko z dziecięcych wypraw do teatru. Oglądałem, wstrząśnięty, „Noc” Pereca kiedyś dawno w teatrze żydowskim. I ta wizja wróciła. Nie — jako przeżycie artystyczne — ale jako przeszłość zobowiązująca.

Latem roku 1941 wybrałem się do rodziny — z Warszawy do Wyszkowa. Autobus zatrzymał się po drodze w małym miasteczku. Rynek miasteczka jak dekoracja teatralna (Wyspiański, Perek), realne miasteczko naniżało się w tok wizji samotniczych. Coś z tym trzeba będzie zrobić. Autobus stał przed zajazdem, który przed dwoma laty był napewno żydowski. Jadąc, komponowałem próby przyszłego dramatu. Świeże doświadczenie miało już dawniej wypracowany akompaniament.

Najstraszniejszym przeżyciem wojennym była dla mnie likwidacja ghetta warszawskiego. Latem roku 1943 prólog już gotowy połączył się z dramatem warszawskim. Żydzi z ghetta małego miasteczka rozszerzyli legendę. A więc nie tylko epika — także dramat — wydobywa się dla śladu historii?

**
*

Historia jest „fotogenicznym” tematem dla scenicznego twórcy. Antyczna, zwłaszcza grecka tematyka, a raczej dyskusja z nią zaciążyła na komedii współczesnej specjalnie: Giraudoux, Cocteau we Francji, u nas Morstin, Swinarski, Świrszczyńska. Teatr z akcji przeszedł właściwie na dialog. Ale Shaw jest raczej politykiem, porzucił odskocznnię antyczną. Dyskutuje raczej historię bliższą, związaną z rozwojem europejskiego postępu.

Ale i polska historia ma „fotogeniczną“ tematykę. Sprawa współzycia narodu wśród narodu — ileż to okazji dla humanisty. Dziwić może, że literatura polska nie dała dostatecznego wyrazu sprawom współzycia, asymilacji — czy walce tych kultur. Ta dialektyka mogłaby znakomicie poszerzyć perspektywy zwłaszcza dramatu. Mały jest nasz dorobek w tym względzie. „Żydowskie“ powieści Orzeszkowej zdobyły sobie europejski rynek. Ale nie chodzi o rynek (choć może to i podniecić) — najważniejsze jest znowu to, że ślad historii musi być przez literaturę utrwalony. Los dziejów nie może być przypadkowy. Narody, które z losu nie potrafią zbudować kultury, przegrywają największą stawkę dziejową. Polska jest o krok od tej przegranej.

**
*

Dobrze. A kwalifikacje techniczne? Przecież dramat, zwłaszcza z wielką problematyką potrzebuje bardzo wytrzymałej konstrukcji.

Przecenia się sprawę, która nie istnieje wśród ludzi bez kompleksów. Ale niestety w ostrożności twórców jest pewna racja nie tylko psychologiczna, ale i socjalna. Jest — nawet dzisiaj. W Ameryce istnieją przypadki, ułatwiające wydobyć pewności, czy choćby nadziei początkujących. W Polsce istnieje tok przypadków degradujących pewność. Kierownicy teatru boją się rzeczy z formatem, boją się problematyki zasadniczej, boją się odwagi, która wzrasta na ich oczach.

Mało jest ludzi w Polsce na poziomie swojej epoki, mało wśród pracowników kultury. Teatr nie służy postępowi, lecz w oparciu o bezideowego widza walczy z odruchami prawdziwych twórców. Ale stan ten musi się zmienić. Jałowy czas w kulturze przerazi się osiągnięciami przemysłu, techniki, robotnika. Kiedy ożywi się, wzrośnie naprawdę ruch kolei, samochodów, samolotów — nikt nie pozwoli na to, żeby teatr stał w miejscu. Każda historia musi zostawić po sobie ślad w kształcie kultury. Marzeniami przepędzimy z warsztatów teatralnych indolentów, oportunistów, teatryków. W marzeniach poetów jest siła największa. Nie wolno nam rezygnować z tej siły.

Stefan Otwinowski

A D A M W A Ź Y K: „STARY DWOREK“

I. INTENCJE AUTORA

Sztukę „Stary Dworek“ napisałem w 1945 r., w ostatnich dniach wojny. Skłonił mnie do tego pewien fakt, którym jak dotąd, niestety, nie zajęła się literatura nasza w odpowiedniej historycznej skali. Przypuszczam, że kiedyś jednak to nastąpi, a wtedy również intencje „Starego Dworku“ staną się oczywiste. Mam na myśli fakt zadokumentowany reformą rolną — zejście z areny życia narodowego ostatnich warstw szlacheckich. Drobna szlachta jako warstwa odrębna zanikła u schyłku ubiegłego stulecia, średnie i wielkie ziemiaństwo przekreśliła dopiero reforma, realizowana od 1944 roku. Reforma rolna usunęła anachronizm: dwór bowiem jako formacja społeczna oddawna dojrzał do śmierci. Lata okupacji hitlerowskiej i walki wyzwoleniczej były zarazem ostatnim aktem życia dworu, miesiącami jego agonii.

Nie byłem w latach okupacji w kraju. Wielu życzliwych czytelników po przeczytaniu „Starego dworku“ chciało wyprowadzić mnie z ignorancji, jako że znali w tych latach inne dwory. Takie, w których przechowywano uciekinierów z miasta, i takie, w których spekulowano. Wierzę tym ludziom, tylko, że nie odgaduję, co mają wspólnego z godziwym realizmem obrazki z życia pod okupacją, zawierające nawet pewną typowość wywołaną wyjątkowymi okolicznościami? To prawda, że ludzie z miasta szukali schronienia, to prawda, że kwitła spekulacja. Nie w tym się wyrażał los historyczny dworu i pozycja moralna średniego ziemiaństwa w sprawie narodowej, w konflikcie między siłami reakcyjnymi, które tłumili, albo moderowały walkę z okupantem, a siłami postępowymi, które ją rozpałały. Pozycja dworu zgodnie z jego predestynacją historyczną była pod względem moralnym żalosna.

Ukazując ten konflikt, musiałem kogoś urazić. Kompania wiejska, bazowana przy dworze, wciąga się w walkę z Niemcami wbrew swoim zwierzchnikom i dysponentom. Nie sądzę, abym uraził kompanię wiejską ani tych, którym walka z okupantem leżała na sercu, bez względu na to, do jakiej organizacji należeli. Z działających w 1944 roku organizacji tylko oddziały partyzanckie nieuznające władzy Londynu nie pozostawiały dworowi wątpliwości co do swoich reformatorskich zamiarów. Nie sądzę, abym uraził, jak to chcieliby stwierdzić niektórzy, bojowców tych organizacji, dlatego że pokazałem ich w opresji, szukających pomocy nawet we dworze.

W sztuce tej nie idzie więc o żadne rozdziewki polityczne między poszczególnymi organizacjami, ale jedynie o konflikt między interesem dworu, jego instynktem samozachowawczym a praktyczną potrzebą kraju, która w okresie okupacji była potrzebą walki. W tym konflikcie dwór nie reprezentuje nic innego, jak przestarzałą warstwę narodu, odawna dojrzałą do agonii. Z tego też konfliktu starałem się wyprowadzić postaci, przetłumaczyć sytuację warstwy na charaktery poszczególnych ludzi.

Nie wątpię, że wśród ziemian nawet w ostatnim okresie było wielu ludzi energicznych, zdecydowanych w działaniu. Pan Stanicki jest wierniejszy historycznie swojemu konfliktowi, zmieniając co dwie minuty decyzję. Jego słowa odrywają się od praktyki, grają w nim niewyraźne zachcianki, pan Stanicki szuka ucieczki w powierzchownym nałogu kolekcjonerstwa, w jakimś niedorzecznym wspomnieniu i sędzę, że łatwo traci zdolność do rozumowania. Nie jest to może przypadkiem, że nie on, ale jego najbliższy oficjalista potrafi najbezwzględniej obstawiać przy interesach dworu, działać rygorystycznie i dojść najwcześniej do najbardziej ponurych konsekwencji. Nie było moim zamiarem pozbawiać dwór dostojenstwa jego tradycji, tylko że dostojenstwo to żyje w osobie pani Stanickiej kosztem całkowitego już rozmijania się z rzeczywistością i zapada się w próżnię. Nie ukrywam, że było moją najszczerszą intencją połączyć w pani Stanickiej ziemiańską filozofię przywiązania do ziemi z upodobaniem do wróżb i abrakadabry. Dlatego martwiłbym się, gdyby ktoś zechciał dojrzeć w niej treść wyłącznie obyczajową, gdyż ani ona, ani inne postaci nie dadzą się do wymiaru obyczajowego i naturalistycznych tradycji teatru sprowadzić.

Niektórzy ludzie wyznaczają swoją ideologię działaniem, inni przede wszystkim swoją ideologią żyją. Do takich należą nietylko starsze osoby z ziemianstwa, ale i młode osoby z inteligencji, zwłaszcza artystycznej. Helena Stanicka, która jest architektem, śmiało może stanąć obok tej międzywojennej generacji poetów, którzy zwalczali tylko formę tradycyjnej treści. Helena, która wyszła z dworu i wraca do dworu, godzi się na jego treść, chce tylko zmodernizować budynek. Stan ideologiczny, do którego doprowadzały inteligencję ostatnie lata przedwojenne, wyrażał się w poczuciu chaosu świata i bezsensu. Miałem poważne motywy do przypuszczenia, że bestialstwo hitlerowskie spotęgowało ten stan umysłu, ale zarazem musiało zrodzić w nim motyw czynu, podziw dla bohaterkiej śmierci, z bardzo zredukowanym poczuciem jej sensu narodowego i społecznego, natomiast z wielką egzaltacją osobowości. Dla Heleny czyn jest przygodą, która może wyrwać ją z bezsensu. Wyposażywszy Helenę Stanicką w tego rodzaju koncepcję życia i odpowiednią wrażliwość, w rok później dowiedziałem się z wielką satysfakcją, że do podobnych konsekwencji, do takiego samego wartościowania czynu doszła w swojej ewolucji w latach walki z okupantem filozofia egzystencjalizmu Sartre'a. Diagnoza moja widocznie okazała się słuszna nietylko w skali krajowej.

Niestety wbrew swoim pragnieniom, nie mogłem znaleźć dla Heleny miejsca poza światem ginącym. Natomiast Piotr Galiniec, z tej samej formacji inteligentkiej, obarczonej pochodzeniem szlacheckim, przedarł się na

najdalej wysunięty szaniec walki i nie widzę żadnego powodu, aby nie miał pozostać wiernym ludowi. Historia nasza i literatura przytacza wiele takich wypadków radykalnego przeskoku. Przypuszczam zresztą, że Galiniec nie ma zbyt wielkiej praktyki działania, skoro nie potrafi poradzić sobie w trudnej sytuacji bez pomocy chłopki Maryny.

Ośmieliłem się powiązać predestynację dworu z osobami należącymi raczej do inteligencji, co ze względu na genealogię naszej inteligencji powinno być aż nadto zrozumiałe. Inne postaci, występujące w sztuce, postaci chłopskie, oglądane z perspektywy dworu, więc może zbyt uszczuplone jak na wymagania rzeczywistości nadchodzącej po wielkiej Reformie, wyzwala się dopiero z pod presji moralnej ziemiaństwa i jeśli pokazałem, jak ulegają jej z początku wbrew klasowemu instyktowi, to mam nadzieję, że wybaczą mi to świadomi działacze chłopscy, którzy nie tylko instyktem, ale i samodzielną myślą ludową walczyli o Wielką Reformę.

Wiadomo, że tekst sztuki stanowi zaledwie połowę owocu, albo raczej, według starego dobrego zwrotu — jego mniejszą połowę. Owoc dojrzewa i pęcznieje w inscenizacji teatralnej. Szczególne trudności musi nastroć tekst odmierzony skąpo, nierozpulchniony okolicznościowymi wstętami, nie dający okazji do ulepiania soczystych postaci charakterystycznych. Podczas pisania sztuki ciążył nade mną lęk o czystość intencji. Szło mi więc o to, aby zawartość sztuki i rozplanowanie postaci nie dało się zredukować do typizacji obyczajowej, ani sprowadzić do jakowejś groteski, która tak łatwo narzuca się jako styl traktowania zjawisk historycznie przestarzałych, a dwór przecież do tych należał od dawna. Takie przynajmniej były moje intencje. Reżyser ma prawo i nawet obowiązek odczytać ze sztuki znacznie więcej, niż w niej napisano. Zdaję sobie sprawę, że tym razem teatr otrzymał tekst kłopotliwy, intencje trudne do zrealizowania, wymagające takiej formy realizmu scenicznego, któraby uprzytomniła widzowi sens historyczny konfliktu.

Adam Ważyk

II. NA MARGINESIE REŻYSERSKIEJ ROBOTY

Każdy uczciwy i jako tako doświadczony aktor wie, że prawdziwa owocna próba, nie mówiąc już o spektaklu, wymaga pełnej jego aktywności. Jego fizyczny i psychiczny motor musi „iść na pełnych obrotach”. Wiemy, że artystowską egzaltacją, sztucznym napięciem nerwów i mięśni nie osiągniemy gorąca, dającego „pełne obroty”, pełny ton. „Pełne obroty” motoru aktorskiej twórczości gwarantuje jedynie wspólny ze społecznością, której służymy, rytm — głęboki instynkt społeczny. Intensywne przemyślenie problemu sztuki i roli rodzi prawdę uczuć. Prawda uczuć rodzi wiarę, jak mówi K. S. Stanisławski. Przemyślenie wielkiego ogólnonarodowego problemu danej sztuki rodzi prawdę uczuć na odpowiednim diapazynie.

Sztuka Ważyka mówi w realistycznym skrócie o historycznym momencie likwidacji klasy, która przeżyła samą siebie.

Maryna prosi w II akcie o dziedzicową strzelbę, która się „marnuje tutaj, gdy pod Zielanami biją się z Niemcami“. Czyż aktorka, której powierzono rolę Maryny powinna, grając tę scenę myśleć intensywnie o reformie rolnej, o P. K. W. N., o tym, że oto lud przejmuje oręż, które wypada ze zwiroteczalnych szlacheckich rąk? Nie! nie powinna. W momencie pełnej aktorskiej twórczości zapóźno na dopingowanie się najszlachetniejszymi nawet hasłami.

Grozi to niebezpieczeństwem grania na szczudłach, aktorka nie będzie „przeżywać“, będzie „opisywała“.

Aktorka ta powinna znać dolę małorolnego i bezrolnego, wiedzieć o znaczeniu reformy rolnej. W pierwszym analitycznym okresie roboty ma czas na przepracowanie, łącznie z całym, biorącym w sztuce kolektywem, ideologią sztuki i problemów jej realizacji. Tylko zrozumienie wielkości, rewolucyjności reformy, da aktorce odpowiedni diapazon uczucia, podyktuje jej i reżyserowi takie środki wyrazu, dzięki którym jej Maryna będzie żywą z krwi i ciała istotą i przedstawicielką swojej klasy jednocześnie.

Ale w efekcie przygotowawczej roboty, grając powinna mieć w scenie, o której mowa, elementarne fizyczne zadanie, powinna chcieć jednego: Strzelby! Dostać ją w swoje ręce i pędem pod leśniczówkę na zbiórkę. Odkrycie Stanisławskiego, że: im prostsze, elementarniejsze, konkretniejsze jest zadanie aktorskie w danej scenie, czy w ułamkach sceny, tym pełniej, tym prawdziwiej dojdzie do widza podtekst i wszelkie asocjacje, ma i w naszym wypadku pełne zastosowanie.

Naszą ambicją jest być wiernymi tłumaczami tekstu na sceniczny język. Będziemy nimi, gdy, zdając sobie w pełni sprawę z tematycznego i ideologicznego związku sztuki z jednym z fundamentów rewolucyjnych przemian w życiu narodu nie będziemy szukać „na siłę“ rewolucyjnych form realizacji. Staraliśmy się unikać wszelkich reżyserskich sztukaterii. Oszczędny, skrótowy realizm tekstu obowiązuje reżysera. Problemy, jakie mieliśmy do przepracowania, to: pamiętać, że w ciągu kilkunastu godzin akcji, w jednym pokoju dworku Stadnickich, ukazuje się historyczna, epokowa przemiana. Że przemiana ta, dotycząca milionów jest pokazana w sprawach kilkorga ludzi. Że ludzie ci, to wielopłaszczyznowe i niepowtarzalne „nieprzekalkowane“ indywidua, że nie mogą być takimi na scenie za cenę psychologizowania postaci, że jedna grupa postaci, obszarnicy, nie mogą być persyflażowani, druga: chłopci, partyzanci nie mogą być idealizowani.

To, że reżyser zrzeka się polowania na „inność“ nie zwalnia z kardynalnego i zresztą pasjonującego obowiązku pieczołowitej czujności w odszyfrowaniu stylu: odrębności pisarza.

Jednym z momentów w których wyraźnie rysują się zadatki odrębnego stylu „starego” poety i „młodego” dramatopisarza jest dla mnie druga scena, III aktu:

Stanicka: Panie Lalewicz, poco Pan podkuwa buty?

Lalewicz: Zeby się, proszę Pani, zelówki nie wycierały.

Stanicka: Tak też myślałam.

Lalewicz: Dużo ja mam chodzenia i to nie w swoich sprawach.

Taki skrót w rysunku postaci Lalewicza, jednego z famulusów obszarniczych, w zaakcentowaniu ich nonsesownej tym nie mniej wrogiej postawy wobec demokracji (częstokroć dynamiczniejszej od postawy ich zblazowanych panów) może dać piszący realistyczną sztukę poeta.

Skrótowy realizm dramatopisarzy graniczy często (właśnie dzięki swej kondensacji obrazu do której nawykł poeta) z poetycznym ujęciem spraw i ludzi. Takbym określił, po mojemu, odrębność Ważyka dramatopisarza: Teatr w realizacji powinien pamiętać o tym, że autor jest poetą, zresztą nie przychodzi to trudno, gdyż tekst, nad którym pracujemy stale nam to przypomina.

Na zakończenie mała niedyskrecja. „Stary Dworek” to nie pierwszy, lecz trzeci z rzędu utwór sceniczny Ważyka, zarazem trzecia sztuka tego autora reżyserowana przez niżej podpisanego.

Dwie pierwsze były napisane i wystawione w czasie wojny, w żołnierskim teatrze Polskiego Korpusu Polskiego w Z. S. R. R.

Szerzej o tem kiedyindziej. Sądzę zresztą, że sprowokowany przeze mnie autor sam nam opowie jak to na ochotnika stał się żołnierzem i autorem scenicznym jednocześnie.

Wł. Krasnowiecki.



„WSPOLNA PRACA TEATRALNA“

Pod tym hasłem i pod tą nazwą rozpoczęły wspólną działalność teatralną trzy instytucje: Państwowy Teatr Wojska Polskiego, Teatr T.U.R. i Wyższa Szkoła Teatralna. Na czele tej akcji społeczno-oświatowej, zakrojonej na wielką skalę, staje dyrektor pierwszej sceny, naczelny kierownik drugiej i organizator 3-ej z ramienia Ministerstwa Kultury i Sztuki (pierwszej w Polsce uczelni teatralnej typu akademickiego) — Leon Schiller.

Organizacja Państwowego Teatru Wojska Polskiego przedstawia się następująco: Dyrektor — Leon Schiller. Wice dyrektor — Władysław Krasnowiecki. Kierownik literacki — Stefan Żółkiewski. Kierownik plastyki scenicznej — Władysław Daszewski. Sekretariat generalny — Irena Korzyniewska. Sekretariat literacki — Zygmunt Kałużyński. Dyrektor administracyjny — Marian Meller. Reżyserzy — Stanisław Daczyński, Władysław Krasnowiecki, Leon Schiller, Henryk Szletyński, Eстера Wodnarowa, Aleksander Zelwerowicz. Aktorki — Billing Halina, Bonacka Ewa, Bronowska Bronisława, Chodecka Maria, Chojnacka Jadwiga, Chromińska Sabina, Cyglerowa Maria, Dąbrowska Maria, Fijewska Barbara, Godlewska Janina, Gosławska Jadwiga, Habrowska Irena, Hanin Ryszarda, Jezierska Halina, Jaraczówna Anna, Kossobudzka Halina, Krasnowiecka Irena, Kunina Ewa, Latosówna Urszula, Łuczycka Wanda, Macherska Janina, Miedzińska Maria, Nawrocka Władysława, Pietraszkiewiczowa Danuta, Polakówna Janina, Puchniewska Irena, Rachwańska Barbara, Rzuchowska Zofia, Sojecka Benigna, Tymowska Zofia, Wasielewska Zofia, Wiszniowska Krystyna, Zamkow Lidia, Zarembska Maria. Aktorzy — Bogucki Andrzej, Borowski Henryk, Cygler Tadeusz, Daczyński Stanisław, Dejmek Kazimierz, Dewoyno Władysław, Fijewski Tadeusz, Grabowski Władysław, Grolicki Stanisław, Kaczmarek Władysław, Krasnowiecki Władysław, Leszczyński Karol, Lubelski Zdzisław, Łabędzki Karol, Łapicki Andrzej, Łapiński Stanisław, Ordon Lech, Maliszewski Józef, Pagowski Konstanty, Pilarski Józef, Pietraszkiewicz Leon, Possart Apolinary, Przybylski Juliusz, Skowroński Zbigniew, Staszewski Władysław, Szletyński Henryk, Srodka Stefan, Swiderski Jan, Szymański Zdzisław, Urbański Zygmunt, Węgrzyn Józef, Woźniak Tadeusz, Zelwerowicz Aleksander. Scenografowie — Axer Otto, Daszewski Władysław, Jakubowska Alina, Kantor Tadeusz, Kalinowski Tadeusz, Inspicjenci — Ciepliński Ryszard, Łabędzki Karol, Łoza Janusz, Nowakowski Wacław, Staszewska Halina. Suflerzy — Pawłowska Edwarda, Puchniewski Klemens, Sobolowa Ewa, Kierownik działu technicznego — Biskupski Kazimierz, Kierownicy poszczególnych działów i warsztatów technicznych: Kierownik działu elektrotechnicznego — Glowacki Henryk, Kierownik pracowni krawieckiej — Moszkowicz Stefan, Kierownik pracowni szewskiej — Jędrzejczak Karol, Kierownik pracowni fryzjerskiej — Galczewski Stanisław, Kierownik pracowni stolarskiej — Cieśliński Mieczysław, Kierownik pracowni tapicerskiej — Kamiński Aleksander, Kierownik pracowni ślusarskiej — Kamiński Józef, Kierownik pracowni malarskiej — Rachalewski Henryk, Kierownik pracowni modelatorskiej — Ciunowicz Józef. Dyrektorem Teatru T.U.R. z ramienia tej organizacji jest Mieczysław Stawski. Kierownikiem artystycznym — Leon Schiller, administracyjnym — Marian Meller.

Państwowy Teatr Wojska Polskiego posiadać będzie dwie przybudówki artystyczne: pierwsza to „Teatr Wędrowny“ z bazą stałą w Łodzi, objeżdżający teren D.O.W. i obsługujący zarówno skupienia wojskowe, jak i ważniejsze miasta i miasteczka; dru-

ga pod nazwą „Trybuna Słowa Ludowego” odwiedzać będzie ośrodki robotnicze, zapoznając je z najcenniejszymi utworami poetów i prozaików demokracji polskiej i światowej.

Współpraca Wyższej Szkoły Teatralnej z wymienionymi teatrami polegać będzie na pokazach widowisk, opracowanych przez młodych aktorów i reżyserów, na doświadczalnej scenie pod tradycyjną firmą „Warsztatu Teatralnego”. W widowiskach tych (dramatycznych i muzycznych) będą brać udział częściowo artyści obydwu teatrów, opiekę zaś nad reżyserią i inscenizacją sprawować będą profesorowie Wyższej Szkoły Teatralnej, rekrutujący się spośród reżyserskiego gremium tych scen.

Repertuar zgłoszony do Ministerstwa Kultury i Sztuki obejmuje: z polskiej i cudzoziemskiej literatury klasycznej — Słowackiego „Horsztyńskiego”, Zabłockiego „Fireyk w załotach”, Fredry „Śluby panienskie” i „Męża i żonę”, Wojciecha Bogusławskiego „Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale”, Niemcewicza „Powrót posła”, Blizińskiego „Pana Damazego”, Gogola „Ożenek”, Czechowa „Oświadczyń”, Szekspira „Otella” i „Burzę”, Webstera „Biała diablina”, Rojasa „Celestynę”, z dawniejszej literatury polskiej i obcej — Perzyńskiego „Szczęście Frania”, Sławka „Profesja Pani Warren” i „Cezara i Kleopatry” lub „Świętą Joannę”, operetkę Lecoqua „Córka pani Angot”, z najnowszej twórczości polskiej i obcej — Adama Ważyka „Stary dworek”, Stefana Otwinowskiego „Wielkanoc”, J. Gorczyckiej „Sąd w Belghem”, F. Ostrowy „Powrót do domu”, jednoaktówki Romana Bratnego, Wł. Smólskiego „Zaczarowana gospoda”, jeden z dramatów Wojciecha Bąka i R. St. Dobrowolskiego „Bajkę”. Poza tym wspólnymi siłami teatrów i Wyższej Szkoły Teatralnej opracowane zostaną dwa monumentalne widowiska muzyczno-taneczne „Gody weselne” i „Kram z piosenkami”.

Dyrekcja teatrów zaprosiła na szereg występów gościnnych Karola Adwentowicza, Jerzego Leszczyńskiego i Stefanję Jarkowską.

PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA TEATRALNA

1-go października br. otwarta została, zdawna planowana i długo oczekiwana, Wyższa Szkoła Teatralna w Warszawie, z tymczasową siedzibą w Łodzi, uczelnia państwowa, obejmująca trzy wydziały — aktorski, reżyserski i dramaturgiczny, trzy kursy — scenograficzny, gry i reżyserii operowej i doksztalający dla instruktorów scen niezawodowych. Ponadto kształcić się tu będą technicy sceniczni (maszyniści, elektrotechnicy, pracownicy warsztatowi). Szkoła współpracować będzie ściśle z Państwowym Teatrem Wojska Polskiego w Łodzi i pozostającym pod tym samym kierownictwem artystycznym Teatrem TUR, prócz tego rozporządzać będzie własną sceną doświadczalną, na której wskrzeszone zostaną dobre tradycje „Warsztatu Teatralnego”, zorganizowanego przed wojną w Warszawie przy P.I.S.T., gdzie dawane będą widowiska dramatyczne i muzyczne, opracowywane przez adeptów sztuki aktorskiej, reżyserskiej oraz wyzwających się z konwencjonalizmu operowego śpiewaków i reżyserów widowisk muzycznych, przy współpracy wjałemniczących się w praktykę teatralną literatów, którzy w przyszłości obejmą na scenach polskich stanowiska dramaturgów, czyli tzw. dawniej „kierowników literackich”.

Poza zadaniami czysto pedagogicznymi ma jeszcze Wyższa Szkoła Teatralna inne cele. Zamierza ona skupić dokoła siebie wszystkich, co dążą do stworzenia Nowego Teatru w Nowej Polsce i chcą wypowiedzieć walkę panującej na scenach naszych staroświecczości, zaściankowości, dyletantyzmowi, kombinatorstwu, błędzie, oportunistom, owym pradawnym grzechom, których nie wytepi żaden dekret ministerialny, żadna uchwała organizacji zawodowych, a które hanba okrywają imię Teatru Polskiego, teatru Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Fredry i Wyspiańskiego, teatru Bogusławskiego, Koźmiana i Pawlikowskiego, teatru Żółkowskiego, Królikowskiego, Modrzejewskiej, Leszczyńskiego, Rapackiego, Frenkla, Kamińskiego, Stanisławy Wysockiej i Jaracza.

Może to uczynić jedynie, wspólnym ideałem złączona, gromada naukowców, artystów i działaczy społecznych, poświęcających swe siły sprawie Nowej Sceny Polskiej.

Mogą to uczynić przede wszystkim młodzi artyści teatru, nie dotknięci chorobą cynizmu, tak powszechną wśród starych rutyniarzy, ani karierowiczostwem, ani obojętnością w stosunku do losów Ojczyzny, w bohaterskim trudzie wykuwanych przez masy pracownice, przez robotnika, chłopą i zbratanego z nim ideologicznie inteligenta.

Wkład pracy zaś naukowców zaważy korzystnie nie tylko na wychowaniu nowego pokolenia artystów, teoretyków, i działaczy teatralnych, ale przyczyni się niewątpliwie do ożywienia ruchu teatrologicznego w Polsce, podobnie jak się to stało na kilka lat przed wojną, kiedy spośród nauczycieli PIST wyszła inicjatywa wydawania „Sceny Polskiej”, jedynego na wielką skalę zakrojonego czasopisma teatrologicznego w Europie oraz szeregu monografii z zakresu dziejów i teorii teatru („Wiedza o teatrze”).

Na koniec jeszcze jedno wezwanie, skierowane już do całego społeczeństwa. Wyższa Szkoła Teatralna posiada wystarczające warunki materialne do wypełnienia swych pedagogicznych i społecznych zadań, prócz jednego, najważniejszego, którego brak prace jej może utrudnić, a nawet uczynić niemożliwą.

Szkoła mianowicie nie rozporządza biblioteką teatrologiczno-dramaturgiczną, niezbędną dla studiów słuchaczy i prac profesorów. W 1939 roku, podczas oblężenia Warszawy spłonął wcale dobrze zaopatrzony księgozbiór PIST oraz jego cenne archiwum. W czasie okupacji, podczas powstania i po jego likwidacji uległy zniszczeniu bezcenne dziś zbiory prywatne (Schillera, śp. Brumera i in.), w 40% zdekompletowany został księgozbiór Mieczysława Rulikowskiego, nie mówiąc już o niepowetowanych stratach, jakie polska wiedza teatralna poniosła spowodu spalenia Biblioteki Krasinińskich, Zamojskich, Przeździeckich, Archiwum akt dawnych, zaprzepaszczenia archiwum w Jabłonnie i in. Nigdy już nie będziemy mogli badać dziejów naszego teatru religijno-ludowego skoro przepadły zbiory Biblioteki Żaluskich, skradzione przez Carat, a zwrócone nam przez Związek Radziecki. Nikt już nie będzie mógł napisać źródłowej pracy o historii scen warszawskich od czasów Bogusławskiego po dni przedwojenne, gdy nie istnieje kolekcja egzemplarzy teatralnych, afiszów i innych dokumentów, zebrana w tzw. depozycie b. teatrów rządowych, gdy dział czasopism z tych epok w innych bibliotekach z trudem i tylko częściowo daje się odnaleźć.

Najpopularniejsze, najtańsze wydawnictwa teatrologiczne i dramaturgiczne są dziś białymi krukami.

Nabywanie wydawnictw cudzoziemskich napotyka również na wielkie trudności zarówno spowodu nieunormowanych jeszcze warunków komunikacyjnych, jak też i z tej przyczyny, że za granicą cały szereg interesujących nas dzieł również uległ wyczerpaniu, a działalność księgarń i antykwaratów daleka jest do przedwojennego poziomu.

Domyślamy się jednak, że wśród ocalałych u nas księgozbiorów prywatnych znajdują się dzieła z dziedziny dramatu i teatru, polskiego i światowego, lub też z dziedziny dramatu i teatru pokrewnych. Wiadomo jest, że opuszczone mienie niemieckie (do którego słuszne posiadamy prawo), a w nim i nieźle skompletowane biblioteki, wzbogacone nierzadko grabieżą naszej własności, wpadły w ręce niepowołane, znajdują się w posiadaniu ludzi, dla których one innej, poza handlową, nie przedstawiają wartości.

Wzywamy przeto wszystkich, będących w posiadaniu jakichkolwiek teatrliów, polskich czy cudzoziemskich, by zechcieli przekazać je, bądź jako dary bądź odprzedać po cenach przystępnych tworzącej się Bibliotece Teatrologicznej przy Wyższej Szkole Teatralnej.

Wszyscy zaś, którzy wiedzą o istnieniu księgozbiorów niemieckich i znajdowaniu się ich w rękach niepowołanych, zechcą zawiadomić o tym Sekretariat Wyższej Szkoły

Teatralnej w Łodzi, (Gdańska 32), ten zaś przy współdziałaniu władz państwowych poczyni starania w kierunku przyznania tych zbiorów Bibliotece Teatrológicznej.

Sądzymy, że sprawą celowego zorganizowania tej biblioteki zainteresują się nasze księgarnie i antykwiary i zechcą w jak najszybszym czasie przesłać Sekretariatowi W. S. T. odpowiednie katalogi i oferty. Zaznaczamy, że poza literaturą teatrológiczną i dramaturgiczną, w najszerszym rozumieniu, interesują nas następujące dziedziny: historia, teoria i krytyka literatury, monografie z zakresu historii i filozofii, historii kultury, socjologii ogólnej, zwłaszcza prace nowsze, estetyka, psychologia doby ostatniej, historia sztuk plastycznych, muzykologia, monografie z zakresu historii architektury, kostiumologia, ludoznawstwo polskie i cudzoziemskie, ściśle naukowe prace z zakresu religiológii, czasopisma literackie, muzyczne oraz poświęcone architekturze i sztukom plastycznym, encyklopedie nauk humanistycznych, słowniki języka polskiego (Linde, Karłowicz, Bruckner, Szober i in.) i języków obcych; partytury i wyciągi fortepianowe oraz libretta oper, oratoriów, operetek i wodewilów polskich i obcych, afisze i programy teatralne; egzemplarze rękopiśmienne i scenariusze, role pozostałe w spuściźnie po znanych aktorach, plansze, fotografie, rysunki itp. przedstawiające aktorów lub widowiska sceniczne itp. dokumenty z dziedziny historii polskiego i cudzoziemskiego teatru.

Mamy nieplonną nadzieję, że społeczeństwo polskie, doceniając znaczenie pierwszej Wyższej Szkoły Teatralnej w naszym kraju, zechce przyczynić się do pożytecznej jej działalności swą pomocą, swymi wskazówkami i ofiarami.

KIEROWNICTWO I WYKŁADOWCY PAŃSTWOWEJ WYŻSZEJ SZKOŁY TEATRALNEJ

Rektor: Leon Schiller. **Zastępca Rektora:** Bohdan Korzeniewski. **Kierownik Wydziału Aktorskiego:** Aleksander Zelwerowicz. **Kierownik Wydziału Reżyserskiego:** Leon Schiller. **Kierownik Wydziału Dramaturgicznego:** Bohdan Korzeniewski. **Kierownik Kursu dla Scenografów:** Władysław Daszewski. **Kierownik Kursu dla Aktorów i Reżyserów Opery:** Zdzisław Górzyński. **Kierownik Kursu dla Instruktorów Teatrów Niezawodowych:** Henryk Szletyński.

Historia teatru: Dąbrowski Stanisław, Korzeniewski Bohdan, Grudzińska-Zakrzewska Halina (asyst.). **Historia literatury dramatycznej:** Kreczmar Jerzy, Makowiecki Tadeusz, Saloni Juliusz, Skwarczyńska Stefania, Zygmunt Zygmunt. **Teoria dramatu:** Skwarczyńska Stefania. **Teoria literatury:** Korzeniewska Ewa. **Fonetyka opisowa:** Gosiewska Zofia. **Nauka o wierszu:** Furmanik Stanisław. **Historia krytyki teatralnej:** Zygmunt Zygmunt. **Historia sztuki:** Siekierska Jadwiga, Wallis Mieczysław. **Historia kultury:** Serejski Marian, Żółkiewski Stefan. **Socjologia:** Ossowski Stanisław. **Ludoznawstwo:** Saloni Juliusz. **Psychologia:** Filozofówna-Korzyńska Irena. **Estetyka:** Wallis Mieczysław. **Zasady dokumentacji teatralnej:** Muszkowski Jan. **Encyklopedia muzyki:** Stromenger Karol. **Historia opery:** Stromenger Karol. **Historia tańca widowisko-**

wego: Mieczysława Janina. **Wprowadzenie do muzyki:** Raczkowski Władysław. **Scenografia:** Daszewski Władysław. **Kostiumologia:** Jakubowska Alina (asyst.). **Kukielkarstwo:** Killian-Stanisławska Janina. **Teatr szkolny:** Buterlewiczówna Anna. **Technika aktorska:** Adwentowicz Karol, Baczyński Stanisław, Grolicki Stanisław, Krasnowiecki Władysław, Kunina Ewa, Leszczyński Jerzy, Staszewski Władysław, Szletyński Henryk, Węgrzyn Józef, Woszczerowicz Jacek, Wiercińska Maria, Zelwerowicz Aleksander, Cygler Tadeusz (asyst.), Tymowska Zofia (asyst.). **Technika reżyserska:** Krasnowiecki Władysław, Schiller Leon, Szletyński Henryk. **Technika gry i reżyserii operowej:** Schiller Leon. **Technika wokalna:** Potemski Władysław, Kaczmar Włodzimierz. **Umuzycznienie:** Raczkowski Władysław. **Rytmika i technika ruchowo-taneczna:** Hryniewicka Jadwiga, Mieczysława Janina, Fijewska Barbara (asyst.). **Charakteryzacja:** Narkiewicz Kazimiera.



Kronika

ARTYSCI POTĘPIAJĄ MORDERCÓW KIELECKICH.

Rezolucja powzięta w dniu 24 lipca na Walnym Zebraniu pracowników artystycznych, technicznych i administracyjnych Teatrów Wojska Polskiego i TUR w Łodzi:

Zespoły: artystyczny, techniczny i administracyjny teatrów Wojska Polskiego i TUR, pomne tradycji poszanowania godności ludzkiej, wszechpioniej w społeczeństwo polskie zarówno przez chrystianizm jak przez wielkich demokratów naszych, potępiają najsurowiej mord kielecki.

Polska nie miała dotychczas w swojej historii masowych zbrodni, popełnianych na obywatelach z powodu ich pochodzenia.

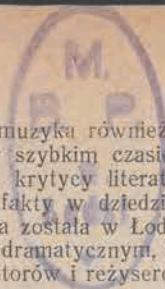
W chwili, gdy cały naród dąży do zjednoczenia się w odbudowie swej państwowości, w chwili gdy Państwo Polskie z całym poczuciem sprawiedliwości musi nieubłagane karać swych wczorajszych katów, wrogie narodowi naszemu i Państwu naszemu siły starają się podważyć nasz autorytet i dobre imię nasze okryć hańbą w obliczu świata.

Teatr poprzez sztukę jest szkołą moralności obywatelskiej. Pracownicy obu teatrów postanawiają wychowywać społeczeństwo w szacunku dla człowieka bez względu na jego pochodzenie, wyznanie czy przekonania i dlatego, bardziej niż kiedykolwiek, kłaść będą nacisk na wartości wychowawcze sztuki, której służą.

O NOWY TEATR W ŁODZI

Łódź, miasto liczące z górą pół miliona mieszkańców, stolica proletariatu polskiego, a dziś jeden z najpoważniejszych, najbardziej twórczych i najbardziej postępowych ośrodków życia intelektualnego, Łódź, której styl nadają już nie jak dawniej „łodzermensze“, zatroskani o swe „geszefty“ i „plajty“, lecz wybitni naukowcy, dokoła Uniwersytetu skupieni, studenci i studentki, literaci, o których cała Polska mówi i których cała Polska, nie tylko sprawy lokalne interesują, awangardowi plastycy i muzycy, wreszcie niezliczone rzesze działaczy społecznych i politycznych, tworzących wraz z demokratycznymi masami pracowniczymi nową rzeczywistość: Polskę Ludową — Łódź nie ma swego teatru, nie ma teatru, którego kształt i rozmiary odpowiadałyby powadze i sile zainteresowań artystycznych setek tysięcy widzów.

W Łodzi obecnie jest wszystko, co mogłoby stworzyć najlepszy teatr polski: reżyserzy, inscenizatorzy, scenografowie, aktorzy i — o czym nie każdemu może wiadomo — wyborni technicy sceniczni, kierownicy pierwszorzędnie postawionych warsztatów teatralnych i fachowo wykształceni, inteligentni i doświadczeni robotnicy. Jest wszystko poza tym, co teatrowi dzisiejszemu natchnienie dać może: jest literatura, czekająca tylko na



wezwanie do współpracy z teatrem, muzyka również do twórczych usług gotowa, są plastyce, z pośród których mogłyby w szybkim czasie wyłonić się nowe kadry ciekawych scenografów, są wreszcie publicyści, krytycy literatury i sztuki, essayiści, czyhający na ciekawe, znamionujące epokę naszą fakty w dziedzinie twórczości teatralnej.

Z początkiem października otwarta została w Łodzi Wyższa Szkoła Teatralna z trzema wydziałami, aktorskim, reżyserskim i dramatycznym, a przy niej zorganizowane będą kursy dla scenografów, techników sceny, aktorów i reżyserów opery oraz dla instruktorów wszelkiego typu teatrów niezawodowych.

Należy wierzyć, że ta wszechnicza wiedzy o teatrze i kunsztów teatralnych promieniować będzie wpływami swoimi na całą Polskę, ale przede wszystkim przyczyni się do rozkwitu kultury teatralnej naszego miasta.

Jakże się to ma stać jednak, gdy w mieście tym brak rzeczy najważniejszej — porządnie zbudowanych, porządnie urządzonych, odpowiadających wymogom nowoczesnej sztuki i techniki teatrów.

Bo te budynki, w których dzisiaj grają aktorzy a reżyserzy wystawiają swe widowiska nie zasługują na miano teatrów. Są to pozostałości po jakichś tinglach czy szantanach dziewiętnastowiecznych, ulubionych miejscach rozrywek oficerów carskich i bogatych kucepów i spekulantów.

Ani rozmiary sceny, ani charakter widowni nie pozwalają artystom teatru na inscenizowanie w tych budach „Dziadów”, „Kordiana” czy „Nie-boskiej komedii”, wielkich dzieł Szekspira i klasyków starożytności, a także i nowoczesnych, bardziej skomplikowanych dramatów monumentalnych.

Najpiękniejsze słowo poety, najpotężniejsza gra aktora, najciekawsza myśl inscenizatora staje się czemś karłowatym na tych scenach, czemś banalnym, często pokracznym.

Przynosi to niezasłużony wstyd odtwórcom dzieł teatralnych, twórcom ich wyrządza niepowetowaną szkodę i dezorientuje masy widzów.

Te ostatnie, opanowane dziś pochwałą godnym głodem kultury, albo nie mają możliwości poznawania utworów wielkich dramatyków polskich i obcych, albo też patrzą na ich lichy, bardzo niedokładne reprodukcje lub, bądźmy szczerzy, karykatury.

Na nic nie przydadzą się nowocześnie organizowane studia teatralne, jeśli mistrzowie sztuki scenicznej i jej adepci nie będą mieli warsztatu dla swych prac doświadczalnych.

Zmniejszą wszelkie twórcze wysiłki aktorów, reżyserów, plastyków i literatów, osłabnie zapal widowni, tęsknoty jej w fałszywym pójdu kierunku, jeżeli nie powstanie teatr, któryby mógł wszystkie te szlachetne dążenia zaspokoić.

Trzeba raz skończyć z kosztownymi, bezplanowymi prowizoriami. Trzeba rozpocząć akcję z myślą o przyszłości, z myślą o wychowaniu mas w duchu demokracji przez wielką i prawdziwą sztukę.

Dlatego czempredzej należy przystąpić do budowy Teatru Narodowego w Łodzi. Zanim architekci, specjaliści w dziedzinie nowoczesnego budownictwa teatralnego, zaprojektują plan takiej monumentalnej budowli, należy przystąpić natychmiast do odbudowy jedynego teatru, jaki w pewnej mierze byłby zdolny zadaniom, o których wyżej była mowa sprostać — tj. teatru przy ul. Śródmiejskiej.

Zdaniem fachowców w ciągu jednego sezonu budowlanego mógłby on być oddany do użytku czołowej sceny łódzkiej.

Należy tylko zabrać się do tej pracy pośpiesznie, nie szcędząc kosztów. Skąd wziąć na to środki?

Ponieważ dla zrealizowania tego planu potrzebne będą fundusze, sięgające dziesiątki milionów złotych, których państwo ani zarząd pokryć nie będzie w stanie, powołany do życia Komitet Budowy Teatru, postanowił zwrócić się z apelem do społeczeństwa, aby w pierwszym rzędzie jego wysiłkiem gmach teatru mógł stanąć.

Srdkami do tego będzie:

- a) dobrowolne opodatkowanie biletów wstępu na wszystkie przedstawienia teatralne, kinowe, sportowe i na inne imprezy artystyczne,
- b) wypuszczenie do sprzedaży nalepek-cegiełek.

Komitet Budowy Teatru ma nadzieję, że społeczeństwo łódzkie, doceniając znaczenie budowy gmachu teatralnego, wysiłki Komitetu poprze w całej pełni.

UCHWAŁA KOMITETU BUDOWY TEATRU

Na posiedzeniu Komitetu Budowy Teatru Narodowego w Łodzi odbytym w dniu 30 sierpnia r. b. w gmachu Miejskiego Wydziału Kultury i Sztuki przy udziale wszystkich dyrektorów scen łódzkich i przedstawicieli Filmu Polskiego, po przemówieniu Ob. Prezydenta Mijała oraz przewodniczącego Komitetu Ob. Schillera uchwalono wprowadzić procentowy dodatek do cen biletów we wszystkich teatrach, kinoteatrach rozszerzając go również na wszystkie imprezy rozrywkowe. Zebrani, zgodnie z apelem wystosowanym do społeczeństwa łódzkiego przed niedawnym czasem, żywią nadzieję, iż skromny ten dodatek do cen biletów nie obciąży zbytnio widzów a da im możliwość przyczynienia się do realizacji wielkiego dzieła społecznego.

Poza tym uchwalono puścić w obieg cegiełki i znaczki z których dochód płynąć będzie na fundusz budowy Teatru Narodowego.

Komitet przypuszcza, iż na tej drodze osiągnie kapitał dostateczny, który pozwoli wznieść gmach Teatru Narodowego w ciągu 2-ch sezonów budowlanych.

Biura Komitetu czynne codziennie od godz. 8 — 3 przy Wydziale Kultury i Sztuki Zarządu Miejskiego w Łodzi — ul. Zawadzka 11 Ip. tel. 138-56, 145-64.

NAJBLIŻSZE PREMIERY NASZYCH TEATRÓW

Państwowy Teatr Wojska Polskiego wystawi, przygotowaną muzycznie w ubiegłym sezonie, komedio-operę narodową Wojciecha Bogusławskiego pt. „Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale“. Rzecz, jak wiadomo, napisana została przez „Ojca Sceny Polskiej“, pierwszego u nas na europejską miarę teatrotwórcę, szlachetnego demokratę i żarliwego patriotę, w marcu 1794 roku, a odegrano ją w przededniu bitwy racławickiej i insurekcji warszawskiej. Rewolucyjna jej treść, z ideologii kołłątajowskiej i kościuszkowskiej poczerpnięta, jak w dobie upadku Polski szlacheckiej pobudzająca na masy, dążące do reformy społecznej — jedynej gwarantki niepodległości — działała, tak w czasach porozbiorowych krzepiła światlejsze społeczeństwo i lud ideą Wolności i Równości. Przez pół wieku z górą służyła za kanwę, na której dzieje Narodu coraz to nowe, coraz piękniejsze wzory haftowały, bogacąc stary rękopis aktualnymi wtrętami dialogowymi i przyśpiewkami. Dała natchnienie „Ojcu Sceny Lwowskiej“, Janowi Nepomucenowi Kamińskiemu, dziwaczemu nieco filozofowi, lecz wielce zasłużonemu aktorowi i scenopisarzowi, który po wyzwoleniu Galicji przez legiony napoleońskie, dalszy jej ciąg utworzył, równie pod względem scenicznym wartościowy, a ideowo równie ważki. Obydwa utwory niemal do końca zeszłego stulecia w repertoriach scen naszych zajmowały miejsce widowisk reprezentacyjnych i tę samą służbę narodową pełniły, co „Zemsta“ i „Halka“, zanim wskrzeszono poematy monumentalnie Wielkich Romantyków, zanim Wyspiański sceną narodową zawładnął.

Dzieło Bogusławskiego, okraszone wdzięczną muzyką Jana Stefaniego, kompozytora Stanisława Augusta, obok Macieja Kamińskiego drugiego twórcy prawdziwie swojej muzyki scenicznej — nie nie straciło ze swej młodości, wiecznie żywych uczuć polskich dźwięczną w nim nutą, jasnym i porywającym językiem do widowni, jak ongi, tak dziś przemawia.

Stronę muzyczną widowiska opracowuje prof. Wł. Raczkowski, dekoracyjno-kostiumową prof. Wł. Daszewski, choreograficzną Jadwiga Hryniewicka.

W Teatrze IUR szykuje się wielkie święto całego polskiego świata teatralnego — pięćdziesiąty anniwersarz pracy Aleksandra Zelwerowicza, jednego z niewielu mistrzów sztuki aktorskiej, wielce zasłużonego reżysera i pedagoga, co większa, namiętnego „społecznika“, nieprzejednanego demokraty i nieskazitelnego obywatela. Płodną i historycznie doniosłą twórczość przewybornego artysty, uczy teatr wystawieniem arcydzieła obyczajowego komediopisarstwa rodzinnego z epoki pozytywizmu, „Panem Damazym“ Józefa Blizińskiego. W dniu jubileuszu wyjdzie książka zbiorowa, poświęcona trudom i zasługom Zelwerowicza.

„Warsztat Teatralny“ przy Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej rozpocznie swą działalność komedią polityczną z czasów Sejmu Czteroletniego, pt. „Powrót posła“, pióra Juliana Ursyna Niemcewicza. Widowisko opracowuje dyplomant Szkoły, reżyser Wł. Kaczmarski.

„Teatr Wędrowny“, z siedzibą w Łodzi, przygotowuje nowość repertuarową, osnutą na tle aktualnym, Feliksa Ostrowsy „Powrót do domu“ w reżyserii St. Perzanowskiej.

W „Teatrze Dziecięcym“ ukaże się baśń Marszaka „Dwanaście miesięcy“ w inscenizacji dyplomantki PWST, Reginy Kowalewskiej.

Wkrótce wyruszą do fabryk i innych skupień pracy pierwsze kadry „Trybuny Słowa Ludowego“ z recytacjami stosownie dobranych utworów.

ZAMIERZENIA TEATRU KAMERALNEGO W NOWYM SEZONIE

W Teatrze Kameralnym przy ulicy Daszyńskiego 34 nastąpią w nowym sezonie zasadnicze zmiany.

Do kierownictwa wchodzić prócz zasłużonego reżysera i aktora Michała Meliny, trzech reżyserzy wychowani w przedwojennym P.I.S.T. pod kierunkiem Leona Schillera.

Zespół artystyczny ze skromnej liczby siedmiu urósł do ilości dwudziestu osób. Są to bądź wychowankowie przedwojennego, oraz tzw. „podziemnego“ P.I.S.T., bądź to wypróbowani aktorzy starszego pokolenia.

Scena i widownia podlegają przeróbce, która powinna rozszerzyć możliwości teatru.

Zamierzenia kierownictwa wypływają z poglądu, że najważniejszym zadaniem teatru jest odnalezienie wyrazu artystycznego dla aktualnie istniejącej rzeczywistości. Reżyserom tego teatru wydaje się, że przepracowanie sztuk obecnie pisanych i tych utworów ostatniego pięćdziesięciolecia, które zachowały ostrą aktualność, posuwa naprzód sprawę sztuki teatralnej, wynikającej nie z abstrakcyjnych przesłanek, ale organicznie z treści współczesnego życia.

Próby formowania nowego stylu realistycznego, odmiennego od psychologicznego naturalizmu ubiegłego stulecia, próby rozpoczęte w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej pod mianem poszukiwań „neorealizmu“ czy też, jak należałoby powiedzieć, „komponowanego naturalizmu“ będą nadal prowadzone.

Dzisiejszy reżyser przystępuje do nich uzbrojony w zdobycze formalne ubiegłego ćwierćwiecza, przystępuje bogaty w doświadczenia ostatniej wojny, która usunęła w cień problemy psychologii jednostek i pouczyła go o zależności losów jednostki od praw rządzących wielkimi zbiorowiskami ludzkimi, która odwróciła nieco jego uwagę od teorii Freuda, Adlera, Kretschmera, a zwróciła go ku zagadnieniu ekonomiki i socjologii, zagadnieniom dnia dzisiejszego.

Teatr Kameralny włączając się w łódzki repertuar pragnie w ramach sformułowanych powyżej w tak ogólnikowy sposób poglądów, spełniać swoje zadanie na odcinku, który wyznacza mu charakter jego sceny o bardzo małym rozmiarze i małej widowni, ale dobrej akustyce i widoczności ze wszystkich miejsc.

Teatr Kameralny położy szczególny nacisk na wystawienie sztuk autorów polskich, zwłaszcza dotychczas nie granych i zwłaszcza takich, których walor zasadza się przede wszystkim na drobiazgowym opracowaniu gry aktorskiej, czemu szczególnie sprzyjają warunki tej sceny. Poza tym wystawione będą sztuki autorów zagranicznych, które zobrazują naszej publiczności osiągnięcia i problematykę współczesnej literatury europejskiej.

Sezon otworzy napisana przed trzydziestu dziewięciu laty komedia Bernarda Shaw'a „Major Barbara”, namiętna, a w Polsce bardziej może, niż gdziekolwiek na świecie, aktualna i potrzebna rozprawa z wszelkiego rodzaju idealizmem, w imię postawy realistycznej, w imię widzenia rzeczywistości w ramach dialektyki klasowej.

Następnie teatr wystawi graną w ubiegłym sezonie w Krakowie nową sztukę polską „Dwa teatry” Jerzego Szaniawskiego.

Czysto teatralne i poetyckie wartości tego utworu w zupełności usprawiedliwiają potrzebę jego realizacji.

Jarosław Iwaszkiewicz obiecał teatrowi swój nowy dramat, którego problematykę stanowi zagadnienie „nie zabijaj” na tle wykonywania wyroków sądów podziemnych w czasie okupacji.

Kierownictwo nawiązało kontakt ze Stefanem Flukowskim, którego nowa sztuka o Władysławie Łokietku, poruszająca zawsze aktualną sprawę stosunku Polski i Niemiec, wejdzie prawdopodobnie na deski Kameralnego.

Planowane jest wystawienie jednej ze sztuk wybitnego poety Wojciecha Baka, może „Don Kiszot”. Reżyserzy rozważają też możliwość wystawienia pięknej sztuki nieznanego młodego poety Tadeusza Śl. Gajcy. „Homer i Orchidea”, poetyckiej wersji antycznego tematu, opracowanej w sposób oryginalny, odmienny od sposobów Cocteau i Giraudoux, którym hołdują naogół młodszy pisarze polscy przy próbach tego rodzaju.

Z literatury obcej wystawiona będzie między innymi jedna z nowych sztuk popularnego pisarza i dramaturga angielskiego Priestleya pt. „Gdy przyszli do miasta” („They come to a city”).

Trzecią pozycję repertuaru obcego zajmuje francuski utwór Noe i Companeez'a pt. „Przyjaciel nadejdzie wieczorem”. Jest to doskonale zbudowana sztuka sensacyjna, osnuta na tle działalności „maquis”.

Jako czwarta pozycja repertuaru europejskiego projektowana jest (o ile czasu wystarczy) sztuka znanego w Polsce autora „Człowieka, który był więźniem” i „Pasażera bez bagażu” Anouilha — pt. „Spotkanie w Senlis”.

Jest sprawą oczywistą, że w teatrze takim, jak Kameralny, tzn. nastawionym na twórczość najnowszą, zostaną uwzględnione utwory, które wypłyną w czasie sezonu. Kierownictwo usiłuje nawiązać kontakt i współpracę z pisarzami i nie pominie żadnej okazji wystawienia interesującego utworu, który znajdzie się w zakresie jego możliwości.

Realizując tak zakreszony program, Teatr pragnie uzupełnić życie teatralne Łodzi repertuarem kameralnym i przyczynić się do utworzenia ze wszystkich teatrów łódzkich instrumentu o jaknajpełniejszej klawiaturze.



Badania nad zainteresowaniami widzów

Powojenny pęd do teatru jest zjawiskiem tak bijącym w oczy, że musi wywołać chęć zgłębienia jego przyczyn i dostosowania do niego polityki teatralnej.

Oceniając doniosłość sprawy, Państwowy Teatr Wojska Polskiego pomyślał o stworzeniu u siebie ośrodka badań nad zainteresowaniami publiczności zarówno dla celów ściśle badawczych, jak i dla zdobycia opartych na materiale faktycznym wskazań artystycznych teatru. Nie znaczy to wcale, by wyprowadzając konsekwencje praktyczne ze zdobytej podstawy naukowej, zamierzał schlebiać złym gustom, wręcz przeciwnie, chce w nawiązaniu do samorządnych zaciekań skierować żywiołowy pęd teatralny na tory właściwe, pragnie rozwijać dobry smak, zepsuty wieloletnim głodem i często idącą po drodze najmniejszego oporu linią repertuarową teatrów naszych.

Byłoby bardzo wskazane, gdyby wszystkie, nie tylko zawodowe teatry podjęły inicjatywę Państwowego Teatru Wojska Polskiego i w porozumieniu z nim rozpoczęły badania na swoim terenie, do czego znajdą pomoc w postaci obszernego podanego niżej kwestionariusza i ankiety.

Publiczność znowu we własnym interesie nie odmówi napewno swego udziału w podjętej przez Teatr pracy i nie poskąpi trudu, aby jak najdokładniej odpowiedzieć na pytania i po każdej obejranej sztuce złożyć swoją o niej opinię.

APEL DO NASZEJ PUBLICZNOŚCI.

Dyrekcja Teatru pragnie poznać swoją publiczność, aby jej zainteresowaniami i upodobaniami poniekąd pokierować się w swojej pracy artystycznej. Dlatego apeluje do uczuć obywatelskich publiczności i prosi uprzejmie, aby ze względu na własne dobro i przyszłość teatru zechciała rzetelnie odpowiedzieć na podane niżej pytania i po każdej bytności w teatrze wypowiedziała się o obejrzanym przedstawieniu.

Dyrekcja Teatru składa najgorętsze podziękowanie za wysiłek, jaki przyjdzie włożyć w tę współpracę nad budową naszej kultury teatralnej.

KWESTIONARIUSZ

do badania zainteresowań teatralnych publiczności.

Wskazówki.

Kwestionariusz należy przeczytać przed przystąpieniem do odpowiedzi na poszczególne pytania, ażeby się zorientować w całokształcie poruszanych w nim zagadnień.

Odpowiedź należy opatrzyć nazwiskiem albo godłem, aby umożliwić ciągłość obserwacji nad każdą osobą w ciągu całego sezonu.

Raz więc obrane godło prosimy zachować na stałe.

Wypełniony kwestionariusz prosimy wrzucić do skrzynki znajdującej się w foyer teatru możliwie najszybciej ewent. przy najbliższej swej bytności w teatrze.

Nazwisko albo godło

Wiek

Wykształcenie

Zawód

Pytania.

1. Czy chodził Pan(i) do teatru przed wojną i jak często?
2. Czy chodził Pan(i) do teatru podczas wojny i jak często?
3. Jak często bywa Pan(i) w teatrze obecnie?
4. Czy woli Pan(i) chodzić do teatru sam(a), czy w towarzystwie?
5. Czy przygotowuje się Pan(i) do oglądania sztuki, czyta ją Pan(i) przed pójściem do teatru, a może dopiero po przedstawieniu? POCO Pan(i) to robi?
6. Czy interesuje się Pan(i) recenzjami teatralnymi, a jeżeli tak, czy Pan(i) je czyta przed przedstawieniem, czy później, i w jakim celu?
7. Jaki wpływ mają głosy prasy i znajomych na Pana(i) pójście do teatru? Czy zdarzyło się aby Pan(i) pod wpływem złej recenzji nie poszedł (szła) na przedstawienie albo odwrotnie?
8. Jak zachowuje się Pan(i) na przedstawieniu, czy uzewnętrznia Pan(i) swoje zadowolenie lub niezadowolenie, czy też nie ujawnia swego stosunku do oglądania widowiska?
9. Czy zdarzyło się żeby teatr wpłynął na Pana(i) poglądy, uczucia, pragnienia, postanowienia? Jeśli tak, proszę opisać dokładnie takie przypadki.
10. Jakie tematy i zagadnienia interesują Pana(nią) w przedstawieniu najbardziej, historyczne, społeczne, naukowe, związane z rzeczywistością, czy też od niej oderwane, przedstawiające życie zbiorowości, czy losy jednostek? Czy woli Pan(i) sztuki wesołe, czy smutne? Dlaczego?
11. Co w przedstawieniu zwraca Pana(i) uwagę najbardziej, tekst, gra aktorów, opracowanie reżyserskie, dekoracja, kostiumy, muzyka? Czy zawsze to samo, a jeśli nie, od czego to zależy?
12. Czy potrzeba Panu(i) objaśnień do sztuki? Jeżeli tak, co one powinny zdaniem Pana(i) zawierać? Czy mają być tylko drukowane w programie, czy też wygłaszane przed przedstawieniem lub w przerwach?
13. Które ze sztuk dotyczywas w życiu widzianych wywarły na Panu(i) najsilniejsze wrażenia i dlaczego?
14. Którzy z dramatopisarzy są Pana(i) ulubionymi autorami i dlaczego?
15. Których aktorów, reżyserów, dekoratorów ceni Pan(i) najbardziej i dlaczego?
16. Czy marzył(a) Pan(i) o pracy w teatrze? Jeśli tak, to w jakim charakterze?
17. Czy należał(a) Pan(i) lub należy do amatorskiego teatru? Jeśli tak, to w jakim charakterze?
18. Jaką dziedziną życia, nauki, sztuki, pracy interesuje się Pan(i) najbardziej? Dlaczego?
19. Czy woli Pan(i) teatr czy kino? Dlaczego?
20. Czego Pan(i) w teatrze szuka, jakich przeżyć, jakich zdobyczy dla siebie?

ANKIETA

na temat sztuki

widzianej dnia

194

1. Nazwisko lub godło (stałe używane)
2. Jak się Panu(i) podobala dzisiejsza sztuka? Dlaczego?
3. Co się Panu(i) w tym przedstawieniu podobało najbardziej? Dlaczego?
4. Co się Panu(i) w przedstawieniu nie podobało i dlaczego?
5. Którą rolę uważa Pan(i) za najlepiej wykonaną i dlaczego?
6. Którą rolę uważa Pan(i) za najgorzej wykonaną i dlaczego?
7. Co sądzi Pan(i) o innych wykonawcach przedstawienia?
8. Czy miałby Pan(i) ochotę jeszcze raz obejrzeć tę sztukę na scenie?
9. Czy czytał Pan(i) utwór przed przedstawieniem? Jaki wpływ wywarło to na stosunek Pana(i) do przedstawienia?
10. Czy przeczytał Pan(i) recenzję przed przedstawieniem? Jaki to wywarło wpływ na Pana(i) reakcję?

Dr. Irena Filozofówna-Korzyniewska.

**
*

Teatry zawodowe i ochotnicze, które zechcą przeprowadzać podobne badania na swoim terenie, proszone są o nawiązanie łączności z Państwową Wyższą Szkołą Teatralną (Łódź, Gdańska 32) i nadsyłanie tam wyników swych badań.



SPIS RZECZY

	Str.
I. s. s.: „Łódź Teatralna“	1
Stefan Otwinowski: „Wielkanoc“	
I. Michał Borwicz: Tło historyczne	5
II. Stefan Otwinowski: Od autora	7
Adam Ważyk: „Stary dworek“	
I. Adam Ważyk: Intencje autora	10
II. Władysław Krasnowiecki: Na marginesie reżyserskiej roboty	12
„Wspólna praca teatralna“	15
Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna	16
Kierownictwo i wykładowcy P. W. S. T.	18

KRONIKA

Pracownicy sceny potępiają morderców kieleckich	20
O nowy teatr w Łodzi	20
Uchwała Komitetu Budowy Teatru Narodowego w Łodzi	22
Najbliższe premiery naszych teatrów	22
Zamierzenia Teatru Kameralnego w nowym sezonie	23
Badania nad zainteresowaniami widzów	25

Okładka i rysunki w tekście Olgi Siemaszkowej

Wydawca: Państwowy Teatr Wojska Polskiego i Teatr TUR.