PAŃSTWOWY TEATR im. ST. JARACZA
W ŁODZI

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
FELIKS ŻUKOWSKI
WICEDYREKTOR: SABINA NOWICKA

EDWARD ALBEE

KTO SIĘ BOI VIRGINII WOOLF?

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

PROGRAM

SEZON 1965/66

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

EDWARD ALBEE

KTO SIĘ BOI VIRGINII WOOLF

(WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF)

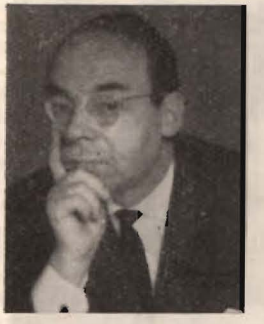
PRZEKŁAD: KRYSTYNA JURASZ-DĄMBSKA

Marta	MARIA KOZIERSKA
George	JERZY PRZYBYLSKI
Honey	JOANNA JĘDRYKA
Nick	ANDRZEJ GŁOSKOWSKI

Reżyseria:
EWA BONACKA
Scenografia:
EWA SOBOLTOWĄ
Asyst. reż.: Krystyna Froelich
Przy egzemplarzu: Krystyna Kwaskowska
Przedstawienie prowadzi: Andrzej Kardaś

PREMIERA: 11 GRUDNIA 1965

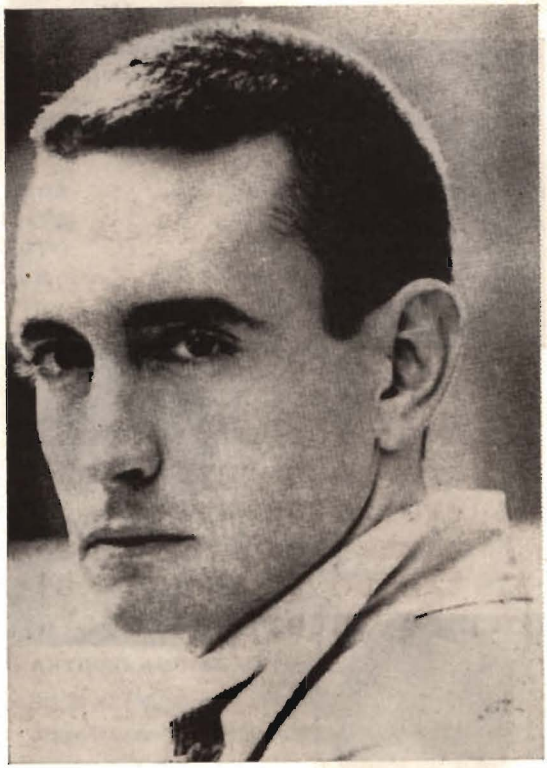
MARIA KOZIERSKA



JERZY PRZYBYLSKI

JOANNA JĘDRYKA

ANDRZEJ GŁOSKOWSKI



EDWARD ALBEE

Wacław Biliński

WSZYSCY BOIMY SIĘ VIRGINII WOOLF

Niewiele brakowało, a Edward Albee stałby się jeszcze jednym anonimowym przedstawicielem milionowej rzeszy niewydarzonych literatów: do trzydziestego roku życia pisywał uparcie bardzo kiepskie wiersze — (w tym surowym sądzie opieramy się na jego własnej opinii) — oraz równie nieudane opowiadania. Był zresztą mimo porażek zupełnie pewny swego powołania pisarskiego. Redaktorzy poczytnych pism zwracali mu wprawdzie maszynopisy, często nawet bez komentarzy, ale uznane autorytety literackie — (np. Caldwell, który sam pisywał setki opowiadań odrzucanych przez osiem beznadziejnych lat, nim wreszcie doczekał się pierwszego małego sukcesu) — doradzali w takich wypadkach głośno i wszem-wobec „upór, samozaparcie i wytrwałość na raz obranej drodze". A Edward Albee był uparty i wytrwałością mógłby zaimponować każdemu. Lecz na szczęście nie słuchał dobrych rad: na progu trzydziestki zarzucił pisanie wierszy i opowiadań, i dzięki tej decyzji narodził się dramaturg najciekawszy w całym amerykańskim młodym pokoleniu teatralnym.

Już pierwsze jego sztuki*) wystawione w niekomercjonalnych teatrach typu „Off-Broadway" były przyjmowane z rosnącym ze spektaklu na spektakl zainteresowaniem. Za granicą szło początkowo gorzej: np. w Londynie pierwsza próba wprowadzenia tego nieznanego nazwiska do repertuaru zakończyła się plajtą finansową. Krytyka dostrzegła wprawdzie źródła inspirujące Edwarda Albee, wskazywała na jego powinowactwa formalne i intelektualne z Beckettem, Genetem i Ioesco, ale publiczność pozostała chłodna i obojętna a spektakl szybko zdjęto z afisza. Tymczasem jednak widz amerykański, a ściślej nowojorski odkrył na dobre Edwarda Albee. Pamiętajmy, że każdy mieszkaniec tej olbrzymiej metropolii bywa w teatrze statystycznie aż 7—8 razy w roku. Sympatia takiego widza gwarantuje więc sukces i ambicjonalny i kasowy. Albee zdobył wprawdzie najpierw sympatię tylko widza wyrobionego, bywalca scenek

*) The ZOO Story (1958)
The death of Bessie Smith (1959)
The Sandbox (1959)
The American Dream (1960)
Adaptacja sceniczna powieści Curson Mc Cullers „Ballada o posępnej kawiarni".

„Off Broadway", ale w ślad za tym przyszła i szybko wzrastająca rzeczywista popularność. Piąta sztuka Albeego „Kto się boi Virginii Woolf" wystawiona została 13 października 1962 roku na ostrożnym i nieskorym do ryzyka Broadwayu i osiągnęła fantastyczny sukces. Teraz krytycy mogli już tylko głowić się nad pełnymi erudycji formułami pochwalnymi. Edward Albee otrzymał nagrodę krytyki za najlepszą sztukę sezonu, jego dramaty po kolei nagrywane były w pełnym tekście na płyty gramofonowe, rozchodziły się w wysokich nakładach książkowych, a w czasie gdy zabiegali o nie producenci filmowi i telewizyjni a także teatry Paryża, Berlina, Tokio, Buenos-Aires, Sztokholmu i Konstantynopola, dwie z nich i to jednocześnie doczekały się premier w Pradze, wreszcie „Kto się boi Virginii Woolf" po polskiej prapremierze w Teatrze Wybrzeża stał się sukcesem warszawskiego Teatru Współczesnego. Cały ten światowy triumf zmieścił się w kilku latach. Historia doprawdy bez precedensu.

Dziś ujrzymy na scenie łódzkiej najlepszą ze sztuk Albeego: „Kto się boi Virginii Woolf?" Cóż to za tytuł?

Pomysł, by dziecinną śpiewkę o Złym — „Kto się boi wilka?"—skojarzyć z nazwiskiem pedantycznej i arcytrudnej powieściopisarki*), z pasją badającej „strumień świadomości" swych bohaterów, ten pomysł tyleż perfidny co błyskotliwy podpowiedział autorowi tytuł sztuki, a nam może posłużyć za klucz do jej zrozumienia. Istotnie bowiem jest to rzecz o lękach, zahamowaniach i kompleksach współczesnego człowieka. A także o niemal sadystycznej potrzebie wiwisekcji stanów psychicznych. Będziemy więc świadkami perwersyjnej spowiedzi. Czy tylko świadkami? Doradzam ostrożność: sztuka jest ekshibicjonistyczna, miejmy się na baczności, nie decydujmy pochopnie, kogo Albee tak brutalnie obnaży.

Pochopnie nie zaliczajmy również konfliktu Marty i Georga tylko do specyficznie amerykańskich, a więc dosyć nam w istocie obcych zawiłości obyczajowych. To prawda, że Albee dostrzegł sytuację niejako typową dla społeczeństwa amerykańskiego trapionego obsesją kariery i kompleksem kobiety wyzwalającej się spod władzy mężczyzny i w ten sposób zaprzepaszczającej swą kobiecą szansę szczęścia. To prawda,

*) VIRGINIA WOOLF (1882—1941), pisarka angielska, autorka psychologicznych powieści „Mrs. Dalloway", „Orlando", „Flush", „Lata".

że w dialogach i sytuacjach sztuki słyszymy echa dyskusji amerykańskiej szkoły psychoalanalizy i wywodów Kinsey'a. Ale wszystkiego tego byłoby zbyt mało, by przenieść sztukę Albeego nad oceanami, by ją uczynić wydarzeniem teatralnym wszystkich bez mała kontynentów. Taki sukces mógł sprawić tylko odkrywczy uniwersalizm, demaskujący i definiujący człowieka naszych czasów, a także owa najcenniejsza cnota wielkiej dramaturgii: wielowarstwowość tekstu inspirująca coraz nowe jego odczytania. Bo przecież o tą myślową złożoność sztuki chodzi, jej fabuła jest tylko pretekstem: czworo ludzi na scenie i cztery wersje już zrealizowanej lub zapowiadającej się ludzkiej klęski.

Co jest przyczyną katastrof pozornie szczęśliwego, zamożnego, nie znającego klęsk wojny człowieka? Albee nie sformułuje żadnej definicji — pozostawi ją inteligencji widza, dociekliwości krytyka. Więc może zacytujemy zdanie jednego z nich: „Poczucie bezradności opanowuje dziś świadomość człowieka Zachodu wobec niezmiernej zawiłości współczesnego świata, wobec niemocy jednostki pozbawionej możliwości wywierania własnego wpływu na tę zawiłą tajemniczą machinę..."

Martin Esslin
(„Teatr absurdu")

Tyle o sprawie, która za chwilę całkowicie nas pochłonie. Lecz nim to się stanie, może jeszcze parę zdań o autorze sztuki. Ten Wielki Młody Człowiek Teatru nie tylko pisze dramaty i wystawia je, lecz prowadzi również dwie własne niewielkie sceny niekomercjalne typu „Off-Broadway" udostępniając pierwszy krok młodym pisarzom-dramaturgom. Jest wymagającym lecz życzliwym krytykiem tych zazwyczaj odkrywanych przez siebie talentów i — co już zgoła wyjątkowe — ani myśli tworzyć jakiejś własnej szkoły dramtycznej czy narzucać swoich poglądów na sztukę. „Jeśli ktoś zacznie rozmyślać nad wpływami, którym uległ, może stanąć wobec konieczności zaniechania pisania w ogóle". Takie są przekonania Edwarda Albee. Głosi je, lecz czy jest im wierny? Sam przyznaje się do powinowactw i na przykład zarzucając Ionesco „intelektualną błazenadę" nie ukrywa, iż w swym pisarstwie chadzał właśnie jego śladami. Może po to, by z właściwą sobie przekorą wykazać, że sztuka odnawia się we wciąż nowych poszukiwaniach twórczych, w najnowszym swym dramacie pogrąża się w surrealistycznej i me-

tafizycznej symbolice, o którą trudno było posądzać autora „Kto się boi Virginii Woolf?" Nic więc dziwnego że „Drobna Alicja" wywołała prawdziwą burzę i tyle sprzecznych sądów. Za ten eksperyment Albee zresztą drogo płaci, ale to już całkiem inna historia i nie musi być ona opowiedziana dzisiejszego wieczoru.

Wacław Biliński

„T E A T R"
O EDWARDZIE ALBEE i „VIRGINII"

(...) „Albee uważa, że tyle samo ludzi chodzi do teatru po to, by uciec od siebie, jak i po to, by wejść w siebie. On nie pozwala na ucieczkę, jego sztuki są dla tych drugich. I dlatego ci pierwsi oburzają się i protestują. „Żaden inteligentny, świadomy dzisiejszy człowiek — napisał reżyser nowojorskiego przedstawienia, Alan Schneider, w odpowiedzi jednemu z oburzonych i obrażonych VIRGINIĄ WOOLF — nie może nie rozpoznać w postaciach i nastrojach Albee'go czegoś z własnych wzruszeń wewnętrznych, cienia własnej świadomości". A może ci, którzy protestują, robią to właśnie dlatego, że zbyt wiele z siebie odnajdują w dramacie młodego amerykańskiego autora?

KTO SIĘ BOI VIRGINII WOOLF? jest sztuką napisaną w całkowicie realistycznej konwencji, tak że niektórzy krytycy widzą jej rodowód w naturalistycznym teatrze amerykańskim, a nawet skandynawskim, wspominając Ibsena i Strindberga. Napisaną znakomicie, o zdumiewająco mistrzowskim dialogu. Ale fabuły zewnętrznej nie ma prawie wcale. Cała jej akcja jest akcją wewnętrzną i cała treść uformowana wewnętrznie, w środku tego wielkiego, nie kończącego się aż do kresu nocy dialogu czworga osób w jednym pokoju" (...)

Andrzej Władysław Kral
(„Teatr" Nr 7/64)

„Charakterystyczne jest wyznanie samego Albee'go na temat jego metod konstruowania fikcyjnej rzeczywistości i procesu transpozycji artystycznej (w wywiadzie zamieszczonym w miesięczniku „Plays and Players"). Albee kategorycznie odżegnuje się od wszelkiego „teoretyzowania" i od kierowania się jakąś „umysłową spekulacją" w pracy twórczej. „Jestem pisarzem świadomie spontanicznym (...) Ilekroć

pracując nad sztuką, przyłapuję się na tym, że interesuje mnie coś poza rzeczywistością, o której piszę (...) natychmiast przestaję pisać".

To credo artysty wydaje mi się bardzo istotne, ponieważ, określając postawę twórcy w stosunku do swego dzieła, pozwala zrozumieć przyczynę, odnaleźć źródło owego tajemniczego strumienia życia. Oczywiście posiadanie tej tajemnicy nie jest wyłącznym przywilejem Albee'go: kryje ją w sobie każdy prawdziwie wielki dramat, każdy, który rodzi się z pewnej wizji rzeczywistości i posłuszny jest jej prawom; natomiast nie zdobędzie jej nigdy sztuka, w której wizja rzeczywistości staje się pochodnią sztucznie spreparowanej konstrukcji myślowej i jej zostaje podporządkowana.

Nie grają tu roli takie czy inne poglądy autora i jego stosunek do realnego świata. Bo przecież owe „gry towarzyskie", które w pewien sobotni wieczór „dla umilenia przyjęcia" organizują z tak przerażającą precyzją Marta i George, przekazują w zasadzie tę samą prawdę o człowieku współczesnym, co dziesiątki innych sztuk amerykańskich czy francuskich. A jednak występuje tu zasadnicza różnica, różnica polegająca nie tyle na randze talentu autorów, ile właśnie na odmiennym ich stosunku do tworzywa, którym operują, do kreowanej przez nich fikcji. Najlepiej może uwydatni się to, jeśli zestawi się VIRGINIĘ WOOLF ze sztuką, z którą zdaje się ją łączyć najbliższe pokrewieństwo: z HUIS CLOS Sartre'a. Dewiza, dla której Sartre skazał trójkę swoich bohaterów na wieczne tortury „przy drzwiach zamkniętych", mogłaby także posłużyć jako wyznacznik owej „Nocy Walpurgii" święconej w czterech ścianach mieszkania przeciętnej pary inteligenckiej z amerykańskiej prowincji: musiałaby tylko zostać odwrotnie sformułowana. U Sartre'a brzmi ona: „Piekło to Inni"; u wnijścia do infernum Albee'go można sobie wyobrazić ognisty napis: „Inni, to piekło". Ta odwrotność jest tu właśnie sprawą zasadniczą. Sartre wychodzi od pewnej wyabstrahowanej konstrukcji myślowej, ubiera ją w przejrzystą alegorię „piekła" i do niej dopasowuje swoje figury; ich reakcje, ich „sposób bycia", ich rozumowanie uzależnione są od mechanizmu owej konstrukcji. Albee odwrotnie: najpierw powołuje do istnienia żywe postacie, obdarza je bytem niezawisłym, pozwala im żyć, działać, kochać się i nienawidzieć, ranić się i znęcać wzajemnie nad sobą, cierpieć i tęsknić — według praw, nad którymi sam zrzeka się władzy, które narzuca im własna ich natura,

własny ich charakter i dyspozycje psychiczne, taki a nie inny porządek otaczającego ich świata. Oni nie zostają przeniesieni do specjalnie spreparowanego piekła: piekło wyrasta w ich własnym domu.

Metaforyczny obraz, który się w ten sposób wytwarza, nie jest ograniczony i wtłoczony w ciasne ramy określonego schematu alegorii; ma w sobie zmienność i płynność, otwiera ciągle nowe perspektywy, jest ciągle niejako in statu nascendi — jak samo życie. Cokolwiek zdradzą o sobie, o swych najskrytszych, najbardziej wstydliwych zakamarkach osoby tego dramatu, nie będzie to ostateczne; zawsze pozostanie jakaś niedopowiedziana reszta, możliwość jakiejś niespodzianki w ich reakcjach, postępkach, w ich wzajemnym stosunku. Ich życie nie zamyka się w granicach trzech godzin widowiska, nie kończy się wraz z zapadnięciem kurtyny i ruszeniem widzów do szatni; aktorzy dawno już starli szminkę i wyszli z garderoby, ale wcielone przez nich postacie wiodą dalej swój żywot, gdzieś tam, w jakimś niedocieczonym wymiarze, prowadzą dalej swą opentańczą grę, ścierają się ze sobą, padają trupem w tym niekończącym się teatrze okrucieństwa, i znów powstają z martwych, i może nawet — kto wie? — doznają łaski oczyszczenia, łaski katharsis.

Leonia Jabłonkówna
(„Teatr" Nr 10/64)

KRONIKA

W poniedziałek, 4 października 1965 r. po ciężkiej wieloletniej chorobie zmarł aktor naszego teatru

HENRYK MODRZEWSKI

Henryk Modrzewski urodził się 12 maja 1897 r. w Kańczudze koło Przeworska. Maturę otrzymuje w 1919 r. w gimn. św. Anny w Krakowie, pracując przez cały czas nauki jako prosty, niewykwalifikowany robotnik. Od tego też roku datuje się jego nieprzerwany mariaż z teatrem początkowo jako statysty, zaś od r. 1922 — po ukończeniu Szkoły Dramatycznej w Krakowie — jako aktora tematejszego Teatru im. Słowackiego. W następnych latach występuje na scenach Reduty w Warszawie i Wilnie, Teatru Miejskiego we Lwowie i Teatru Malickiej w Warszawie.

Od 1932 r. Henryk Modrzewski uzyskuje na Uniwersytecie Lwowskim im. Jana Kazimierza stopień doktora filozofii. W latach 1939—42 pracuje w charakterze robotnika, następnie — poszukiwany przez gestapo ukrywa się do r. 1944. Natychmiast po wyzwoleniu angażuje się w Lublinie do Teatru Wojska Polskiego, z którym przyjeżdża do Łodzi. Z kilkuletnią przerwą pozostaje Henryk Modrzewski wierny scenie łódzkiej do końca życia.

Widzowie łódzcy pamiętają Go z pewnością, jako świetnego Malvolia w szekspirowskim „Wieczorze Trzech Króli" (1951) czy Wicherkowskiego w „Domu otwartym" Bałuckiego. Inkwizytor w „Don Carlosie" Schillera, komandor Blakely w „Buncie na okręcie Caine" Wouka, Dyndalski w „Zemście Fredry czy kardynał Marcanova w „Malateście" Montherlanta — (ostatnia rola Henryka Modrzewskiego, w której zarazem obchodził w lutym 1964 r. jubileusz 45-lecia pracy artystycznej) to kilka spośród wielu postaci kreowanych na łódzkiej scenie.

Poza aktorstwem pasjonowała Henryka Modrzewskiego praca pedagogiczna. Wieloletni wykładowca PWSTiF w Łodzi zapisał się w pamięci swych słuchaczy nie tylko jako dużej wiedzy nauczyciel, ale serdeczny i oddany przyjaciel.

Docent Henryk Modrzewski odznaczony był Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski i Honorową Odznaką m. Łodzi.

WSPOMNIENIA O HENRYKU MODRZEWSKIM

Mieczysław Jagoszewski

Adam Grzymała-Siedlecki, pisząc w swojej znakomitej książce „Świat aktorski moich czasów" o kreacji, stworzonej przez Józefa Węgrzyna w roli Porucznika w „Sublokatorce" i omawiając jeden z mistrzowskich fragmentów jego gry, robi uwagę: „Trzeba było widzieć Węgrzyna w tej sekundzie. Jakimi sposobami to robił — nie wiadomo".

HENRYK MODRZEWSKI
w roli Wicherkowskiego w „Domu otwartym"
M. Baluckiego

Otóż właśnie to! Jakimi sposobami dochodził Węgrzyn do tak znakomitych osiągnięć artystycznych? On sam niewiele mówił zazwyczaj na ten temat. Nie miał też zwyczaju doszukiwać się psychologicznych podtekstów w kreowanych przez siebie postaciach. Raczej, zawierzywszy swemu wielkiemu talentowi i nieomylnej intuicji, podchodził do roli w sposób żywiołowy: i prawie zawsze wygrywał!

Natomiast dr Henryk Modrzewski — umysł niezmiernie analityczny, mądry teoretyk teatru — reprezentował zupełnie inny typ aktora. Wyznawał teorie Stanisławskiego, zanim jeszcze poznał dokładnie jego książki.

Poznałem go w Krakowie, kiedy był początkującym aktorem, terminującym w teatrze im. Słowackiego. Mieszkał wtedy w kamieniczce przy ul. Jabłonowskich opodal Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie studiowałem wówczas. Razem z Tadeuszem Białoszczyńskim — również zaczynającym dopiero swoją karierę artystyczną — i nieco starszym Alfredem Szymańskim odwiedzałem go też często, ażeby podyskutować na gorąco o ostatniej premierze i innych sprawach związanych z teatrem.

Z tamtych czasów utkwił mi w pamięci taki bardzo charakterystyczny dla „Henia" szczegół. Kiedy pewnego razu wpadłem do niego po południowym wykładzie na uniwersytecie, Modrzewski przeprosił mnie z zakłopotaniem: „Zaczekaj chwilkę, bo muszę skończyć próbę".

Na czym polegała owa próba? Henio w kącie pokoju postawił laskę, włożył na nią czapkę i zaczął — zmieniając raz wraz intonację oraz gestykulację — powtarzać do niej to jedno jedyne zdanie, jakie dane mu było wypowiedzeć w ciągu całej sztuki. Po prostu grał w niej tak zwany „ogon".

„Nie rozumiem — zauważyłem w pewnej chwili — dlaczego tracisz tyle czasu i energii dla tak małej rólki".

„Nie ma małych rólek! — zaperzył się Henio — Każda jest wielka. Każda wymaga rzetelnego opracowania. Nie ma bowiem dobrego spektaklu, jeśli w idealny sposób nie współgrają w nim wszystkie najmniejsze nawet sprężynki i kółka. A każda postać będzie papierowa, jeśli nie ożywisz jej krwią własnego przeżycia, jeśli poprzednio nie przeanalizowałeś dogłębnie wszystkich jej niuansów, naturalnie w kontekście z całością sztuki"...

Nic dziwnego, że artysta o takich poglądach dał się z miejsca oczarować Juliuszowi Osterwie. Że wstąpił do jego Reduty, do teatru w którym

m.in. kładziono taki nacisk na dociekliwość w analizie tekstów i postaci; a wskazaniom, które stamtąd wyniósł, pozostał wierny już do końca życia.

One inspirowały go w jego pracy aktorskiej, a potem pedagogicznej, kiedy został wykładowcą w Łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej i Filmowej. Echa owych założeń — naturalnie bardzo zmodernizowane i przepuszczane przez filtr własnej, bogatej indywidualności — przewijały się też przez kartki pisanej przez niego pracy o teatrze, a głównie o zadaniach reżysera. Część pierwszą tego dzieła ukończył Modrzewski już dawno, po czym wziął się do pisania części drugiej.

Pamiętam moje ostatnie z nim spotkanie. Leżał w łóżku wycieńczony chorobą, wychudzony, przygasły. Gdy jednak zaczął mówić o swej ukochanej książce, ożywił się, a oczy jego stały się tak gorące, jak wtedy przed laty, kiedy w małym pokoiku przy ul. Jabłonowskich w Krakowie dyskutował o sztuce.

„W części pierwszej mojej pracy — dowodził — nie znajdziesz może zbyt wiele nowości. Natomiast w drugiej części zamknę całe doświadczenie teatralne mojego życia. Występuję tu z własnymi koncepcjami, z własnymi prawdami i teoriami. Zobaczysz, że będzie to dzieło na pewno nowatorskie, na pewno interesujące!"

Niestety, nie dokończył Henryk Modrzewski swojej tak szeroko zakrojonej pracy. A szkoda: pozostałby po nim ślad trwalszy, niż serdeczne wspomnienia przyjaciół...

(artykuł napisany specjalnie dla „Kroniki")

Jerzy Ćwikliński

Przez piętnaście lat wspólnej drogi scenicznej pisałem o Nim wiele razy. Był tematem wielu popremierowych, artystycznych „kabaretów", podczas skromnych koleżeńskich spotkań, jakie tradycyjnie uświęcały każdą nową pozycję Teatru im. Stefana Jaracza. Życie niemal każdego aktora, życie kulis teatru stanowi przebogate źródło dla natrętnego obserwatora, jakim stałem się z upływem scenicznych sezonów. W moim przypadku Henio wielokrotnie był tematem nr 1. Żartowałem i dowcipkowałem na Jego temat siarczyście, tak jak się żartuje z kogoś, kogo się bardzo lubi i szanuje, z kogoś, kto wzniósł się ponad przeciętność. Henio zawsze kwitował to dobrotliwym uśmiechem na swej dobrodusznej twarzy. Miał wybitne poczucie humoru i nie potrafił gniewać się na nikogo. Nie sły-

szałem też, aby kiedykolwiek powiedział o kimś coś złego, co przecież czasem zdarza się w teatrze. Nie potrafił — był chodzącym optymizmem, wcieleniem ludzkiej dobroci i skromności.

Był również filozofem teatru i filozofem teatru życia, nie skąpiącym nikomu posiadanej wiedzy i doświadczeń. W swym nader skromnym mieszkaniu przyjmował każdego z otwartymi ramionami. Nie miał czasu dla siebie, miał czas i serce dla teatru i dla ludzi w najszerszym zrozumieniu. Mógłbym wymienić wiele nazwisk znakomitych aktorów łódzkich i warszawskich, którzy przychodzili do Niego, prosząc o wnikliwą analizę tekstu i pomoc w opracowywaniu ról. Nigdy nie odmawiał. Tam gdzie się pojawiał — siał optymizm, umiał z każdym serdecznie porozmawiać, z ojcowską dobrocią podtrzymywać upadających na duchu. Szczególnie kochał młodzież i pokrzywdzonych przez los. Koło żadnego człowieka nie przeszedł obojętnie. Toteż lubiano i szanowano Go powszechnie — w teatrze i w szkole teatralnej, gdzie wykładał. Kochali Go ludzie wykształceni i prości, był zawsze i wszędzie witany z czułością i sympatią.

Henio był aktorem z krwi i kości, z narzuconą sobie twardą, wewnętrzną dyscypliną obowiązku i umiłowaniem piękna scenicznej sztuki. Stworzył wiele wzruszających postaci, był znakomity w całym szeregu ról. I kiedy przyszło mu zagrać ostatnią, najtrudniejszą rolę, która to każdego z nas kiedyś czeka, a którą przeciętny człowiek od wieków „kładzie" — On spełnił ją z wielką godnością i mądrością filozofa.

To nie była scena śmierci — to była scena sensu życia. Doskonała, wielkiego, pouczającego zadania. I gdyby w tym momencie zerwała się nagle burza oklasków — nie zdziwiłbym się. Żegnał Henio teatr i żegnał życie, dziękując pracującym z nim aktorom, jak dziękuje się sobie wzajemnie po każdej udanej premierze, dziękując za troskę gronu ludzi, pochylonych nad Nim w białych fartuchach, pozostawiając na biurku dziesiątki listownych podziękowań ludziom nauki i sztuki.

Odszedł, ocierając płaczącym nad Nim łzy. Odszedł uśmiechnięty, całując i przyciskając do piersi kwiaty otrzymane od kolegów-aktorów.

Odszedł CZŁOWIEK.

Pozostało mistrzostwo JEGO ŻYCIA.

(Express Ilustrowany 23/24.X.1965 r.)

W roli komandora Blacely
w „Buncie na okręcie Caine" H. Wouka

NAD TRUMNĄ HENRYKA MODRZEWSKIEGO

dyr. Sabina Nowicka

Kochany Przyjacielu i Kolego, Heniu Najdroższy. Odszedłeś od nas w dniu tak pięknym, jak piękny i kryształowy był Twój charakter.

Żegnam Cię dziś w imieniu dyrekcji i zespołu naszego teatru, w którym prawie 20 lat pracowałeś i świeciłeś przykładem. Nie zapomnimy nigdy Twoich wspaniałych kreacji aktorskich — Twego Malvolia w szekspirowskim przedstawieniu „Wieczoru Trzech Króli", Wicherkowskiego w „Domu otwartym", Bałuckiego, Komandora w „Buncie na okręcie Caine", Dyndalskiego w „Zemście", Inkwizytora w „Don Carlosie" czy Kardynała w „Malateście". Role te oklaskiwała łódzka publiczność, ale tylko zespół naszego teatru mógł Cię podziwiać w wymarzonej w Twym życiu roli Starego Aktora w „Wyzwoleniu". W dniu premiery dawna choroba odezwała się z całą ostrością. Ale i wówczas przyszedłeś do teatru ciężko chory i dałeś jeszcze jeden dowód Twojej wielkiej miłości do sztuki i do teatru. Teatr przecież był największą pasją Twego życia. Ty, pedagog z powołania, filozof, aktor, całe swe życie poświęciłeś wielkiej pasji twórczej, do końca Twych dni byłeś Wielkim Człowiekiem Teatru.

Dziś w imieniu dyrektora Żukowskiego, własnym i całego naszego zespołu żegnam Cię i zapewniam, że nigdy nie zapomnimy o Tobie — wielkim Artyście, Pedagogu, Człowieku o ogromnych zaletach charakteru, serca i umysłu. Byłeś i będziesz dla nas przykładem. Śpij spokojnie, Heniu Kochany.

Hanna Małkowska
Dziekan Wydz. Aktorskiego
PWSTiF im. Leona Schillera

Śmierć nieodżałowanego naszego kolegi Henryka Modrzewskiego jest bolesną stratą nie tylko dla teatru i zespołu, ale i dla Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej, w której był długoletnim pedagogiem. Prof. docent Henryk Modrzewski nie tylko znakomicie podawał młodzieży wiedzę zawodową dzięki swej indywidualnej świetnej metodzie pracy, ale, co najważniejsze, umiał przekazać swoim słuchaczom to żarliwe umiłowanie sztuki, którym płonęło jego gorące serce. Bezlitośnie zwalczał wszelką powierzchowność, blagę i skłonność do efekciarstwa, którym często grzeszą młodzi ludzie, pobudzał do poszukiwania prawdy artystycznej i prostoty środków wyrazu. Wymagający i surowy a jednocześnie pełen serdeczności, zdobył gorącą miłość młodzieży. Świadczą o tym dziesiątki listów od studentów naszej uczelni. W momentach niepewności w pracy artystycznej, trudności w opracowywaniu roli, zwracali się oni do ukochanego profesora z prośbą o radę i pomoc, którą zawsze otrzymywali. Wiele osób z odległych nawet miast przyjeżdżało w wolny dzień na konsultacje. A Modrzewski nie szczędził czasu i sił, by młodym pomóc. Zasiał piękne ziarno, które w pracy wielu młodych aktorów owocuje, a Jego szlachetna, pełna życzliwego uśmiechu do świata i ludzi postać żyje w pamięci wszystkich, którzy Go znali.

Marian Nowicki
Prezes Zarządu Łódzkiego Oddziału
SPATiF i ZASP

Cześć Mu i wieczna pamięć za to, że tak głęboko kochał Teatr, że pojęcie „aktor" było dla Niego nie tylko z a w o d e m ale i g o d n o ś c i ą.

Wierzył, że słowo padające ze sceny może i powinno pomóc ludziom ż y ć p i ę k n i e j i l e p i e j.

Głęboki umysł, gorące serce i bezinteresowna, bezgraniczna miłość do Teatru, do Sztuki — oto cechy człowieka i aktora, którego dziś żegnamy, oto K o n r a d o w a p o c h o d n i a z „W y z w o l e n i a", której płomienie weźmy dziś do serc naszych i nie pozwólmy im zagasnąć — aby słowo a k t o r zawsze brzmiało p i ę k n i e i d u m n i e.

W roli kardynała Marcanowa w „Malateście" H. Montherlanta

REPERTUAR BIEŻĄCY:

Roman Bratny
KOLUMBOWIE ROCZNIK 20
(adaptacja Adam Hanuszkiewicz)

Gabriela Zapolska
MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ

Albert Camus
KALIGULA

Erich Maria Remarque
OSTATNIA STACJA

Hermann Bahr
KONCERT

L. J. Kern i Wł. Krzemiński
LORD Z WALIZKI
(wg Oskara Wilde'a „Brat marnotrawny")

Henryk Sienkiewicz
W PUSTYNI I W PUSZCZY
(adaptacja Janusz Mazanek)

Jerzy Ćwikliński wg Zofii Rogoszówny
DZIECI PANA MAJSTRA

Maria Konopnicka
O KRASNOLUDKACH i SIEROTCE MARYSI

DRUGA SCENA — TEATR 7,15

L. A. Dmuszewski — L. Schiller
SZKODA WĄSÓW

Marc Camoletti
LATAJĄCE DZIEWCZĘTA

W PRZYGOTOWANIU

Bertolt Brecht
KAUKASKIE KREDOWE KOŁO

DRUGA SCENA — TEATR 7,15

Maurice Hennequin
KŁAMCZUCHA

P Z U

PAŃSTWOWY ZAKŁAD UBEZPIECZEŃ
Oddział dla m. Łodzi
Łódź, Al. Kościuszki Nr 57

Rodzice otaczając dzieci troskliwą opieką czynią wszystko, aby stworzyć im jak najlepsze warunki życia. Rozpoczęcie przez dzieci samodzielnego życia wywołuje naturalną potrzebę posiadania większych środków pieniężnych, na przykład na odbycie studiów na wyższych uczelniach, na wkład celem uzyskania mieszkania spółdzielczego lub przyzakładowego, na zakupienie wyprawy bądź urządzenia własnego mieszkania.
Osiągnięciu tego celu służy wprowadzone przez Państwowy Zakład Ubezpieczeń

ubezpieczenie zaopatrzenia dzieci

Rodzice lub opiekunowie dziecka, przeznaczają stosunkowo drobną część bieżących dochodów na opłacenie składki. Kwota pieniężna zostanie wypłacona w oznaczonym terminie, nawet gdy przedwczesna śmierć rodzica lub opiekuna przerwała dalsze opłacanie składek.
Informacji udzielają i zawierają umowy przedstawiciele PZU, których przybycia można zażądać telefonicznie.

Telefon 455-10 wewn. 40

Cena 2,50 zł

ORS

Państwowe Przedsiębiorstwo „ORS" Oddział w Łodzi oferuje swoje usługi w zakresie udzielania kredytu na zakupy niektórych artykułów przemysłowych objętych sprzedażą ratalną, za pośrednictwem podległych agencji na terenie:

miasta Łodzi: ul. Zachodnia 91, tel. 995-50
ul. Zgierska 24, „ 535-05

Województwa:

— Piotrkowie Tryb., ul. Słowackiego 16, tel. 43-06
— Sieradzu, ul. Warcka 13, tel. 622
— Kutnie, Pl. 19-go Stycznia 7, tel. 614
— Tomaszowie Maz., ul. Zgorzelicka 37, tel. 26-52

Dokładnych informacji udzielają bezpośrednio lub telefonicznie każdy z podanych punktów.

Biuro Organizacji Widowni, Łódź, ul. Kilińskiego 45, tel. 315-33 przyjmuje zamówienia na bilety do Teatru im. Jaracza w godzinach 8—16. Kasa teatru przy ul. Jaracza 27, tel. 266-18 otwarta codziennie z wyjątkiem wtorków w godz. 10—13 i od 16 do rozpoczęcia przedstawienia.

6980a

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

Redakcja programu: KRYSTYNA BOBROWSKA

4071 — ŁDA — 23.11.65 — N-3/5358 — 4.000 egz.