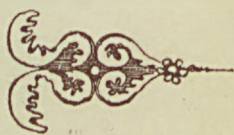
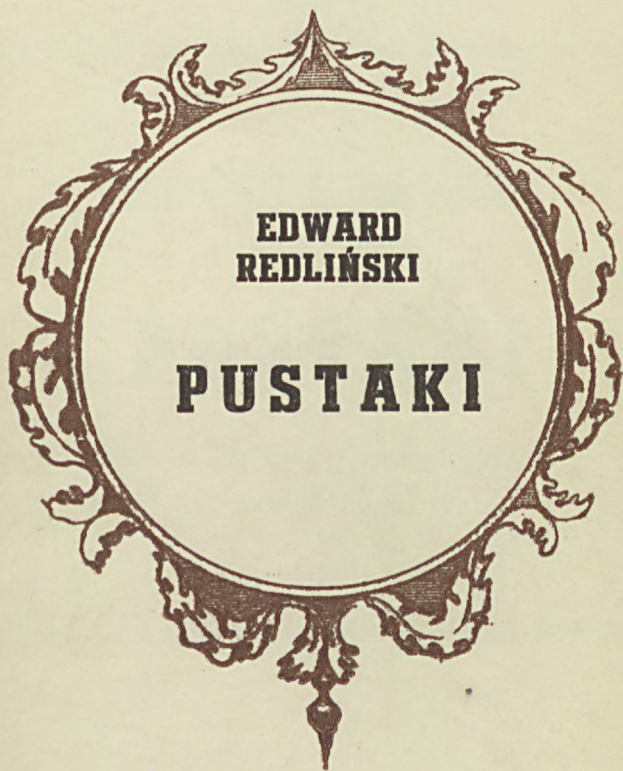




**TEATR POWSZECHNY  
IM.  
JANA KOCHANOWSKIEGO  
W RADOMIU**



**TEATR POWSZECHNY  
IM.  
JANA KOCHANOWSKIEGO  
W RADOMIU**

DYREKTOR TEATRU  
I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY  
ZYGMUNT WOJDAN

**EDWARD REDLIŃSKI**

**PUSTAKI**

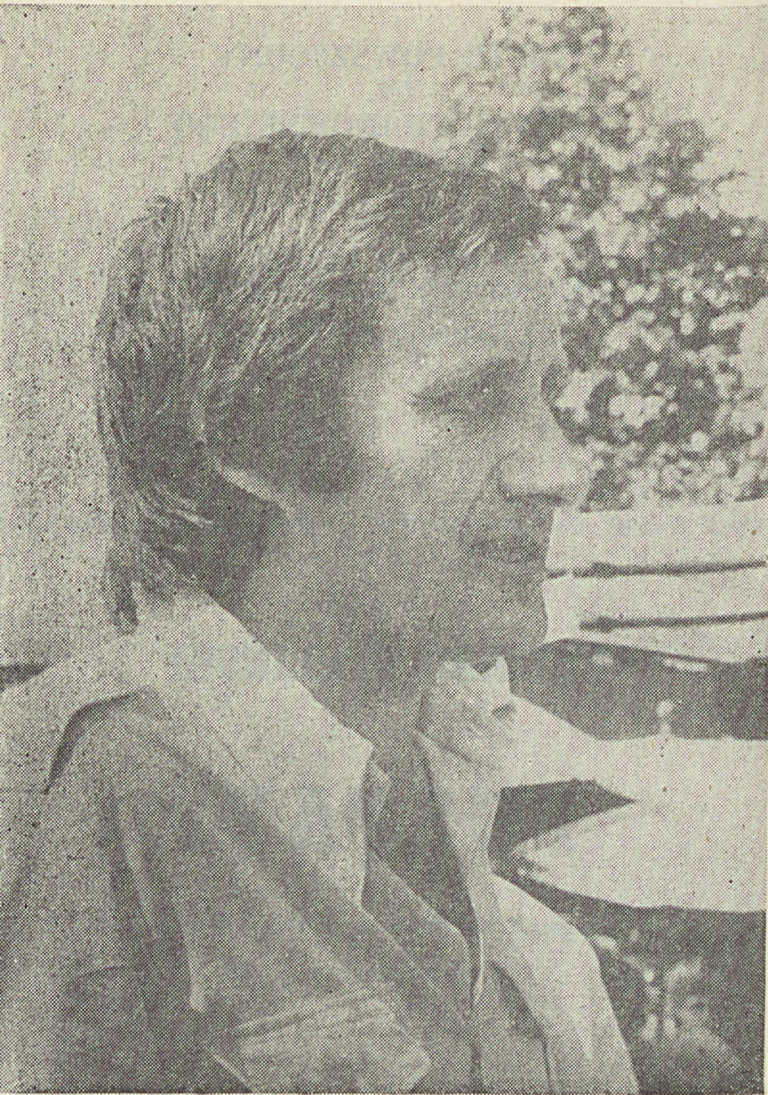
tragedia biurowa w dwóch aktach  
(prapremiera)

DYREKTOR  
TECHNICZNO-ADMINISTRACYJNY  
MIROSLAW KUSTRA

KONSULTANT LITERACKI  
TERESA WRÓBLEWSKA

KIEROWNIK MUZYCZNY  
JACEK SZCZYGIEL





**EDWARD REDLINSKI** — urodzony w 1940 roku we wsi Frampol k. Białegostoku. Ukończył Politechnikę Warszawską i Studium Dziennikarskie.

Od r. 1964 pracował przez wiele lat w redakcji „Gazety Białostockiej”, później w Rozgłośni Polskiego Radia w Białymstoku, następnie w redakcji warszawskiego tygodnika „Kultura”. Reporter, publicysta, prozaik, dramaturg.

Debiutował „Listami z rabarbaru” (opowiadania, 1967) — nagroda im. Stanisława Piętaka. Wydał zbiory reportaży: „Ja w nerwowej sprawie” (1969), „Zgrzyt” (1971) — dwukrotna nagroda im. Juliana Bruna.

Autor powieści: „Awans” (1973) i „Konopielka” (1973) — Nagroda Polonijna im. Kościelskich. Autor sztuk teatralnych: „AWANS”, „JUBILEUSZ”, „WCZESNIAK”, „PUSTAKI”.

- „AWANS” — premiera w Teatrze Rozmaitości w Warszawie w 1974 r.
- „JUBILEUSZ” — premiera w Teatrze Współczesnym w Szczecinie w 1976 r. (niektóre inscenizacje w zmienionej wersji pt. „Czworokąt”).
- „WCZESNIAK” — premiera w Teatrze na Woli w 1977 r.
- „PUSTAKI” — premiera w Teatrze Powszechnym im. Jana Kochanowskiego w Radomiu w 1980 r.



## Rozmowa z autorem sztuki „Pustaki“

DZIENNIKARZ: Szanowny autorze! Musi Pan się przyznać, że sztukę pt. „Pustaki” po prostu Pan... zerznął z moich reportaży drukowanych w latach 1969—1971. Vide: „Zakalec”, „List do Pani S.”, „Normalnie, że mienormalnie”, „Zgrzyt”, „Jakiś”. A już...

AUTOR: Ale...

DZIENNIKARZ:... a już wątek dżudo — jako „sztuka szlachetnej samoobrony” oraz antynomia „Dajan-Włodek” są wzięte żywcem z reportażu „Sportsmen” drukowanego w 1971 r. w „Kulturze”. Przepisał Pan ze mnie całe akapity!

AUTOR: Ale czy tylko przepisałem? Czy nie sądzi Pan, że coś przybyło... że „Pustaki” przedstawiają świat, hm... pewien kawałek świata, jakby z wyższym stopniem świadomości... rozumienia...

DZIENNIKARZ: A jednak jest to utwór dziennikarski. Publicystyczny. Interwencyjny.

AUTOR: Drogi chłopcze... Największe utwory świata były właśnie „interwencyjne”! „Interwencyjnie” pisali i Cervantes, i Szekspir, i Dostojewski, i Kafka, i Gombrowicz. Tyle że można interweniować o Ład w Ludzkości d... o ład w kolejce do mebli.

DZIENNIKARZ: Pan gdzie mierzył?

AUTOR: Gdzieś w środek... Funkcjonowanie systemu społecznego — a to chyba uznamy za temat „Pustaków” — owocuje przecież skutkami nie tylko tzw. życiowymi. Także: egzystencjalnymi.

DZIENNIKARZ: Dlaczego w takim razie nie zaryzykował Pan sztuki ambitniejszej? Powiedzmy: „beckettowskiej” czy „mrożkowskiej”?

AUTOR: Takiej, co to w nieokreślonym czasie i nieokreślonym kraju — za to „zawsze” i „wszędzie”? Nie, nie napiszę takiej, bo po pierwsze, mój panie, zanadto ja szanuję rzeczywistość: dosłowność i niepowtarzalność każdego zdarzenia. Zobaczyć wszystkie wymiary — od wymiaru „mikro”, poprzez tzw. normalność, aż do „makro” — w byle szczególe, na który patrzą moje oczy: w mądrze wykonanej zapalce... w psie rozjechanym na asfalcie... w parze staruszków wspomagającej się na schodach — czyż nie tu największa mądrość? Największa sztuka? Ja marzę o takiej...

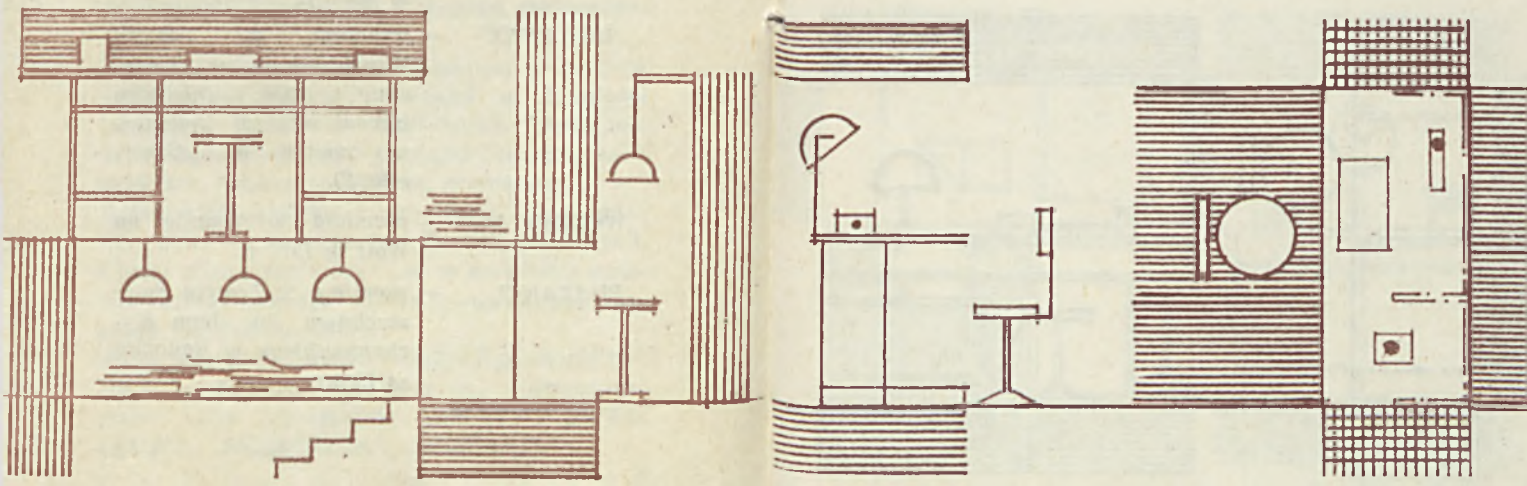
DZIENNIKARZ: Po drugiej?

AUTOR: Pisanie utworów współczesnych realistycznych — ale właśnie wszechwymiarowo — jest najtrudniejszym rodzajem pisarstwa... Na współczesnej powieści realistycznej, na realistycznej sztuce współczesnej znają się właściwie wszyscy czytelnicy, wszyscy widzowie: od historyka literatury po wywoziciela śmieci.

DZIENNIKARZ: I po trzeciej?...

AUTOR: Kwestia talentu...

DZIENNIKARZ: No, no, niech mi Pan tu nie udaje skromniaczka... Czy zdaje Pan sobie sprawę z tego, że właśnie przede wszystkim brakiem skromności — w wywiadach, ankietach — jakimś... namaszczeniem, irytuje Pan i zaraża mnie i w ogóle wszystkich... No, prawie wszystkich.





AUTOR: Wyznawać, że chciałoby się coraz więcej rozumieć świat — cóż w tym nieskromnego... A poza tym: prawdziwa, odkrywająca twórczość jest nie dla pokorniaczków. A do takiej dążę.

DZIENNIKARZ: No proszę, znowu... Ale ściągnę Pana na ziemię, tu, do przeciętności. Dlaczego wyposażył Pan „Pustaki” taką ilością didaskaliów? Przecież to czyta się jak prozę...

AUTOR: Dziękuję. Właśnie chciałem, aby w razie czego rzecz mogła funkcjonować chociaż jako proza. Utwór do czytania.

DZIENNIKARZ:... „w razie” gdyby nie wypaliła w teatrze? Hm, komu Pan nie dowierza... Sobie czy teatrom?

AUTOR: Bardziej... teatrom.

DZIENNIKARZ: Dlaczego więc, mimo to, już czwarty raz napisał Pan dla teatru?

AUTOR: Żeby mieć za co żyć, aby móc pisać prozę. Żeby toczyć utarczki z reżyserami, recenzentami, widzami — czyli uczestniczyć w życiu, aby mieć materiał dla prozy. Żeby...

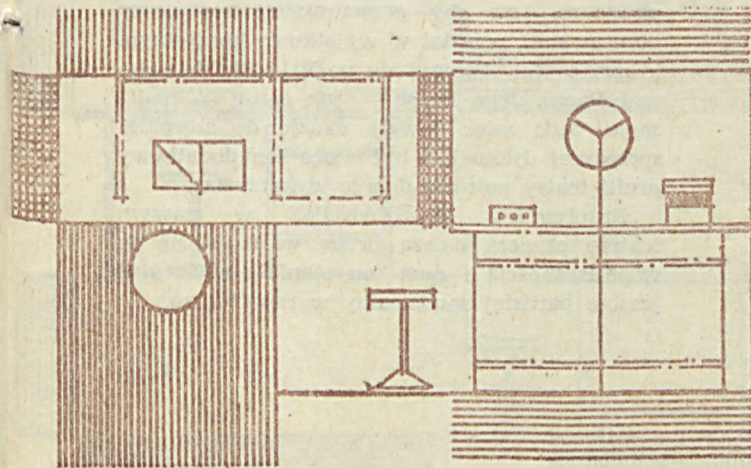
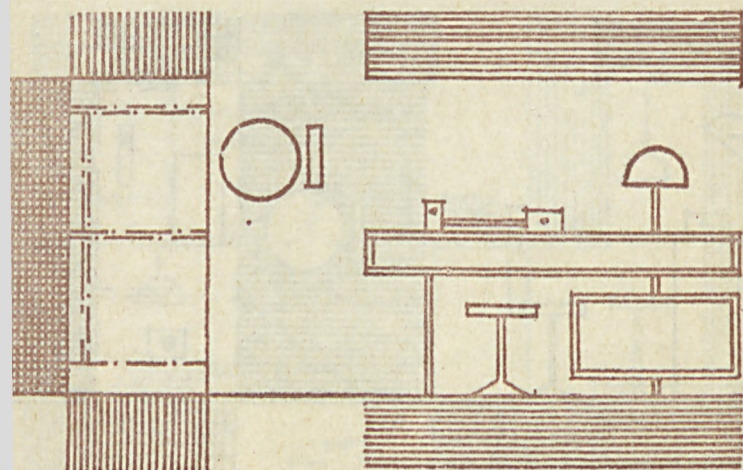
DZIENNIKARZ: Więc jednak za swoje „przeznaczenie” uważa Pan prozę?

AUTOR: Tak. Jeszcze...

*Rozmowę przeprowadził red.  
E. Redliński*

„PUSTAKI” Edwarda Redlińskiego są jedną z nielicznych sztuk współczesnych, które nie mają pretensji „ponadczasowych”: pisana jest dla okresu bieżącego i mówi o znanych, aktualnych problemach. Autor więc ryzykuje, że po kilku latach — a może wcześniej — utwór się zdezaktualizuje. Czy warto więc pisać o dniu dzisiejszym, gdy czas pędzi szybko zmieniając niejako w locie układy, relacje i społeczne zainteresowania? Oczywiście warto i w tym, że autorzy unikają takich sztuk, zawarta jest podstawowa słabość polskiej dramaturgii współczesnej. Jak bowiem długo można omawiać problemy aktualne przy pomocy klasyki, groteski lub poetyckiej metafory? Stwarza to wprawdzie reżyserom duże szanse inscenizacyjne, ale gdy brak zbyt długo tematu współczesnego przedstawionego bezpośrednio — wytwarza się niebezpieczna monotonia i teatr zaczyna się wyjaławiać. Także w środkach wyrazu artystycznego, gdyż nawet bardzo różnorodnie interpretowana klasyka ma jednak pewne podstawowe wymogi inscenizacji i interpretacji aktorskiej, które nie są do zastosowania w sztukach współczesnych typu realistycznego. Zuboża więc to po pewnym czasie także i warsztat reżysero-aktorski a publiczność przyzwyczaja do pewnego stereotypu, który w przyszłości może się wydać zbyt jednotonny.

Redliński w „PUSTAKACH” nawiązuje jakby do dawnego nurtu socrealizmu, bo mówi o produkcji i tworzy na tym tle współczesnych bohaterów. Mówi o pracy, jej rodzajach, realiach i sposobach na to, by była wydajniejsza i uczciwsza. Brzmi to trochę niepokojąco, ale na szczęście Autor zastosował inną niż dawniej technikę konstrukcji literackiej, dramatycznej. Przede wszystkim problemy nie





są wymyślone, a wynikają z najbardziej newralgicznych spraw produkcji. Rejonów, w których pozór spiera się z rzetelnością a slogan usiłuje zastąpić uczciwą wypowiedź, gdzie ludzie wreszcie prowadzą podjazdową walkę nie przestając się przy tym do siebie uśmiechać. Temat taki może liczyć na żywy rezonans, jako że to i owo o tym wiemy...

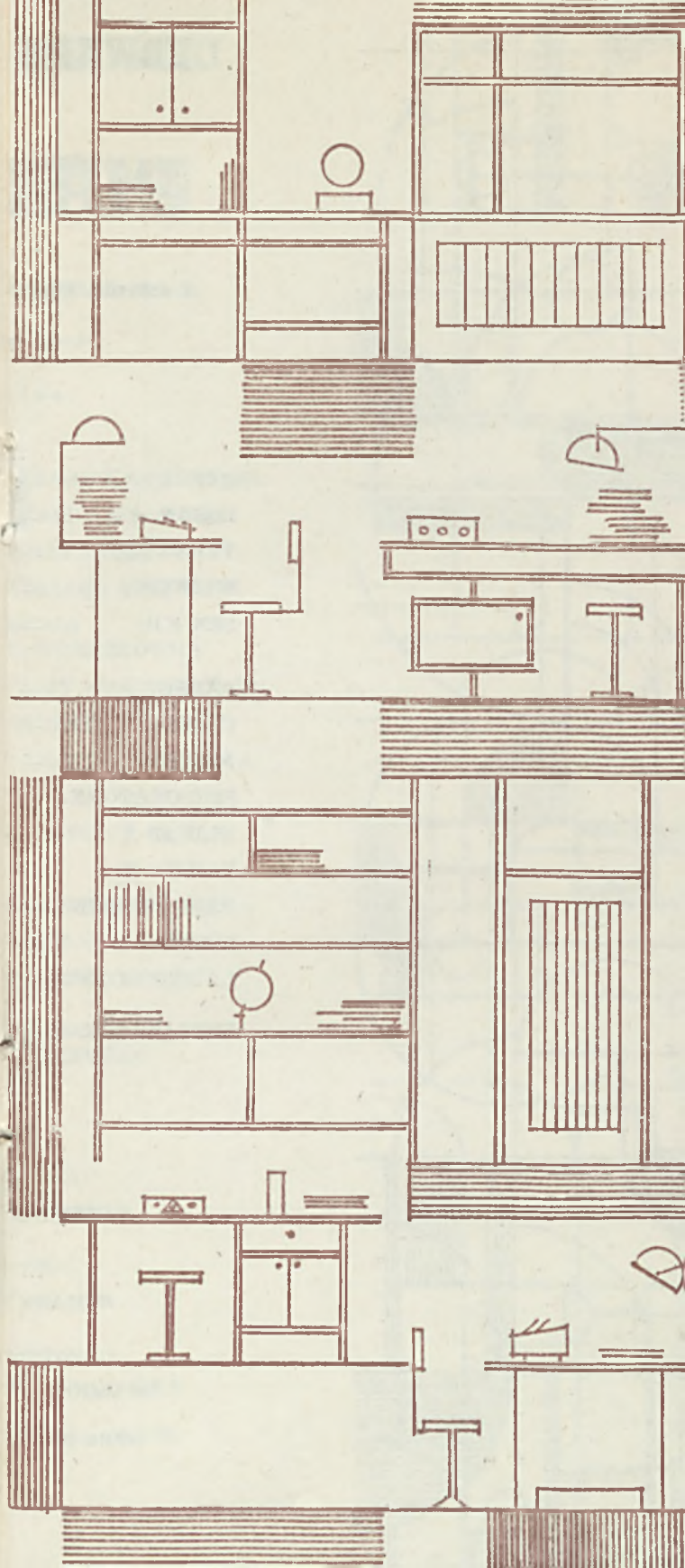
Po drugie Autor zamierza działać poprzez postacie, które nie są jedynie nośnikami publicystycznych wypowiedzi, a żyją własnym, skomplikowanym życiem scenicznym. Dzieje się tak wtedy, gdy nikt nie jest do końca pewny swoich racji, gdy szuka ich w toku scenicznej opowieści, gdy formują się one w akcji, walce i działaniu.

Brak też, oczywiście, dawnego schematycznego podziału na bohaterów „czarnych” i „białych”. Biel łączy się tu pożytecznie z czernią w tonację pośrednią, a co najważniejsze potrafi od czasu do czasu zarumienić się kroplą rzeczywistej krwi (scenicznej).

Ponadto Redliński nie boi się kontrowersyjnych pytań i nie zawsze chce na nie odpowiadać jednoznacznie — co też Mu trzeba zapisać na plus. Wie wreszcie dużo o konstrukcji sztuki „dobrze skrojonej”, znakomicie wyważającej napięcia i efekty (bez efekciarstwa). Stwarza to napięcia i konflikty, których zakończenia nie sposób za wcześniej przewidzieć i w tym Redliński podobny jest do autorów piszących sprawne „kryminały” — i nie ma w tym nic pejoratywnego. Na kryminałach wszakże uczył się konstrukcji Dürrenmatt i lubił się na to powoływać. Bo trudno — bez napięcia scenicznego, bez utajonych rozwiązań nie można przedstawić w sposób emocjonujący problemów aktualnych, gdy zaś zabraknie emocji same racje — choćby najbardziej oczywiste i społecznie cenne — niczego w Teatrze nie załatwią.

Utwór Redlińskiego mówiąc o odpowiedzialności za pracę i jej efekt, o odwadze, która potrzebna jest aby przeciwstawić się pracy pozorowanej, powstał w wyjątkowo korzystnym klimacie jaki stworzył się po VIII Zjeździe naszej Partii. Jego liczne — jak sądzę — realizacje, będą więc dawały okazję do szerokiej społecznej dyskusji i być może ten dodatkowy profit teatru potrafią dobrze wykorzystać.

Prapremiera „PUSTAKÓW” w naszym teatrze oznacza dalszą próbę wiązania się ze współczesnością i nurt ten stanie się wkrótce jeszcze bardziej zauważalny w repertuarze.





**EDWARD REDLIŃSKI**

**PUSTAKI**

tragedia biurowa w dwóch aktach

(prapremiera)

obsada:

BYK	—	JEZARY KAZIMIERSKI
DAJAN	—	HUBERT BIELAWSKI
TYROWICZ	—	JERZY GŁĘBOWSKI
WŁODEK	—	RYSZARD BALCEREK
SEN KJU	—	MARIA CHRUŚCIELOWNA
FARAON	—	JERZY WASIUCZYŃSKI
CWAJNOS	—	ANDRZEJ IWIŃSKI
MARINA	—	VIOLETTA ZALEWSKA
PERFORATORKA	—	☆ ☆ ☆
KLIENT A	—	KRZYSZTOF KURSA
KLIENT B	—	☆ ☆ ☆
PANI SERAFINA	—	LILIANA BRZEZIŃSKA
LUTEK	—	WIESŁAW KRUPA
LANCKORONSKI	—	ANDRZEJ WALDEN
SPRZĄTACZKA	—	MAŁGORZATA LEŚNIEWSKA

REŻYSERIA:

**ZYGMUNT WOJDAN**

Scenografia:

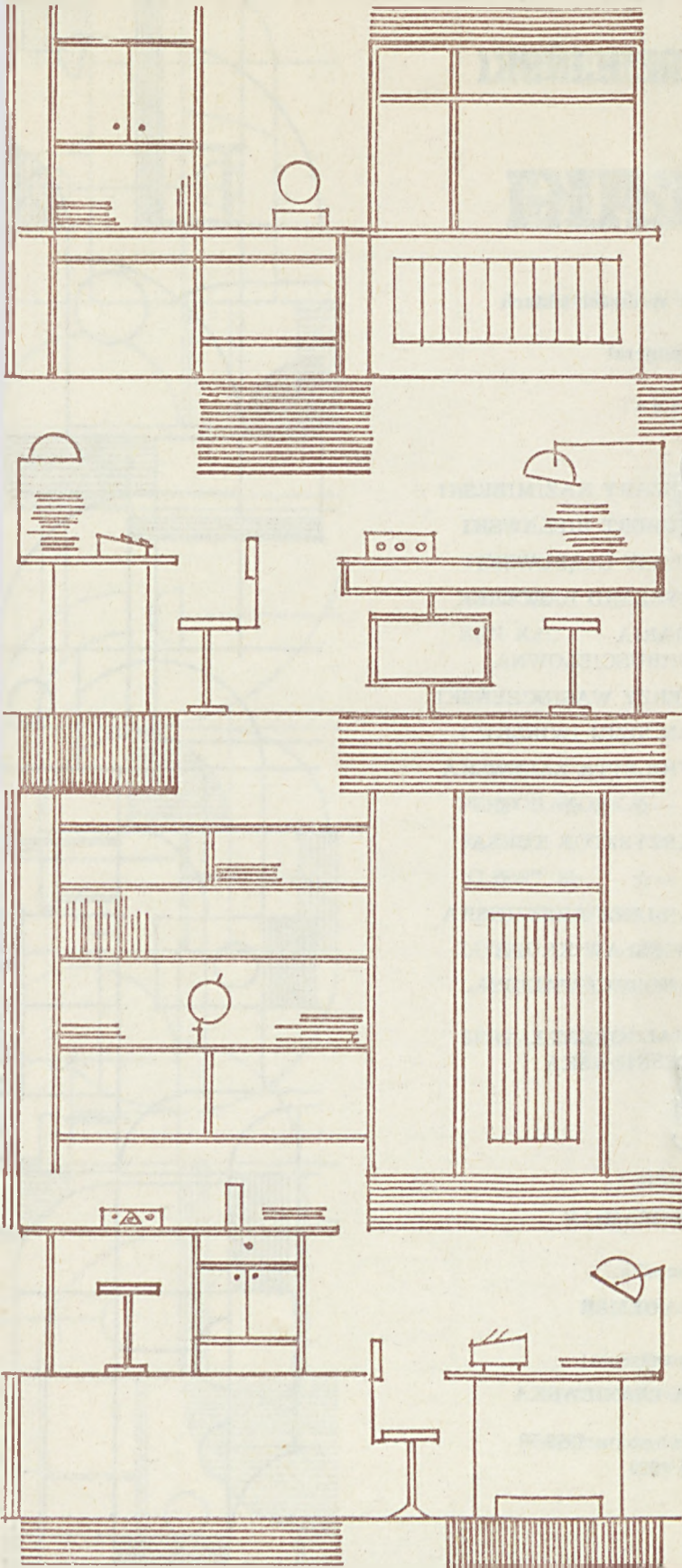
**HANNA VOLMER**

Asystent reżysera:

**MAŁGORZATA LEŚNIEWSKA**

szósta premiera sezonu 1979/80  
maj 1980





W pierwszych latach po wojnie mówiono i pisano sporo o tym, że trzeba grać polskie sztuki współczesne. Po prostu teatr ich potrzebował a publiczność złaźniona polskiego słowa po latach wojny, złaźniona prawdy o naszych sprawach — bardzo chętnie na te sztuki chodziła. Dyskusja na temat: grać czy nie grać? była zbyt cicha. Zamiast niej dyskutowano wiele na temat wystawianych utworów. Gorące spory wywołały „Dwa teatry” J. Szaniawskiego, „Odwety” L. Kruczkowskiego, „Dom pod Oświęciamiem” T. Hołuja, sztuki J. Zawiejskiego.

Potem było gorzej. Normatywna interpretacja teorii i praktyki realizmu socjalistycznego przyniosła dramaturgii i teatrowi wiele szkód. I wtedy właśnie zaczęto organizować I Festiwal Polskiej Dramaturgii Współczesnej. Zastosowano taryfę ulgową i zamiast kilku sztuk wybitnych dopuszczono do festiwalu wiele sztuk słabych, które miały tylko jedną zaletę: były pod względem politycznym poprawne. A nadto miały realistyczną formę, odpowiadającą surowym, dogmatycznym wymogom ówczesnie obowiązującej estetyki.

Czy nie było wówczas na naszych scenach polskich sztuk współczesnych, które cieszyły się powodzeniem? Owszem, było ich kilka. „Próba sił” zadebiutował na scenie Teatru Polskiego Jerzy Lutowski, który wystawił później „Sprawę rodzinną” i „Ostry dyżur”, najlepszą chyba ze sztuk współczesnych tego okresu. Byli „Niemcy” Kruczkowskiego. Naciski polityczne i estetyczne ze strony mecenasów łatwiej było jednak ominąć autorom i teatrom grającym tzw. sztuki kostiumowe i historyczne, odwołujące się do naszej przeszłości lub sięgające po tematy zagraniczne, demaskujące oblicze imperia- lizmu itp. Zaczęła się więc formować tzw. dramaturgia unikowa, która cieszyła się uznaniem władz i powodzeniem u publiczności, zmęczonej tzw. „produkcyjniakami”.

Ta tendencja zderzyła się ze zmianami, jakie zaszły w związku z przeobrażeniami politycznymi drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Pojawili się teraz sztuki egzystencjalistyczne, tłumaczone z francuskiego i angielskiego, dramaturgia filozoficzna, metaforyczna, która okazała się ostatnim krzykiem teatralnej mody. Teatr pograżał się coraz głębiej w metafory i symbole. Wciąż jednak polskie sztuki współczesne grano w czołowych teatrach. Reżyserowali je najlepsi reżyserzy: Axer, Dejmek, Skuszanka, Krassowski. Grali w nich nadal najlepsi aktorzy. Były



więc wydarzeniami dnia np. premiery sztuk J. Brożkiewicza („Imiona władzy”, „Głupiec i inni”), J. Jurandota „Dziewiąty sprawiedliwy” itp.

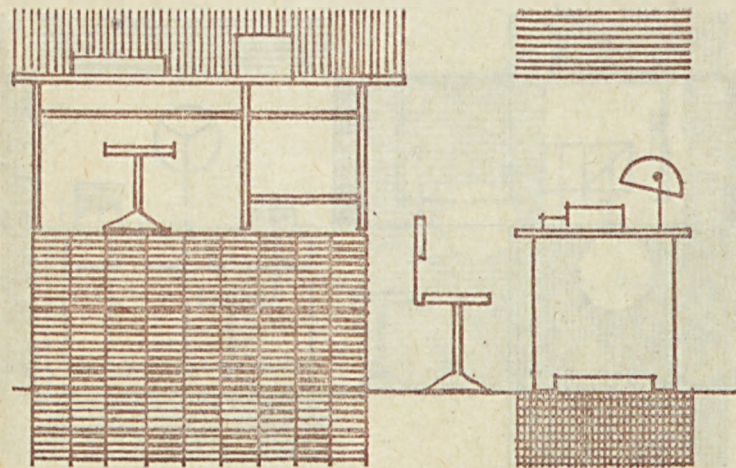
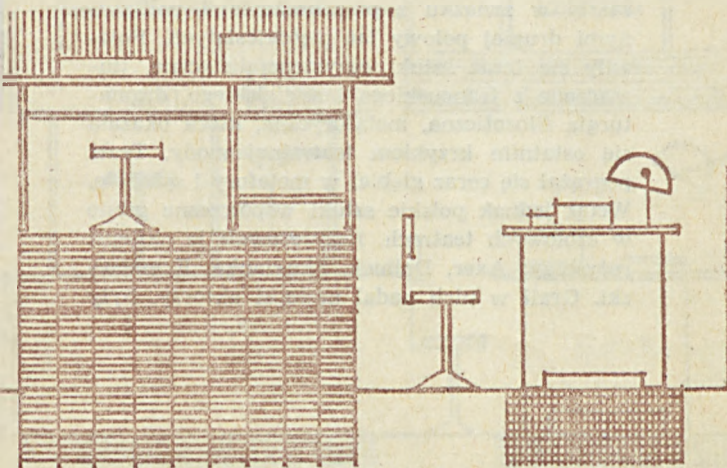
Nowa fala dramaturgii współczesnej o tematyce związanej bezpośrednio z naszym życiem pojawiła się dopiero na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, kiedy sprzykrzyły się już teatrom i widzom metafory. Drogę nowemu pojmowaniu dramaturga we współczesnym teatrze torował Tadeusz Różewicz i jego „Kartoteka”. Pojawił się Mrozek i jego najwybitniejszy utwór, jakim było „Tango”, „Kondukt” Drozdowskiego jak również „Chłopcy” S. Grochowiaka. Punkty styczne z realną rzeczywistością miały komedie J. Jurandota i Z. Skowrońskiego, szukali I. Iredyński i kilku innych pisarzy. Ten ruch nie trwał jednak długo, ustał pod koniec lat sześćdziesiątych i nie odrodził się w latach siedemdziesiątych. Coraz więcej było dyskusji na temat polskiej dramaturgii współczesnej i przyczyn jej braku, coraz mniej dobrych polskich sztuk współczesnych na czołowych scenach. Niedobrą rolę odegrały tu zarówno naciski administracyjne, jak i nieszczęsna teoria „pisanie na scenie”, odejście wybitnych reżyserów od tekstu literackiego.

Cóż zrobić, by sytuacja uległa zasadniczej zmianie? Mogę tu dać tylko kilka rad starego praktyka.

PO PIERWSZE trzeba stworzyć atmosferę, w której ambicją i potrzebą każdego szanującego się teatru byłoby wystawianie sztuk polskich pisarzy współczesnych. Ale po to, by je wystawić, trzeba je mieć. Jednocześnie więc trzeba zachęcić wybitnych pisarzy i poetów do tego. I nie wystarczą tu zachęty typu materialnego. Pisarz powinien mieć swobodną konieczną

w dramaturgii. Jest to twórczość oparta na założeniach dialektyki, na których opiera się także teatr. Pisarz powinien przedstawić w sposób wiarygodny raczej obydwu stron — bez tego nie będzie prawdziwych postaci ani prawdziwego dramatu. Bez tego nie będzie dramaturgii współczesnej. Wyspiański pokazał w „Kłątwie” niemoralne z punktu widzenia etyki katolickiej życie księdza. I choć Kościół miał w tym czasie dominującą pozycję — nikt nie przeszkodził w wystawieniu jego dramatu, choć zrywał się bardzo kardynał Puzyra. W „Wyzwoleniu” pokazał go Wyspiański na scenie i rzucał w twarz Polakom prawdy bardzo gorzkie. Pamiętajmy, że była to sztuka współczesna. Wyobrażam sobie, jakie trudności miałby dziś współczesny autor, gdyby chciał pokazać w krytycznym świetle prywatne życie księdza, czy też nakreślić portret kardynała. Pasjonujące mogłoby także być ukazanie konfliktów działacza partyjnego w różnych okresach. Wiele pasjonujących tematów daje przeszłość sprzed blisko ćwierćwiecza. Nie mówię już o wydarzeniach późniejszych. Mają więc o czym pisać dramaturgowie... Okazuje się, że najłatwiej jest podejmować tę problematykę w prozie, o czym świadczy kilka tego typu powieści. Może więc warto zachęcić dramaturgów, by podjęli takie tematy. Tak więc po pierwsze potrzebne są sztuki o wielkiej problematyce, wykraczające poza mały realizm spraw drobnych.

PO DRUGIE konieczne jest podjęcie przez dramaturgię współczesną i teatr ważnego zadania krytyki ujemnych zjawisk, występujących w życiu naszego społeczeństwa, przeszkadzających nam w realizacji szczytnych celów budownictwa socjalizmu. Są to problemy moralne, ekonomiczne i polityczne. Wytyczne na Zjazd





naszej partii mówiły wyraźnie o tym, że dla funkcjonowania demokracji socjalistycznej „niezbędne jest tworzenie warunków dla rozwoju krytyki”. Teatr może i powinien spełnić ten postulat. Wytyczne mówią przecież, że należy ukazać „skalę problemów i konfliktów współczesnego życia”.

(...)

PO TRZECIE trzeba przywrócić autorytet i prestiż polskiej dramaturgii współczesnej. To nie pisarze powinni starać się o dostęp do teatru, lecz teatry muszą dbać o ich pozyskanie. Dobrym zwyczajem jest w wielu krajach zatrudnianie wybitnych pisarzy na stanowiskach kierowników i doradców literackich teatrów. Obejmują oni posady tzw. „dramaturgów” i jeśli nawet bezpośrednio korzyść z ich pracy nie jest tak wielka, to jednak poważne znaczenie ma fakt, że wiążą się oni z teatrem, poznają jego warsztat, uczą się jak pisać sztuki. Nie jest to sprawa łatwa. Doświadczenie historyczne uczy, że największe dzieła dramatyczne powstawały wtedy, kiedy autor tkwił w teatrze, znał teatr, miał z nim ścisły kontakt. Nowe sztuki mogą powstawać w ścisłej współpracy z reżyserami i aktorami. Autorzy mogą pisać swe nowe utwory z myślą o konkretnych aktorach i dla nich. Są to wszystkie sprawy dobrze znane, lecz zapomniano o nich jakby w Polsce.

(...)

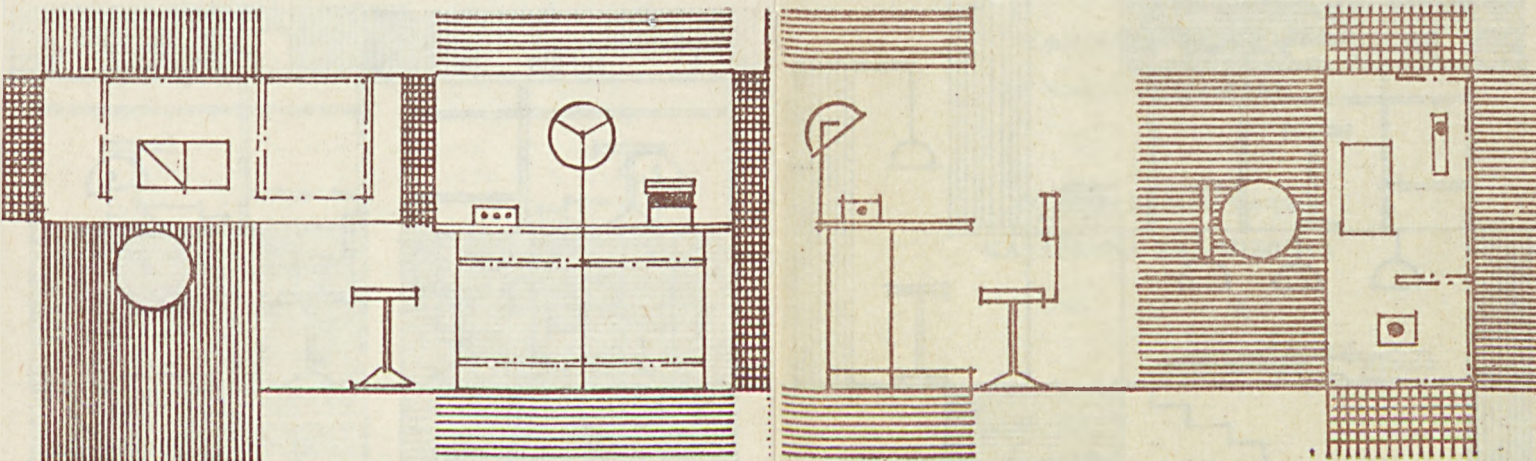
Największe obowiązki ciąży tu oczywiście na teatrze. Od wielu lat organizowane są np. w różnych teatrach konkursy dramaturgiczne i warsztaty, które miały ułatwić start młodym dramaturgom. Poważne znaczenie miał kiedyś Konkurs Debiutów teatru Ateneum, którego główną nagrodą było wystawienie nagrodzonej sztuki. Od pewnego czasu znaczenie konkursu maleje, ponieważ coraz rzadziej nagrodzone czy wyróżnione sztuki dostają się na scenę. Klub

Dramaturgów ZLP rozpoczął z wielkim szumem akcją wieczorów, poświęconych twórczości współczesnych dramaturgów w Teatrze Małym. Skończyło się, o ile mnie pamięć nie myli, na jednym wieczorze, bardzo zresztą udanym, poświęconym twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. Teatr Nowy w Warszawie prowadzi od kilku lat Scenę Propozycji Polskiej Dramaturgii Współczesnej. Jej start był bardzo obiecujący. Miała to być próba i sprawdzian wartości nowych sztuk. Najlepsze z nich miały być później grane na scenie Teatru Nowego. Kilka z nich rzeczywiście trafiło tą drogą do normalnej produkcji. Z roku na rok słabnie jednak ta działalność, premiery Sceny Propozycji odbywają się coraz rzadziej, ten strumyk także wysycha.

(...)

Odrębnym problemem jest sprawa Festiwalu Polskiej Dramaturgii Współczesnej we Wrocławiu. Odgrywał on kiedyś pozytywną rolę dla jej promocji i propagandy. Dziś jest wręcz przeciwnie. Jego poziom obniża się z roku na rok, dramaturgowie nie mają wpływu na jego programowanie, prace przygotowawcze do festiwalu rozpoczynają się zbyt późno i w ostatniej chwili szuka się po całej Polsce przedstawień, które można by pokazać we Wrocławiu. W tych warunkach trzeba sobie wyraźnie powiedzieć: jeśli festiwal ten ma nadal tak wyglądać, lepiej zrezygnować z niego, lub organizować go rzadziej (raz na dwa lub trzy lata).

I wreszcie krytyka. Jej rola, jej zadania są w tej dziedzinie także bardzo poważne i duża jest jej odpowiedzialność. Był taki czas, w którym krytyka zastosowała do polskiej dramaturgii współczesnej tzw. „taryfę ulgową”. Było to w okresie I Festiwalu Polskiej Dramaturgii Współczesnej, na początku lat pięćdziesiątych.





Nie dało to dobrych wyników. Powstał rozdzźwięk pomiędzy tym, co pisała prasa i odczuciami widzów. Prowadziło do poderwania zaufania czytelników zarówno do krytyki, jak i polskiej dramaturgii współczesnej. Wiemy już dzisiaj dobrze, że niepotrzebne są krytyki lukrowane, przesłodzone, chwające w czambuł wszystko tylko dlatego, że sztukę napisał polski autor współczesny i że jest ona „słuszna”. Opinia publiczna żąda od nas prawdy o sztuce, tak jak żąda od autorów i od teatru prawdy o życiu. Krytyka musi być rzetelna, rzeczowa, fachowa. Ale w wypadku polskiej dramaturgii współczesnej powinna być życzliwa. Istnieje zasadnicza różnica pomiędzy lakiernictwem i lukrowaniem a życzliwością, okazywaną autorowi, który stawia pierwsze trudne kroki na scenie i teatrowi, który podjął się realizacji jego sztuki. Należy wystrzegać się złośliwości, tego wszystkiego, co może obrzydzić autorowi twórczość dramaturgiczną, a teatrowi zajmowanie się polską dramaturgią współczesną.

(...)

Na nowe poskie sztuki współczesne czekają widzowie, czeka teatr. Bez nich grozi mu skotnienie i uwiąd starczy, jeśli nawet arsenał jego środków artystycznych, jego estetyka — doprowadzone zostaną do perfekcji. Teatr jest żywy tylko wtedy, kiedy o coś mu chodzi, kiedy jest gorący, żarliwy. Taki był zawsze polski teatr w okresie swych wznoszeń, kiedy odgrywał naprawdę wielką rolę w życiu narodu i społeczeństwa. Nie będzie takiego teatru bez ostrej, krytycznej, pełnowartościowej polskiej dramaturgii współczesnej. Dlatego sprawa ta jest tak ważna. Dla literatury, dla teatru, dla naszego społeczeństwa.

(Przedruk z: Roman Szydłowski,  
Porady praktyczne „Polityka” 7/80)

## PUSTAKI

Sufler — ELIZA KRUPSKA  
Inspicjent — MARIA CHODOR

Kierownik techniczny:  
JERZY SZUMAŃSKI

### Kierownicy pracowni:

stolarskiej — KAZIMIERZ SUMIK  
fryzjersko-perukarskiej — HELENA GŁĘBOWSKA  
WŁADYSŁAWA LEWANDOWSKA  
krawieckiej — JAN GAJDA  
elektrycznej — MAREK ZIELONKA  
Brygadier sceny — ZYGMUNT SOCHAŃSKI  
Prace malarskie — BEATA RENARD,  
ALICJA ZAWADZKA  
Światło — KRZYSZTOF BASIŃSKI  
Akustyk — KLAUDIUSZ RENARD  
Garderobiane — JANINA GOMUŁA,  
HALINA MŁYNARCZYK

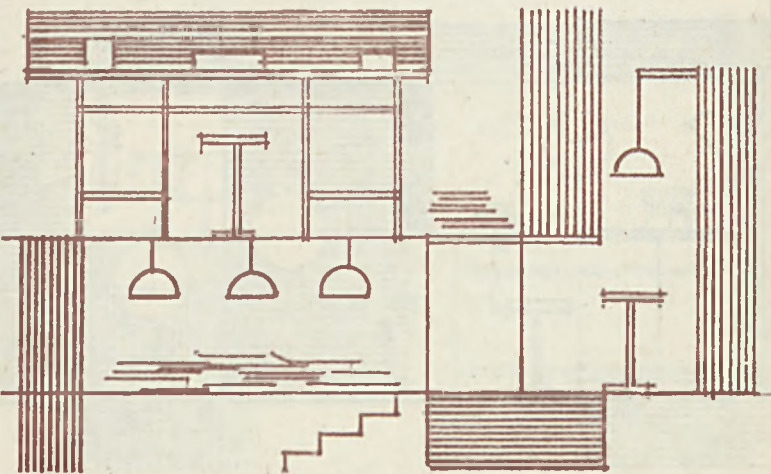
Kierownik Biura Informacji  
i Kontakt z Widzem — LILIANA WALKIEWICZ  
Zdjęcie — DANUTA ŁOMACZEWSKA  
Redakcja programu — KATARZYNA KAZIMIERSKA

Opracowanie graficzne  
KAROL JABŁOŃSKI

☆ ☆ ☆

Sekretarz literacki teatru:  
KATARZYNA KAZIMIERSKA

☆ ☆ ☆





**W REPERTUARZE TEATRU**

**DUŻA SCENA:**

**„WYZWOLENIE”**

Stanisławia Wyspiańskiego  
w reżyserii KRYSTYNY MEISSNER  
scenografii RYSZARDA STRZEMBAŁY  
z muzyką TOMASZA OCHALSKIEGO  
ruchem scenicznym ZBIGNIEWA PAPIŚA



**„KRASNOLUDKI, KRASNOLUDKI”**

musical dla dzieci  
z tekstem Tadeusza Kijonki  
muzyką Katarzyny Gärtner  
w reżyserii i insc. Zygmunta Wojdana  
scenografii Teresy Działak  
choreografii Barbary Bittnerówniej



tragedia biurowa w dwóch aktach

**„PUSTAKI”**

Edwarda Rodlińskiego  
(prapremiera)  
w reżyserii Zygmunta Wojdana  
scenografii Hanny Volmer



**SCENA INICJATYW:**

**„DACZA”**

Ireneusza Iredyńskiego  
w reżyserii Andrzeja Waldena  
scenografii Karola Jabłońskiego



żart sceniczny w trzech aktach

**„KWADRATURA KOŁA”**

Walentyna Katajewa  
w reżyserii Jerzego Wasiłczyńskiego  
scenografii Karola Jabłońskiego



w próbach:

**„KONKURS STULECIA”**

Stephena Poliakoffa  
(prapremiera polska)  
w reżyserii Andrzeja Waldena  
scenografii Karola Jabłońskiego



1930r.

THE  
LIBRARY  
OF THE  
MUSEUM OF  
ART AND  
ARCHITECTURE  
CORNELL UNIVERSITY  
Ithaca, N. Y.