25.7.45

FRONT TEATRALNY

IV

LIPIEC

1945

DR JERZY RONARD BUJAŃSKI
dyr. „Starego Teatru" i Studia Teatralnego

ZWIĄZANI ZE SCENĄ...

(Pedagogia teatralna w starciu z rzeczywistością)

I.

Tak. To więc jest naszą największą troską, aby te najmłodsze siły, ten narybek nasz teatralny wprząc w rytm sceny, wtopić, wlutować w nurt scenicznych wydarzeń. Aby byli rzeczywiście, a nie tylko z pozoru: związani ze sceną. I to na zawsze. Ten przerzut z przeteoretyzowanej, dawniejszej pedagogii teatralnej w praktykę bezpośredniego wiązania z deskami scenicznymi nasuwa niewątpliwie wiele trudności. Wymaga bezkompromisowego przepracowania nieomal podstaw, fundamentów naszego szkolnictwa scenicznego, wymaga wreszcie wiele inwencji, odważnego niejednokrotnie odcięcia się od schematów dawniejszej pedagogii.

Powołując w styczniu br. do życia Studio Teatralne przy „Starym Teatrze" miałem już skrystalizowane jasno drogi i kierunek wytknięty naszej pracy. Na pierwszym posiedzeniu Rady Artystycznej Studia przedstawiłem w zarysie formy i tło ideowe koniecznej — moim zdaniem — reformy pedagogii teatralnej. Wskazałem na przeobrażenia psychiki młodego pokolenia, na konieczność wiązania naszych zamierzeń z nurtem rzeczywistości, która ma być niejako klamrą naszej artystycznej działalności. Mówiłem: społeczny akompaniament — tak ważny i nieodzowny — jeszcze bardziej przymusza nas do odrzucenia całego balastu form już nieco przestarzałych, a próbować nakazuje dróg nowych.

Gdyśmy — wespół z drogimi Współpracownikami — zdecydowali się wówczas na ten marsz wcale niebanalny, jasnym się stało, iż nie tyle będziemy „szkołą dramatyczną", ile warsztatem teatralnym na wskróś praktycznym młodego pokolenia.

II.

I tak się rzeczywiście stało. W artykule pt. „W trosce o nowego człowieka" (v. „Front Teatralny" Nr. 3) naszkicowałem metody dnia wczorajszego w szkolnictwie teatralnym. Dziś, zgodnie z zapowiedzią, postaram się choćby w skrócie przedstawić założenia naszej pracy artystycznej w Studio „Starego Teatru". A oto te „tezy":

Przede wszystkim stanęliśmy na stanowisku, iż sens zasadniczy prac Studia zamykać się będzie czy streszczać w zajęciach warsztatowych. Oczywiście — z góry zakładaliśmy — że w pierwszym przynajmniej etapie działania zajęcia te warsztatowe będą miały raczej charakter przygotowawczy do zawodu aktorskiego. A więc nieco z techniki żywego słowa (oddech, podstawy dykcji), nieco z zagadnień recytacji

(ekspresja żywego słowa, budowa, styl), z lekka jeno potrącenie o tajniki gry i przeżywania aktorskiego, wyrabiania nurtu zespołowości choćby poprzez recytację chóralną itp.

Warsztatowe zajęcia wprowadzono równocześnie z wykładami z zakresu teorii. Dla przejrzystości dzień pracy podzielono następująco: przedpołudnia poświęcono zajęciom praktycznym, popołudnia — teorii. Jeśli się zważy, że obok tego wielu ze słuchaczy brało udział w przedstawieniach, a przedtem, rzecz jasna, w próbach teatru, jeśli się o tym pamięta, dojdzie się do przekonania, iż pracy w Studio jest rzeczywiście wiele. I tu właśnie pora zaznaczyć, że w koncepcji naszej wykluczyliśmy z góry możliwości połowicznego jakby traktowania studiów przez słuchaczy. Zasadą naszą bezwzględną było zorganizowanie tak warsztatu pracy, aby młodzież cały dzień zmuszona była poświęcić Studio. Słuchaczom niezamożnym staraliśmy się pomóc już to przez przydział obiadów, już to przez stypendia (po 500 zł.), których rozdaliśmy przeszło 60, już to wreszcie przez specjalne subwencje, przydzielone Zarządowi Bratniej Pomocy Słuchaczy Studio. Już to samo wiązanie całodzienne słuchaczy z warsztatem teatralnym stanowiło pewną nowość w naszej praktyce teatralnej. Ale nie na tym koniec.

III.

Celem jeszcze bardziej rzetelnego usprawnienia warsztatu praktycznego zespół słuchaczy naszego Studia Teatralnego został podzielony na grupy (po kilkanaście czy kilkadziesiąt osób); grupy te oddane opiece artystycznej najwybitniejszych, doświadczonych sił pedagogicznych stanowiły jakby „rodziny", które miały samodzielny swój rytm pracy, metodę działania. Te grupy wreszcie przepracowywały zespołowo zagadnienia techniki i ekspresji żywego słowa, przygotowywały jednoaktówki Wyspiańskiego, Norwida, Fredry; zwolna w żarliwej pracy wykluwały się jakby zasady scenicznej współpracy. Każda grupa — to jakby zalążek — w przyszłości zespołu samodzielnego. Scena — bo na scenie przeważnie odbywały się zajęcia praktyczne — ta właśnie scena, dzięki temu nastawieniu stawała się czymś bliskim dla tych młodych, czymś naprawdę swoim.

Zespoły Marii Dulęby („Warszawianka"), Juliusza Osterwy (specjalne ćwiczenia sceniczne oraz chóralne, „Oda do młodości"), Janusza Warneckiego („Nikt mnie nie zna"), Wiesława Goreckiego (norwidowska „Miłość czysta u kąpieli morskich), wreszcie o wyjątkowej wadze, jeśli idzie o żywe słowo, zespół Haliny Gallowej („Wyzwolenie" — fragmenty) oto przekrój prac warsztatowych Studia. Ale i to jeszcze nie wszystko. Dodać należy jeszcze grupę Marii Billiżanki, która siłami jedynie słuchaczy wystawiła niezwykle oryginalną „Beksę". Praca nad tym utworem miała charakter na wskroś studialny, była jakby pierwszym, przyznać to musi każdy — nawet niechętny — zwycięskim pokazem Studia Teatralnego przy Starym

Teatrze. Ta metoda rozłupywania na grupy samodzielne zespołu Studia — jak widzimy — związana istotnie z zasadniczym nurtem ideologicznym współczesnej pedagogii teatralnej, przynosi nieocenione i wprost trudne jeszcze teraz, w tym wstępnym okresie, do uwypuklenia zdobycze. W rwącym rytmie pracy odnaleźli się — śmiało to można stwierdzić — ci młodzi, poczuli smak sceny, wstąpili — po prostu — w nurt teatralnej rzeczywistości, bez okłamywania — i bez patosu. Są rzeczywiście, mówiąc skromnie ale ściśle: w przedszkolu aktorskim.

I to ma, musi mieć wielkie znaczenie.

IV.

Wiązanie ze sceną dokonywało się też i na innej drodze: przez współudział, jakże dla młodego narybku właśnie cenny, w przedstawieniach i próbach „Starego Teatru". „Mąż doskonały" — to egzamin zespołowy współdziałania w grze (sceny zbiorowe), egzamin niewątpliwie pozytywny, z kolei w „Teorii Einsteina" kilku ze słuchaczy próbuje już jednej z ról — i to pod okiem Juliusza Osterwy. Wreszcie w „Cydzie" znów bierze udział spora gromadka słuchaczy, mając możność spółgry w plenerowym przedstawieniu.

I to jeszcze ważne i godne podkreślenia. W całości tej pracy, a raczej w współpracy w teatrze tzw. zawodowym znajdują ci młodzi specjalną opiekę, — są wprowadzeni w krąg czaru scenicznego i zarazem ścierają się z konkretem teatru ramię w ramię z doświadczonymi, starszymi kolegami, — im, tym najmłodszym jakże życzliwymi. Ma to, każdy musi przyznać, wielki wpływ na ich przeszkolenie adeptów scenicznych, stwarza to pewien, wcale nie do pogardzenia kapitał (praktyka sceniczna).

V.

Oprócz tych wszystkich związków pracy słuchaczy z życiem sceny jest jeszcze jeden nadzwyczaj cenny, nurt działania teatralnego w Studio, mający zdecydowanie wartość artystyczno-społeczną. Jest to forma „samorodnego" — można by tak rzec — warsztatu. Mianowicie — za wiedzą, a nawet naszym podszeptem, że się tak wyrazimy, młodzi przygotowują — niejako na marginesie zajęć normalnych — pewne fragmenty, czy też prace większe — jako pokazy sceniczne. Taką miłą niespodzianką o posmaku satyrycznym była owa dość już głośna „parodia Męża Doskonałego", napisana, przygotowana reżysersko i wystawiona siłami jedynie Studia. Z tej również kategorii prac samodzielnych ale nastrojonych na nutę poważniejszą będzie „Powrót Odyssa" Stanisława Wyspiańskiego w opracowaniu asystenta Wydziału Scenografii Studia Tadeusza Kantora. Dalej: „Niespodzianka" Roztworowskiego w opr. W. Goreckiego oraz szereg scen i fragmentów, przygotowanych przez Irenę Babel, asystentkę reżyserskiego działu.

Prace te mające charakter prób samodzielnych, samodzielnych poczynań młodych uczą nurtu zespołowości w najbardziej bezpośredni sposób, dają możliwość gromadzkiego współżycia (zagadnienie grupowości, organizacji zarazem warsztatu pracy). Są to niewątpliwie godne podkreślenia fakty, o współczesnym akcencie pedagogicznym.

VI.

Praktyka więc sceniczna znajduje swoje odpowiednie miejsce w programie prac Studia. Zapewnienie dane młodym u progu tego sezonu przez kierownictwo Studia okazało się rzeczą konkretną. Dzięki tej metodzie po kilku już miesiącach pracy z zespołu Studia można wyłuskać co najmniej jeden zespół (20—25 osób), który mógłby stanowić już w niedługiej przyszłości zrąb młodego jakiegoś teatru.

A to należy jeszcze dorzucić, że to przeszkolenie praktyczne nie było jednostronne. Młodzi otarli się (choćby w skrócie) i o zagadnienie filmu (współudział w krótkometrażówce), i o radio (tu głębiej zaorano grunt). Grupa radiowa Studia ma za sobą szereg pięknych pozycyj i prac („Akropolis" i kilkanaście słuchowisk). Tak więc i mikrofon nie jest obcy już tym młodym, co przecież w współczesnym życiu kulturalnym i artystycznym, nie jest bez znaczenia.

Marzeniem dyrekcji Studia było — to należy powiedzieć szczerze — aby z tej gromady wydzielić w najbliższej przyszłości grupę najbardziej przeszkolonych — i z tej „elity" stworzyć — zespół młodych z własną sceną.

Z własnym, młodym repertuarem.

Jeśli złe ręce, ręce intrygantów, których pełno jeszcze w naszej rzeczywistości, nie przeszkodzą i nie podetną tych planów, być może, że idea ta zrealizuje się w przyszłym sezonie.

To było by prawdziwe: studio dramatyczne.

KAZIMIERZ CZACHOWSKI

SPOŁECZNE ZNACZENIE TEATRU

Teatr rozważany jako dziedzina sztuki ma znamię najwyraźniej i najwybitniej społeczne. Dzieło muzyczne, plastyczne lub literackie powstaje indywidualnym wysiłkiem twórczego talentu i również indywidualnie bywa przyswajane sobie przez słuchacza, widza czy czytelnika. Nawet w orkiestralnym zespole odgrywany utwór muzyczny pozostaje przede wszystkim dziełem swego kompozytora i jako takie jest pojmowane przez słuchacza, pomimo artystycznego

znaczenia zbiorowej odtwórczej pracy wykonawców i wynikających stąd różnic interpretacyjnych. Utwór symfoniczny czy też pieśń chóralna wymagają społecznej organizacji zespołu muzycznego lub śpiewackiego, nad którym jednak niepodzielnie góruje twórcza wola kompozytora. Obraz malarski lub rzeźba dopiero w połączeniu z architekturą, o ile do niej kompozycyjnie należy, nabiera dodatkowych wartości społecznych. Zresztą społeczna funkcja oderwanego od swego tła architektonicznego malarstwa sztalugowego ogranicza się, przeważnie do indywidualnego oddziaływania na estetyczną wrażliwość widza. Rzeźba w ściśle z nią związanej formie pomnikowej z natury rzeczy ma zamierzone przeznaczenie społeczne, będąc właściwie wynikiem społecznego zamówienia u artysty, lecz rzeźbiarz, tworząc pomnik, może dać w nim wyraz jedynie osobistej woli twórczej, nie oglądając się na społeczny wymiar swej pracy. Podobnie utwór literacki, zwłaszcza gdy się go poznaje w sposób najpowszechniej używany, czyli przez czytanie książki, jest tylko wewnętrzną rozmową indywidualności twórcy z indywidualnością czytelnika.

Rzecz oczywista, że podane schematy są uproszczeniem o wiele bardziej złożonych zagadnień. Bo wiadomo, że twórczość najodrębniej indywidualnego muzyka, malarza czy poety, bez względu na rodzaj swej humanistycznej treści, pozostaje w ścisłej zależności ze środowiskiem społecznym artysty. Również słuchacz, widz lub czytelnik, choćby odgraniczył się chińskim murem od swego otoczenia, niemniej dopiero dzięki określonemu środowisku nabył zdolności pojmowania wzruszeń estetycznych.

Każde dzieło sztuki, jeśli jest nim naprawdę, przedstawia wartość społeczną. Wartość ta ciąży na nim do tego stopnia, że utwór egzotyczny, dopóki nie przyswoimy sobie wiadomości o środowisku, skąd powstał, wymaga komentarza, bez którego może nawet estetycznie nie oddziaływać, lub budzić w nas wrażenia błędne, a nawet zupełnie nie estetyczne. Do sztuki trzeba się społecznie wychować tak samo, jak wychowujemy się do obcowania z ludźmi, począwszy od najbliższego nam koła rodzinnego aż po rozwój naszych stosunków z gromadą gminną, z narodem i z ludzkością. Człowiek z natury swojej, jako istota myśląca i mówiąca, jest stworzeniem społecznym. To też i sztuka, jako wytwór ludzki, podlega prawom społecznym, a będąc szczytowym wyrazem twórczej woli uzdolnionego w tym kierunku artysty, staje się doniosłym czynnikiem właśnie społecznej świadomości narodowej i ogólno-ludzkiej. Kiedy wszakże muzykę, malarstwo czy literaturę można tworzyć i uprawiać w odosobnieniu, byłoby to nie do pomyślenia wobec teatru. Schematy indywidualnej twórczości w teatrze nie mogą mieć żadnego, choćby umownego, zastosowania.

Teatr już przez swoją technikę scenicznego opracowania jest sztuką najdoskonalej społeczną. Wprawdzie podstawą teatru jest indywidualnie stworzone dzieło dramatyczne, lecz nawet to dzieło, będąc przeznaczone do wykonania scenicznego, w intencji swego twórcy wyznacza się społecznymi kategoriami inscenizacji. Pomijając w tym szeregu zjawisk zbiorowo układane dramaty w rodzaju włoskiej c o m e d i a d e l a r t e, jako utwory gatunkowo niższego artyzmu, a ograniczając się do szczytów twórczości dramatycznej, począwszy od tragedii i komedii greckiej, poprzez Szekspira i Moliera, aż po Ibsena, trudno nie zauważyć społecznego czynnika w samym akcie pomysłu twórczego. Poezja dramatyczna u narodzin swoich, związanych ze zbiorowymi obchodami religijnymi, otrzymała piętno społeczne, bez którego samo jej istnienie byłoby pozbawione także artystycznego uzasadnienia. Tak zwane dramaty książkowe, przeznaczone tylko do czytania, są zjawiskiem późniejszym, schyłkowym lub wypaczonym.

Dramat, jako utwór literacki, jest przeznaczony do odegrania na scenie. I dopiero na scenie występuje w swej twórczej pełni, w której tekst literacki zostaje uzupełniony ruchem, gestem i mimiką aktorów, oprawą dekoracyjną i nie mniej twórczą pracą reżyserską. Poeta daje tylko tekst, z którego teatr wydobywa zamierzoną całość artystyczną dzieła. Wprawdzie i na scenie reżyser, aktor, dekorator wnoszą do dzieła swe indywidualne wysiłki twórcze, wysiłki z góry wyznaczone tekstem literackim, lecz o tyle dające pole artystyczne inwencji, że interpretacje inscenizacyjne lub aktorskie pokazują to samo dzieło w sposób odmienny. Historia teatru przynosi pod tym względem liczne przykłady, jak choćby pojmowanie roli Hamleta przez wielkich aktorów, z których każdy stwarzał inne psychologiczne rozwiązanie tej skomplikowanej i dlatego problematycznej postaci. Są to jednak szczegóły, wynikające z twórczej pomysłowości artystów, podobnie zresztą, jak i w pojmowaniu innych dzieł poetyckich, epickich czy powieściowych, zachodzić mogą nawet głęboko sięgające różnice krytyczno-interpretacyjne. Wobec dzieła dramatycznego w jego wykonaniu scenicznym sprawa to zaś tym lepiej uprawniona, że tekst literacki podaje tylko dialog i ogólne wskazówki dekoracji i poruszania się aktorów, pozostawiając zespołowi teatralnemu sposób żywego wcielenia pisanego słowa. A to wcielenie sceniczne poetyckiego dzieła wymaga twórczej pracy zespołowej, czyli społecznego zgrania się całego skomplikowanego aparatu teatralnego, w którym nawet robotnik, przestawiający dekoracje lub choćby układający deski wznoszonej sceny, bierze swój mniej lub więcej twórczy udział.

Zwłaszcza w nowoczesnej sztuce teatralnej, operującej światłem i aparaturą sceniczną, techniczna praca personelu robotniczego stała się istotnym czynnikiem twórczego wykonania sztuki. Toteż zespół pracowników teatralnych, jak w żadnej innej dziedzinie sztuki, posiadł artystycznie uzasadnione prawo do pionowego ustroju zawodowego związku, do którego wchodzą wartości umysłowe bardzo różnorodne, a jednak stanowiące wspólny świat sztuki. Istotnie

w pojmowaniu artystycznej wrażliwości wobec wykonywanego dzieła mniejsza bywa różnica między robotnikiem teatralnym a czołowym aktorem, niż na przykład między grajkiem kawiarnianym a członkiem wielkiej orkiestry symfonicznej. Społeczna technika teatru wyrabia tu bowiem i kształci zamiłowanie do sztuki. Do tego stopnia, że zdaniem niektórych dyrektorów teatralnych fachowo najwytrawniejszą ocenę scenicznego wykonania sztuki spotyka się często wśród robotników teatralnych i nawet wśród bywających stale w teatrze członków ich rodzin. Jeden z polskich dyrektorów teatralnych w tym celu sprowadzał ludzi z tego teatralnego środowiska na próby i pilnie wysłuchiwał ich uwag, by nieraz zastosować korzystne zmiany w szczegółach scenicznego wykonania sztuki. Dowodzi to ubocznie wychowawczo społecznego znaczenia teatru, lecz w pierwszym rzędzie świadczy o społecznych wartościach sztuki teatralnej, wynikających z bezpośredniego zainteresowania pracą zespołową, której każdy z bardzo odrębnych jej czynników składa się na całość, poruszającą serca i umysły ludzkie w rozmaitej skali kulturalnego przygotowania. Świat sztuki, skoro wnika się w jej krąg, w znacznym stopniu niweluje różnice zawodowego lub ogólnego wykształcenia, na drodze estetycznego oddziaływania wyrównując je w sposób nieraz zdumiewający. Sprawdzian to nie obojętny dla zrozumienia społecznego znaczenia sztuki w ogóle, a w szczególe społecznego znaczenia teatru.

Oglądając teatr od strony widowni, z łatwością dochodzimy do podobnych wniosków. Od dawna i wielokrotnie bywało stwierdzone, że teatr, jeśli naprawdę wzrusza swego widza, a tylko taki teatr jest sztuką, czyni to społecznie, czyli działa na widownię w sposób jednakowo odczuwany na parterze czy na galerii. Na dobrym przedstawieniu teatralnym widownia reaguje zbiorowo. Każdy z widzów czuje się związany ze swymi sąsiadami wspólnotą uczuciową. Jest to właśnie dowód katartycznej, oczyszczającej działalności sztuki teatralnej. Nie tylko bohater odgrywanego dramatu przechodzi koleje moralnego upadku i podniesienia, lecz wraz z nim przeżywa to i widownia.

Wobec dobrze granej sztuki o głębszych wartościach tragizmu lub komizmu, a nawet w słabszym skądinąd przedstawieniu z powodu jakiejś świetnej gry aktorskiej widownia czuje się związana zbiorowym odczuciem owej szczególnej magii teatralnej, z której trzeba ochłonąć, aby zająć bardziej krytyczne stanowisko dla oceny scenicznego wykonania sztuki. Po krakowskiej premierze Wesela Wyspiańskiego upłynęła dłuższa chwila, zanim widzowie, poruszeni ostatnią sceną dramatu, podnieśli ręce do oklasków, a dopiero po oprzytomnieniu z wrażenia, wywołanego teatrem, podjęli niektórzy swoje zastrzeżenia krytyczne.

Samo przeczytanie tekstu utworu nie dałoby nigdy tego uczuciowego wrażenia, które jedynie teatr w takim stopniu narzucić potrafi. Teatr bowiem, łącząc w swej technice wszystkie rodzaje

sztuki, wnosi nadto niedostępne tamtym optyczne złudzenie życiowej i żywej prawdy. Mowa tu, oczywiście, o dobrym teatrze. Wprawdzie mniej wybrednych lub słabiej wyrobionych widzów nawet gorszy teatr wzruszy lub choćby zabawi. Lecz właśnie wskazana siła teatru, jako czynnika z natury swej społecznego i społecznie działającego na rozległą widownię, narzuca konieczność prowadzenia teatru pod kątem społecznej odpowiedzialności. Odpowiedzialność tę pojmować należy przede wszystkim artystycznie, jako że sztuka, jeśli tylko posiada istotne wartości twórcze, tym samym nie może być ani niemoralną, ani społecznie szkodliwą.

Rzecz jasna, że teatr bywa też środkiem agitacji społecznej, lecz teatr tylko tendencyjny, pozbawiony głębszych wartości artystycznych, przestaje wzruszać, czyli tym samym nie spełnia zamierzonego zadania, teatr zaś artystyczny, będąc najgłębiej przeniknięty treścią ideową, żadnej tendencji nie służy. Toteż wielkie sztuki dawnego repertuaru, chociaż powstały w rzeczywistości społecznej o odmiennych potrzebach i wymaganiach aktualnych, nie przestają być żywotne. Jedyną bowiem ideą, która wynika ze sztuki prawdziwej, jest poszukiwanie ludzkiej prawdy. Prawda zaś człowieka jest zawsze i wszędzie jednakowa. Tylko jej formy się zmieniają, jej wartości kulturalne podlegają warunkom społecznego rozwoju.

Pod szatą greckich bohaterów Sofoklesa, pod renesansowym strojem postaci szekspirowskich, pod dziewiętnastowieczną odzieżą osób ibsenowskich, czy też pod maską markizów molierowskich lub szlachciców fredrowskich teatr pokazuje człowieka z jego zaletami i wadami, z jego cierpieniami i uciechami, a choć dzisiaj uśmiechać się lub drwić nawet nam przyjdzie z przeżytych form obyczajowych lub społecznych, to przecież pokazana w zwierciadle sztuki teatralnej prawda ludzka nadal nas wzrusza, pobudza do współczucia lub odrazy. Wzruszać zaś artystycznie przedstawioną prawdą człowieka — oto istotna rola teatru i jego najgłębiej sięgające znaczenie społeczne.

ZYGMUNT LEŚNODORSKI

„CYD" W PERSPEKTYWIE CZASU

Są w literaturze powszechnej tematy, które wędrują poprzez wieki, znajdują coraz to nowe formy opracowania, nabierają co pewien okres świeżej aktualności. Do tego rodzaju tematów należy opowieść o życiu i czynach „Cida Campeadora", bohatera dawnej literatury hiszpańskiej, dzięki Corneille'owi popularnego również i w innych krajach Europy.

Poezja zmienia perspektywy wydarzeń. Poezja upiększa rzeczywistość. Tworzy nowe wartości. Zasuwa w cień szczegóły, które by mogły zepsuć jednolitość rysunku. Na podłożu faktów rzeczywistych urastają mity. Stosunek legendy do życia, poezji do rzeczywistości, fantazji literackiej do kronikarskich faktów, jest jednym z najciekawszych zagadnień rozwoju kultury. Kariera, jaką w kolei wieków zrobiły pewne postaci w literaturze, łączy się ściśle z aktualnymi potrzebami i kierunkiem zainteresowań w poszczególnych epokach. Życie ustawicznie napełnia stare formy nową treścią.

Historyczny Cyd, czyli Rodryg Diaz de Bibar, wojownik kastylski z XI wieku, to postać awanturnicza i romantyczna, daleka jednak od ideału średniowiecznego rycerza i bohatera. Sławny i zaszczytny przydomek Cyda (arabska nazwa „pana", „władcy"; „campeador" — walczący w polu) zyskał zdobywając sobie niezależne księstwo w walkach z Maurami. Brał jednak również udział w zamieszkach wewnętrznych, domowych. Występował przeciwko własnemu królowi. Gdy zaś został wygnany z kraju, sprzymierzył się z jego wrogami, wszedł chwilowo w służbę jednego z książąt muzułmańskich. Cechowała go odwaga, zdolność do śmiałego ryzyka. Umiał też jednak działać w sposób podstępny, przebiegły, nawet okrutny. Ogólnie biorąc była to natura pierwotna, nawet dziką. Tak określa Cyda w najogólniejszych zarysach historia.

Już jednak w wieku XII staje się Rodryg bohaterem hiszpańskiej poezji ludowej, która do jego życiorysu zaczyna dodawać coraz to bardziej niezwykłe i nieprawdopodobne szczegóły, samą zaś postać idealizuje i upiększa. Zarówno dłuższe poematy, jak krótkie dumy rycerskie opiewają jego męstwo i czyny. W dawniejszych wersjach przedstawiony jest jeszcze spór Rodryga z królem, poezja stale jednak stoi po stronie popularnego bohatera. Z czasem jednak zarysowuje się Rodryg już jako wierny rycerz, prawa ręka króla, pogromca Maurów, zbawca ojczyzny. Węzeł konfliktu zostaje natomiast przesunięty na sprawy osobisto-rodzinne. Rodryg, mszcząc zniewagę, zadaną jego „rodzicowi", zabija w pojedynku ojca ukochanej kobiety, żony Ximeny. W tej formie podejmuje wątek opowieści o Cydzie teatr hiszpański. Znakomity pisarz, Don Guillén de Castro pisze wielki dramat pt. „Bohaterskie czyny Cyda" („Las mocedades del Cid"). Jest to zaś już początek wieku XVII. Zaczyna rozkwitać epoka baroku, czasy, kiedy odżywają średniowieczne ideały religijne i rycerskie, zarysowuje się z powrotem zlikwidowana przez Odrodzenie mistyczna postawa wobec życia. W sztuce i literaturze — bujny przerost form i ornamentyki zewnętrznej, bogactwo i obrazowość stylu przemawia bezpośrednio do uczuć i wyobraźni. Szczytowym napięciem tego kierunku będzie dramat Calderona, zwłaszcza ów „Il principe constante", genialnie sparafrazowany przez Słowackiego „Książę niezłomny", gdzie ideał walki i poświęcenia się za wiarę łączy się z zupełną już rezygnacją z wszelkich ziemskich wartości. Już jednak i u Castra występują pewne motywy mistyczne. Jego Rodryg spotyka się np. z trędowatym, który okazuje się później samym świętym Łazarzem. Barokowa swoboda formy wyraża się też w pewnych epizodach komicznych w duchu szekspirowskim. Przede wszystkim jednak barok hiszpański wziął w spadku po renesansie wyrafinowaną kulturę i etykietę dworu. Rodryg Castra to uosobienie wytwornych manier, kurtuazji wobec dam. To już ten sam Rodryg, o którym powie w swej parafrazie kornelowskiego dramatu Wyspiański:

Syn Don Diega
Rodrygo, który jeszcze
swej nie próbował szpady.
Rycerz pełen ogłady,
Rycerz pełen honoru,
Kwiat kastylskiego dworu...

Równocześnie z barokiem hiszpańskim rozwija się we Francji wielka poezja klasyczna. Dramat, zrodzony przed wiekami z dionizyjskich obrzędów w kraju winnej latorośli i alabastrowych kolumn, staje się jedynym wzorem godnym naśladowania. Powszechnie zaczynają obowiązywać normy i konwencje twórcze, sprecyzowane przez Arystotelesa i doprowadzone do surowej skrajności przez późniejszych teoretyków i dramaturgów. Otóż właśnie — jeden z najwybitniejszych pisarzy dramatycznych tego czasu, Pierre Corneille, zapożycza z Guillén de Castra temat o bohaterskich dziejach Cyda i ubiera go w ścisłą formę klasyczną.

We francuskim Cydzie zaznacza się zatem nowa postawa wobec zagadnienia. Postawa klasyka-racjonalisty. Zamiast barokowej różnorodności motywów, nastrojów i obrazów — ścisła jednolitość. Zamiast rozlewnej uczuciowości — rygor intelektualnej analizy. Akcja życiowa przenosi się do pewnego stopnia w sferę abstrakcji. Jest to ów tak charakterystyczny dla Corneille'a świat postaci o charakterach niezłomnych, doskonałych. W tym świecie pojęcia obowiązku jest silniejsze niż namiętność, poczucie honoru tłumi głos serca, wola wychodzi zwycięsko z tragicznych konfliktów. Krytyka francuska podkreśla łączność światopoglądu Corneille'a ze systemem pojęć teorii filozoficznych Kartezjusza. Tu i tam jasność i logika argumentacji. Tu i tam optymistyczna wiara w człowieka, w zwycięstwo rozumu i woli nad uczuciem.

W formie scenicznej dramatu zauważymy geometryczną zwartość konstrukcji. Poeta usuwa wszelkie szczegóły uboczne, zachowuje — z małymi odchyleniami — trzy jedności klasyczne, czasu, miejsca i akcji. Ilość osób jest ograniczona. Ekspresja dramatyczna polega na żywym słowie a nie ruchu i sytuacji scenicznej. Główna akcja dzieje się nie na scenie, lecz w duszach bohaterów.

W tej postaci dramat o Cydzie dostaje się do Polski. Przetłumaczył go na nasz język Andrzej Morsztyn, podskarbi koronny, autor barokowych wierszy lirycznych pisanych w duchu włoskiego „mariniz-

mu". Przedstawienie dramatu odbyło się w roku 1662 na zamku warszawskim, w czasie kadencji sejmowej, w amatorskim wykonaniu, w obecności króla Jana Kazimierza, królowej Marii Ludwiki i całego dworu. Poprzedził je prolog, w którym uosobiona Wisła złożyła królowi podziękowanie za odzyskanie paru miast w Prusach i na wschodzie. Nie na tym zresztą skończyła się aktualność polityczna spektaklu. Wyczuł ją ostatni tłumacz „Cyda", Stanisław Wyspiański, kiedy w swoim znowu prologu pisał:

A królowa Maria Ludwika,
a król waży i mierzy,
który pośród dostojnych rycerzy
więcej godzien Cyda Roderyka...

„Cyd" jest szuką patriotyczną, dźwięczy w nim szlachetny idealizm rycerski. Już to wystarcza, by dramat ten był aktualny w różnych epokach i w różnych szerokościach geograficznych. Cóż dopiero w owym wojennym XVII wieku w Polsce, kiedy kraj stawał się znowu przedmurzem chrześcijaństwa, kiedy znowu zawisła nad państwem groza niebezpieczeństwa tureckiego. Poza tym jeszcze, wyraźnie zarysowana u Corneille'a idea silnej, absolutnej nawet władzy królewskiej mogła bezpośrednio odpowiadać ówczesnej polityce króla, a zwłaszcza królowej.

Morsztyn dostosował przy tym do pewnego stopnia swoje tłumaczenie do stosunków polskich. Wprowadził styl bezpośredni, barwny, chwilami aż rubaszny. Styl ten, tak charakterystyczny jest dla epoki, która wydała Wacława Potockiego i Jana Chryzostoma Paska. Równocześnie jednak zachowuje Morsztyn ton galanterii dworskiej, subtelność w wyrażaniu uczuć. W każdym razie jego przekład jest mniej klasyczny a bardziej barokowy niż oryginał Kornela. Ogólnie biorąc jest to już pierwszy Cyd — polski.

We Francji tymczasem toczył się zawzięty spór o kornelowego Cyda, którego zwalczano z różnych względów politycznych, któremu zarzucano, bądź to nieoryginalność, zależność od dramatu Castra, bądź też zbyt zasadnicze odstępstwa od norm poetyki klasycznej. Ostatecznie Corneille zwyciężył. Klasycy nie darowali mu jednak zwichnięcia zasady jedności akcji. W wieku XVIII panuje w zachodniej Europie pełna hegemonia kierunków klasycznych. Wówczas nawet Hamlet szekspirowski zostaje ucywilizowany, wtłoczony w ramy trzech jedności, pozbawiony elementu nadprzyrodzonego (duch ojca). Ukazuje się wówczas również poprawione wydanie „Cyda", z którego usunięto postać dyskretnie zakochanej w Rodrygu Infantki, a to celem zachowania ścisłej jedności akcji.

W podobny sposób przerabia „Cyda" w swym polskim przekładzie Ludwik Osiński, jeden z czołowych przedstawicieli obozu klasyków warszawskich z początku XIX wieku. Jego „Cyd" jest idealnie gładki, poprawny i czysty w stylu, przy tym jednak zupełnie martwy, blady, monotonny.

Zrehabilitował Infantkę — Napoleon. W przedstawieniu „Cyda" w roku 1806 z Talmą w roli Rodryga, stosownie do polecenia cesarza odegrano tekst w pierwotnej formie. Szczegółowo zaś zajął się tą niepokojącą postacią Stanisław Wyspiański. W jego parafrazie Infantka wysuwa się na pierwszy plan. Jest to zresztą w tym ujęciu postać zupełnie nowa, w stosunku do oryginału kornelowskiego pogłębiona psychologicznie i moralnie, b. liryczna, ciekawa, pełna uroku.

Liryzm — typowy dla epoki neoromantycznej, przenika zresztą całe to poetyckie tłumaczenie. Idąc zaś po linii swoich wielkich koncepcyj filozoficzno-moralnych, które początek swój biorą z dawnej tragedii klasycznej, kreśli Wyspiański zarys wielkiej tragedii przeznaczenia.

W tym samym zaś czasie, kiedy Wyspiański pracował nad Cydem (rok 1907) wybitny organizator teatru francuskiego Antoine wystawił w teatrze Odéon w Paryżu tragedię Corneille'a w nowej inscenizacji. Była to próba zrekonstruowania ściśle historycznego stylu prapremiery w czasach Ludwika XIII. Wprowadzono nawet postaci arystokratycznych widzów, którzy według praktykowanego w XVII wieku zwyczaju, zasiadali wprost na scenie. Jakżeż zupełnie inną drogą idzie Wyspiański! Dla niego „Cyd" jest utworem ściśle aktualnym i żywym. W konflikcie dramatycznym dopatrzył się poeta faktów, które mogą się zdarzyć bez związku z jakąkolwiek określoną epoką. W bohaterach tragedii widział cechy psychiczne zawsze jednako ludzkie, bardzo ludzkie...

W ten sam sposób patrzeć na „Cyda" może widz współczesny. Patrzeć, jak na dramat o człowieku, który cierpi, walczy, zmaga się ze swoim przeznaczeniem, — idąc zaś drogą obowiązku i honoru, zyskuje nagrodę i sławę. W każdym razie szczęście osobiste winno ustąpić sprawom wyższego rzędu. „Gdy miłość nie chce mię bogacić, — Niech miłość kraju starczy za nią". Tych słów nie wypowiedział wprawdzie sam Corneille. Są one uzupełnieniem tekstu przez Wyspiańskiego. Wynikają jednak z ducha utworu i niby symboliczna klamra zamknąć mogą poetyckie i sceniczne dzieje Cyda na przestrzeni ośmiu wieków.

WIESŁAW GORECKI

POWIEŚĆ NA SCENIE

Czy godziwą rzeczą jest transponowanie powieści na deski sceniczne? Potwierdzająca odpowiedź brzmi na pozór paradoksalnie. Tylekrotne przeróbki powieści na spektakle teatralne świadczyły o beznadziejności podobnych zamierzeń. Przypomnijmy sobie bodaj pozycje sienkiewiczowskie: „Trylogie" lub „Quo Vadis?" Jakże okropnie wy-

glądały owe przeróbki, z chwilą, gdy ujrzały światło kinkietów. — Ale właśnie dlatego, że były przeróbkami. Zajmijmy się natomiast uscenizowaniem, czyli wiernym przeniesieniem tekstu z kształtów powieściowych do scenicznych.

Nie można oczywiście wyznawać zasady, że co druga powieść nadaje się na scenę. Raczej, powiedzmy sobie: istnieją sporadyczne tego rodzaju wypadki, będące wyjątkami, stwierdzającymi regułę.

Uscenizowanie polega nie tylko na wydobyciu dialogu z powieści, lecz na przyobleczeniu w sceniczne rozmiary całości a przynajmniej przeważnej części tekstu. Mamy na to wspaniały przykład w uscenizowaniu chestertonowskiej powieści: „Człowiek, który był czwartkiem". Moment ucieczki poety-detektywa Syme'a przed profesorem Wormsem jest w powieści opisany. W czasie owej ucieczki nie pada ani jeden wyraz. A jednak ów moment zawiera walory na wskroś sceniczne (równocześnie i filmowe). Teatr bowiem jest przybytkiem słowa, ale musi uwzględniać zarazem pojęcie milczenia czy bezgłośności. Tedy sceny, pozbawione słowa a obfitujące w akcję teatralną, wyrażoną ruchem czy nawet nieruchomością, mają pełne prawa obywatelskie w teatrze.

Wyłania się zagadnienie: czy naprawdę należy uciekać się do materiału nowelowego lub powieściowego, mając tak pokaźny dorobek we właściwej, obmyślanej z góry formie? Odpowiedź brzmi mniej więcej: istnieją utwory, mające, niezależnie od formy, w jakiej zostały napisane, szeroki zasięg w innych, pokrewnych sobie kształtach. Najczęściej spotykamy to w dziedzinie powieściowej. Weźmy dla przykładu „Dzieje Grzechu". Jest to powieść, będąca równocześnie poematem, pisanym prozą a mogąca być dramatem, nec plus ultra scenicznym i filmowym.

O ile dotychczasowe przeniesienie powyższej powieści Żeromskiego na srebrny ekran (zarówno niema wersja, jak dźwiękowa i mówiona) nie odniosło większego sukcesu, jedynie z winy realizatorów, nie autora, o tyle uscenizowanie powieści osiągnęło, mimo wszelkie zastrzeżenia, poważne wyniki. Zarzucano co prawda inscenizatorowi, Schillerowi, nadmierne obciążenie tekstu scenicznego balastem kryminalnych wypadków. Ale nawet ta usterka nie przesłania całości pomyślnych rezultatów.

„Dzieje Grzechu" mogłyby mutatis mutandis stanowić libretto operowe, podłoże dla pantomimy, czy w ogóle choreograficznego utworu. To samo można rzec o „Damie Kameliowej", która z powieści przeobraziła się w dramat, w operę, wreszcie widowisko filmowe. Brak tylko baletowego ujęcia losów pięknej, nieszczęśliwej (co prawda natrętnie) kurtyzany.

Jakie bezsprzecznie walory teatralne wykazała powieść Dostojewskiego „Wina i Kara", o tym przekonały nas przedwojenne spektakle w Warszawie i Paryżu. A wszakże i na ekranie dzieje Roskolnikowa ukazały się jeszcze w epoce filmu niemego. Jeśli natomiast rzucimy okiem, według których powstają spektakle teatralne, to pośród całej ich plejady zasługuje na uwagę „Jędrek Połaniec" J. Ronarda-Bujańskiego, oparty na powieści J. Wiktora „Wierzby nad Sekwaną".

Z braku miejsca trudno wymienić, chociażby pobieżnie, polskie powieści czy nowele, które nadawałyby się do uscenizowania. Ograniczmy się do kilku pozycyj: „Ziemia Obiecana" Reymonta... Abstrahując od jej wersji filmowej, musimy przyznać, że jest to świetna tragikomedia, prosząca się o realizację sceniczną a nawet domagająca się tego wielkim głosem. Z dalszych reymontowskich utworów: „Komediantka" i „Fermenty". W mniejszym rozmiarze, tz. w obrębie jedno- lub dwuaktówki: „Lili".

U nas co prawda, losy jedno- czy dwuaktówek są prawdopodobnie przesadzone. Powstały przed wojną teatr jednoaktówek w Warszawie świadczył swoją krótką egzystencją aż nadto wymownie o głębokiej odrazie, jaką dotychczas odczuwa polska publiczność wobec krótszych spektakli scenicznych.

A nie tak dawno (przed mniej więcej dwudziestu laty) wielkim powodzeniem cieszyły się w Krakowie wieczory składane, bądź w „Bagateli", bądź w Teatrze Powszechnym a nawet niekiedy w teatrze im. Słowackiego. Program takich wieczorów obejmował zazwyczaj niedługą scenkę baletową, jednoaktówkę, niejednokrotnie niepozbawioną głębszych walorów literackich, wreszcie wesoły skecz.

Obecnie prawdopodobnie jeden jedyny Wyspiański doczeka się rychło a ponownie urzeczywistnienia swych jednoaktowych dzieł. Chyba nie podzieli losu Czechowicza, Rittnera i Norwida, których jednoaktówki, z takim wystawione pietyzmem w Warszawie, niedługo przed wybuchem wojny, odniosły sukces artystyczny, a równocześnie (jakże to częsty objaw) porażkę kasową.

Zbaczamy jednak od tematu. Na możliwość uzyskania z nowel krótszych utworów scenicznych wskazało nam radio. Liczne radiofonizacje, opierające się częstokroć na wyjątkach z powieści lub na nowelach świadczą o pokrewnych możliwościach teatralnych. W jakże bowiem niejednokrotnie bliskim sąsiedztwie znajduje się teatr koło jedenastej muzy: radia...

Wymieńmy jednym tchem kilka nowel polskich pisarzy: „Filemon Fijoł" Makuszyńskiego, opowieść o dzikim Grohmanie Kudlińskiego, niemal w całości dorobek nowelowy Grabińskiego... Umiejętnie uteatralizowane nabrałyby nowych blasków, ujawniłyby ukryte dotychczas w książce rzuty i chwyty scenopisarskie.

Niekiedy znachodzi się u autora mimowolność w obieraniu kształtów, które nadaje swemu utworowi. Choćby klasyczna pod tym

DZIEDZINIEC BIBLIOTEKI
JAGIELLOŃSKIEJ

„CYD"

P. Corneille'a — Tragedia w pięciu aktach — Tłumaczył Stanisław Wyspiański

UDZIAŁ BIORĄ:

Prologus — Jerzy Ronard Bujański

Don Fernando — Bolesław Loedl

Infantka, jego córka — Celina Niedźwiedzka

Don Gomez — Bolesław Mierzejewski

Szimena, jego córka — Bronika Jędrzejowska

Don Diego — Kazimierz Brodzikowski

Don Rodrygo, jego syn — Janusz Warnecki

Eleonora, towarzyszka infantki — Elżbieta Dankiewicz

Elwira, towarzyszka Szimeny — Helena Chaniecka

Don Sanszo — Eugeniusz Fulde

Don Arias, Don Alonzo, Paź — Słuchacze Studia

Inscenizacja i reżyseria: Dr Jerzy Ronard Bujański

Muzyka: Jan Maklakiewicz — Kostiumy i dekoracje: Tadeusz Kantor

Peruki wykonał — Tadeusz Stępniowski

W scenach zbiorowych — Słuchacze Studia „Stary Teatr"

względem Zapolska, pisząca na zamówienie powieści, z których niemal każda nadawała się na scenę. Los nie dozwolił znakomitej autorce „Tamtego", „Skiza" i „Moralności Pani Dulskiej" wyjąć swych niektórych postaci z kartek powieściowych i umieścić je na deskach teatralnych. Doprawdy, powinien się znaleźć tęgi dramatyk a raczej rzetelny inscenizator, któryby przyswoił polskiej scenie kilka powieściowych dzieł Zapolskiej. Przede wszystkim „Przedpiekle", po czym „Panią Dulską przed sądem" i „Śmierć Felicjana Dulskiego". W powyższej robocie kryje się wielkie niebezpieczeństwo. Nie wolno dorzucać czegokolwiek z własnych pomysłów, nie stanowiących ścisłego wykładnika autorskich zamierzeń. Nie wolno wypowiadać się indywidualnie. Nie wolno danego utworu uważać za kanwę do rozsnuwania własnych dążności i poglądów.

Śmiałków psy gryzą, ale odważnym szczęście sprzyja. Nieodzowne ryzyko, związane z oblekaniem dzieł powieściowych w elementy sceniczne może przynieść wspaniałe zdobycze, przydając nieogarnięte tereny dla działalności inscenizacyjnej, reżyserskiej, dekoracyjnej, aktorskiej i kompozytorskiej.

KRONIKA PRAC TEATRU I STUDIA

TEORIA EINSTEINA. Druga z kolei po „Mężu doskonałym" Jerzego Zawieyskiego premiera Starego Teatru, a mianowicie „Teoria Einsteina" Antoniego Cwojdzińskiego (wznowienie) odbyła się w dniu 27 kwietnia. Opracował scenicznie tę komedię Juliusz Osterwa. Poszczególne role wykonali Jan Ciecierski, Bolesław Loedl, Halina Gallowa, Danuta Szaflarska, Krystyna Królikiewicz na zmianę z Magdaleną Grodysną, Helena Chaniecka oraz jeden ze słuchaczy Studia. Oprawę dekoracyjną projektowała Teresa Boguszewska.

W dniu 14 lipca odbyło się jubileuszowe, 50 przedstawienie „Teorii". Poza tym dyrekcja teatru zorganizowała w porozumieniu z Kuratorium Okręgu Szkolnego w Krakowie cykl przedstawień tej sztuki dla młodzieży liceów i wyższych klas gimnazjalnych. Przedstawienie w dniu 18 maja w całości zakupione przez Liceum Administracyjne i Handlowe poprzedził wstępnym przemówieniem Prof. Z. Leśnodorski.

Do dnia 20 lipca „Teoria Einsteina" uzyskała ogółem cyfrę 52 przedstawień.

DZIEŃ JEGO POWROTU. Premiera niegranej dotychczas w Krakowie sztuki Zofii Nałkowskiej „Dzień jego powrotu" połączona była z otwarciem Małej Sali Starego Teatru. Sala ta przeznaczona jest specjalnie dla przedstawień oraz pokazów artystycznych o charakterze ściśle kameralnym. Tutaj również będą się odbywały odczyty i inne imprezy literackie oraz publiczne próby i czytania sztuk współczesnych autorów.

Nowa sala teatralna nie posiada sceny ani kurtyny. Akcja sceniczna rozgrywa się na specjalnie skonstruowanym podium na tle odpowiednio skomponowanych i związanych z architekturą wnętrza sali fragmentów dekoracyjnych.

Próba generalna „Dnia jego powrotu" za zaproszeniami dla władz oraz przedstawicieli prasy, świata teatru, literatury i sztuki, odbyła się w sobotę 16 czerwca. W jednym z pierwszych przedstawień wzięła udział obecna wówczas w Krakowie autorka, której dyrekcja teatru oraz delegacja słuchaczy Studia wręczyła po drugim akcie kwiaty, publiczność zaś zgotowała żywą owację.

Inscenizację tego dramatu opracował dyr. Jerzy Ronard Bujański. Poszczególne role odtworzyli — Kazimierz Brodzikowski, Janusz Warnecki, Zofia Małynicz, Jan Ciecierski, Danuta Szaflarska. Od dnia 6 lipca Zofię Małynicz zastąpiła Celina Niedźwiedzka. Oprawę dekoracyjną opracował Tadeusz Kantor. Sztuka została przyjęta bardzo życzliwie przez publiczność i krytykę prasową, która zgodnie podkreśliła poziom jej wykonania (zob. Głosy prasy).

Do dnia 20 lipca „Dzień jego powrotu" uzyskał cyfrę 35 przedstawień.

BEKSA. Widowisko dla dzieci, oryginalnie ujęta „zabawa w bajkę" pt. „O Basi Beksie, Pawełku Grubasku i Piesku Kudełku", pióra i reżyserii Marii Biliżanki, zostało wykonane w całości siłami Studia teatralnego, przy czym oprawę dekoracyjną i kostiumy przygotowali słuchacze wydziału scenografii. Tańce ułożyła Irena Michalczyk, orkiestrą kierowała Anda Kitschmann. Ogółem „Beksa" uzyskała cyfrę 21 przedstawień.

PARADA PARODII I PARADA DO KWADRATU. Wieczór humoru i satyry pt. „Parada parodii" z udziałem S. W. Balickiego, B. Brzezińskiego, J. Ronarda-Bujańskiego i W. Zechentera, łącznie z Parodią „Męża doskonałego" J. Zawieyskiego, opracowaną przez słuchaczy Studia uzyskał ogółem 9 powtórzeń. Tekst Parodii „Męża doskonałego", napisany przez A. Szczepkowskiego odnosił się do żartobliwie ujętych stosunków w Studio. Pod względem reżyserskim opracowała go Irena Babel, ilustrację muzyczną ujętą w sposób parodystyczny skomponował W. Pawłowski, dekoracje przygotowali A. Bunsch i A. Cybulski.

ODCZYT JERZEGO PUTRAMENTA. W dniu 28 czerwca w Małej Sali Starego Teatru mjr. Jerzy Putrament, redaktor „Dziennika Polskiego" wygłosił dla członków zespołu teatru i studia oraz zaproszonych gości odczyt pt. „Tragizm Polski". Po odczycie odbyła się dyskusja.

AUDYCJE RADIOWE. Słuchacze Studia w czasie od dnia 15 czerwca do 20 lipca wzięli udział w następujących audycjach radiowych w reżyserii i radiofonizacji Marii Billiżanki:

1. Audycja świetlicowa: pt. „Dziewczynko, chłopczyku, posłuchaj wierszyków" z pogadanką Heleny Wielowieyskiej, recytacjami wierszy Tuwima i muzyką Andy Kitschmann.
2. Słuchowisko dla dzieci: „Jak kropla mała do morza wędrowała" z tekstem i muzyką A. Kitschmann oraz udziałem zespołu instrumentalnego Polskiego Radia pod kier. kompozytorki.
3. „Jagusia w mieście", słuchowski dla dzieci, pióra Ireny Szczepańskiej z muzyką Wacława Geigera.
4. „Pogadanka o zegarze", z tekstem słownym i muzyką A. Kitschmann.
5. Słuchowisko dla dzieci według R. Kiplinga pt. „Jak powstał pierwszy list".

ZAKOŃCZENIE ROKU PRACY W STUDIO TEATRALNYM. Pierwszy okres pracy w Studio teatralnym zakończony został w dniu 6 lipca. Czas do dnia 1 sierpnia przeznaczony został na przygotowanie się słuchaczy do egzaminów teoretycznych i praktycznych, których złożenie stanowi warunek przyjęcia na kurs wyższy. Równocześnie grupa słuchaczy Studia bierze udział w przedstawieniach „Cyda" Corneille'a.

Egzamin teoretyczny obejmuje zasadnicze wiadomości z zakresu historii teatru i dramatu od czasów starożytnych do wieku XVIII, ogólne wiadomości z teorii i praktyki teatralnej, o stylach i formach widowiskowych, zasadniczych zagadnieniach z dziedziny teatru współczesnego i wreszcie technice i budowie wiersza. W skład komisji egzaminacyjnej wchodzą: dyr. J. Ronard Bujański, Prof. A. Pronaszko, Prof. A. E. Balicki, M. Dulęba, H. Gallowa, W. Gorecki, dr T. Kudliński, dr Z. Leśnodorski, dr W. Natanson, Dyr. J. Osterwa, J. Zawieyski. Egzamina praktyczne będą się składały z dwóch części. Część pierwsza obejmie pokazy sztuk, przygotowywanych w ciągu roku w ramach prac warsztatowych Studia, będą to pozycje następujące:

1. Aleksander Fredro, „Nikt mnie nie zna" (kier. Janusz Warnecki).
2. Stanisław Wyspiański, „Warszawianka" (kier. Maria Dulęba).
3. Stanisław Wyspiański, fragmenty z „Wyzwolenia" (kier. Halina Gallowa).
4. Cyprian Norwid, „Miłość czysta u kąpieli morskich" (kier. Maria Dulęba i Wiesław Gorecki).
5. Adam Mickiewicz, „Oda do młodości", recytacja chóralna (kier. Juliusz Osterwa).

Poza tym słuchacze Studia przeprowadzą kilka pokazów w formie samorodnej, tj. w sposób samodzielny. Kierownictwo po zatwierdzeniu przedłożonego planu zostawia w tym wypadku słuchaczom zupełną swobodę w organizacji pracy i przeprowadza tylko kontrolę wyników. Opracowane zostaną w ten sposób następujące utwory sceniczne:

6. Stanisław Wyspiański, „Powrót Odysa" (kier., ujęcie inscenizacyjne i plastyczne Tadeusza Kantora, asystenta wydziału scenografii Studia).
7. Jarosław Iwaszkiewicz, „Lato w Nohant", akt II, (kier. słuch. Studia Irena Babel).
8. Karol Hubert Rostworowski, „Niespodzianka".
9. Karol Hubert Rostworowski, „Judasz" (fragmenty).

Druga część egzaminu praktycznego obejmie indywidualne opracowania fragmentów ról, według wyboru słuchaczy Studia.

FRONT TEATRALNY. Poprzedni, tj. trzeci numer „Frontu Teatralnego", wydawanego przez Stary Teatr i Studio „Starego Teatru" pod redakcją J. Ronarda Bujańskiego, objął wiersz Czesława Miłosza „Ranek" oraz artykuły następujące: „W trosce o nowego człowieka teatru". — o reformę pedagogii teatralnej (Dr J. Ronard Bujański), „Dzień jego powrotu" (T. Breza), „Twórczość Zofii Nałkowskiej" (tb), „Od Pani, która zabiła Pana... do Penelopy" (Zygmunt Leśnodorski), „Sztuki na wydaniu" (Tadeusz Breza), „Beksa, czyli zabawa w bajkę" (Z. L.), „Pamięci Tytusa Czyżewskiego" (W. N. „Śp. Prof. Roman Dyboski" (W. N.). Treści numeru dopełniła Kronika Prac Teatru i Studia oraz „Głosy prasy".

„TEATR POLSKIEGO RADIA"

(„Teatr wyobraźni")

W Krakowie działa od kilku miesięcy „Teatr Polskiego Radia". W związku z tą nową autonomiczną placówką — podajemy szereg uwag.

Założenia podstawowe.

Odbudowa i co za tym idzie — niewątpliwie zwycięski rozwój radiofonii, a więc działalność „Polskiego Radia" nie tylko w zasięgu ogólno-polskim, ale i szerszym, europejskim — i w niedługim zapewne czasie, pozaeuropejskim (chociażby nasza emigracja, którą trzeba nasycić), wreszcie konieczność oddziaływania kulturalnego na najszersze masy odradzającego się państwa — to wszystko sprawia, iż nakaz uartystycznienia warsztatu, tak społecznie cennego, jakim jest służba mikrofonowa, wysuwa się niewątpliwie na jedno z pierwszym miejsc w zagadnieniach montażu programu radiowego. W życiu każdego, prawdziwie demokratycznego, współczesnego i twórczego społeczeństwa, a zarazem państwa, teatr — żywe słowo sceniczne— odgrywa rolę nie tylko niezwykle cennego komentatora wydarzeń, ale i inspiratora przeobrażeń głęboko sięgających w psychikę narodu. Scena urasta słusznie coraz częściej w naszych czasach i w naszych oczach do rangi niejako trybuny społecznej, sądzącej życie społeczne i rozcinającej do dna sprawy gromadzkiego bytu, wplątując się niezawodnie celnością artyzmu w najistotniejszy nurt społecznych zagadnień. Ta funkcja teatru jest nieomal kanonem i nie wymaga żadnych komentarzy.

W zasięg więc społeczno-polityczny mikrofonu, który umiejętnie „reżyserowany" staje się niewątpliwie największym instrumentem działania kulturalno-propagandowego, należy wprowadzić, wkomponować bez reszty — i tak chłonny warsztat, jakim jest: teatr. Teatr i wszelkie zagadnienia teatralizmu — nie tylko nie bledną w kręgu mikrofonu, ale przeciwnie nabierają wielokroć potężniejszego znaczenia, zwłaszcza jeśli się zważy bezsprzeczną potęgę techniczną tej najnowocześniejszej Muzy XX wieku.

Teatr Radiowy (Teatrem Wyobraźni nie najszczęśliwiej przezwany) musi jednak sięgnąć w swoim zarodku, w swoich zasadniczych wątkach do nurtu fonicznego, do źródła istotnego, do swej prakomórki niejako. Musi związać się ściśle tak w montażu, jak i w pracy i w swoich działaniach z mikrofonem, musi oprzeć się na elementach akustyki i foniki mikrofonowej, musi formy swe i kształt artystyczny zamknąć w karbach dyscypliny radiofonii. Musi to uczynić, jeśli chce zwyciężyć, i pracować owocnie; nie zapominajmy, że działać ma ten teatr poprzez mikrofon i w kręgu nie czego innego, ale właśnie mikrofonu, będzie prządł się czar żywego słowa, rzeźbiącego wizje.

Słowem — zwięźle mówiąc — dochodzimy do wniosku, że klimat mikrofonu wyciska niezatarte piętno na tej formie teatru, jednej z najdziwniejszej ze wszystkich form teatralnych, jaką właśnie jest — jeśli tak można rzec: „scena mikrofonowa".

Ale to jest teatr. Teatr prawdziwy. Na to musimy się zgodzić i na to nie ma rady — teatr zupełnie odrębny, odmienny, swoisty. Mający bardzo mało cech wspólnych z teatrem normalnym. Teatr to skondensowany i ustokrotniony. Wizualnie, a przecież nie działający przez plastykę, a poprzez akustykę jeno.

Ta odrębność zadań, podstaw i form działania jest bezsporna i choć wydaje się oczywistą i niepodlegającą doprawdy żadnej dyskusji, nigdy nie została w istocie rzeczy uznana przez dawne czasy (sprzed roku 1939). Najwyższa pora wprowadzić w czyn sny o prawdziwym teatrze radiowym.

II. **Konsekwencje założenia.**

„Teatr Polskiego Radia" — jest to szczęśliwsza nazwa niewątpliwie, niż Teatr Wyobraźni — niechże więc działa odtąd jako jednostka programowo i artystycznie w pewnym sensie autonomiczna. Jest to więc warsztat teatralny oddany bezapelacyjnie i bez zastrzeżeń służbie mikrofonowej, tak w założeniach, jak i w metodzie pracy w formach działania w zespole budowy zgodnie z prawami najistotniejszymi radiofonii. Klimat pracy radiowej, jeden z najtrudniejszych niewątpliwie klimatów artystycznych, jakie znamy, wymagający syntezy, rzutów, pozbawiony ekspresji scenicznej, żaru i czaru normalnych desek scenicznych, plastyki filmu, operując natomiast wizualnością słowa, niesłychaną ekonomią wyrazu, dynamiką raczej wewnętrzną, ścisłością sekundową niemal, — ten klimat żąda od nas w montażu Teatru Radiowego następujących zasadniczych posunięć (dla przejrzystości podajemy je w pozycjach rzutowych):

a) autonomiczność warsztatu „Teatru Polskiego Radia", będąc gwarantem jego właściwego działania i rozwoju, musi już w zarodku niejako, w chwili tworzenia być warunkiem „sine qua non". A więc w montażu tak artystycznym, jak i organizacyjno-technicznym uwzględnić musimy wszystkie wymagania radiofonii, warunki pracy mikrofonu, jego klimat artystyczno-techniczny i zasięg.

b) W repertuarze, w formach, w metodzie pracy należy dążyć do odbicia się, wyodrębnienia z ram normalnego teatru dramatycznego, który — jak dotąd — wyciskał zbyt wielkie piętno na poczynaniach radiowych w tej dziedzinie. Zważyć należy, iż wcielanie bez reszty i bez przepracowań radykalnych repertuaru scen dramatycznych jest niedopuszczalne w Teatrze Radiowym.

c) Repertuar ma być wszechstronny. To znaczy, że oprócz słuchowisk napisanych przez przeszkolonych odpowiednio autorów, należy i trzeba korzystać z arcydzieł i wybitnych utworów literatury dramatycznej — z tym jednak zastrzeżeniem, iż bezwzględnie rzeczy te będą przez ludzi mikrofonu dla radiofonii przepracowywane; nie wystarczą tu bowiem określenia i haftowania tekstowe, ale konieczna jest metoda śmiałego dynamizowania tekstu pod kątem właśnie mikrofonu, wybierania zdecydowanie dzieł mających walor fonogeniczności w swoich tekstach, albo też nadających się do radiofonizacji ze względu na formę dialogu.

d) W repertuar „Teatru Polskiego Radia" wejść winny więc:

1. słuchowiska oryginalne (poważne i wesołe),
2. radiofonizacje wybitnych utworów dramatycznych (tu oczekiwać mamy prawo wielu niespodzianek, mianowicie rzeczy np. tzw. niesceniczne, okazać się mogą arcydramatyczne w starciu z mikrofonem),
3. radiofonizacja powieści (w formie cyklu),
4. montaże poetyckie (solo i recytacje chóralne),
5. opera, operetka i komedie muzyczne — w przepracowaniu radiowym), nigdy nie należy „puszczać" tego repertuaru w formie surowej, nieprzystosowanej do mikrofonowych potrzeb, tak jak to się dzieje przeważnie teraz w praktyce radiofonii),
6. transmisje fingowane — audycje o charakterze wykrojów czy przekrojów życia społecznego, gromadzkiego, czy też nawet artystycznego, mające formy niejako słuchowisk (np. radiofonizacje wieczorów literackich, zebrań, wieczornic świetlicowych etc.),
7. wreszcie radiofonizacja i słuchowiska dla dzieci.

e) Pracę „Teatru Polskiego Radia" rozłożyć należy na etapy, a to przede wszystkim ze względu na konieczność przeszkolenia odpowiednich kadr pracowników, którzy w ostatecznym już pomyśle winni być: zespołem Teatru Polskiego Radia, zespołem samodzielnym, zrośniętym z mikrofonem i oddanym bez reszty tej a nie innej dziedzinie. Tylko tą formą wyodrębnionego dramatyczno-komediowego zespołu radiowego można będzie osiągać prawdziwe zwycięstwa. Selekcję zespołu należy przeprowadzać w licznych próbach i studiach podsłuchowych, zwolna tworząc kartotekę aktorów i recytatorów radiowych, rejestr niezwykle cenny w pracy twórczej i zakrojonej na dłuższą metę. Nie myślimy oczywiście w żadnym wypadku pozbywać się współpracy z aktorami dramatycznymi scen zawodowych; w wyborze jednak reżyser winien kierować się przede wszystkim jedynie fonogenicznością, a nie popularnością nazwiska. Tego wymaga interes właśnie mikrofonu, istotny nurt radiofonii.

Tworzenie kadr aktorów i recytatorów radiowych (łącznie ze speakerami i prelegentami) jest nakazem chwili, warunkiem usprawnienia działania artystycznego w tej dziedzinie; obecnie szkoli się pracowników mikrofonowych w „komórce radiowej" Studia Teatralnego przy Starym Teatrze w Krakowie. Komórka ta poza praktycznym przeszkoleniem, jak radiodykcja, megafomarstwo, program i wykonanie, podstawy techniki etc.) ma zamiar właściwie w przyszłości stworzyć seminarium niejako radiofonii, z uwzględnieniem teorii i budowy programu.

III. Repertuar Teatru Polskiego Radia również będzie narastał etapami. W okresie niejako wstępnym w program Teatru Polskiego Radia wejdą na razie tylko:

1. słuchowiska oryginalne,
2. radiofonizacje utworów dramatycznych i to najwybitniejszych (ta pozycja jest konieczna choćby ze względu na najszersze koła młodzieży, która w czasie okupacji pozbawiona była strawy z dziedziny poważnej literatury).

W okresie późniejszym (gdy już udoskonalony zostanie warsztat Teatru mikrofonowego) należy uwzględnić jeszcze pozycje następujące:

1. montaże poetyckie („profile poetów" w przekrojach, w rzutach syntetycznych ich twórczości),
2. radiofonizacje powieści (cykle),
3. słuchowiska — transmisje (wyreżyserowane pod kątem radiofonii wycinki z życia zwłaszcza społecznego),
4. montaże z dziedziny życia politycznego w formie rzutów, zarysowujących prądy przeobrażeń społecznych, np.: „demokracja polska w przekroju wieków", „ruch polski w Polsce" itp.

Dr Jerzy Ronard Bujański

KRONIKA „TEATRU POLSKIEGO RADIA"

„Teatr Polskiego Radia", stworzony dzięki inicjatywie dyr. Jerzego Ronarda Bujańskiego przy wybitnym poparciu Naczelnej Dyrekcji Polskiego Radia, rozpoczął swą działalność na scenie mikrofonowej w dniu 1 marca 1945, a więc niemal bezpośrednio po oczyszczeniu ziem polskich z okupanta niemieckiego, który bezlitośnie przez szereg lat tępił żywe słowo polskie. „Teatr Polskiego Radia" to teatr prawdziwy, choć mający bardzo mało wspólnych cech z teatrem normalnym. To teatr skondensowany, ustokrotniony, działający nie przez plastykę, lecz przez akustykę, posiadający

w czasach dzisiejszych niezwykle doniosłe znaczenie wychowawczo-społeczne i kulturalne.

Działalność swą rozpoczął „Teatr Polskiego Radia" nadaniem w dniu 17 marca br. pięknego słuchowiska pióra Ireny Szczepańskiej pt. „Melodie Starego Miasta", w reżyserii art. dramatycznej Marii Billiżanki. Słuchowisko to, cieszące się bardzo dużym powodzeniem zostało powtórzone w programie ogólno-polskim Polskiego Radia w dniu 1 kwietnia 1945 r. Po licznych próbach scenicznych i mikrofonowych, wystąpił „Teatr Polskiego Radia" w dniu 8 kwietnia br. z wspaniałym dramatem Stanisława Wyspiańskiego „Akropolis", zradiofonizowanym i reżyserowanym przez dra Jerzego Ronarda Bujańskiego, dyrektora Teatru. Udział w tym słuchowisku-dramacie, do którego specjalną ilustrację muzyczną stworzył nestor polskich kompozytorów prof. Ludomir Różycki, wzięli udział wybitni artyści „Starego Teatru" ze znakomitym artystą scen polskich Wojciechem Brydzińskim na czele.

Słuchowisko to, transmitowane przez rozgłośnię krakowską Polskiego Radia na całą Polskę, spotkało się z tak olbrzymim uznaniem radiosłuchaczy starszego i młodego pokolenia, iż „Teatr Polskiego Radia" zmuszony był powtórzyć je w dniu 22 kwietnia br. w formie transmisji poranku, urządzonego w sali „Starego Teatru".

W dniu 29 kwietnia 1945 nadał „Teatr Polskiego Radia" również w programie ogólno-polskim piękne słuchowisko Marii Żyżemskiej pt. „Morze nas woła", w opracowaniu muzycznym prof. Wacława Geigera, w reżyserii art. dramat. Jana Ciecierskiego. Wykonawcami słuchowiska byli artyści „Starego Teatru".

Uznając doniosłą rolę wychowawczą i kulturalną sceny mikrofonowej, dyrektorzy i profesorowie krakowskich szkół średnich zwrócili się do dyrekcji „Teatru Polskiego Radia" z prośbą o kilkakrotne powtórzenie dramatu-słuchowiska „Akropolis" w formie poranków szkolnych, by w ten sposób przyjść z pomocą naukową młodzieży szkolnej, spragnionej zarówno sceny jak i żywego słowa.

Spełniając z radością to życzenie „Teatr Polskiego Radia" urządził w sali „Starego Teatru" w dniach od 29 kwietnia do 13 maja br. cykl poranków „Akropolis", w których wzięło udział około 3.000 uczennic i uczniów krakowskich szkół średnich i wyższych.

W dniu 17. VI. br. nadał „Teatr Polskiego Radia" w programie ogólnopolskim cieszącą się wielkim powodzeniem na scenie „Starego Teatru" bajkę dla grzecznych dzieci „Beksę", pióra Marii Billiżanki, autorki granego przed wojną w krakowskim teatrze im. Słowackiego „Robinsona Cruzoe".

Dalszym słuchowiskiem, z jakim wystąpił na scenie mikrofonowej „Teatr Polskiego Radia", było słuchowisko Marii Żyżemskiej pt. „Kropla rosy", transmitowane przez krakowską rozgłośnię Polskiego Radia w dniu 24 czerwca br. w reżyserii dra Jerzego Ronarda Bujańskiego. Udział w tym słuchowisku wzięła znakomita artystka sceny polskiej Wanda Siemiaszkowa.

Równocześnie dyrekcja „Teatru Polskiego Radia" ogłosiła konkurs na słuchowisko dla dzieci i starszych, wyznaczając nagrody w sumie 10.000 zło-

tych. Mimo, iż termin zamknięcia konkursu upływa z dniem 31 lipca br., do chwili obecnej wpłynęło kilkadziesiąt utworów z całej Polski.

W najbliższym czasie „Teatr Polskiego Radia" wystawi na scenie mikrofonowej „Wesele Figara", „Cyda", w opracowaniu radiofonicznym i reżyserskim dra Jerzego Ronarda Bujańskiego, oraz kilka słuchowisk dla dzieci, przygotowywanych przez Marię Billiżankę.

Jerzy St. Polaczek

GŁOSY PRASY

„...Nie dziwmy się, że opuszczamy salę teatralną z wrażeniem, że wysłuchaliśmy nie tylko etiudy, ale symfonii dramaturgicznej, że po jednorazowym wysłuchaniu jej mamy wrażenie niedosytu, że chcielibyśmy — jak po przeczytaniu pięknej książki — nieraz jeszcze do niej powrócić, że nie tylko bezpośrednio po niej, ale długo potem jeszcze gra gdzieś w głębiach naszego „ja" prawdziwie doskonała muzyka". (Jan Ekier w artykule o „Mężu doskonałym" Zawieyskiego pt. „Muzyka doskonała", Tygodnik Powszechny z dn. 10 czerwca).

„Mąż doskonały" był przedstawieniem pod względem dekoracyjnym, kostiumowym i muzycznym wręcz znakomitym, „Teoria Einsteina" spektaklem kameralnym bez zarzutu". (rz w Naprzodzie z dn. 10 czerwca).

„Studio Dramatyczne ‚Starego Teatru'" wystawiło własnymi siłami parodię „Męża doskonałego". Zarówno tekst tej parodii, pióra Andrzeja Szczepkowskiego, jak wykonanie przez uczniów i uczennice Studia pod reżyserią Ireny Babel, stały na wysokim poziomie. Zebrani na zamkniętym przedstawieniu przedstawiciele świata literackiego, teatralnego i kulturalnego Krakowa orzekli zgodnie, iż zgrupowana wokół „Starego Teatru" młodzież Studia zasłużyła na pochwałę". (J. Kydryński w Odrodzeniu z dn. 20 maja).

„Zamierzenia i ambicje „Starego Teatru" idą po wysokiej linii. Można to było zresztą stwierdzić, obserwując ciekawe rozwiązanie reżyserskie i nienaganne wykonanie aktorskie dotychczasowych premier „Mąż doskonały". „Teoria Einsteina" i „Beksa". We wszystkich tych przedstawieniach brali również udział uczniowie Studia, „Beksę" wystawiono wyłącznie ich siłami, zapisując się dodatnio w pamięci widzów". (J. Kydryński w Odrodzeniu z dn. 17 czerwca).

„Wczoraj w małej sali Starego Teatru odbyła się premiera „Dnia jego powrotu" Zofii Nałkowskiej. W znakomitej reżyserii Ronarda-Bujańskiego, w dekoracji oryginalnie pięknej Kantora odbyło się nie zwyczajne przedstawienie teatralne, lecz koncert gry aktorskiej, nastawiony na najwyższą nutę... Wielkie brawo temu zespołowi i tej scenie! (w. z. w Dzienniku Polskim z dn. 17 czerwca).

„Wykonano dramat w ściszonym, kameralnym skupieniu, pozwalającym szczęśliwie wygrać wszelkie odcienia, drgnienia, odruchy, uzyskując wysokie napięcie naturalistycznego wyrazu psychologicznego... Podkreślić należy świetne wyrównanie zespołu i gry zbiorowej, przypominające najlepsze wzory scen francuskich a przynoszące chlubę reżyserii i wykonawcom. Sugestia sceniczna dramatu jest bardzo silna i zapewnia mu w wykonaniu tej piątki — powodzenie na piątkę". (T. Kudliński w Tygodniku Powszechnym z dn. 24 czerwca).

„Dzień jego powrotu", grany w Kameralnej sali Starego Teatru znalazł w osobie Ronarda-Bujańskiego, reżysera wnikliwego i subtelnego... Bujański dokonał pewnych skrótów, dał widowisko zwarte, skondensowane, nie obciążone, jak się to często u nas zdarza, niepotrzebnymi pauzami i gierkami... Strona dekoracyjna Kantora, idąca również po linii jak największej prostoty, tworzy harmonijne ramy dla koncepcji reżysera i aktorów". (J. Frühling w Dzienniku Polskim z dn. 25 czerwca).

„Opracowanie sceniczne dr Ronarda Bujańskiego „Dnia jego powrotu" bardzo staranne... T. Kantorowi można pogratulować oprawy dekoracyjnej i oświetlenia sceny..."

„Skoro mowa o Starym Teatrze nie można nie wymienić ze szczerymi komplementami jego Studia Dramatycznego. Parodia, a właściwie kopia „Męża doskonałego", któremu podłożono nowy tekst, poświęcony własnym aktorskim kłopotom, była świadectwem inteligencji i zdolności młodych adeptów". (rz. w Naprzodzie z dn. 1 lipca).

„Opracowanie sceniczne dramatu Nałkowskiej piętrzy duże trudności przed reżyserem, chcącym uniknąć szarży i przerysowania całości. Trudności te zwycięsko pokonał Jerzy Ronard Bujański, odnosząc pełny i zasłużony sukces. A aktorzy?... Wykonanie każdej roli było kreacją, której nic dodać, nic ująć nie można. Wszyscy artyści dali ze siebie maksimum, nikogo nie można wyróżnić ani pominąć. Nie było w Krakowie dotychczas tak znakomitego przedstawienia". (J. Kydryński w Odrodzeniu z dn. 1 lipca).

„Na zakończenie chciałbym podzielić się wrażeniami z Krakowa, którego nie widziałem przez cały okres wojenny. Są one jak najlepsze. Życie literackie i teatralne jest ożywione, w ciągu kilku wieczorów było gdzie pójść, czego posłuchać. Najlepsze wrażenie odniosłem z „Dnia jego powrotu", którego wykonanie zasługuje na najwyższe pochwały". (Jarosław Iwaszkiewicz w wywiadzie udzielonym Dziennikowi Polskiemu w dniu 9 lipca).

MĄŻ DOSKONAŁY

JERZEGO ZAWIEYSKIEGO

DRAMAT W 2-CH CZĘŚCIACH Z EPILOGIEM
(5 OBRAZÓW I 2 INTERMEDIA)

Postacie:

Hiob . . . . . Janusz Warnecki
Kaleb } Dzieci Hioba . . . Norbert Nader
Miriam } Dzieci Hioba . . . Maria Białobrzeska
Miriam } Dzieci Hioba . . . Jadwiga ColonnaWalewska
Noa } Dzieci Hioba . . . Krystyna Królikiewicz
Iltani } Dzieci Hioba . . . Celina Klimczakówna
Enaim, książę, narzeczony Miriam Jan Ciecierski
Ruth, żona Hioba . . . . Zofia Małynicz
Cudzoziemiec . . . . . Eugeniusz Fulde
Elohim . . . . . Aleksander Gąssowski
Elit, pisarz historyk . . . Bogusław Stodulski
Elifas } Przyjaciele Hioba Józef Daniel
Bildad } Przyjaciele Hioba Leopold Kitka-Sokołowski
Sofar } Przyjaciele Hioba Antoni Wichura

Pasterze — Goście — Służba

W drugim obrazie występuje zespół słuchczy Studia teatralnego

Rzecz dzieje się w ziemi Uz

Obraz I — Wzgórza w biblijnej krainie Uz
„ II — Uczta w domu jednego z synów Hioba
„ III i IV — Ruiny w posiadłości Hioba
„ V — Wzgórza w biblijnej krainie Uz.

Opracowanie sceniczne: Dr Jerzy Ronard Bujański — Kostiumy, dekoracje, tereny gry: Andrzej Pronaszko
Muzyka: Roman Palester — Kierownik chórów i orkiestry: Anda Kitschmann

TEORIA EINSTEINA

ANTONIEGO CWOJDZIŃSKIEGO

KOMEDIA W 3-CH AKTACH

POSTACIE:

Profesor . . . . . Jan Ciecierski
Literat, jego przyjaciel . Bolesław Loedl
Babcia, jego matka . . Halina Gallowa
Helena, jego córka . . Danuta Szaflarska
Włodek, jego syn . . Słuchacz Studia
Stefcia, sekretarka . . Krystyna Królikiewicz / Magdalena Grodyńska
Maryna, gosposia . . Helena Chaniecka

Reżyseria Iuliusza Osterwy

Oprawa dekoracyjna Teresy Boguszewskiej

Zabawimy się w bajkę pod tytułem:

BEKSA

(O BASI BEKSIE, PAWEŁKU GRUBASKU I PIESKU KUDEŁKU)

W TRZECH CZĘŚCIACH (PIĘCIU OBRAZACH)

PIÓRA I REŻYSERII MARII BILLIŻANKI

Przedstawiać będą: Marysia Bajczarka, Mama, Tatuś, Basia Beksa, Pawełek Grubasek, Piesek Kudełek, Kurka Gdakulka, Świnka Słoninka, Kózka Białonóżka, Gąska, Indyk, Konik Śmieszek, Kurki, Kurczątka, Kaczki, Świerszczyk, Żabka i Jeż też. — Ludek z bajki — żołnierzyki — zabawki.

Zabawa pierwsza . . . w wesołe miasteczko
Zabawa druga . . . . . w podwórko
Zabawa trzecia . . . . . w jazdę do czarodzieja
Zabawa czwarta . . . . w krainę bajki
Zabawa piąta . . . . . fabryka drożdży
Zabawa szósta . . . . . imieniny Tatusia

Wykonawcami uczniowie studia: Antoszewicz Halina i Wanda, Bakka Maria, Białobrzeska Maria, Bombor Bolesław, Bocho Zofia, Jabłoński Zbigniew, Maklakiewicz Jolanta, Malinowski Adolf, Miczek Władysław, Milewska Barbara, Pachońska Krystyna, Romanowska Halina, Racięcka Halina, Raciborska Zofia, Rybak Zbigniew, Świerkosz Janina, Sieńska Janina, Sławowski Eugeniusz, Weiss Zofia, Wydrzyńska Krystyna, Woźniacki Roman, Zięcik Władysław

Muzykę skomponował: Artur Malawski

Dekoracje projektowali i wykonali słuchacze Studia działu scenografii: Alojzy Bunsch i Andrzej Cybulski

Tańce w krainie bajki ułożyła: Irena Michalczyk

Orkiestrą kieruje: Anda Kitschmann

MAŁA SALA „STAREGO TEATRU"

DZIEŃ JEGO POWROTU

ZOFII NAŁKOWSKIEJ

DRAMAT W 3-CH AKTACH

POSTACIE:

Dominik Ilecki . . . . . Kazimierz Brodzikowski

Ksawery Ilecki, jego syn . . . . . Janusz Warnecki

Monika Ilecka, żona Ksawerego . . { Zofia Małynicz / Celina Niedźwiedzka

Tomasz Wiciński . . . . . Jan Ciecierski

Bronia Lelewska, kuzynka Moniki . . . Danuta Szaflarska

Akcja odbywa się w mieszkaniu Ksawerego Ileckiego

Opracowanie sceniczne — Dr Jerzy Ronard Bujański

Oprawa dekoracyjna — Tadeusz Kantor

Ze zbiorów
Rudolfa Bołębiowskiego

Teatr i Studio „Starego Teatru".
Redaktor: Dr Jerzy Ronard Bujański.
Drukarnia Narodowa w Krakowie.
M — 02933