



MISTERIUM BUFFO

TEATR
LUDOWY
NOWA
HUTA

SEZON
1 9 6 5

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
JÓZEF SZAJNA
KIEROWNIK LITERACKI: JERZY BROSZKIEWICZ
ZASTĘPCA DYREKTORA D/S ADMINISTRACYJNYCH:
JAN WĄTROBA

ZYGMUNT GREŃ

TEATR CZY SYMBOL?

W dwudziestoleciu, które mija właśnie, powstało u nas kilka — może kilkanaście? — nowych teatrów, ale te z nich, które potem okazały się najciekawsze, powstały zwykle jako wyraz protestu i buntu. Przeciwko Schillerowi — i przede wszystkim przeciwko eklektyzmowi repertuarowemu panującemu na scenach powojennych — buntował się Teatr Nowy w Łodzi. W sześć lat później przeciwko prymitywnościom poetyki scenicznej socrealizmu powstał Teatr Ludowy w Nowej Hucie. Nie znaczy to, by inne sceny chodziły w tym samym czasie innymi drogami. Z mniejszymi lub większymi odchyleniami te drogi zawsze były wspólne dla całokształtu życia teatralnego. Tyle że wyraz bardziej konkretny i radykalny znajdowały w dynamizmie placówek nowych. Zapewne także dlatego, że nie były one obciążone błędami etapów minionych, były — w swym własnym zakresie — nieporównywalne z żadną przeszłością, młodzi ludzie, którzy wychodzili na scenę, nie mieli ani tradycji ani legendy, oni dopiero zaczynali zapisywać własną kartę, a ponieważ była to w pewnym sensie karta nowa także w teatrze polskim, nic więc łatwiejszego, jak przyjąć, że także karta pierwsza, że oto nadszedł wreszcie dzień stworzenia, kiedy z chaosu zaczynają wyłaniać się kształty — albo inaczej: że kolumbowie, którzy przez wiele nocy i dni dawali się unosić falom oceanu, teraz wreszcie mogą wydać przepisany tradycją okrzyk: ziemia! Była to więc zawsze sytuacja sprzyjająca mitom, legendzie, symbolom.

Legends przejdą do historii, mity — chciałem napisać, że historia je sprawdzi, ale to przecież nieprawda, bo nie ma historii teatru poza jego dokumentacją bibliograficzną, przedstawienia nie są zdolne ożyć na nowo. Symbole pozostaną, bo właśnie na symbole czekano wówczas, kiedy owe teatry powstawały, symbole były potrzebne bardziej niż rzeczywistość. Mniej więcej w tym samym czasie, kiedy otwierał się Teatr Ludowy w Nowej Hucie, Teatr Polski w Warszawie dał pierwsze po wojnie przedstawienie „Dziadów”. Było to prawdziwym świętem teatru polskiego i wzruszającą manifestacją tradycji narodowych, ale symbolem stać się nie mogło. Bo i cóż ta premiera miałaby symbolizować? — była po prostu powrotem do obowiązków sceny polskiej. Natomiast Teatr Ludowy wystartował przedstawieniami „Krakowiaków i górali”, „Księżniczki Turandot” i „Balladyny”. Żadnej rewelacji repertuarowej.

A jednak stał się symbolem antykonformizmu, nowości, oswobodzenia z ciasnych doktryn pozaartystycznych, wyzwolenia z utylitarności płaskiej, jednodniowej na rzecz tej służebności wobec ruchów ideowych i fermentów myśli współczesnej, które nie poddając się rzeczywistości i nie zakłamując jej zdolne są inspirować ją i niepokoić. O tej społecznej potrzebie symbolu nie można zapominać, jeśli się chce zrozumieć rolę, jaką odegrał Teatr Ludowy przed dziesięciu laty i przez dziesięć lat swego istnienia, wreszcie — jeśli się chce zrozumieć prawdziwy sens wszystkich batalii, które podczas tej krótkiej — dziesięcioletniej zaledwie — historii przetoczyły się przez jego widownię i scenę, częściej zresztą poza widownią i sceną. Tych sporów o Teatr Ludowy było wiele, zastanawiająco powtarzały się co jakiś czas i nieliczne tylko dotyczyły przedstawień poszczególnych, bądź co bądź, karty wizytowej każdego teatru. Zamiast dyskusji merytorycznej chętnie uprawiano, by tak to nazwać, modelową, dla której znakomitą okazję stwarzało usytuowanie teatru w Nowej Hucie, w środowisku na pewno na swój sposób bardzo chłonnym, ale także niezmiernie świeżym kulturalnie. Okazję dla takiej dyskusji niejednokrotnie stwarzał zresztą sam teatr, właśnie w tym środowisku szukając dla siebie alibi: że skoro ma nastąpić pierwsze — założony teoretycznie — zetknięcie odbiorcy z teatrem, to obojętne jest — mówiono często: ważne jest — podług jakich kryteriów gust tego odbiorcy będzie się kształtował, nie należało by tylko przyzwyczajać go do XIX-wiecznych wzorów artystycznych, ponieważ ich przyszłość w teatrze współczesnym jest żadna, a teraźniejszość niezmiernie ograniczona w swej dynamice, po prostu schyłkowa.

Wobec tak formułowanego alibi dyskutowano z nim na „tak” i na „nie”. Ci, którzy mówili: „nie”, sądzili, że naukę teatru — jak czytania — należy zaczynać od alfabetu. Pospolita to intuicja, która nie jeden raz skłania młodych ludzi do indagowania rozmaitych redakcji: jakie książki powinienem przeczytać, aby zostać poetą, powieściopisarzem, dramaturgiem. Według tej metody w Ameryce ukazują się niezliczona ilość podręczników — a niektóre z nich osiągały nawet popularność lub pewną powagę — pouczających systematycznie, co prawdziwy pisarz znać i umieć powinien. Trzeba jednak dodać od razu, że na ogół nawet amerykańscy pisarze wiedzą więcej — albo mniej, to też jest nie tylko możliwe, lecz nawet dynamizujące — niż zaleca podręcznik. Jak nie sposób jest odpowiedzieć, co trzeba przeczytać, aby zostać pisarzem, tak równie trudno jest zdecydować, co należy przeczytać, aby być — a nie tylko za takiego uchodzić — człowiekiem kulturalnym. O tym decyduje tylko wybór samodzielny i ta samodzielność właśnie, jeśli tylko będzie dostatecznie indywidualna i głę-

boka, zaświadczy o poziomie kulturalnym. Nie inaczej w teatrze. Gdybyśmy konsekwentnie przyjęli, że naukę teatru winno się prowadzić od abecadła, należało by w ciągu sezonu pokazać na jednej scenie i z zachowaniem wszystkich tradycyjnych konwencji: misterium religijne, komedię dell'arte, tragedię pseudoklasyczną, melodramę romantyczną, komedię mieszczańską, ale nie tylko repertuar przecięź, także naśladowców aktorstwa ówczesnego — myślę, że ten dość łatwy w końcu do przeprowadzenia zabieg odstraszyłby nareszcie od teatru całą resztę publiczności, która jeszcze dzisiaj pozostaje mu wierna.

Nie o to więc chodziło tym, którzy mówili wobec Teatru Ludowego: „nie”, bo o to nikomu przy zdrowych zmysłach chodzić by nie mogło. Nie o to i nie o metodę artystyczną im chodziło, gdy mówili, że miejsce Teatru Ludowego nie jest w Nowej Hucie, lecz o likwidację owego symbolu — a był nim antykonformizm, nowość, wyzwolenie ze schematu i doktryny artystycznie obowiązującej — o niespójność owego symbolu stworzonego na przełomie lat 1955/56, wyrosłego z ówczesnych polemik ideologicznych i artystycznych, z ówczesnej atmosfery, o niespójność więc tego symbolu artystyczno-intelektualnego z symbolem społeczno-ekonomicznym, jakim — na innej płaszczyźnie — stała się Nowa Huta, czy też ściślej: z symbolem, do jakiego nowe miasto i nowe środowisko robotnicze zostało sprowadzone, aby być dobrym i pouczającym przykładem.

Ci, którzy mówili: „tak”, najczęściej i najchętniej posługiwali się statystyką. Miała ona dowodzić, że publiczność z Nowej Huty zaakceptowała swój teatr i wypełnia go. Ale czy tylko o ten dowód chodziło? Nie, raczej o pogodzenie symboli, o to, że teatr, który jest antykonformistyczny, nowy, oswobodzony ze schematu, znajduje naturalnego sojusznika w tej publiczności, której ex definitione obcy jest i nieprzyjazny konformizm, szarość i wszelkie skrupowanie. Dyskusja o Teatrze Ludowym, dyskusja z Teatrem Ludowym była — w większości wypadków — dyskusją ideologiczną i modelową.

Wypada powiedzieć, na czym polegał ten antykonformizm i na czym służebność wobec fermentów myśli współczesnej. Teatr Ludowy powstał u progu Października — który dużą literą pisany oznacza bardzo konkretną datę i sytuację rzeczywistości powojennej — i jego myślą żywił swoją działalność. Była to dyskusja o sprawach władzy. Publicystyka klajstrowała ją uprzednio twierdzeniem, że socjalizm dąży do likwidacji aparatu władzy, rzeczywistość na wszelkie sposoby dawała odczuć, że jest to idea zbożna wprawdzie, lecz tymczasem mocno utopijna. Zmiana modelu zarządzania, jaka nastąpiła wówczas, wyzwoliła nie tylko namiętności, lecz także skłonności teoretyczne. Istota władzy i jej konkretne manifestacje stały się przedmiotem

rozważań już nie tylko abstrakcyjnych — nad jej likwidacją, lecz zupełnie konkretnych — nad tym, czy i o ile właśnie społeczeństwo socjalistyczne jest zdolne ją zhumanizować. Spór o humanizm — nic nie mogło być bliższego, jak zawsze zresztą, pisarzom. Ale sytuacja specyficzna lat 1955, 1956 i kilkunastu miesięcy następnych polegała na tym, że w sporze tym najżywszy udział wziął także teatr polski. Także Teatr Ludowy, a ten nawet ze szczególnym zainteresowaniem. Wiele teatrów modelowało pod tym kątem swój repertuar, wybierano na przykład „Świętą Joannę” Shawa, albo „Skowronka” Anouilha, albo „Imiona władzy” Broszkiewicza. W Teatrze Ludowym także grano „Imiona władzy”. Ale oprócz tego „Balladynę” i „Miarękę”, tradycyjnie traktowaną jako jedna z szekspirowskich komedii — i obydwie sztuki brzmiały znaczeniami zupełnie nieoczekiwanymi, promieniowały atmosferą intrygi politycznej, rozpięły metaforę na temat losu politycznego człowieka, stawiały pytania o związki — czy konflikty — pomiędzy władzą a jej postulatami a moralnością i jej kryteriami. Jakie powinny być kryteria? Doraźne czy humanistyczne? Pytanie naiwne. Postulat polityczny zawsze będzie doraźny, kryterium moralne zawsze humanistyczne. I w konflikcie pomiędzy nimi toczyć się będzie jedna z tych dobrych walk człowieka, które go usprawiedliwiają. Ale wtedy nie chciano takich rozróżnień, marzeniem było pogodzenie żywiołów. Także publiczność żądała od sztuki — nie wyłączając sztuki teatru — aby receptę na to pogodzenie wypisywała. Dobre oczekiwanie, naiwne oczekiwanie. Wszystko kończyło się na postawieniu diagnozy tej niezgody. Ale i to było pobudzające, i to było dążeniem do zetknięcia się z prawdą. Prawdy tej nie skąpiła sztuka, nie skąpił teatr polski, nie skąpił Teatr Ludowy i jego metaforyzujące lektury dramatyczne.

Piszę: lektury, była to bowiem wówczas prawda odczytania tekstu i jego interpretacji, a nie transpozycji na środki i metody artystyczne. Jestem przekonany, że jeśli Teatr Ludowy wywoływał pewne sprzeciwy, nie mniejsze byłyby wówczas, gdyby aktorzy w codziennych ubraniach zasiadali za stołem i na głosy odczytywali utwór — utwór w tym kształcie i z tą świadomością, z jaką czynili to podczas spektaklu. Dyskusja o tzw. formach inscenizacji, którą z okazji premier tego teatru często wznawiano, była tylko dyskusją zastępczą. Myślę, że można — i trzeba wręcz — powiedzieć to wprost, z dystansu dziesięciu lat, kiedy wszelkie burze, wrzenia i niepokoje już wygasły, kiedy teatr nasz bywa najczęściej myślowo konwencjonalny i układny, czasem jeszcze niesforny i drażniący artystycznie, czasem jeszcze powodujący się żywiołową wyobraźnią, czasem zagarniający beładnie wszelkie pomysły, jakie cechują — czy wedle jego twórców cechować powinny —

tzw. nowoczesność; ale to już nikogo nie obchodzi, nikt sporów nie wznawia, temperatura utrzymuje się nieco powyżej zera, jak mówią meteorologowie: mgliście, z możliwością krótkotrwałych lokalnych przejaśnień — nikt więc na te przejaśnienia specjalnie nie liczy, nikt zamgleń nie próbuje rozpędzać, co najwyżej dorzuca im tylko sceptycznie dym ze swego papierosa. I nie inaczej byłoby wtedy, gdy Teatr Ludowy stawał się symbolem, gdyby poza tymi zamgleniami nie przewidywano równocześnie silnych skłonności do burz.

Ten status meteorologiczny zaciążył wyraźnie nad całą przyszłością Teatru Ludowego. Często w formach jego wypowiedzi artystycznych, jeszcze częściej w ich recepcji. Jeśli na scenie tego teatru ukazywało się przedstawienie niezbyt skłonne poddawać się łatwej metaforyzacji, wywoływało najpierw zdumienie, potem sprzeciw. Sprzeciw zwolenników — byli to bowiem zwolennicy przede wszystkim określonej wizji świata i współczesności. Sprzeciw przeciwników był konsekwentny, ale nagle bardzo spłaszczony, wymykał im się bowiem podtekst tego sprzeciwu, ich „nie” skierowane na przykład przeciwko scenografii traciło cały smak i całą zjadliwość. Gdy mówili przeciwko jej antykonwencjonalizmowi, rozumiało się pod tym, że wypowiadają się za konwencjonalizmem układów, stosunków i sił społecznych. Gdy zaczynali mówić przeciwko jej antyestetyzmowi tylko, popadali w beładną paplaninę w obronie zjawiska, które bogaty język młodopolski nazywał epischerstwem. Na bogatszym i bardziej szczegółowym materiale faktycznym można by prowadzić rozważania, czy Teatr Ludowy był kiedykolwiek teatrem politycznym. To, co powiedziane wystarczy, by stwierdzić, że był teatrem wywołującym kontrowersje i — przynajmniej w swoim skromnym zakresie — polaryzującym stanowiska. To nie jest mało — nie tylko wobec jego dziesięciu zaledwie lat, przede wszystkim wobec sytuacji ogólnej w teatrach polskich, gdzie spór albo niepokój mogą wywoływać poszczególne manifestacje artystyczne albo repertuarowe, nigdy zaś dynamika samej postawy.

Dziś oczywiście to wszystko wygląda już inaczej, inaczej wyglądało nawet przed pięciu laty. Nie piszę jednak ani historii tej sceny, ani systematycznej analizy poszczególnych sezonów, ani osiągnięć nie notuję największych, bo te należą do legendy, ani potknięć najciekawszych, bo te staną się własnością anegdoty. Z perspektywy dziesięciu lat oglądana, zainteresowała mnie pewna funkcja teatru, jaką mu widownia ówczesna narzuciła i jaką on przyjął bez sprzeciwu jako jedną ze swych szans. Wówczas była to funkcja współuczestnictwa aktywnego, dziś wydaje się już tylko funkcją symbolu. Współuczestnictwo może być funkcją trwałą. Dziś świadczą o tym niektóre najnowsze

premiery Teatru Ludowego, takie jak „Antygona” Sofoklesa czy „Puste pole” Hołuja. Czy możliwa jest jednak trwała egzystencja symbolu? Wartości, które ten symbol tworzyły, przemijają, trwała pozostaje natomiast jego siła mitologiczna, jego ciężar. Jak teatr spod tego ciężaru potrafi się wyzwolić?

Ten proces wyzwala się trwa, nie peszmy go przedwczesnymi osądami. Postawmy tylko pytanie istotne: czy wyzwala się może być stopniowe, czy też potrzebuje wstrząsu gwałtownego jak rewolucja? Bo równocześnie łatwe pogodzenie się z krótkotrwałością misji symbolicznej grozi nie czym innym jak konformizmem, szarością, konwencjonalną układnością, a więc tym wszystkim, co było przeciwnością owego pierwszego znaczenia symbolicznego. Na taką zaturę trudno się zgodzić, przynajmniej teoretycznie. Nową misję trudno postulować, bo właśnie misje nie powstają z postulatów i na żądanie, ich właściwością jest to, że są odzewem spontanicznym. Zakończyć więc wypadnie znakiem zapytania. Także dlatego, że historia Teatru Ludowego nie jest jeszcze zamknięta. I także dlatego, że ten znak zapytania coraz natarczywiej zjawia się na wszystkich drogach kultury polskiej, współczesnej.

Zygmunt Greń

JERZY BROSZKIEWICZ

OSIEDLE TEATRALNE UL. MAJAKOWSKIEGO

Teatr, który od dziesięciu lat pracuje na nowohuckim Osiedlu Teatralnym, przy ulicy Majakowskiego, jest jedynym teatrem dzielnicy. Jego adres brzmi nawet efektownie i zdaje się dowodzić, że teatr znajduje się i pracuje na jak najbardziej właściwym miejscu. Kiedy jednak uważniej spojrzymy na mapę dzielnicy, musi uderzyć prawda nieco inna: teatr usytuowany jest peryferyjnie, z dala od centrum, poza układem głównych tras powszedniego ruchu mieszkańców.

Mało kto dziś pamięta, dlaczego tak się stało, gdzie i w czym źródła tego oczywistego błędu. Przypomnijmy: scena z ul. Majakowskiego wcale nie miała być jedyną ani główną. W pierwszym, księżycowym okresie planowania rolę tę przeznaczono Teatrowi Wielkiemu, który miał stanąć przy Placu Centralnym. Na Osiedlu Teatralnym zlokalizowano tylko skromną i kameralną filię Wielkiego. Ponieważ jednak ten ostatni pozostał jedynie projektem, scena filialno-peryferyjna stała się jedyną i reprezentacyjną. Równocześnie zaś obciążyły ją niektóre dość dotkliwe konsekwencje planu i grzechu pierworodnego, jak na przykład: peryferyjne usytuowanie i brak zaplecza.

Powstaje pytanie, czy o tego typu faktach należy wspominać przy okazji świątecznej i nieco jubileuszowej? Sądzę, że tak. Warto chyba pamiętać także o takich elementach dziesięcioletniego rachunku nowohuckich teatralnych doświadczeń.

Jest rzeczą oczywistą, że decyzja niebudowania Teatru Wielkiego była logiczna i zgodna z realiami rzeczywistości. Młoda dzielnica żadnym sposobem nie zdołałaby utrzymać wielkiej sceny, ani zapełnić wielkiej widowni. Wieloletnie kłopoty frekwencyjne dwu większych kinoteatrów mają tu znaczenie testu. Należy zaś pamiętać, że około roku 1960 pojawił się na terenie dzielnicy nowy partner i rywal: współczesny teatr ogromny, o nie planowanej przed 15 laty, ale za to naturalnej i najwyższej sile rozwojowej. Miarę tej siły określa pejzaż anten nad dachami dzielnicy, zaś dane statystyczne z jesieni 1965 mówią same za siebie: ponad 16 tysięcy telewizorów, ponad 28 tysięcy radiodbiorników.

Co przyniosła lata następne i jak się wzbogaciła mapa inwestycji kulturalnych dzielnicy w latach 80-tych, kiedy Nowa Huta przekroczy liczbę 200 tysięcy mieszkańców — nie próbuję przewidywać. Jest to temat dla naukowców wielu dyscyplin: jak zabezpieczać wszechstronny, oświa-

towy i kulturalny, rozwój środowisk wielkiego przemysłu, jak bronić je przed niebezpieczeństwami wąskiego technicyzmu i wąskich specjalizacji? Jest to zresztą temat nie na dzielnicę, lecz na epokę — z tym, że w Nowej Hucie ma on znaczenie szczególne. Nowa Huta jest przecież równolatkiem polskiej rewolucji przemysłowej — a równocześnie przeżywa proces integracji z najstarszym ośrodkiem polskiej twórczości kulturalnej. Jest to proces zawiły, znaczący, pełen konfliktów i niezwykle ważny. Nie można zresztą stwierdzić, by przeceniały go zbyt różno ośrodki badań opinii publicznych. Rzeczą dla nas najistotniejszą jest jednak to, że proces ów trwa, że rozwija się nieustannie i że aktywny udział w tym procesie jest jedną z głównych racji istnienia i działania Teatru Ludowego.

W grudniu 1955 roku, kiedy to teatr rozpoczął swoją pracę, rozpoczął ją na ugorze. Działalność wprawdzie tu przed nim amatorski „Nurt”, któremu należy się dobra pamięć i szacunek — ale w istocie Teatr Ludowy był pierwszym przyczółkiem działalności i twórczości artystycznej w młodym społeczeństwie. Wydaje się, że po dziś dzień pozostał też głównym na terenie dzielnicy ośrodkiem takiej twórczości. W ciągu dziesięciu ostatnich lat dawno już przestał być jedynym i głównym centrum wychowania kulturalnego na terenie dzielnicy. Jedynym nie był zresztą nigdy. Ale powtórzmy — pozostał głównym przyczółkiem twórczej działalności artystycznej. Takie były — takie też pozostały jego doświadczenia, ambicje i zamiary.

W ciągu lat dziesięciu teatr nowohucki odbył sporą drogę. I można dziś stwierdzić, że peryferyjnie usytuowana na terenie Nowej Huty scena szybko przekroczyła przepisany sobie zakres oddziaływania. Przekroczyła w pierw granice dzielnicy, potem miasta, potem kraju. A choć różnie dało by się oceniać i różnie bilansować sukcesy z niepowodzeniami, to jednak wolno nam twierdzić, że teatr się liczy, że na teatralnej mapie kraju stanowi jednostkę znaczącą i suwerenną, że trzykrotnie reprezentował polską sztukę teatralną za granicą. Na swoim zaś terenie scena zdobyła sobie swój stały krąg bliskich przyjaciół, ma swoją widownię, ma swoich społecznych i instytucjonalnych mecenasów, ma widza abonamentowego.

Jesienią 1965 odwiedził Teatr Ludowy jego 850-tysięczny widz. Przy widowni liczącej nieco ponad 400 miejsc jest to liczba wysoka. Warto zaś przypomnieć, że choć popaździernikowy wyż frekwencyjny skończył się w latach 1959/60 i choć w tym samym czasie rozpoczął się pierwszy okres rozrostu i zaborczości telewizji — dziesięcioletni bilans widowni Teatru Ludowego wykazuje w drugim pięcioleciu wyższą sumę widzów niż w pierwszym.

Oznacza to, że teatr zdobył sobie zarówno własne miejsce na mapie teatralnej kraju, jak też na terenie swego oddziaływania — prawdziwie własną widownię. Dziesięcioletnie doświadczenia teatru rozstrzygają o jego programie na przyszłość — i o ambicjach program ten określających.

A więc — Teatr Ludowy nadal pragnie działać w sensie poznawczym i artystycznym podług możliwie najwyższych wymagań — i tych stawianych sobie, i tych przedkładanych widowni. Zespół teatru ma poczucie odpowiedzialności za czas i miejsce, w którym pracuje od lat dziesięciu i w którym nadal pragnie pracować. Z doświadczeń wiemy, że poczucie tej odpowiedzialności nie może się wyrażać w ustępstwach na rzecz banału i łatwizny. Zdobywanie nowych wartości i zdobywanie nowego widza musi się odbywać na rzecz konfliktów skomplikowanych i wartości niełatwych. Łatwe są bowiem przede wszystkim male frazesy i duże banały. Trudny jest wszelki ruch postępu, wszelki prawdziwy ruch umysłowy zgodny ze swoim czasem, z całą dialektyką rozwojowych konfliktów historii.

W programie teatru, w jego planach na przyszłość pragniemy zachować trzy główne wątki: wątek wielkiej obcej i polskiej klasyki, wątek dramatów współczesnych i wątek ludowej teatralnej zabawy, w której mieszcza się zarówno klasycy, jak współcześni. A więc: Szekspir i Słowacki — Brecht, Kafka i Różewicz — Moliere i Drda. Zestaw tych haseł tłumaczy i określa kierunek ambicji Teatru Ludowego oraz kierunki jego pracy. Sądzić je jednak będzie można dopiero po nowych doświadczeniach, po nowych wynikach artystycznych usiłowań. I jak to zawsze bywa w działalności o charakterze twórczym — sędzią głównym naszych ambicji i usiłowań będzie przyszłość. Przyszłość sceny i widowni teatru, który w grudniu 1965 kończy dziesięć lat swej pracy, realizuje 60-tą premierę i uważa się za teatr młody — czyli taki, który główną swą uwagę skupia właśnie na przyszłości.

W naszym czasie i w miejscu, w którym pracujemy, kryterium to ma wagę szczególną. Dziesięciolecie swoje bowiem obchodzimy w całkiem innym mieście niż to, w którym je teatr rozpoczął. Za nowych lat dziesięć miasto znów będzie całkiem inne, wielokrotnie większe, wielokrotnie bogatsze w problemy, w ludzi, w doświadczenia — niż dzisiaj. Chcemy żywić nadzieję, że w owym nowym mieście Teatr Ludowy zachowa swoje dobre imię.

Jerzy Broszkiewicz

KRONIKA

8 marca 1955 r. została podpisana przez Ministra Kultury i Sztuki decyzja o utworzeniu Teatru Ludowego w Nowej Hucie.

7 kwietnia 1955 r. S. W. Balicki, dyrektor Centralnego Zarządu Teatrów, powołał na stanowisko dyrektora i kierownika artystycznego Krystynę Skuszanekę. Stałym reżyserem został Jerzy Krasowski, scenografem Józef Szajna.

3 grudnia 1955 r. odbyła się uroczystość otwarcia teatru premierą

„KRAKOWIAKÓW I GÓRALI” Wojciecha Bogusławskiego według inscenizacji Leona Schillera

Reżyseria Wandy Wróblewskiej

Scenografia Władysława Daszewskiego

Kierownictwo muzyczne Józefa Boka

Choreografia Jadwigi Hryniewieckiej

25 stycznia 1956 r. odbyła się premiera „KSIĘŻNICZKI TURANDOT” Carla Gozziego

Przekład Emila Zegadłowicza

Reżyseria Krystyny Skuszanek i Jerzego Krasowskiego

Scenografia Józefa Szajny

Muzyka Stanisława Skrowaczewskiego

14 kwietnia 1956 r. odbyła się premiera „BALLADYNY” Juliusza Słowackiego

Reżyseria Krystyny Skuszanek

Scenografia Mariana Stańczaka

Muzyka Stanisława Skrowaczewskiego

20 maja 1956 r. odbyła się premiera „MYSZY I LUDZI” Johna Steinbecka

Przekład Jana Meysztowicza

Adaptacja sceniczna i reżyseria Jerzego Krasowskiego

Muzyka Jerzego Bresticzera

16 września 1956 r. odbyła się premiera „MIARKI ZA MIARKĘ” Szekspira

Przekład Ludwika Ulricha w opr. Włodzimierza Lewika

Reżyseria Krystyny Skuszanek

Scenografia Tadeusza Kantora

Muzyka Jerzego Bresticzera

1 grudnia 1956 r. odbyła się premiera „BOHATERA NASZEGO ŚWIATA” Johna M. Synge’a

Przekład Marii Lewickiej i Jerzego Zegalskiego

Reżyseria Jerzego Zegalskiego

Scenografia Józefa Szajny

28 grudnia 1956 r. odbyła się premiera pierwszego przedstawienia dla dzieci „KRÓLOWA ŚNIEGU” J. Christiana Andersena

Reżyseria Krystyny Skuszanek

Scenografia Mariana Garlickiego

Opracowanie muzyczne Józefa Boka

20 stycznia 1957 r. odbyła się premiera „JACOBOWSKY’EGO I PUŁKOWNIKA” Franza Werfla

Przekład Juliusza Kydryńskiego i Edmunda Osmańczyka

Reżyseria Jerzego Krasowskiego

Scenografia Józefa Szajny

Muzyka Jerzego Bresticzera

9 marca 1957 r. odbyła się premiera „SŁUGI DWÓCH PANÓW” Carla Goldoniego

Przekład Zofii Jachimeckiej

Reżyseria Krystyny Skuszanek

Scenografia Lilianny Jankowskiej i Antoniego Tołsty

Opracowanie muzyczne Józefa Boka

Opracowanie choreograficzne Henryka Dudy

4 kwietnia 1957 r. odbyła się premiera przedstawienia dla dzieci „KOT W BUTACH” Zenona Laurentowskiego

Reżyseria Józefa Grudy

Scenografia Mariana Garlickiego

Choreografia Henryka Dudy

Muzyka Jerzego Proczera i Józefa Boka

Kierownictwo muzyczne Józefa Boka

4 lipca 1957 r. odbyła się premiera „NOWEGO DON KISZOTA” Aleksandra Fredry

Reżyseria Jerzego Krasowskiego
Dekoracje Józefa Szajny
Kostiumy Józefa Szajny i Mariana Garlickiego
Muzyka Stanisława Skrowaczewskiego
Przygotowanie wokalne Józefa Boka

19 października 1957 r. odbyła się premiera „IMION WŁADZY” Jerzego Broszkiewicza

Reżyseria Krystyny Skuszanek
Scenografia Józefa Szajny
Muzyka Józefa Boka

21 grudnia 1957 r. odbyła się premiera przedstawienia dla dzieci „O DWÓCH TAKICH, CO UKRADLI KSIĘŻYC” według powieści Kornela Makuszyńskiego

Adaptacja Zespołu Teatru
Reżyseria Krystyny Skuszanek
Scenografia Mariana Garlickiego

31 stycznia 1958 r. odbyła się premiera „LILIOM” Ferencza Molnara

Przekład Tadeusza Faugarta
Reżyseria Jerzego Zegalskiego
Scenografia Mariana Stańczaka
Muzyka Józefa Boka

8 marca 1958 r. odbyła się premiera „WRACAMY PÓŹNO DO DOMU” Tymoteusza Karpowicza

Reżyseria Krystyny Skuszanek
Scenografia Mariana Garlickiego
Muzyka Józefa Boka

18 kwietnia 1958 r. odbyła się premiera „ZAKLINACZA DESZCZU N. Richarda Nasha

Przekład Ireny Babel
Reżyseria Jerzego Krasowskiego
Scenografia Józefa Szajny

Z dniem 1 października 1958 r. zarząd nad Państwowym Teatrem Ludowym przejmuje Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Krakowie.

6 listopada 1958 r. odbyła się premiera „STANU OBLĘŻENIA” Alberta Camusa

Przekład Joanny Guze
Opracowanie przedstawienia Krystyny Skuszanek i Jerzego Krasowskiego
Scenografia Józefa Szajny
Muzyka Stanisława Skrowaczewskiego

18 grudnia 1958 r. odbyła się premiera przedstawienia dla dzieci „PORWANIE W TIUTIURLISTANIE” według powieści Wojciecha Żukrowskiego

Adaptacja sceniczna Krystyny Skuszanek
Reżyseria Krystyny Skuszanek
Scenografia Mariana Garlickiego
Muzyka Józefa Boka

20 marca 1959 r. odbyła się premiera „BURZY” Szekspira

Przekład Zofii Siwickiej i Leona Ulricha
Reżyseria Krystyny Skuszanek
Scenografia Józefa Szajny
Muzyka Józefa Boka
Współpraca dramaturgiczna Jana Kotta.

18 kwietnia 1959 r. odbyła się premiera „GWAŁTU, CO SIĘ DZIEJE” Aleksandra Fredry

Reżyseria Wandy Laskowskiej
Scenografia Mariana Garlickiego
Muzyka Józefa Boka

20 czerwca 1959 r., z okazji dziesięciolecia Nowej Huty, odbyła się prapremiera „GENIUSZA SIEROCEGO” Marii Dąbrowskiej

Adaptacja tekstu Jerzego Krasowskiego
Inscenizacja i reżyseria Jerzego Krasowskiego
Inscenizacja plastyczna Józefa Szajny
Opracowanie muzyczne Józefa Boka

17 października 1959 r. odbyła się premiera „SNU SREBRNEGO SALOMEI” Juliusza Słowackiego

Reżyseria Krystyny Skuszanek
Scenografia Mariana Garlickiego
Muzyka Józefa Boka

28 listopada 1959 r. odbyła się premiera „ROMULUSA WIELKIEGO” Friedricha Dürrenmatta

Przekład Ireny Krzywickiej
Reżyseria Jerzego Krasowskiego
Scenografia Józefa Szajny
Opracowanie dźwiękowe Józefa Boka i Jerzego Krasowskiego

25 lutego 1960 r. odbyła się premiera „DUNDO MAROJE” Morina Drzića

Adaptacja Marko Foteza
Przekład Jana Brzechwy i Zygmunta Stoberskiego
Reżyseria Krystyny Skuszanek
Scenografia Jadwigi Pożakowskiej
Muzyka Józefa Boka

16 marca 1960 r. odbyła się premiera przedstawienia dla dzieci „RAKIETA ALFA I” Zbigniewa Niemczykowskiego

Reżyseria Andrzeja Ziębińskiego
Scenografia Mariana Garlickiego
Opracowanie akustyczne Huberta Breguły i Andrzeja Ziębińskiego

6 maja 1960 r. odbyła się premiera „ORESTEI” Ajschylosa

Przekład Stefana Srebrnego
Reżyseria Krystyny Skuszanek i Jerzego Krasowskiego
Scenografia Józefa Szajny
Muzyka Józefa Boka

8 lipca 1960 r. odbyła się premiera „PONAD WSZYSTKO NAJOKRUTNIEJSZY JEST KRÓL” Nisina Aloniego

Przekład Anny Dresner
Reżyseria Krystyny Skuszanek
Scenografia Mariana Garlickiego
Muzyka Józefa Boka

6 października 1960 r. odbyła się premiera „DZIEJOWEJ ROLI PIGWY” Jerzego Broszkiewicza

Reżyseria Jerzego Krasowskiego
Scenografia Krystyny Zachwatowicz
Muzyka Józefa Boka

4 listopada 1960 r. odbyła się premiera przedstawienia dla dzieci „TRZY PARY PANTOFELKÓW” Ireny Prusickiej

Reżyseria Krystyny Skuszanek
Scenografia Mariana Garlickiego
Układ tańców Ireny Prusickiej
Muzyka Aleksandra Rostana w opracowaniu Józefa Boka

18 grudnia 1960 r., na pięciolecie otwarcia Teatru, odbyła się premiera „RADOŚCI Z ODZYSKANEGO ŚMIETNIKA” Jerzego Krasowskiego wg. powieści Juliusza Kadena Bandrowskiego „Generał Barcz”

Reżyseria Jerzego Krasowskiego
Scenografia Józefa Szajny
Muzyka Jerzego Kaszyckiego

9 marca 1961 r. odbyła się premiera sztuki „BAR WSZYSTKICH ŚWIĘTYCH” Jerzego Broszkiewicza

Reżyseria Krystyny Skuszanek
Scenografia Mariana Garlickiego
Muzyka Jerzego Broszkiewicza w opracowaniu Józefa Boka

15 kwietnia 1961 r. odbyła się premiera sztuki „PAN PUNTILLA I JEGO SŁUGA” Bertolda Brechta

Reżyseria Józefa Maślińskiego
Scenografia Krystyny Zachwatowicz
Muzyka Józefa Boka

7 czerwca 1961 r. odbyła się premiera „SMOKA” Eugeniusza Szwarca

Przekład Jerzego Pomianowskiego
Reżyseria Jerzego Krasowskiego
Scenografia Mariana Garlickiego
Opracowanie dźwiękowe Jerzego Kaszyckiego i Jerzego Krasowskiego

2 września 1961 r. odbyła się premiera „WIECZORU TRZECH KRÓLI” Szekspira

Przekład Leona Urlicha w opr. Krystyny Skuszanek
Reżyseria Krystyny Skuszanek
Scenografia Józefa Szajny
Muzyka Józefa Boka

19 października 1961 r. odbyła się premiera przedstawienia dla dzieci „BAŚŃ O ŚPIĄCEJ KRÓLEWNIE I BŁĘKITNEJ RÓŻY” Ireny Prusickiej

Reżyseria Jana Güntnera
Scenografia Mariana Garlickiego
Muzyka Józefa Boka
Układ tańców Henryka Dudy

1 grudnia 1961 r. odbyła się premiera sztuki „BURZLIWE ŻYCIE LEJZORKA ROJTSZWAŃCA” Jerzego Krasowskiego wg. powieści Ilji Erenburga

Przekład Marii Popowskiej
Reżyseria Jerzego Krasowskiego
Scenografia Krystyny Zachwatowicz
Muzyka Jerzego Kaszyckiego

1 lutego odbyła się premiera „ŚWIĘTOSZKA” Moliera

Przekład Tadeusza Boy-Żeleńskiego
Reżyseria Krystyny Skuszanki
Scenografia Mariana Garlickiego

25 maja 1962 r. odbyła się premiera „DZIADÓW” Adama Mickiewicza

Układ tekstów i reżyseria Krystyny Skuszanki
Scenografia Józefa Szajny
Muzyka Jerzego Kaszyckiego

13 września 1962 r. odbyła się premiera dwóch jednoaktowych sztuk Bohdana Drozdowskiego: „KLATKA” i „KONDUKT”

Reżyseria Jerzego Krasowskiego
Scenografia Józefa Szajny
Opracowanie dźwiękowe Jerzego Kaszyckiego
Asystent reżysera — Ryszard Kotas

11 października 1962 r. odbyła się prapremiera europejska sztuki „CZŁOWIEK Z GESTEM” Roberta Usigli

Tłumaczenie Marii Sten
Reżyseria Krystyny Skuszanki
Scenografia Mariana Garlickiego
Asystent reżysera — Andrzej Hrydzewicz

16 listopada 1962 r. odbyła się premiera przedstawienia dla dzieci „PRZYGODY SINDBADA ŻEGLARZA” Bolesława Leśmiana

Adaptacja Jana Güntnera
Reżyseria Jana Güntnera
Scenografia Kazimierza Mikulskiego
Opracowanie muzyczne Jerzego Kaszyckiego
Układ tańców Rajmunda Jarosza

22 grudnia 1962 r. odbyła się prapremiera europejska sztuki „TEN, KTÓRY DOTRZYMUJE SŁOWA” A. Dias Gomesa

Przekład Witolda Wojciechowskiego i Danuty Żmij
Reżyseria Krystyny Skuszanki
Scenografia Mariana Garlickiego
Asystent reżysera — Ryszard Kotas

16 marca 1963 r. odbyła się premiera „SNU NOCY LETNIEJ” Szekspira

Przekład Konstantego I. Gałczyńskiego
Układ tekstu Lidii Zamkow Słomczyńskiej
Reżyseria Lidii Zamkow Słomczyńskiej
Scenografia Józefa Szajny
Muzyka Lucjana Kaszyckiego
Asystenci reżysera — Jan Güntner, Ryszard Kotas

Wobec rezygnacji Krystyny Skuszanki ze stanowiska dyrektora i kierownika artystycznego Teatru Ludowego, dnia 5 czerwca 1963 r. Wydział Kultury Prezydium Miejskiej Rady Narodowej za zgodą Ministra Kultury i Sztuki powołał na stanowisko to Józefa Szajnę.

6 czerwca 1963 r. odbyła się premiera sztuki „ANDROKLES I LEW” G. B. Shawa

Przekład Floriana Sobieniowskiego
Reżyseria Zbigniewa Kopalko
Scenografia Mariana Garlickiego
Asystent reżysera — Józef Harasiewicz

5 lipca 1963 r. odbyła się premiera „DOŻYWOCIA” Aleksandra Fredry

Reżyseria Wandy Laskowskiej
Scenografia Wojciecha Krakowskiego
Asystent reżysera — Tadeusz Kwinta

11 października 1963 r. odbyła się premiera przedstawienia dla dzieci „ZŁOTA RYBKA” Władysława Jaremy wg. powieści Ewy Tarachowskiej

Reżyseria Władysława Jaremy
Scenografia Mariana Garlickiego
Muzyka Jerzego Katlewicza
Asystent reżysera — Wanda Uziębło

21 listopada 1963 r. odbyła się premiera „REWIZORA” Gogola

Przekład Juliana Tuwima
Reżyseria Józefa Szajny
Scenografia Józefa Szajny

23 grudnia 1963 r. odbyła się premiera sztuki „INKARNO” Mariana Brandysa

Reżyseria Piotra Paradowskiego
Scenografia Franciszka Starowieyskiego
Asystent reżysera — Józef Harasiewicz
Muzyka nagrana przez „The jazz darling”

7 marca 1964 r. odbyła się premiera sztuki „TYLKO 99” Teresy Iżewskiej i Piotra Paradowskiego wg. filmu M. Romma i D. Chrabrowickiego pt. „Dziewięć dni jednego roku”

Inscenizacja Piotra Paradowskiego
Reżyseria Piotra Paradowskiego
Scenografia Mariana Garlickiego
Muzyka Piotra Paradowskiego
Układ tańców Henryka Dudy
Asystent reżysera — Teresa Iżewska

25 marca 1964 r. odbyła się premiera przedstawienia, na które złożyła się „KRÓTKA ROZPRAWA MIĘDZY PANEM, WÓJTEM A PLEBANEM” Mikołaja Reja i „MISTRZ PIOTR PATHELIN” Adama Polewki

Reżyseria Ryszarda Kotasa
Scenografia Krzysztofa Wejmana
Muzyka Andrzeja Zaryckiego

27 maja 1964 r. odbyła się premiera „ŚMIERCI NA GRUSZY” Witolda Wandurskiego

Adaptacja Jerzego Broszkiewicza i Teodora Mierzei
Inscenizacja Józefa Szajny
Reżyseria Józefa Szajny
Scenografia Daniela Mroza
Asystent reżysera — Tadeusz Kwinta

18 lipca 1964 r. odbyła się premiera przedstawienia, na które złożyło się „SIEDMIU PRZECIW TEBOM” Ajschylosa

Przekład Stefana Srebrnego
Opracowanie tekstu Piotra Paradowskiego
Reżyseria Piotra Paradowskiego
Scenografia Józefa Szajny
Muzyka Adama Walacińskiego
Asystent reżysera — Józef Harasiewicz

„ANTYGONA” Sofoklesa

Przekład Mieczysława Brożka
Opracowanie tekstu Olgi Lipińskiej i Piotra Paradowskiego
Reżyseria Olgi Lipińskiej
Scenografia Józefa Szajny
Muzyka Adama Walacińskiego
Asystent reżysera — Józef Harasiewicz

1 października 1964 r. odbyła się premiera przedstawienia dla dzieci „KOT W BUTACH” Zenona Laurentowskiego

Reżyseria Jana Güntnera
Scenografia Mariana Garlickiego
Muzyka Stanisława Radwana

14 listopada 1964 r. odbyła się premiera „POPIOŁÓW” Jerzego Broszkiewicza wg. powieści Stefana Żeromskiego

Reżyseria Andrzeja Witkowskiego
Scenografia Mariana Garlickiego
Muzyka Adama Walacińskiego

30 stycznia 1965 r. odbyła się prapremiera „PUSTEGO POLA” Tadeusza Hołuja

Reżyseria Józefa Szajny
Scenografia Józefa Szajny
Muzyka Adama Walacińskiego
Asystent reżysera — Jan Güntner
Zdjęcia dokumentalne Henryka Makarewicza

3 kwietnia 1965 r. odbyła się premiera „DON KICHOTA” Miguela Cervantesa

Przekład Edwarda Boyé
Adaptacja Lidii Zamkow
Reżyseria Józefa Szajny
Muzyka Wojciecha Karolaka
Asystent reżysera — Julian Kilar

29 maja 1965 r. odbyła się prapremiera „WESELA NA OSIEDLU” Jerzego Broszkiewicza

Reżyseria Andrzeja Witkowskiego
Scenografia Mariana Garlickiego
Muzyka Adama Walacińskiego

30 czerwca 1965 r. odbyła się premiera przedstawienia dla dzieci „TRZECH TŁUSCIOCHÓW” M. Guriunowa i J. Oleszy

Przekład I. Szenfelda
Reżyseria Jana Güntnera
Scenografia Mariana Garlickiego
Muzyka Włodzimierza Szczepanka

6 października 1965 r. odbyła się premiera „KRÓLA AGISA” Juliusza Słowackiego

Układ dramaturgiczny Andrzeja Witkowskiego
Reżyseria Andrzeja Witkowskiego
Scenografia Arnolda Russa
Muzyka Adama Walacińskiego

Występy Teatru Ludowego za granicą:

W 1957 r. Teatr Ludowy wziął udział w Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym im. C. Goldoniego w Wenecji, prezentując przedstawienie „Sługa dwóch panów”.

W 1958 r. Teatr wystąpił na scenie Teatru Narodów w Paryżu w dwu spektaklach: „Księżniczka Turandot” i „Jacobowski i pułkownik”.

W 1965 r. Teatr Ludowy wziął udział w I Międzynarodowym Przeglądzie Teatrów Stałych we Florencji, gdzie zaprezentował „Puste Pole”.

Występy Teatru Ludowego na scenach polskich:

Warszawa — „Księżniczka Turandot” (1956)

„Myszy i ludzie” (1956)

„Jacobowski i pułkownik” (1957)

„Miarka za miarkę” (1957)

„Radość z odzyskanego śmietnika” (1961)

„Oresteja” (1961)

„Sen srebrny Salomei” (1961)

„Puste pole” (1965)

Katowice — „Sługa dwóch panów” (1957)

„Jacobowski i pułkownik” (1958)

„Imiona władzy” (1958)

„Zaklinacz deszczu” (1958)

„Księżniczka Turandot” (1958)

„Stan oblężenia” (1959)

„Myszy i ludzie” (1959, 1960)

„Romulus Wielki” (1960)

„Ponad wszystko najokrutniejszy jest król” (1960)

„Smok” (1961)

„Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca” (1962)

„Popioły” (1965)

Wrocław — „Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca” (1962)

„Klatka” i „Kondukt” (1963)

„Śmierć na gruszy” (1964)

Poznań — „Dziady” (1963)

Rzeszów — „Sen srebrny Salomei” (1961)

„Rewizor” (1964)

„Puste pole” (1965)

Od 1964 r. Teatr Ludowy związany jest umowami abonamentowymi z Radą Zakładową Huty im. Lenina, Dyrekcją Huty im. Lenina, Państwowym Przedsiębiorstwem Budowy Huty im. Lenina, Przedsiębiorstwem Budowy Miasta Nowa Huta, Przedsiębiorstwem Instalacji Przemysłowych, Przedsiębiorstwem Robót Elektrycznych Huty im. Lenina, Krakowskim Przedsiębiorstwem Budowy Pieców Przemysłowych, Spółdzielnią Wielobranżową w Nowej Hucie, Spółdzielnią „Aktywizacja”, Krakowskim Przedsiębiorstwem Konstrukcji Stalowych i Urządzeń Przemysłowych, Wydziałem Kultury DRN, Zakładami Przemysłu Tytoniowego w Czyżynach.

Wymienione instytucje objęły patronat nad działalnością Teatru Ludowego.

W ramach swej działalności pozaartystycznej Teatr Ludowy od 1962 r. współpracuje z Domem Kultury Huty im. Lenina, gdzie organizowane są dyskusje nad spektaklami Teatru, z udziałem reżyserów i aktorów.

Podobne dyskusje miały również miejsce z pracownikami zakładów przemysłowych (Wielkie Piece Kombinatu, Monopol Tytoniowy w Czyżynach) oraz z młodzieżą szkolną (III, VI, XI Liceum Ogólnokształcące w Krakowie).

Jako udział w cyklu prelekcyjnym dla społecznych organizatorów życia kulturalnego w Nowej Hucie mgr W. Loranec wygłosił odczyt: „Teatr polityczny”. Cykl ten objął ponadto dwa odczyty: dr Z. Siatkowskiego „Scenografia w teatrze współczesnym” oraz J. Broszkiewicza „Tekst a inscenizacja”. Odczyty W. Loranca i J. Broszkiewicza zostały powtórzone w cyklu prelekcyjnym dla nauczycieli języka polskiego w szkołach średnich.

W lutym 1962 r. zawiązane zostało Koło Przyjaciół Teatru Ludowego. Założenia Koła:

1. Stałe kontakty i regularne spotkania dyskusyjne członków Koła z Zespołem Teatru Ludowego.
2. Koło Przyjaciół jest swobodnym skupieniem sympatyków Teatru Ludowego, związanych nie statutową organizacją, lecz przyjaźnią i wspólnym zainteresowaniem pracami Teatru.
3. Członkowie Koła mają prawo wstępu na próby generalne — zapoznają się z warsztatem reżysera, scenografa, aktora, z pracą zespołu technicznego.
4. Członkowie Koła rozwijają propagandę i popularyzację kultury teatralnej na terenie swoich środowisk zawodowych i społecznych.
5. Członkowie Koła organizują spotkania z ludźmi Teatru w swoich środowiskach.

Na przewodniczącą Koła wybrano p. Anielę Rogulową.

WŁODZIMIERZ MAJAKOWSKI

MISTERIUM BUFFO

heroiczny, epicki i satyryczny obraz naszej epoki

Przekład: ANATOL STERN, SEWERYN POLLAK

O B R A Z Y

1. Tragedia

Osoby:

Nieczyści

Stary człowiek z suchymi kotami	— TADEUSZ KWINTA
Człowiek bez oka i nogi	— EDWARD RĄCZKOWSKI
Człowiek z rozciągniętą twarzą	— JERZY JOGAŁŁA
Pracznica	— EUGENIA HORECKA
Człowiek z dwoma pocałunkami	— TADEUSZ WŁUDARSKI
Człowiek bez ucha	— JÓZEF WIECZOREK
Zwykły człowiek	— JAN GÜNTNER
Kobieta z łezką	— MARIA CICHOCKA
Kobieta z łzą	— BARBARA OMIELSKA
Kobieta z łziszczem	— MONIKA LIPOWSKA
Szofer	— RYSZARD OLSZAK

Na całość przedstawienia składają się teksty W. Majakowskiego, Tragedia oraz fragmenty poezji i prozy.

O B R A Z Y

2. Cały wszechświat (Piekło, Raj, Ziemia Obiecana)

Osoby:

Nieczyści

Czyści

Maharadża	— TADEUSZ SZANIECKI
Szaman	— STANISŁAW MICHNO
Mandaryn	— JAN KRZYWDZIAK
Pop	— ZDZISŁAW KLUCZNIK
Rosyjski kupiec	— JÓZEF HARASIEWICZ
Francuz	— JERZY SOPOĆKO
Oficer Niemiec	— MICHAŁ LEKSZYCKI
Oficer Włoch	— ZBIGNIEW BEDNARCZYK
Amerykanin	— JULIAN JABCZYŃSKI
Australijczyk z żoną	— MAREK CHODOROWSKI
Dama Histeryczka	— IRENA JUN
Matuzalem	— BOLESŁAW SMELA
Aniołowie I, II, III	— MARIA CICHOCKA
	— TERESA LIPOWSKA
	— BARBARA OMIELSKA

Reżyseria i scenografia: JÓZEF SZAJNA

Asystent reżysera: JAN GÜNTNER

Muzyka: ADAM WALACIŃSKI

PREMIERA: 17 GRUDNIA 1965 R.

Włodzimierz Majakowski, poeta i dramaturg rosyjski, urodził się w 1893 roku w Gruzji, we wsi Bagdadi (obecnie Majakowskij), w rodzinie leśniczego. W 1902 roku rozpoczyna naukę w gimnazjum, którą jednak przerywa, aby wziąć udział w wydarzeniach rewolucyjnych 1905-7 r. Po śmierci ojca trzynastoletni Włodzimierz przenosi się wraz z rodziną do Moskwy, gdzie kontynuuje nadal naukę. Przerywa ją wszakże, aby poświęcić się konspiracyjnemu ruchowi rewolucyjnemu. W 1908 roku wstępuje do partii bolszewickiej. Zostaje dwukrotnie aresztowany i więziony. W 1911 r. zapisuje się do Moskiewskiej Szkoły Sztuk Pięknych (nie wymagającej matury) — uczy się w niej rysunku. Z tego też okresu pochodzą pierwsze próby literackie, publikowane w almanachach futurystów. Wkrótce też zyskuje Majakowski jedną z naczelných pozycji w nurcie rosyjskiej poezji nowatorskiej i zaangażowanej społecznie. Staje po stronie Rewolucji (rewolucyjna oda „Lewą marsz”, „Nasz marsz”). W 1918 roku pisze pierwszą radziecką sztukę — „Misterium Buffo” — wystawioną w pierwszą rocznicę zwycięstwa Rewolucji (druga redakcja sztuki powstaje w latach 1920—21).

w 1919—21 r. pracuje w Rosyjskiej Agencji Telegraficznej (ROSTA), redagując tzw. „Okna ROSTA” (około trzy tysiące) — plakaty o tematyce rewolucyjnej, wzywające do walki z wrogiem wewnętrznym i zewnętrznym, głodem i sabotażem, opatrzone lapidarnymi komentarzami wierszem. Nowe stosunki społeczne przedstawia w cyklu szkiców satyrycznych „Majakowska galeria” i w poemacie „Kocham”.

W latach 1923—25 redaguje założone przez siebie pismo lewicy artystycznej „Lef”. Z okresu „Lefu” pochodzi poemat „Lenin”. W okresie od 1922 do 1929 r. wiele podróżuje (Francja, Hiszpania, Czechy, Polska, Kuba, Meksyk, USA). Plonem podróży jest książka „Moje odkrycie Ameryki”. Kolejno powstają: poemat „Dobrze” (w dziesiątą rocznicę Rewolucji) i sztuki satyryczne „Łaźnia” i „Pluskwa”, piętnujące relikty mieszczańskiej obyczajowości i mentalności. W 1927 wydaje „Nowy Lef” — pismo walczące o literaturę socjalistyczną.

14 kwietnia 1930 r. popełnia samobójstwo.

HEJ!
PANOWIE!
MIŁOŚNICY
ŚWIĘTOKRADZTW,
ROZBOJÓW,
WOJNY —
A NAJSTRASZNIEJSZE
CZYŚCIE WIDZIELI —
TWARZ MOJĄ,
KIEDY
JESTEM
ZUPEŁNIE SPOKOJNY?

Włodzimierz Majakowski

OSTATNI LIST

Moskwa, 12 kwietnia 1930 r.

Do wszystkich!

Nie przypisujcie nikomu winy za moją śmierć i, proszę, nie plotkujcie. Nieboszczyk okropnie tego nie lubił.

Mamo, siostry i towarzysze, wybaczcie — to nie sposób (innym nie radzę), ale nie mam wyjścia.

Lila — kochaj mnie.

Towarzyszu Rządzie, moja rodzina — to Lila Brik, mama, siostry i Weronika Witoldowna Połońska.

Jeżeli zatroszczysz się dla nich o jaką taką egzystencję — dziękuję.

Zaczęte wiersze proszę oddać Brikom, oni się połapią.

Jak mówią —

„wyczerpany incydent”,

o życie

miłosna strzaskała się łódź.

Więc kwita —

i na nic się więcej nie przyda

spis bólów i uraz

od nowa wciąż snuć.

Tym, co zostają — życzę szczęścia.

Włodzimierz Majakowski

12 IV 30 r.

Towarzysze Wappowcy, nie posądzajcie mnie o brak charakteru. Serio — nic się nie da zrobić.

Cześć.

Jermilowi powiedzcie: szkoda, że zdjąłem hasło — trzeba by się dokłócić.

W. M.

W biurku zostało 2 000 rubli — zapłaćcie podatek.

Resztę odbierzcie w Gizie.

W. M.

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY 1955—1965

Kierownicy artystyczni: Krystyna Skuszanka, Józef Szajna.

Zastępcy dyrektora d/s administracyjnych: Adam Krupiński, Andrzej Michejda, Jan Wątroba.

Reżyserzy: Krystyna Skuszanka, Jerzy Krasowski, Piotr Paradowski, Andrzej Witkowski.

Kierownicy literaccy: Józef Gruda, Jerzy Zegal-ski, Andrzej Banach, Jerzy Broszkiewicz.

Kierownictwo muzyczne: Józef Bok.

Scenografowie: Józef Szajna, Marian Garlicki.

Aktorzy: Maria Cichocka, Miła Czajkowska, Bogusława Czuprynowna, Bronisława Gerson Dobrowolska, Halina Dobrucka, Krzesisława Dubielówna, Renata Fiałkowska, Stanisława Gall, Maria Gerhard, Marianna Gdowska, Anna Gołębiowska, Marta Grey, Janina Grudniewicz, Eugenia Horecka, Teresa Iżewska, Henryka Jędrzejewska, Irena Jun, Danuta Korolewicz, Joanna Kostusiewicz, Freda Leniewicz, Danuta Lipińska, Monika Lipowska, Anna Lutosławska, Anna Michałowska, Izabella Olszewska, Barbara Omielska, Ewa Raczkowska, Wanda Swaryczewska, Maria Szaniawska, Wanda Uziembło, Adela Zgrzybłowska, Alina Żubrowna, Antoni Bartnicki, Zbigniew Bednarczyk, Kazimierz Beroński, Jan Brzeziński, Emil Buczacki, Franciszek Buratowski, Marek Chodorowski, Bronisław Cudziech, Stefan Drewicz, Jerzy Goliński, Jan Güntner, Józef Hara-siewicz, Jerzy Horecki, Andrzej Hrydzewicz, Julian Jab-czyński, Rajmund Jarosz, Jerzy Jogała, Tadeusz Jurasz, Julian Kilar, Zdzisław Kluczniak, Lech Komarnicki, Ryszard Kotas, Gustaw Kron, Jan Krzywdziak, Tadeusz Kwinta, Michał Lekszycki, Zdzisław Leśniak, Tadeusz Luberadski, Edward Łada Cybulski, Zdzisław Maklakiewicz, Stanisław

Marecki, Ferdynand Matysik, Jan Mączka, Stanisław Michalik, Stanisław Michno, Janusz Mirczewski, Maciej Nowakowski, Ryszard Olszak, Władysław Pawłowicz, Franciszek Pieczka, Alexander Polek, Jerzy Przybylski, Witold Pyrkosz, Wojciech Rajewski, Edward Rączkowski, Jerzy Sagan, Ferdynand Sarnowski, Edward Skarga, Andrzej Skupień, Bolesław Smela, Jerzy Sopoćko, Tadeusz Szaniecki, Bogusław Stodulski, Tadeusz Włodarski, Józef Wiczorek, Andrzej Wrona, Andrzej Ziębiński.

Inspicjenci: Irena Przybylska, Janina Grudniewicz, Alicja Woźniak.

Suflerzy: Alicja Woźniak, Teresa Kazanowicz, Zdzisława Wątroba, Michalina Szramel.

Socjolog: Teresa Lisicka.

ZESPÓŁ TECHNICZNY I ADMINISTRACYJNY 1965/66

Zespół elektryków: Ludwik Kolanowski, Czesław Gmitrowicz, Waclaw Krężel, Leszek Gęsiorek, Włodzimierz Lipczyński.
Obsługa sceny: Edward Górski, Jan Górski, Zdzisław Kowzuń, Henryk Markiewicz, Antoni Wtorek, Bolesław Turek, Jerzy Drzymalski.

Pracownia krawiecka: Teodora Rucińska, Antoni Dudlej, Ewa Grecka, Emilia Pokrowska, Antoni Folfasiński, Adam Kiszka.

Pracownia perukarska: Henryk Jargosz, Elwira Jargosz.

Pracownia malarsko-butaforska: Władysław Grabowski, Jan Śliwiński.

Pracownia stolarska: Zygmunt Osika, Kazimierz Gwóźdź.

Pracownia tapicerska: Władysław Olech.

Garderobiane: Genowefa Krok, Salomea Skoczylas.

Farbiarka: Maria Samiec.

Zespół Administracyjny: Czesław Wolny Milena, Bialek, Zbigniew Grabiński, Genowefa Gudowska, Serafina Kubiś, Janina Kotarba, Walentyna Paulo, Stefania Szóstak, Bogumiła Wolna.

Zespół pracowników gospodarczych i obsługa widowni:

Stanisława Krężel, Elżbieta Gzyl, Bolesława Najberg, Lucyna Przystawska, Karolina Szczupak, Antonina Sas, Aleksandra Warszucka, Marcin Ciepela, Ryszard Zabielski, Katarzyna Giluk, Zygmunt Kopa, Stefania Styka, Adela Francuz, Stanisława Rutkowska, Krystyna Pawłowska, Genowefa Górka.

W REPERTUARZE TEATRU



JERZY BROSZKIEWICZ

WESELE NA OSIEDLU



JULIUSZ SŁOWACKI

KRÓL AGIS

**W HALLU
TEATRU
WYSTAWA
MALARSTWA
DANUTY
CHLEBOWSKIEJ**

Inspicjent — ALICJA WOŹNIAK
Sufler — ZDZISŁAWA WĄTROBA

Oświetlenie — LUDWIK KOLANOWSKI
Brygadier sceny — EDWARD GÓRSKI
Kier. prac. krawieckiej — TEODORA RUCIŃSKA
— ANTONI DUDLEJ
Kier. prac. stolarskiej — ZYGMUNT OSIKA
Kier. prac. perukarskiej — ELWIRA JARGOSZ
Prace malarskie i modelatorskie — WŁADYSŁAW GRABOWSKI
— JAN ŚLIWIŃSKI
Kier. prac. tapicerskiej — WŁADYSŁAW OLECH

Red. programu — ALINA TARNOWSKA

Cena zł