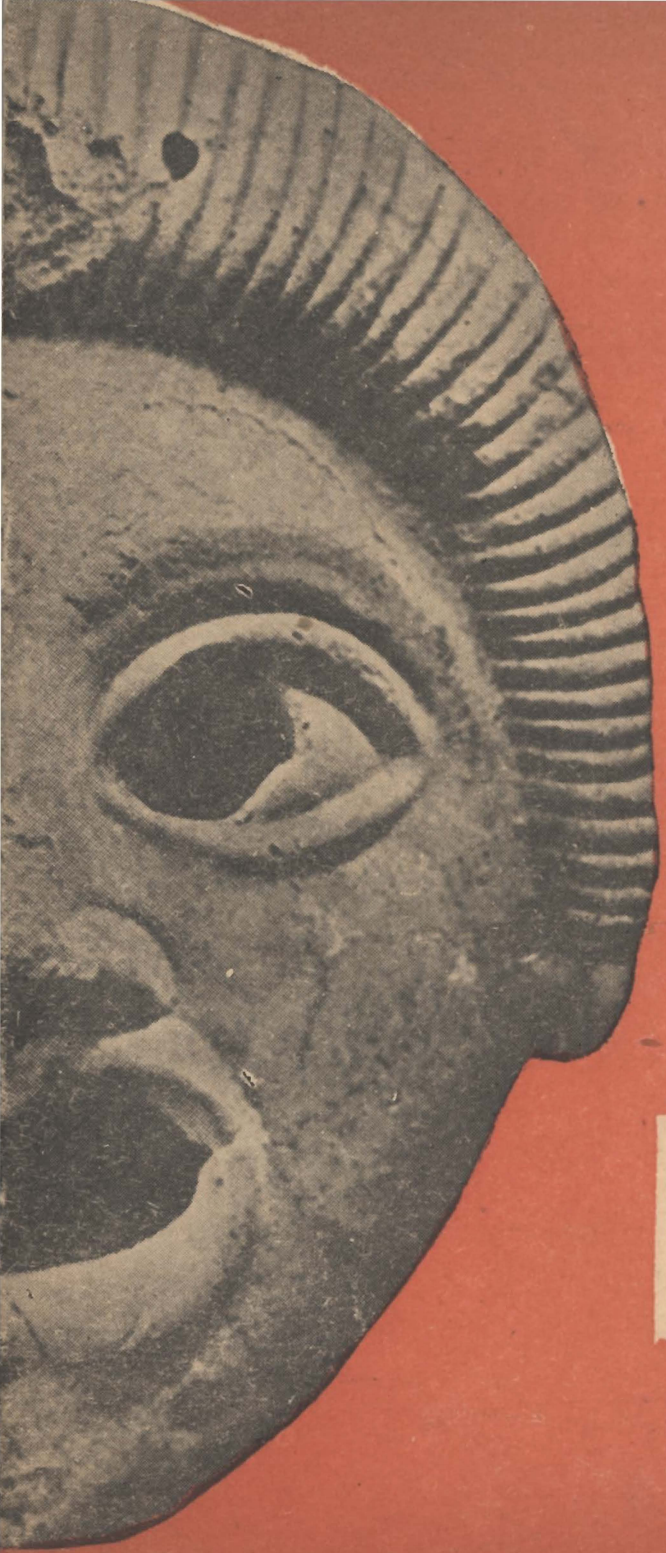


zeszyty teatralne

Państwowy
Teatr
Ziemi
Lubuskiej
w Zielonej Górze

nr 2 (34)
rok IV

Państwowy Teatr Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze

Dyrektor teatru: Marek Okopiński

Sezon teatralny 1961/1962

B. Markowski

urodził się 7 lipca 1893 r. w gruzińskiej miejscowości Bagdady, na Kaukazie. Ojciec jego, leśniczy, zmarł w 1906 r. Wkrótce potem Włodzimierz z matką i dwiema siostrami znalazł się w Moskwie, gdzie żył w trudnych warunkach. Jeszcze jako chłopak brał udział w demonstracjach ulicznych w 1905 r.; później należał do marksistowskiego kółka szkolnego, a w r. 1908 wstąpił do partii bolszewickiej. Trzykrotnie aresztowany za działalność konspiracyjną i zwolniony jako niepełnoletni, znalazł się pod stałym nadzorem policji carskiej. W roku 1911 rozpoczął studia na akademii malarskiej, gdzie związał się z grupą futurystów i coraz śmielej chwytał za pióro. Za „wywrotową" działalność usunięto go jednak z uczelni. Po ogłoszeniu w 1915 r. poematu „Obłok w spodniach" poeta zyskał pomoc i przyjaźń Gorkiego. W dniach rewolucji i wojny domowej pracując w Rosyjskiej Agencji Telegraficznej maluje plakaty, układa wiersze okolicznościowe lub rymowane hasła. Ogłasza też wiersze satyryczne. W 1924 r. odczytuje przed aktywem moskiewskim poemat „Włodzimierz Iljicz Lenin". W roku 1924 ukończył poemat „Dobrze", a w 1930 zaczął pracować nad poematem „Pełnym głosem". Przez pewien czas był redaktorem czasopisma „Lewy Front". Wielokrotnie jeździł za granicę. Szykany, jakich doznawał od miernot literackich i wyszydzanych przez siebie konserwatywnych urzędników, a także powikłania miłosne w życiu osobistym przyczyniły się do podjęcia smutnej decyzji: 14 kwietnia 1930 roku Majakowski samobójczym wystrzałem pozbawił się życia.

Leon Gomolicki

O DRAMATURGII MAJAKOWSKIEGO

I

Twórczość Włodzimierza Majakowskiego, wielkiego poety rewolucji proletariackiej, jest bogata i różnorodna. Z jednakowym powodzeniem próbował on swoich sił w różnych rodzajach literackich: stworzył satyrę i epikę rewolucyjną, pisał dla filmu i dla teatru, jest również autorem pierwszych widowisk cyrkowych o treści porywającej a zarazem wychowawczej. Swoje scenariusze filmowe, w liczbie kilkunastu, przygotował do druku w roku 1927,zaopatrując je w przedmowę i komentarz. Poeta nie tylko brał czynny udział w reżyserowaniu zaprojektowanych przez siebie filmów, lecz także sam występował w nich jako aktor.

W teatrze Majakowskiemu było ciasno, krępowała go rampa i ograniczona powierzchnia sceny. Dlatego lubił, gdy widowiska jego wystawiano pod otwartym niebem, na placach miejskich. Tym się też tłumaczy zapał, z jakim pracował nad reorganizacją cyrku, nad dostosowaniem widowisk cyrkowych do nowych potrzeb rewolucji.

Pierwszą próbą Majakowskiego stworzenia widowiska cyrkowego był **„Czempionat wszechświatowej walki klasowej"**. Program ten był wystawiony w Drugim Państwowym Cyrku w sezonie 1920-21. W styczniu 1920 roku Centralny Zarząd Cyrków Państwowych zwrócił się do Majakowskiego z prośbą o napisanie tekstu do widowiska cyrkowego na temat wydarzeń roku 1905. Tekst ten, który poeta zatytułował „Moskwa pali się" powstał w ciągu stycznia i połowy lutego. Był to rodzaj widowiska, który Majakowski nazwał „melomimą" (pantomima połączona ze śpiewem i intermedium dramatycznym). Jak i inne swoje utwory, poeta czytał libretto tej „melomimy" robotnikom, tłumacząc znaczenie przedstawienia cyrkowego w nowych warunkach porewolucyjnych.

Mówił wtedy:

„Sztuka cyrkowa jest najbardziej rozpowszechnioną i ulubioną sztuką proletariatu. Ale zastanówmy się, w jakim stopniu odzwierciadlała ona dotychczas nasz dzień dzisiejszy. Otóż... wcale go nie odzwierciadlała. Moja „melomima" „Moskwa pali się" jest próbą pokazania dnia dzisiejszego w apoteozie kroniki historyczno-rewolucyjnej. Chcę pokazać jak klasa robotnicza szła przez próbę generalną rewolucji ku dniowi dzisiejszemu".

Widowiska cyrkowe były wyrazem organicznego zbliżenia poety do źródeł teatru ludowego, do satyry ludowej, łączącej pierwiastek powagi z intermedium satyrycznej bufonady. Tak też zostało pomyślane pierwsze rewolucyjne widowisko teatralne Majakowskiego „Misterium — Buffo".

II

Mimo stosunkowo nielicznej produkcji Majakowskiego w rodzaju dramatycznym, żaden z pisarzy pierwszego okresu Rewolucji Październikowej nie stał tak blisko problematyki teatru rewolucyjnego, jak właśnie autor poematów: „Dobrze", „Lenin" i „150 milionów".

Wszystkie jego utwory epickie są dramatyczne w założeniu i dlatego łatwe do inscenizacji. Większość wierszy — felietonów satyrycznych Majakowskiego zbudowana jest w formie dialogu, stanowiąc jednocześnie najcenniejsze pozycje w spuściźnie poety.

Pierwszą stworzoną przez niego próbą sztuki teatralnej był udramatyzowany poemat liryczny pt. **„Włodzimierz Majakowski"**. Został on wystawiony jeszcze przed rewolucją w petersburskim Luna-parku. Rolę tytułową grał sam autor — bez charakteryzacji, w zwykłym ubraniu, codziennym. Pozostałe role obsadzone były przez studentów — amatorów. Nie rozumiana przez publiczność Luna-parku, przyzwyczajoną do operetek i płaskich skeczów, ta eksperymentatorska próba została wygwizdana. Właściwe formy teatralne i sugestywną akcję dramatyczną odnalazł Majakowski dopiero po rewolucji.

Największe sukcesy Majakowskiego na polu dramaturgii przypadają na lata 1917-1921. W swojej „Autobiografii" poeta wzmiankuje w sierpniu 1917 roku: „Zaprojektowałem **„Misterium — Buffo"**. Pracę nad tym widowiskiem dramatycznym ukończył we wrześniu 1918 r. Wtedy też odczytał nowy utwór w gronie przyjaciół. Wśród obecnych znajdował się ludowy komisarz oświaty A. Łunaczarski, który wkrótce potem, w przemówieniu wygłoszonym na otwarciu Petersburskich Państwowych Wolnych Warsztatów Artystyczno-Szkoleniowych, tak określił dramat Majakowskiego: „Treść tego utworu podyktowana jest przez całokształt gigantycznych przeżyć naszej współczesności i po raz pierwszy w historii naszej sztuki zgodna jest ze zjawiskami rzeczywistości".

I już w końcu września Centralne Biuro Obchodu Pierwszej Rocznicy Rewolucji Październikowej zaaprobowało „Misterium — Buffo" do wystawienia.

Wtedy jeszcze przez następne trzy — cztery lata, pierwsze lata rewolucji proletariackiej, była to jedyna nowa sztuka napisana dla rewolucji. W repertuarze uroczystości z okazji drugiej rocznicy Rewolucji Październikowej zjawia się jeszcze poemat dramatyczny Wasyla Kamieńskiego „Stienka Razin". W roku 1920 mówiło się wciąż o tych samych pozycjach: „Misterium — Buffo" Majakowskiego, „Stience-Razinie" Kamieńskiego i inscenizacji poematu Aleksandra Błoka „Dwunastu". Dopiero później zaczynają się ukazywać na scenie nowe sztuki pisarzy radzieckich, otwierające w dramaturgii okres realizmu socjalistycznego. Majakowski wówczas odchodzi na pewien czas od zagadnień teatralnych, przerzucając się na pracę agitacyjną w agencji prasowej „Rosta". Lecz można powiedzieć bez przesady, że w pierwszych latach porewolucyjnych panuje on niepodzielnie w nowym teatrze radzieckim. Teatr, jeszcze nie zupełnie wolny od konwencji pozostawionych mu w dziedzictwie po okresach sztuki burżuazyjnej, z trudem wchłaniał i trawił Majakowskiego, ale pod potężnym wpływem nowatorskiej twórczości poety przeżywał korzystne dla siebie kryzysy, burzył dotychczasowe ciasne ramy sceniczne.

III

Jeszcze przed rewolucją Majakowski walczył z burżuazyjnym repertuarem psychologicznych i symbolicznych sztuk, obliczonych na widza mieszczańskiego. Walkę tę poeta z pasją przenosi w nowy okres walczącej i zwycięskiej rewolucji. Pobudza go do tego w pewnej mierze prowadzona przez samego poetę walka o wystawienie „Misterium — Buffo". Jak można było się spodziewać, burząca dotychczasowe ramy teatralne forma tego utworu i jego treść napotykała na opór starych aktorów, reżyserów, a nawet krytyków teatralnych.

W listopadzie 1918 roku, w przemówieniu wygłoszonym na wiecu w Pałacu Sztuki, Majakowski perswaduje:

„Potrzebne nam są żywe zakłady ducha ludzkiego, nie martwa świątynia sztuki, w której butwieją obumarłe utwory. Sztuki nie powinno się zamykać w grobowcach — muzeach, powinno się ją pokazywać wszędzie — na ulicach, w tramwajach, w fabrykach, w warsztatach i mieszkaniach robotniczych".

Rys. Wł. Majakowskiego

Zasady sztuki dla mas, sztuki agresywnej, atakującej rzeczywistość, poruszającej zagadnienia aktualne, wybuchającej jak bomba wypełniona ideologią rewolucyjną, zostały zrealizowane przez Majakowskiego w „Misterium — Buffo". Majakowski lubił ożywiać przenośnie, ujawniać — aktualizując — ich utartą treść. Później montując widowisko cyrkowe o roku 1905, napełnił ulotkami z aktualnymi hasłami bombę, która w pewnym momencie przedstawienia wybuchała, rzucona spod kopuły cyrku. Ulotki unosiły się w powietrzu spadając na rzędy amfiteatru cyrkowego.

„Misterium — Buffo" miało właśnie odegrać rolę takiej bomby.

O akcji tego utworu dramatycznego Majakowski pisał:

„Misterium — Buffo" jest to nasza wielka rewolucja skondensowana wierszem i akcją teatralną... Wiersz „Misterium — Buffo" oddaje ruch tłumu, konflikt klasowy, walkę idei...".

Istotnie postacie swego dramatu poeta podzielił na dwa wrogie obozy: „siedem par czystych" — burżujów i „siedem par nieczystych" — proletariuszy, którzy przebywają w arce Rewolucji podczas potopu wojny.

Akcja satyrycznego „Misterium" toczy się między Piekłem a Rajem — symbolami społeczeństwa burżuazyjnego, podzielonego na uprzywilejowanych leniuchów i pracujących nędzarzy. W podróży pełnej groteskowych przygód proletariusze kolejno pozbywają się pasożytów klasy robotniczej. „Nieczyści" burzą raj, szturmem zdobywają niebo, aby trafić do ziemi obiecanej, która... okazuje się tą samą, opuszczoną przez nich ziemią, tylko oczyszczoną przez rewolucję. Tu, w nowym świecie, pozbawionym ucisku i ciemnoty, wyzwolone rzeczy — narzędzia pracy na roli, w fabrykach — z niecierpliwością oczekują powrotu ludzi pracy. Sztuka kończy się triumfem świata pracy i marszem rzeczy i robotników „z udziałem całej widowni".

Ten zaprojektowany przez poetę udział całej widowni w akcji sztuki, został rzeczywiście zrealizowany w roku 1921, kiedy „Misterium — Buffo" wystawiono w cyrku dla uczestników III Kongresu Kominternu. Na premierze rozentuzjazmowani widzowie porwali się ze swoich miejsc i przyłączyli do triumfalnego pochodu aktorów w finale przedstawienia. Śpiewając „Międzynarodówkę" publiczność zebrana na olbrzymiej widowni cyrku paradowała dookoła areny. Długo wywoływano autora. Wreszcie Majakowski ukazał się „przedstawicielom kuli ziemskiej, o której losach tylko co opowiedział".

IV

W wirze gorączkowej pracy na plakatami „Rosty" Majakowski napisał trzy **krotochwile — groteski:** 1) „A może! Pierwszomajowe marzenia w fotelu burżuazyjnym". 2) Krotochwila o popach, którzy nie rozumieją, co to jest święto" i 3) „Kto i jak spędza czas, obchodząc święta — różne uwagi z tego powodu". Groteski te pisane prostym i łatwym językiem czastuszki, były wystawione w latach 1920 i 1921. Mnożąc wówczas plakaty polityczne, które wysyłano na front, a za pomocą których zwalczano również wrogów, dekujących się na tyłach Czerwonej Armii, Majakowski projektował zorganizowanie objazdowych teatrzyków z jednym aktorem, który posługując się plakatami recytowałby agitacyjne teksty. Myśl ta została zaaprobowana przez Wydział Teatralny Komisariatu Oświaty. W roku 1920 ukazał się w wydaniu przeznaczonym dla objazdowych teatrów agitacyjnych (zorganizowanych celem przeprowadzenia kampanii aprowizacyjnej) wiersz — krotochwila Majakowskiego pt. **„Do wszystkich Titowów i Własowów RSFRR"**. W roku 1921 napisał na zamówienie Ludowego Komisariatu Rolnictwa sztukę agitacyjną **„Wczorajszy czyn"**, w roku 1926 — skecz polityczny **„Radio-Październik"**. Wówczas to powstała myśl powierzenia Majakowskiemu opracowania tematyki obchodu dziesiątej rocznicy Rewolucji Październikowej w Wielkim Teatrze Opery Leningradzkiej.

Ostatnie przedsięwzięcie okazało się niezwykle udane: wynikiem jego był monumentalny poemat poświęcony dziesięcioleciu rewolucji pt. **„Dobrze!"**. Umowa zawarta w Dyrekcji Teatrów Leningradzkich pozostawiła poecie swobodny wybór rodzaju literackiego, w którym miała być opracowana tematyka Października. To, że Majakowski nie wybrał formy dramatycznej, lecz napisał poemat, świadczyło, jak daleko wówczas odszedł od problematyki teatralnej. Były to czasy, kiedy teatr radziecki dysponował już dramatami, które miały wejść do jego stałego repertuaru: „Lubow Jarowaja" Treniewa i „Pociąg pancerny 11-69" Wsiewołoda Iwanowa.

Dramaturgia rewolucyjna poszła drogą sztuk obyczajowo-psychologicznych. Majakowski wciąż jeszcze traktował teatr jako monumentalne widowisko „z udziałem wszystkich współczesnych możliwości technicznych", to jest filmu i radia, uzupełniających balet, dekoracje, akcję dramatyczną, śpiew i muzykę. Dlatego z takim zapałem stworzył kilka aktualnych programów cyrkowych. W latach 1928-29 powrócił poeta jeszcze raz do teeatru, próbując sił w rodzaju komedii obyczajowej. Tak powstały satyry: komedia feeryczna **„Pluskwa"** i dramat z cyrkiem i ogniami sztucznymi **„Łaźnia"**.

Śmiało posługując się obrazem zaostrzonym przez wprowadzenie hiperboli, groteski i fantastyki, stworzył Majakowski w tych jedynych w swoim rodzaju komediach typowe satyryczne portrety biurokratów, karierowiczów, mieszczuchów, bezlitośnie poddając ich chłoście śmiechu, a jednocześnie wiernie trzymając się ram rzeczywistości.

Sam mówi między innymi o komedii „Pluskwa": „W mojej sztuce nie ma sytuacji, które nie byłyby wzorowane na dziesiątkach faktów autentycznych". Ukazując widowni typowe charaktery, poeta skłonny był nieraz nawet nadużywać przesadnych, karykaturalnych obrazów, ubierać intrygę teatralną w barwne, fantastyczne szaty bufonady. A więc kontynuował tradycję komedii rosyjskiej wytyczoną przez Gogola, Sałtykowa-Szczedrina i Suchowa-Kobylina.

Celem Majakowskiego było przy tym, jak sam określał, umyślnie wyostrzone przeciwstawienie prawdy i zwalczanego zła, które bezlitośnie demaskował i tępił. Mówił: „Co się tyczy wskazania bez ogródek, kto jest przestępcą, a kto nim nie jest, mam już taki agitacyjny zwyczaj; nie lubię, żeby to nie było dla wszystkich jasne. Lubię dopowiedzieć do końca, kto jest łajdakiem". Tej prostej zasadzie zawdzięcza Majakowski przejrzystą budowę swych komedii, a także ostre traktowanie poszczególnych postaci i sytuacji.

(z programu P. Teatru Nowego w Łodzi)

Fragment przemówienia na dyskusji o „Łaźni" w Klubie I Wzorowej Drukarni (30 października 1929)

Powiem parę słów odnoszących się do poprzednich przemówień. Przede wszystkim chcę zaznaczyć, że nigdy nie uważam żadnego swego utworu za ukończony, doskonały, że niby „wzniosłem sobie pomnik nie trudem rąk ciosany". Wierzę mocno w twórcze siły klasy robotniczej i przychodzę do niej z prośbą o pomoc, aby ten pomnik stał się właśnie „ciosany trudem rąk". Wszelako uwagi przyjmuję do wiadomości i staram się z nich korzystać.

Tow. Lachowiec zarzucił mi tutaj, że ośmieszam nasze trudności. Jako dowód przytoczył to, co Pobiedonosikow dyktuje maszynistce: „Dawniej jeżdżono tramwajem za 5 kopiejek, a teraz za 10 kopiejek". Ale ja nie trudności ośmieszam, lecz tylko biurokratyczne podejście. Biurokracie wszystko wydaje się dobrym, wszystko mu się podoba. My zaś mówimy: „Jakby to zrobić tak, ażeby — skoro dawniej jeżdżono za 5 kopiejek — teraz jeździć za 4"? Przecież nasza 10-kopiejkowa opłata za bilet tramwajowy też została ustalona z punktu jakiejś ostatecznej przydatności dla sprawy robotniczej.

Wskazywano na to, że Czudakow wynalazł tak błahą rzecz, jak maszyna czasu. Nie, towarzysze! To, że my nasz plan pięcioletni wykonujemy w czterech latach, to właśnie jest swojego rodzaju maszyna czasu.

Jest to maszyna tempa socjalistycznego budownictwa.

Mówiono dalej, że dałem swemu wynalazcy nazwisko Czudakow. Przemawiałem na zjeździe wynalazców i wiem, że wynalazca jest przede wszystkim cudakiem. Wiem, że wynalazcy to ludzie pochłonięci swoją ideą, którzy spodziewają się, że zagadnieniami organizacyjnymi zajmą się za nich towarzysze, sami chcą się zajmować swoją robotą i dlatego biurokrata staje im często na zawadzie. Ale nie chciałem z wynalazcy zrobić głuptaska.

Potem towarzysz mówił, że zakończenie jest niedostatecznie przemyślane. Podszedłem do tego problemu w ten sposób, ażeby i agitacja była, i żeby zakończenie miało w sobie coś feerycznego. Sądzę, że to bardzo ciekawe i dotychczas w teatrze nie stosowane. Chcę, żeby i agitacja wyszła — niby, że biurokratów objechali, a pod koniec, żeby fajerwerk zapalili, tak, że już do Teatru Wielkiego nie ma po co chodzić. Oto moje podejście. Ale stąd nie wynika jakobym się od wielkich problemów wymigiwał taniuchnymi efekcikami. Chcę, żeby agitacja była wesoła, z trzaskiem.

„ŁAŹNIA" na scenach polskich

W TEATRZE NOWYM w Łodzi

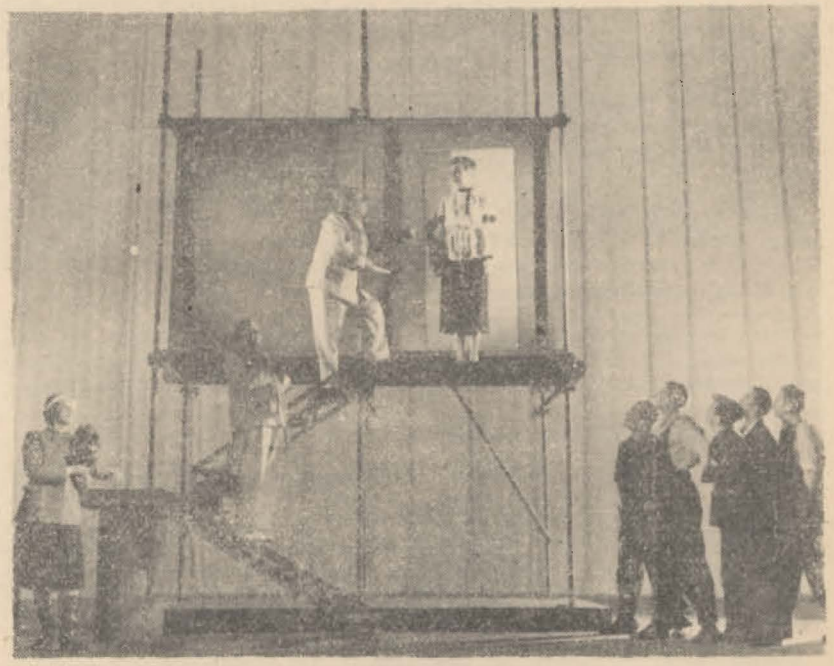
Premiera polska 11. 12. 1954 r.

Inscenizacja i reżyseria — **Kazimierz Dejmek**

Scenografia — **Józef Rachwalski**

Muzyka — **Tadeusz Paciorkiewicz**

Opracowanie choreograficzne — **Józef Matuszewski**



Maria Białobrzeska — Madame Mezaliansowa, Edward Wichura — Optymistenko, Janusz Kłosiński — Pobiedonosikow, Eugenia Herman — Fosforyczna Kobieta, Zygmunt Malawski — Czudakow, Jerzy Kozakiewicz, Dobrosław Mater, Michał Pawlicki, Marian Stanisławski — robotnicy.

W BAŁTYCKIM TEATRZE DRAMATYCZNYM IM. J. SŁOWACKIEGO w Koszalinie

Premiera 19. 5. 1961 r.

Wolna adaptacja Tadeusza Aleksandrowicza wg. oryginału „Bania"

Reżyseria — **Tadeusz Aleksandrowicz**

Scenografia — **Teresa Ponińska**

Choreografia — **Jan Sobiera**
Opracowanie dźwiękowe — **Jan Małkowski**

Scena zbiorowa z aktu V-go

OD INSCENIZATORA

„Łaźnia" zielonogórska jest trzecią inscenizacją tej sztuki w Polsce.

W tekście, poza drobnymi skreśleniami, nie dokonano żadnych zasadniczych zmian. Jedynie imiona wszystkich wymienianych a nie występujących na scenie osób, zamieniono jednolicie na: Iwan.

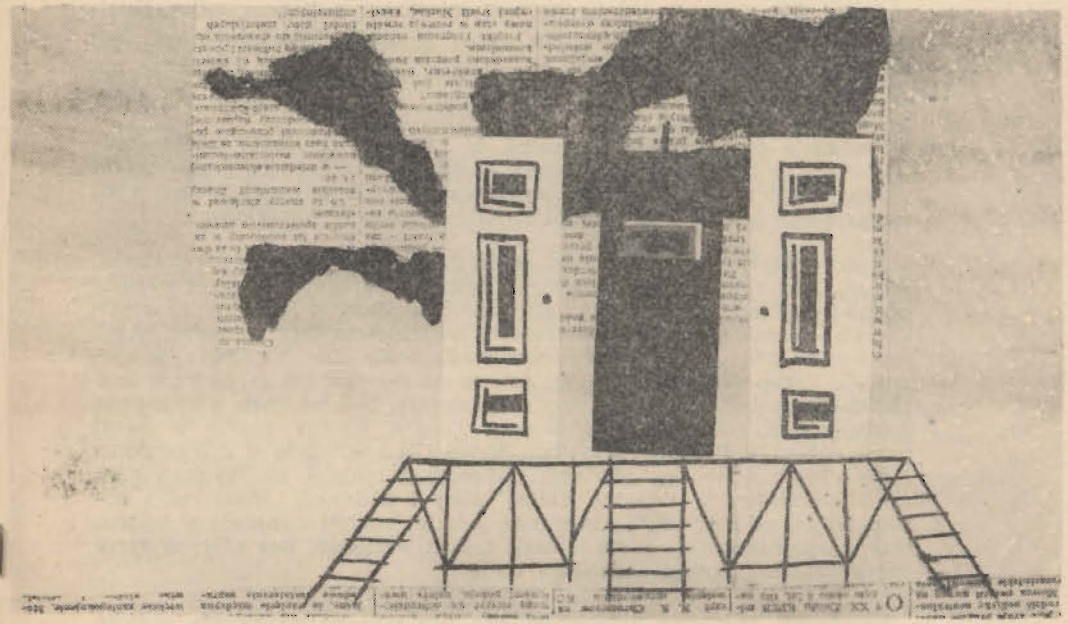
Jeżeli chodzi o obsadę, skreślono z niej postaci administratora domu, milicjanta i tłum kancelistów. Tekst robotnika Foskina przejął Dwojkin, a postać odźwiernego teatralnego zmieniono na bileterkę. Ze skreślonych słów „Marsza czasu" wykorzystano poszczególne zwroty, jako hasła na transparentach.

O INSCENIZATORZE

Antoni Tośta urodził się w roku 1931. Szkołę średnią ukończył w Piotrkowie Tryb. Studia artystyczne rozpoczął w 1949 r. pod kierunkiem prof. Zenobiusza Strzeleckiego na Wydziale Scenografii P. Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi. W latach 1951-55 kontynuował studia u prof. Andrzeja Stopki na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Po uzyskaniu dyplomu zaangażował się do P. Teatru im. Żeromskiego w Kielcach, pozostawającego wówczas pod dyrekcją L. i T. Byrskich. Wespół z Lilianą Jankowską projektował oprawę plastyczną m. in. do „Pluskwy" Majakowskiego, „Caliguli" Camusa, „Optymistycznej tragedii" Wiszniewskiego w reż. L. Zamkow, do dramatu pt. „Księżyc świeci nieszczęśliwym" O'Neilla w reż. J. Rakowieckiego i do „Sługi dwóch panów" Goldoniego w reż. K. Skuszanki. Spektakl ten brał udział w Festiwalu Teatralnym w Wenecji. W Poznaniu przygotował reżysersko i scenograficznie razem z Juliuszem Burskim przedstawienie komedii Audibertiego pt. „Krąży zło". Niedawno projektował scenografię do „Romeo i Julii" Szekspira w Teatrze im. J. Osterwy w Lublinie. Reżyserem był Jerzy Zegalski. W jego dekoracjach i kostiumach grano w Warszawie, Gdyni, Krakowie, Nowej Hucie, Poznaniu, Lublinie i Kielcach.

ANTONI TOŚTA

PROJEKT DEKORACJI



Jerzy Pomianowski

PROSZĘ PAŃSTWA DO ŁAŹNI!

W roku 1930, a w trzynastym roku Rewolucji, nad widownią moskiewskiego teatru, gdzie wystawiona była **Łaźnia** Włodzimierza Majakowskiego, rozwieszono wierszowane hasła i epigramy napisane przez autora sztuki — jednej z tych rzadkich sztuk, które naprawdę zdolne są mieć wpływ zbawienny na ludzkie skłonności, dając przy tym widzowi radość obcowania ze świetnym, wesołym, szlachetnym umysłem, radość uczestniczenia w jego walce. Oto jedno z tych haseł:

Niektórzy powiadają: „Sztuka w sam raz,
lecz niezrozumiała dla szerokich mas".
Porzućcie tę pychę i te pańskie fochy!
Masy mają rozum też nie od macochy.

Czym jest „Łaźnia", nie trzeba wyjaśniać; jest najlepszą, najoryginalniejszą, najbardziej partyjną nie tylko ze sztuk Majakowskiego, lecz w ogóle z komedii radzieckich. Kim jest Majakowski, też wyjaśnień nie wymaga.

Pozostaje do wyjaśnienia, czemu to „Łaźnia" nie była przez dwadzieścia pięć lat grana, a zwłaszcza — dlaczego dopiero po przewlekłym oporze, dopiero w 1954 roku wystawiono ją na polskiej scenie, choć u nas długo jeszcze będzie mieć kształt bezspornej aktualności.

Ćwierć wieku mija nie tylko od napisania tej sztuki i przytoczonej fraszki, lecz również od samobójczej śmierci Majakowskiego; ci właśnie do niej dopomogli, którzy byli przedmiotem ataku w jego satyrycznych komediach, scenariuszach i wierszach. Dwadzieścia pięć lat temu mogło się jeszcze udać zaszczucie rewolucyjnego poety. Ale dla dobrej satyry istnieje tylko jedna śmierć — śmierć trafionego celnie przeciwnika. „Łaźnia" musiała wrócić na sceny radzieckie, jest od roku z rosnącym powodzeniem grana w Moskiewskim Teatrze Satyry, poszła w świat przez anteny radiofonii i telewizji. Wystawiona wreszcie w Polsce przez łódzki Teatr Nowy, nie zawiodła najlepszych nadziei, ale od razu stała się wydarzeniem w dziejach naszej sceny i widowni. „Masy mają rozum też nie od macochy", nie znoszą jarskiej kuchni i szukają w teatrze tego, czego nie znajdą gdzie indziej: takich wzruszeń, bez których życie nasze straciłoby swoje uczuciowe racje.

Fajerwerk sceniczny Majakowskiego oświetlił najważniejszą różnicę między sztuką socjalistyczną a tą, która się pod to wysokie miano podszywa: nie dosyć świat opisywać, chodzi o to, aby go zmienić.

Przedmiotem ataku jest w tej sztuce p. Pobiedonosikow, sam Dyrektor Generalny. Ale Majakowski broni właśnie w naszym życiu linii generalnej! Walczy za to z linią kapralską. Zarówno treść, jak losy tej sztuki są potwierdzeniem prawdy surowej, ale niezbitej — to, co nowe, zwycięża tylko w walce ze starzyzną. „Czyżbyście chcieli przez to powiedzieć, że ja i mnie podobni jesteśmy niepotrzebni dla komunizmu"?! — woła w ostatniej replice sztuki Pobiedonosikow. Ma rację.

Cała sztuka jest przewodem dowodowym tej właśnie myśli. W „Łaźni" wykazuje się poglądowo, że brud jest zgoła zbędny zdrowemu ciału, że nie jest z nim organicznie zrośnięty, że im prędzej go się zmyje, tym lepiej. Nie trzeba się dziwić, że tak proste prawdy nie wszystkim przypadły do smaku. „Łaźnia" jest dziełem tej partyjności ofensywnej i antydogmatycznej, której szczególnie nienawidzą z jednej strony koltuny i wstecznicy, a z drugiej scholaści i sekciarze; nienawidzą właśnie dlatego, że postęp uzależnia od walki z nimi.

Nie należy żadną miarą pomagać i basować panu P. Chociaż niejeden fajerwerk w tej sztuce podpalony został ogniem przekory, to jednak przykład komedii Majakowskiego każe założyć, że realizm socjalistyczny to przede wszystkim to, co realnie pomaga socjalizmowi. Choćby to nawet sprzeciwiało się normatywnym, z góry założonym, krępującym formułkom estetycznym. Zwłaszcza jeśli ignorują one wnioski z takich dzieł, jak „Łaźnia".

Co chroni „Łaźnię" przed pretensjami, zamachami i nadużyciami durniów? Co sprawia, że znakomita część twórczości Majakowskiego jest dla nich bezużyteczna? Jasne, że sprawia to ideowość — mówmy ściślej — partyjność tej twórczości. Ofensywna, bijąca w oczy, nie pozostawiająca wątpliwości. Powiedział niegdyś Szczedrin, że „satyra nigdy nie przerodzi się w oszczerstwo, jeśli — po pierwsze — da czytelnikowi przeczuć ideał będący oparciem twórcy i — po drugie — jeśli wyjaśni sobie bez niedomówień, przeciw jakiemu zjawisku kieruje swoje żądło".

Różnica zdań między Majakowskim a p. Pobiedonosikowem sprowadza się również do kwestii, czy pisarz, artysta jest ideologiem, bojownikiem i twórcą socjalistycznej kultury, czy też ma być politycznym wykonawcą, sztukatorem, rejestratorem, bierną tubą pana P., „managerem kultury" jak tego chcą burżuazyjni prorocy. Czy ma być pirotechnikiem czy też rusznikarzem, zbrojmistrzem serc i myśli atakującej klasy? ...komedia Majakowskiego jest znakomita, nie wbrew, ale dzięki swojej bojowości politycznej. Nie realne, gorące problemy wadzą na scenie, ale bezduszne dogmaty i kłamliwe, choć pobożne życzenia, które miały zastąpić żywe idee.

„Im książka lepsza, tym bardziej wyprzedza zdarzenia" — powiedział autor „Łaźni"; i oto dwadzieścia pięć lat nie zmieniło aktualności tej sztuki. Jakże to nie zmieniło? Jej losy dowodzą, że w ciągu tego czasu walnie wzmocnił się front, na którym Majakowski walczył. Właśnie dlatego „Łaźnia" dotarła wreszcie do nas.

„Łaźnia" jest nam potrzebna. Ludzi ze sceny i ludzi z widowni uczy oddzielać ziarno od plewy. Jest nie tylko świetną, wesołą, iskrzącą się dowcipem, zdobywczą sztuką. Jest też niejako apelem scenicznym, który gdzie indziej tak sformułował Majakowski.

My wszystkich wzywamy,
by twardo, bez fałszu
krytyka draństwo kosiła,
i to jest dowodem najdoskonalszym
naszej czystości i siły.

(Fragm. art., „Nowa Kultura", nr 6/254) z. 6. II 1955 r.)

SZTUKI RADZIECKIE NA SCENIE PTZL

1952

E. Pietrow
„Wyspa Pokoju" — Reżyseria i dekoracja
Stanisław Cegielski

1953

A. Makarenko
„Poemat pedagogiczny" — Reżyseria — Ryszard Szerzeniewski
Scenografia — Adam Stańkowski

A. Uspieński
„Przyjaciele" — Reżyseria — Stanisław Cegielski
Scenografia — Adam Stańkowski

1954

L. Rachmanow
i E. Ryss
„Okno w lesie" — Reżyseria zespołowa
Scenografia — Kazimierz Pręczkowski

A. Korniejczuk
„Chirurg" — Reżyseria — Zbigniew Koczanowicz
Scenografia — Adam Stańkowski

1955

B. Gorbatow
„Młodość ojców" — Inscenizacja i reżyseria — Stanisław Milski
Scenografia — Antoni Bystroń

1956

W. A. Dychawiczny
adapt. St. Bugajski i
Z. Skowroński
„We dwoje" — Reżyseria — Kazimierz Czyński
Kostiumy — Antoni Bystroń
Dekoracje — Waldemar Jodkowski
Muzyka — Jerzy Wasowski
Tekst pios. — Jeremi Przybora
Ewolucje tan. — Maria Piasecka
Oprac. wokal. — Zbigniew Koczanowicz

1959

M. Gorki
„Na dnie" — Inscenizacja i reżyseria — Jerzy Zegalski
Scenografia — Ryszard Kuzyszyn

1960

L. Leonow
„Najazd" — Reżyseria — Marek Okopiński
Scenografia — Ryszard Kuzyszyn
Muzyka — Franciszek Woźniak
Współpr. dramaturg. — St, Hebanowski

ROZMOWA Z TOWARZYSZEM LENINEM

Kłębem zdarzeń,
zgiełkiem powszednim
odpłynął dzień
w miarowe zmierzchanie.
Dwóch nas w pokoju:
ja
i Lenin —
na fotografii
na białej ścianie.
Usta otwarte
w mocnych słów toku,
warga
szczecinkę
wąsów napręża,
w potężnej czaszce
ściśnięta
głęboko
w zmarszczkach na czole
ludzka myśl
potężna.
Tam pewnie
pod nim
przechodzą tysiące...
Tam las chorągwi...
rąk trawa...
i wstałem z krzesła
w radości jak w gorącze,
chciałbym
tam iść —
bieżące sprawy zdawać!
„Towarzyszu Leninie,
ja z własnej ochoty!
nie jak na służbie
składam raport z nowin.
Towarzyszu Leninie,
ten kawał roboty
będzie
zrobiony
i już ją się robi.
Goimy
odziewamy gołe piszczele,
mocniej
ciągniemy
rudę i węgiel,
A obok tego
jest bardzo
wiele
paskudztwa
bredni —
jest na potęgę.

Ciężko
odgryzać się, opędzać co dzień.
Bez ciebie
nie wszyscy
kroku dotrzymali.
Wzdłuż naszej ziemi
a i wokół
chodzi
bardzo
dużo
wszelkiej kanalii.
Cała się
typów
galeria
gromadzi.
Ani ich nazwę
ani obliczę.
Kulacy i biurokraci,
lizuchy,
sekciarze
i pijanice —
pierś wypuczywszy
spacerują dumnie,
znaczek przy piersi
raz po raz skubną.
My
ukrócimy ich,
to się rozumie,
ale wszystkich
ukrócić
okropnie trudno.
Towarzyszu Leninie,
gdzie fabryki dymią
i na pokrytej śniegiem
i zbożem
ziemi —
przez twoje,
towarzyszu
serce
i imię
myślimy,
oddychamy,
walczymy,
żyjemy"!
Kłębem zdarzeń,
zgiełkiem powszednim
odpłynął dzień
w miarowe zmierzchanie.
Dwóch nas w pokoju:
ja
i Lenin —
na fotografii
na białej ścianie.

Włodzimierz Majakowski

Z ostatnich premier PTZL

SCENA ZBIOROWA

Od lewej:

TADEUSZ KUDUK
CZESŁAW NIEMCZUK
ZDZISŁAW WARDEJN
HALINA LUBICZ
ZDZISŁAW GRUDZIEŃ
STANISŁAW CYNARSKI
MACIEJ DZIENISIEWICZ
BOLESŁAW IDZIAK
ZDZISŁAW GIŻEJEWSKI

MIKOŁAJ REJ

ŻYWOT JÓZEFA

Widowisko staropolskie w 3 częściach

Adaptacja i inscenizacja — **Kazimierz Dejmek**

Reżyseria — **Maria Straszewska**

Scenografia — **Zenobiusz Strzelecki**

Muzyka — **Witold Krzemieński**

Choreografia — **Teresa Kujawa**

Od lewej:

HANNA WRÓBLÓWNA
STANISŁAWA KWAŚNIEWSKA

Treść zeszytu:

„Włodzimierz Majakowski" 160
Leon Gomolicki: „O dramaturgii Majakowskiego" 161
W. Majakowski: „Fragm. przemówienia na dyskusji o „Łaźni" w Klubie I Wzorowej Drukarni" 165
Łaźnia na scenach polskich 166
Od inscenizatora 168
O inscenizatorze 168
Projekt dekoracji 169
Jerzy Pomianowski: „Proszę państwa do Łaźni" 170
Sztuki radzieckie na scenie PTZL 172
W. Majakowski: „Rozmowa z towarzyszem Leninem" . . . 174
Z ostatnich premier PTZL 176

WYDAWCA: PAŃSTWOWY TEATR ZIEMI LUBUSKIEJ W ZIELONEJ GÓRZE
Redakcja zeszytu: Zdzisław Giżejewski * Proj. okładki: J. W. Brzoza * Zdjęcia: Marian Kucharski i Archiwum * Red. techn. S. Wachnowski
Zielonogórskie Zakłady Graficzne zam. Nr 3488 — XI-61 700 szt. — F-3

Zastępca dyrektora : Olgierd Sochack

Z-ca dyrektora do spraw finansowych: Kazimierz Kaszkur

Kierownik techniczny: Andrzej Rettinger

Główny elektryk: Władysław Lisowski

Brygadier sceny: Tadeusz Orkowski

Światła i efekty akustyczne: Władysław Lisowski

Rekwizytor: Alojzy Götz

Kierownicy pracowni: stolarskiej — Stanisław Świątek, malarskiej — Waldemar Jodkowski, krawieckiej — Stanisław Łuczak, modelarskiej — Tadeusz Rogowski tapicerskiej — Bronisław Walczak, fryzjerskiej — Emilia Daniel, kostiumy damskie: Walentyna Rogowska, garderobiana: Renata Gmiąt

CENA 3.00 ZŁ

WŁODZIMIERZ MAJAKOWSKI

ŁAŹNIA

(B A N I A)

Dramat w 6 aktach z cyrkiem i fajerwerkiem

PRZEKŁAD: ARTUR SANDAUER

Osoby:

POBIEDONOSIKOW Naczelny Dyrektor dla Uzgadniania Pewnych Spraw, w skrócie Naczdyrdups	Stefan Czyżewski
Iwan Iwanowicz	Adam Cieślak
Optymistenko	Jerzy Kiszkis
Momentalnikow, reporter serwilista	Czesław Niemczuk
Belwedoński, malarz serwilista	Tadeusz Kuduk
Madame Mezaliansowa	Stefania Cybulska
Pond Keatch, cudzoziemiec	Rajmund Jakubowicz
Reżyser	Zdzisław Giżejewski
Fosforyczna kobieta	Halina Winiarska
Czudakow, wynalazca	Bolesław Idziak
Welocypedkin (robotnicy studenci inżynierowie matematycy)	Aleksander Iwaniec
Dwojkin	Zdzisław Wardejn
Trojkin	Maciej Dzienisiewicz
Pola, żona Naczdyrdupsa	Nina Girycz
Underton, stenotypistka	Barbara Zgorzalewicz
Noczkin, buchalter	Zdzisław Grudzień
Petentka	Amelia Szymańska
Petent	Maciej Dzienisiewicz
Bileterka	Irena Olecka

SCENOGRAFIA I REŻYSERIA — ANTONI TOŚTA

Współpraca reżyserska — Zdzisław Giżejewski

Opracowanie dźwiękowe — Zenon Andrzejewski

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

PREMIERA 9. XI. 1961 r.