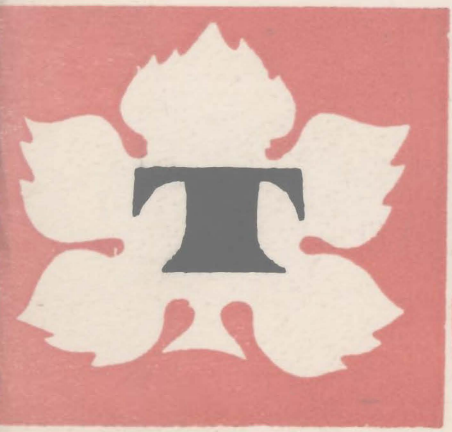
ZESZYTY TEATRALNE



LUBUSKI TEATR

IM. LEONA KRUCZKOWSKIEGO

W ZIELONEJ GÓRZE

NR 9 (85) ROK IX

KIEROWNIK
ARTYSTYCZNY
DYREKTOR
ZBIGNIEW
STOK

Z-CA DYREKTORA
JAN
GAJEWSKI

KIEROWNIK LITERACKI
CELESTYN
SKOŁUDA

SEZON TEATRALNY 1966/67

TADEUSZ RÓŻEWICZ

Zajął już pozycję klasyka, zapewne jednego z najmłodszych, czterdziestokilkuletniego zaledwie. Z całym pozycji takiej dobrodziejswem inwentarza: dziełami zebranymi, poważnymi studiami krytycznymi, autorytetem krajowym i zagranicznym, legionem kontynuatorów lub zgoła naiwnych naśladowców, którym wydaje się, że pisać „pod Różewicza" jest łatwo, ponieważ odmienność jego poetyckich rygorów przyjmują za całkowity brak tychże, wreszcie z atakami młodych brązoburców, którym(jeśli wolno pominąć w tym miejscu sprawy merytoryczne) zamachcięcie się na wielkość tak uznana służy także dla własnego samoutwierdzenia — mechanizm psychologiczny stary jak literatura.

A jeśli trochę głębiej w tę klasyczność? Skąd się bierze? Zapewne z przyswojenia różewiczowskiej „linii" poetyckiej naszej literaturze i naszej świadomości społecznej. Linię tę w najszerszym sensie, wyznacza słowo-pojęcie nieprzypadkowo użyte dla zatytułowania pierwszego tomu wierszy, powtórzone później w ich wyborze. Niepokój. Niepokój o wszytko, co ludzkie, co zagrożone wspomnieniem lub perspektywą biologicznej zagłady. Niepokój o spłaszczenie społecznych ideałów w czasach — to przecież różewiczowskie określenie — „naszej małej stabilizacji". Niepokój o wszystko co autentyczne, a co przytłaczane ciężarem rytuałów i konsekwencji, co poddawane działaniom stereotypów, stąd właśnie w

poezji nieustanne dążenie do odrzucania wszelkiej poetyckości i oddawanie głosu samej sytuacji lirycznej, skondensowanej oczyszczonej; stąd w teatrze ustawiczne atakowanie i rozbijanie, a nawet jak w „Akcie przerywanym" niszczenie przez sprowadzenie do absurdu wszelkiej teatralności w klasycznym jej rozumieniu. Niepokój Różewicza jest powszechny, zwraca się również do wewnątrz, ku samej osobowości twórczej poety, nie pozwala jej uformować się ostatecznie, zastygnąć w jednym kształcie, czyni z Różewicza zjawisko ciągle przekraczające zakreślone przez siebie granice. Zaraz po wojnie, w swoim właściwym — jeśli nie liczyć konspiracyjnego — debiucie, w „Niepokoju" właśnie, a później w „Czerwonej rękawiczce" w latach 1947 — 48, poeta przemawiał głosem ocalonego z egzekucji, wydobywanym ze ściniętego od grozy gardła; okrucieństwo czasów pogardy znalazło tu — na równi z opowiadaniami Borowskiego i „Medalionami" Nałukowskiej — najbardziej przejmujący w swej nagiej, stężonej prostocie, wyraz:

Róża to kwiat
albo imię umarłej dziewczyny
Różę w ciepłej dłoni można złożyć
albo w czarnej ziemi
Czerwona róża krzyczy
złotowłosa odeszła w milczeniu.

Te wiersze były objawniem i wstrząsem; pokolenie świadków i uczestników wojny znalazło w nich kształt własnych przeżyć, pokolenia, które wojny nie zaznały, będą się z nich uczyć przeraźliwej prawdy o niej. Po nich przyszedł niedobry, nie tylko dla Różewicza okres uproszczeń, załamania głosu, rozterki twórcy, który zaczął sądzić, że nie podąża, że winien zrezygnować z części siebie samego. Na szczęście okres ten nie trwał długo. „Równina", „Uśmiechy", „Poemat Otwarty" zwiastują już odnalezienie dawnego, choć nie tego samego, własnego głosu. „Formy", „Rozmowa z księciem", „Zielona róża", „Nic w płaszczu Prospera", tomik prozy, sztuki, od „Kartoteki" poczynając, scenariusze filmowe — uczyniły obecność Różewicza w naszej współczesnej literaturze zarówno łatwo zauważalną, jak i głęboko znaczącą. W tym, co pisze, są i być muszą rzeczy bardziej i mniej niewątpliwe; zawsze niewątpliwy jest natomiast udział twórcy we wszystkich naszych trudnych przygodach duchowych.

Nie jest też przypadkiem, że w okresie, spadku wartości słów zbyt gromkich i pojęć zbyt ogólnych, tak bardzo przystaje do naszej wrażliwości różewiczowskiej lakonizm, powściągliwość, sceptyzm, różewiczowskie szyderstwo trzeźwego moralisty i obserwatora obyczajów, różewiczowska konkretność i przedmiotowość wizeruku świata w jego zmieszanej, rozbitej, przetasowanej o przecież zawsze logicznej postaci.... zdarzenia w świecie uczuć nie chcą już być przekazywane przy pomocy najdoskonalszych i najpiękniejszych metafor — obrazków, one chcą ujawnić się same" — pisał kiedyś poeta, wyrażając, z pewną zwykłą w takich wypadkach dozą przesady, swoje credo twórcy, dla którego literatura jest sprawą selekcji i konkretyzacji samej rzeczywistości, przekonanie to sprzyja z pewnością zbudowaniu między nim a czytelnikiem pomostu zaufania.

Niewątpliwa jest więc ta Nagroda Państwowa I stopnia przyznana (w r.1966 - przyp. red.) pisarzowi humaniście, prowadzącemu swe poszukiwania w demonstracyjnym, ale i naturalnym odosobnieniu, z dala od podjazdowych walk koterii literackich, w śląskim mieście. Ten tryb życia ma również i swój sens i swoją konsekwencję.

„Gdybym na podstawie „spojrzeń" miał narysować mapę i krajokraz Polski — pisał kiedyś Kazimierz Wyka o różewiczowskiej prozie poetyckiej z tomiku „Formy" — obejmie ta mapa rejon od Częstochowy po Trzebinę oraz Gliwice i Bytom, to przeludnione, wyprane z przyrody, pracowite surowe, proletariackie serce naszego kraju obejmie. („W działkowych ogródkach słonecznikom odcięto promienne głowy. Z pustych łodyg czarnych kominów odlatywały sadze) „Tam pod hałdami siedzi Różewicz i tam jest ojcowiza i jego wyobraźni. Ta ojcowizna zarazem zdaje się stanowić / obok doświadczenia okupacyjnego, obok ostrzegawczego humanizmu — podłoże, dzięki któremu twarde spojrzenie poety jest jednak ludzkie Podobnie jak spojrzenie robociarza ,a kilof, który trzeba wziąć w garść i którego uchwyt nie jest złudzeniem, którego uchwyt prowadzi w rzeczywistość samą"

(„Sztandar Młodych" 10 sierpnia 1966 r.)

Wojciech Natanson

PRZECIW „DRAMATURGII FLIRTU SALONOWEGO"

(fragmenty)

Różewicza „Śmieszny staruszek", operuje jedną tylko sytuacją dramatyczną: jakiś emeryt, który pełnił zarazem funkcję przewodnika po muzeum, zeznaje przed sądem. Rencista broni się i w tym celu opowiada duże fragmenty swego życia. W myśl strategicznej zasady, że najlepszą formą obrony jest kontratak oskarżony wysuwa zarzuty przeciw swym rzekomym czy prawdziwym ofiarom. Ale czyni to w taki sposób, że w gruncie rzeczy ściąga na siebie coraz większe podejrzenie. Najważniesza wydaje się przy tym sama sytuacja sądowej „spowiedzi" Wszystko inne schodzi na drugi plan, nieważna jest „fabuła" czy „anegdota". Nie wiadomo dokładnie, o co jest oskarżony „śmieszny staruszek", o jaki czyn, o jaki typ przestępstwa: sadyzm czy zboczenie, samowolne wymierzanie sobie sprawiedliwości czy przestępstwo przeciw obyczajom. Nie wiadomo, czy mamy do czynienia z szaleńcem czy okrutnikiem, człowiekiem dotknię-

tym manią prześladowczą czy zbrodniarzem, wrogiem dzieci czy starcem przeżywającym podświadomą tęsknotę za czułością, młodością, ojcostwem. Ów długi monolog „Śmiesznego Staruszka" uzupełnia autor elementami widowiska, które się rozgrywa niejako na marginesie, prowdopodobnie w naszej (i Staruszka wyobraźni: jakieś dzieci bawią się niezależnie od obrony sądowej. Ciekawa jest uwaga, dotycząca dzieci:

„W pewnych chwilach dzieci bawią się w zupełnym milczeniu, jednak gwar ich głosików narasta i zagłusza niektóre słowa Staruszka. Bardzo ważne znaczenie ma wybór tych momentów ciszy i zgiełku".

Wybór — to znaczy określenie miejsc, w których niejako „zdarzają się" i przecinają ze sobą dwa równolegle biegnące elementy sztuki: monolog Starca oraz „spektakl wyobraźni"!

I jeszcze jedno. Poszlaki przeciw bohaterowi utworu opierają się m. in. na jego postępowaniu z lalkami, które jakoś dziwnie traktował, oraz z dziećmi. Ale i dzieci prowokowały go, zaczepiały, wyśmiewały, tak samo postępowały ekspedientki w sklepach gdzie kupował bieliznę dla lalek. Podobnie, jak w „Naszej małej stabilizacji", okrucieństwo wyrasta tu „bezpośrednio", bez przygotowań, z samego pnia na pozór „łagodnych" wydarzeń.

(„Życie Literackie — 1965 r.)

SŁAWOMIR MROZEK

Józef Kelera

SZUKANIE WYJŚCIA Z SAMOTNOŚCI

Kolejną próbą spowiedzi i od tej strony przedłużeniem „Swiadków" będzie (...) „Smieszny staruszek" (chociaż w porządku chronologicznym przedziela te dwie sztuki „Akt przerywany"). To, też ta spowiedź życia i jakaś prawda o człowieku (o człowieczeństwie?) znowu nie mają tutaj żadnego adresata i nie będą miały żadnego znaczenia dla „świadków", gipsowych kopii i manekinów — ów fakt jest już zbyt oczywisty. Sytuacja zostanie zatem jeszcze bardziej uproszczona: monolog Staruszka będzie wygłaszany do manekinów za stołem sędziowskim. „Sędzia-Manekin — czytamy w didaskaliach — może być po przerwie zastąpiony przez żywą i piękną aktorkę" — to także nie ma znaczenia. Ważna jest jakość manekinu, bez względu na materialną powłokę. W przerwie natomiast ćwiczyć będą na przyrządach gimnastycznych „żywe, dobrze rozwinięte fizycznie dziewczęta" czysty żywioł biologiczny. I zinstytucjonalizowane manekiny. A przed nimi człowiek. Ale co to znaczy. Kim jest człowiek? Co się w nim kryje.

Raz jeszcze „Smieszny staruszek" zrozumiały jest w pełni dopiero na tle wszystkich różewiczowskich antecedencji: jak to się stało, że „ludzie ludziom zgotowali ten los"? I teraz jeszcze — tak sądzą — trzeba tę sztukę odczytywać poprzez prozę Borowskiego poprzez „Medaliony" Nałkowskiej, poprzez całą lirykę Różewicza.

„Nie jestem chory na umyśle ani nie jestem zboczeńcem" — deklaruje Staruszek. To chyba prawda. Jest to zwykły „szary" człowiek, w miarę poczciwy, bardzo samotny, nie grzeszący nadmiarem inteligencji, ale przez tę może kliniczną samotność obdarzony bodaj jakimś pierwotnym darem zdziwienia wobec świata; zdziwienia, które nie jest naiwnością zdziwienia i obserwacji. Ów samotny staruszek bawi się lalkami, tworzy z nich sobie teatr, ubiera je, kupuje im biustonosze ściśle na miarę, potem je niszczy, przekłuwa, dekapituje, torturuje. Prześladują go dzieci, zwłaszcza małe dziewczynki — tabuny dzieci wrzeszczących w kamienicy — prześladować go będą jeszcze na scenie, przed sądem. Staruszek, prawdopodobnie, nie uczynił w istocie nic złego, raz podobno sprał po zadku i „po ojcowsku" jakąś dziewczynkę szczególnie natarczywą i rozwydrzoną. Torturował tylko czasem swoje lale. Ale wystraszył się bardzo kiedy przeczytał w gazecie, że „znaleziono zwłoki zamordowanej ośmioletniej dziewczynki. Dobrze, że stało się to w innym mieście. Sto kilometrów od tego miejsca"

Zatem morderca in effigie? Kat i oprawca lalek. „Dziękuję, że usunięto z sali publiczość. Dzięki temu moje życie nie stanie się żerem dla przypadkowej gromady ciekawskich. Zbierają się oni w salach sądowych jak jakieś kruki, żeby szarpać ciało oskarżonego. A przecież wystarczy dobrze się przyjrzeć twarzom tych ludzi, żeby wyczytać z nich potworne myśli ukryte". Oprawca lalek, ale w rzeczywistości oprawca małych różowych myszek, których gniazdo, znalezione pod łóżkiem, zalał wrzątkiem z czajnika — „właśnie woda zagotowała się na herbatę". I zaraz po tej zwięzłej informacji nastąpi wylewna, w katechetycznych tonach utrzymana pochwała szczęścia rodzinnego, którego Staruszek „nie ldostąpił"; z kolei — przez paralelę — rozczulający obraz sielanki piskląt i ptaszków. Znów ohyda i sielankał I tak razem, na jedynm oddechu. I to tak razem, jak w pamiętniku Hoessa, komendanta obozu w Oświęcimiu.

Morderca **in effigie** — morderca **in potentia**. Za czyje winy skazany będzie śmieszny staruszek? A może jednak tylko dziwactwo tak dziwacznie opisane, po prostu przypadek patologiczny? Jakieś przecież zboczenie , jakiś fetyszyzm...

.....dziwaczysz
chcesz się wyróżnić
Uśmiechnij się
ten pan już nie przyjdzie
spójrz nam w oczy
nie kryj się po kątach
nie stój pod ścianą....

I jeszcze inny cytat, z innej (pozornie) strefy wyobrażeń, z innego czasu:

A przecież biel
najlepiej opisać szarością
ptaka kamieniem
słoneczniki
w grudniu
(....)
źródlanym
przeźroczystym opisem
wody
jest opis pragnienia
popiołu
pustyni....

Czy także opis zbroni **in effigie** jest najlepszym dzisiaj z możliwych opisów zbrodni?

Nie wiem, czy „Smieszny staruszek" jest w istocie sztuką „sceniczną", czy sprawdzi się na scenie. Nie wydaje mi się to zresztą w tym przypadku najistotniejsze. Może naprawdę jest sztuką do czytania, ale domniemanie takie należałoby czym prędzej zweryfikować w teatrze.

(„Kpiarze i moraliści" fragm. rozdz. V — „Leżący pod ścianą"...) Wyd. Lit. Kraków — 1966. Tytuł fragm. od Red.)

Cezary Rowiński

NOWY RÓŻEWICZ, CZYLI GRANICE DRAMATU

Czego żąda Różewicz od dramatu i teatru? Chce jednocześnie niewiele i bardzo dużo, tak dużo, aż zdaje się to w ogóle przekraczać możliwości teatru. Chce po prostu dramatu, który by miał odwagę ukazać całą prawdę czasów, w jakich żyjemy, nazwać rzeczy po imieniu, odrzucić wszelkie maski, uchwycić to, co istotne. Zadanie to może spełnić „jedyny teatr realistyczny godny tego miana — teatr poetycki" A więc, który by w syntetycznym skrócie w uogólnionej metaforze powiedział o tym, co jest charakterystyczne dla współczesnego człowieka i świata; teatr, który by odrzucił obowiązujące konwencje zarówno staroświeckie, jak i „nowoczesne" czy też pseudo-nowoczesne, jeśli pokrywają pustkę i brak „jakiejkolwiek treści, jeśli w ocenie słów w morzu gadulstwa topią każdy odblask prawdy o człowieku, gubią moc poetyckich wizji rzeczywistości.

Teatr poetycki więc - ale nie ten lubujący się w słownych arabeskach, poetyzującym pustosłowiu i symbolicznej mgławicowości. Teatr realistyczny — ale nie ten babrzący się w obyczajowych szczegółikach, publicystycznej deklaratywności i rzekomo „naturalnej" gadaninie na różne tematy.

Podstawowym elementem dramatu jest u Różewicza sytuacja dramatyczna, która sama w sobie jest metaforą (i to „wielką metaforą", jakby powiedział Irzykowski), skupiającą charakterystyczne cechy rzeczywistości w stanie chmicznie czystym. Sztuka dramatu jest więc — zdaje się mówić autor „Kartoteki" — umiejętnością budowania sytuacji popartą sejsmograficznym wyczuleniem na to, co w rzeczywistości jest istotne tak z etycznego, jak i socjalogicznego punktu widzenia.

„To nie namiętność niszczy dzieło sztuki, to chęć dowodzenia" powiada André Malraux. Czymże jest akcja, „jeśli nie niezmordowanym dowodzeniem czynów ludzkich, wypadków, zjawisk w płaszczyźnie logicznej, psychologicznej, społecznej? Dla Różewicza akcja jest sztuczynm mechanizem, któremu w rzeczywistości nic nie odpowiada, który deformuje rzeczywistość w sposób przypadkowy, nic nie dając w zamian w wymiarach poetyckich. Mechanizm ten, aby sprawnie działać, zamazuje i rozwadnia a prawdę przeżycia artystycznego, niszcąc tym samym najistotniejszy sens dzieła. Autor musi bezustannie motywować, uzasadniać, dowodzić takiego, a nie innego zachowania się swych bohaterów, takiego a nie innego przebiegu wypadków, nie bacząc, że to, co chciał powiedzieć, schodzi na plan dalszy, o ile w ogóle nie znika z pola widzenia. Sprawność działania mechanizmu akcji staje się celem samym w sobie. Aby więc poeta mógł czuć się swobodnie, musi odrzucić akcję dramatyczną jako niczemu nie służący balast.

Jeśli zaś konsekwentnie odrzucimy akcję, pozostanie nam to właśnie, co daje Różewicz w „Akcie przerywanym" i w „Śmiesznym staruszku".

Różewiczowi marzy się (...) pewien osobliwy nowy „naturalizm". Naturalizm nie ma w sensie kopiowania wzorów, stworzonych przez wielkich mistrzów tego kierunku, ale w sensie rehabilitacji niektórych chwytów uchodzących za naturalistyczne, oraz w sensie zbieżności pewnych ogólnych dążeń. Oczywiście różnic jest tu więcej niż zbieżności — i to różnic zasadniczych. Naturaliści wierzyli że prawdę życia można oddać na scenie poprzez wierne odtworzenie jego zewnętrznych przejawów; autor „Kartoteki" zakłada, że prawda życia może być wyrażona tylko w sposób metaforyczny. Sądząc, że można podrobić życie na scenie, naturaliści dążyli do dokładnego kopiowania rzeczywistości zewnętrznej; dla Różewicza nawet najbardziej naturalistyczna scena ma wartość o tyle, o ile może się stać metaforą charakterystycznych zjawisk życia. Autor „Kartoteki" doskonale też rozumie wszystkie fałsze teatru naturalistycznego (również we współczesnym dwudziestowiecznym wydaniu). Wie, że już sama dobrze skonstruowana akcja jest pierwszym grzechem przeciw tak zwanej prawdzie życia; wie, że już sam postulat naśladowania rzeczywistości na scenie jest bezsensowny, ponieważ najwierniejsze nawet jej odtworzenie nie przestanie być, mimo wszystko, teatrem. Ale wie również, że sytuacja i chwyty, stosowane przez naturalistów, mogą mieć olbrzymią siłę sugestii, mogą zawierać potężny ładunek poezji, i dlatego nie waha się korzystać z nich w swoim „teatrze realistycznym, teatrze poetyckim".

Te związki Różewicza z naturalizmem nie są niespodzianką. Ze zdobyczy naturalizmu korzystali chętnie — choć odrzucali jego teorię sztuki i poetykę — ekspresjoniści i nadrealiści, a także współczesna awangarda teatralna.

Luźny montaż wypadków nie powiązanych przyczynowo pełen dygresji i nawrotów, „drugich wersji", tych samych zdarzeń — montaż, jaki nam proponuje „Akt przerywany" — jest innego nieco, niż beckettowski, wnioskiem i likwidacji akcji w dramacie. Ale tylko pozornie innym. W gruncie rzeczy „Akt przerywany" jest przecież cały, podobnie jak dramaty Becketta, przede wszystkim monologiem wewnętrznym autora.

Jeszcze bardziej niedwuznacznie używa tej formy Różewicz w „Smiesznym staruszku". Podobieństwo tego dramatu do „Popiołów", „Ostatniej taśmy Krappa" czy nawet „Radosnych dni" zdaje się już udarzające. Nawet w cechach drugorzędnychł Protegoniści wszystkich tych utworów to ludzie starzy, którzy dokonują obrachunku ze światem. Obrachunek wypada groteskowo. Starcy nie mają otoczeniu nic do powiedzenia roszczą sobie jakiś bliżej nie uzasadnione pretensje do świata, czegoś żądają, coś wspominają z czymś się rozprawiają, ale wszystko to są spowiedzi „wydrążonych, chochołowych ludzi". Partnerzy głównych bohaterów to albo martwe przedmioty, albo kukły, manekiny a jeśli żywi ludzie, to tak nijacy, tak wyzbyci cech indywidualnych, że również przypominają marionetki. Bohaterów cechuje przeraźliwa pustka wewnętrzna, bezmyślność i znieczulenie na wszystko, co przekracza zakres ich prywatnych interesów. Cechy te powracają u Becketta i Różewicza na prawach niemalże podobnej obsesji. Jej sens metaforyczny jest łatwo czytelny; wyraża protest przeciw pustce, bezmyślności niewrażliwości i ogłupieniu człowieka współczesnego.

W „Smiesznym staruszku", wd przeciwieństwie do „Aktu przerywanego" nie ma już dyskusji o zagadnieniach warsztatowych. Jednak i tu otrzymujemy próbę rozwiązania formalnego, prawie nie podjemowanego na gruncie polskiego dramatu, jeśli nie liczyć kilku prób zewnętrznie podobnych ale zmierzających w całkiem innym kierunku.

KTO NIE MIEŚCI SIĘ W SZUFLADCE,
NIECH SOBIE SZYKUJE TRUMNĘ

St. J. Lec

TADEUSZ RÓŻEWICZ

ŚMIESZNY STARUSZEK

Komedia w 2 odsłonach

OSOBY:

Staruszek . . . . . STANISŁAW CYNARSKI

Sędzia, Obrońca

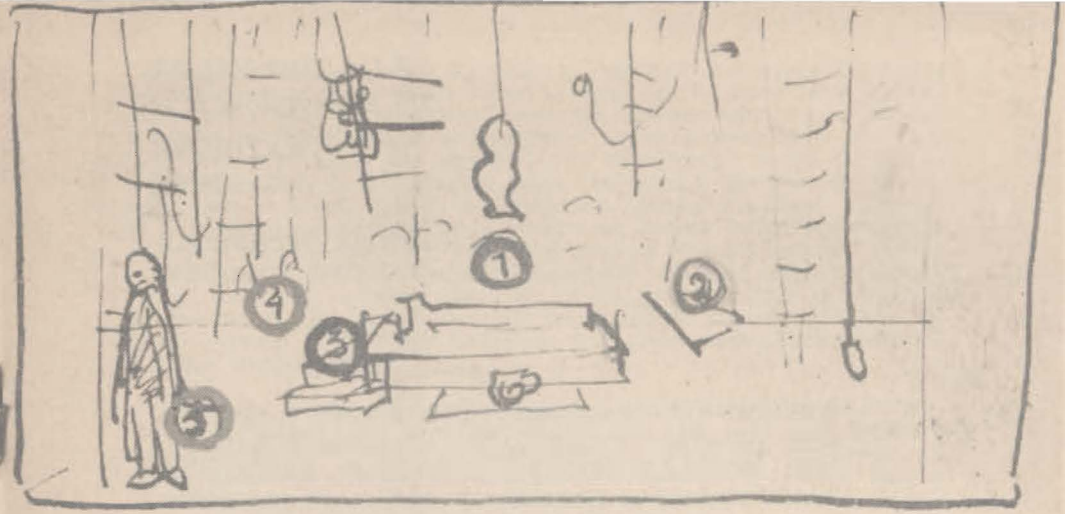
SCENOGRAFIA
ALOJZA ZACHARSKA

REŻYSERIA
ZDZISŁAW GIŻEJEWSKI

Animator
Wiesław Balcerzak

Inspicjent-sufler
Józef Michalcewicz

Efekty dźwiękowe przygotował
Zenon Andrzejewski



WESTCHNIENIE AKTORA „C"

Nieraz na scenie byłem wojskowym,
majorem byłem, nawet admirałem.
Lecz, że w teatrze terenowym —
w końcu „nieznanym żołnierzem" zostałem....

GIEZ

PREMIERA 15 MARCA 1967 ROKU
O GODZ. 19.00 NA SCENIE MAŁEJ SALI

Z-CA DYREKTORA
D/S FINANSOWYCH
KAZIMIERZ
KASZKUR

KIEROWNIK TECHNICZNY
TADEUSZ ROGOWSKI

KIEROWNICY PRACOWNI: STOLARSKIEJ — STANISŁAW ŚWIĄTEK, MALARSKIEJ — WALDEMAR JODKOWSKI, MODELATORSKIEJ — WIESŁAW BALCERZAK, TAPICERSKIEJ — BRONISŁAW WALCZAK, FRYZJERSKO-PERUKARSKIEJ — EMILIA DANIEL, KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ — WALENTYNA ROGOWSKA, KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ — WOLF KLEJNMAN, REKWIZYTOR — EDWARD TULISZKA, GŁÓWNY ELEKTRYK — WŁADYSŁAW LISOWSKI

Światło
Hieronim Kozłowski

Kierownik Biura Organizacji Widowni
Krystyna Śliwowa

Technika monologu wewnętrznego w dramacie jest w gruncie rzeczy techniką bardzo starą. Ale, o ile w dawnym dramacie monolog wewnętrzny pełnił tylko funkcje pomocnicze, przydawany komuś z bohaterów, o tyle w ostatnich latach, w twórczości takich dramaturgów jak Beckett, wchłonął dialog bez reszty. Już u Strindberga w Do Damaszku mamy do czynienia z dialogiem tylko zewnętrznie zachowującym jego pozory — w istocie jest to monolog wewnętrzny rozpisany na głosy. W ostatnich dramatach autora „Czekając na Godota" tylko gdzieniegdzie pozostały szczątki dawnych form dialogowych. Wykształciła się, rzadko używana w przeszłości, forma monodramatu. Niemały zapewne wpływ na jej powstanie wywarł Joyce ze swoim powieściowym monologiem wewnętrznym. Ale w dramaturgii współczesnej wzrost znaczenia tej formy wyrazu jest przede wszytkim wynikiem wewnętrznej ewolucji struktur dramatycznych.

Sceniczny monolog wewnętrzny nie jest bynajmniej objawem subiektywizacji zewnętrznej rzeczywistości. Wyraża on po prostu stosunek autora do tej rzeczywistości. (najczęściej w formie metaforycznej) bez uciekania się do tworzenia na scenie — iluzji obiektywnego świata. Dramatopisarz z roli wszechwiedzącego dramaturga przechodzi do roli człowieka mówiącego wyłącznie od siebie.

Wprowadzenie monologu wewnętrznego do dramatu jest nowoczesną próbą ulirycznienia go. Ulirycznienia nie w tradycyjnym sensie, lecz w sensie wprowdzenia doń tych treści, które podejmuje i rozwija liryka współczesna, w sensie zrelaktywizowania dramatu, przesycenia go pierwiastkami osobistymi. Odbicie tych zjawisk znajdziemy w „Śmiesznym staruszku" w stopniu nie spotykanym dotąd w innych polskich dramatach.

W „Akcie przerywanym" i w „Śmiesznym Staruszku" rysują się dwie koncepcje dramatu współczesnego; w pierwszym przypadku mamy do czynienia z dramatem metafory, w drugim— z dramatem ulirycznionym. W obu przypadkach T. Różewicz wyciąga najdalsze konsekwencje z przyjętych założeń. Utwory jego znajdują się już na granicy dramatu jako gatunku literackiego. Przekroczenie tej granicy grozi rozbiciem sensu i celów tej formy literackiej. Ale... Być może, to tylko nasze złudzenie, być może po przekroczeniu tej granicy wykluje się nowa, nie przeczuwana przez nas forma dramatyczna.

(fragm. artykułu zamieszczonego w „Dialogu" Nr 7 z lipca 1964 r.).

REPERTUAR MAŁEJ SCENY

Ci spośród bywalców teatralnych, którzy uważnie śledzą wszelkie wydarzenia spod znaku lubuskiej Melpomeny, pamiętają zapewne, że nurt repertuarowy predo użytku (tj. 19. 9. 1965 r.) ale znacznie wcześniej. O ile w ogóle przyjmujemy zentowany obecnie na Małej Sali zainaugurowany został nie w dniu oddania jej że o repertuarze da się mówić w tak uproszczony sposób....

A więc, w roku 1960 ówczesny dyrektor Jerzy Zegalski postanowił wystawaić utwory, które bądź to swoją tematyką i konstrukcją dramaturgiczną, bądź też formą inscenizacyjną odbiegałyby od pewnych tradycyjnych szablonów i które adresowane byłyby przede wszystkim do bardziej już wyrobionego widza. Spektakle te firmowane były na afiszach i w „Zeszytach Teatralnych" jako premiery Sceny Prób i Propozycji. Grano je jednak na normalnej naszej scenie.

Dzisiejsza premiera „Smiesznego staruszka" jest dwunastą z kolei, jaka ma miejsce w ramach tej działalności, określonej najpierw jako Scena Prób i Propozycji, a teraz jako Mała Scena lub Mała Sala. Z tej więc okazji, zamieszczamy poniższy wykaz premier dla kronikarskiej ścisłości i przypomnienia PT Publiczości

PREMIERA 4 CZERWCA 1960 R.

Sofokles

ELEKTRA

tekst tragedii opracowano na podstawie tłumaczenia Mieczysława Brożka

Osoby: Wychowawca — **Henryk Machalica**, Orestes — **Czesław Stopka** Pylades * * * , Elektra — **Halina Winiarska**, Chryzotemida **Ewa Nawrocka**, Klitajmestera — **Karina Waśkiewicz**, Ajgistos **Tadeusz Mroczek**, Kobieta I — **Jadwiga Dobrzańska**, Kobieta II **Halina Lubicz**, Kobieta III **Zofia Friedrich**

Inscenizacja i reżyseria — **JERZY ZEGALSKI**
Scenograf: — RYSZARD KUZYSZYN
Ilustracja muzyczna — RYSZARD GARDO
Asystent reżysera — Andrzej Rettinger

* * *

PREMIERA 18 GRUDNIA 1960 R. (w Głogowie

Jarosław Iwaszkiewicz

KOCHANKOWIE z WERONY

tragedia romantyczna w 3 aktach

Osoby: Julia — **Irena Grzonka**, Romeo — **Czesław Stopka**, Urszula — **Amelia Szymańska**, Ojciec — Merkury — **Henryk Machalica.**

Reżyseria: **MAREK OKOPIŃSKI**
Scenografia — JERZY WALTER BRZOZA
Muzyka — CLAUDE DEBUSSY
Współpraca dramaturgiczna — Stanisław Hebanowski

PRAPREMIERA 25 LISTOPADA 1961 R.

Bohdan Drozdowski

KONDUKT

sztuka współczesna w 2 aktach

wg. opowiadania Ryszarda Kopuścińskiego pt. „SZTYWNY"

Osoby: Maciej — **Zdzisław Wardejn**, Kazek — **Tadeusz Kuduk**, Sadyba **Bolesław Idziak**, Woźniak — **Adam Cieślak**, Pawelski — **Stefan Czyżewski**, Magda — **Nina Giryez**, Sołtys — **Jerzy Kiszkis.**

Reżyseria — **MAREK OKOPIŃSKI**
przy współpracy reżyserskiej OLGIERDA SOCHACKIEGO
Scenografia: — MARIAN KUCHARSKI
Współpraca literacka — Stanisław Hebanowski

* * *

PREMIERA 21 WRZEŚNIA 1962 ROKU

Jan Wolgang Goethe

IFIGENIA W TURYDZIE

(IPHIGENIE AUF TAURIS)

Przekład: E. Csato

Osoby: Ifigenia — **Halina Winiarska**
— **Barbara Zgorzalewicz**
Toas — **Józef Fryźlewicz**
Orestes — **Aleksander Iwaniec**
Pylades — **Zdzisław Wardejn**
Arkas — **Zdzisław Grudzień**

Reżyseria — **MAREK OKOPIŃSKI**
Scenografia — STANISŁAW BĄKOWSKI

* * *

PRAPREMIERA POLSKA 19 GRUDNIA 1962 R.

Michel de Ghelderode

ZEJŚCIE AKTORA

Sztuka w 3 aktach

Osoby: Renatus — **Zdzisław Wardejn**, Jan-Jakub — **Józef Fryźlewicz** Fagot — **Zdzisław Grudzień**, Armanda — **Sława Kwaśniewska**, Gustaw — **Zbigniew Szpecht**, Róża — **Irena Grzonka**, Anioł — sierżant — **Wirgilusz Gryń**

Reżyseria — **MAREK OKOPIŃSKI**
Scenografia — MARIUSZ KOWALSKI
Współpraca literacka — Stanisław Hebanowski

PREMIERA 23 KWIETNIA 1964 ROKU

Tadeusz Różewicz

ŚWIADKOWIE

CZYLI NASZA MAŁA STABILIZACJA

Osoby: On, recytator poezji — **Jerzy Jasiński**
Ona recytatorka poezji — **Irena Grzonka**
Kobieta — **Alina Horanin**
Mężczyzna — **Bolesław Andrzejczyk**
Małżeństwo
Drugi — **Jerzy Glapa**
Trzeci — **Tadeusz Wieczorek**

Reżyseria — **ZBIGNIEW MAK**
Scenografia — WANDA KUCZYŃSKA
Opracowanie muzyczne — Ryszard Gardo

PREMIERA 19 WRZEŚNIA 1965 R.

Sławomir Mrożek

POLICJA

dramat ze sfer żandarmeryjnych w 3 aktach

Osoby: Naczelnik policji — **Zdzisław Giżejewski**, Więzień — **Andrzej Richter**, Sierżant policji — **Jerzy Jasiński**, Żona sierżanta — **Danuta Ambroż**, Generał — **Mieczysław Piotrowski**, Policjant **Hieronim Mikołajczak**

Reżyseria — **ANDRZEJ MAKAREWICZ**
Oprawa plastyczna — EWA WOJTASIEWICZ
Muzyka — J. S. BACH
Asystent reżysera — Zdzisław Giżejewski

PREMIERA 20 LUTEGO 1966 R.

Eugene Ionesco

LEKCJA

antysztuka w 1 akcie

Przekład: Jan Błoński

Osoby: Profesor — **Stanisław Cynarski**, Uczennica — **Alina Zydroń**, Służąca — **Stefania Cybulska**.

Reżyseria: — **ANDRZEJ MAKAREWICZ**
Scenografia — MAREK NITECKI

ŁYSA ŚPIEWACZKA

dramat komiczny w 1 akcie

Osoby: Pan Smith — **Józef Kaczyński**, Pani Smith — **Krytyna Horodyńska**, Pan Martin — **Andrzej Richter**, Pani Martin — **Irena Hajdel**, Służąca Mary — **Alina Zydroń**, Kapitan Strażaków — **Zenon Nocoń**.

Reżyseria: — **ANDRZEJ MAKAREWICZ**
Scenografia — MAREK NITECKI

PREMIERA 8 LIPCA 1966 R.

Stanisław Ignacy Witkiewicz

W MAŁYM DWORKU

Komediofarsa w 3 aktach

Osoby: Ojciec — Diapanazy Nibek — **Halina Lubicz**, Amelka, Zosia jego córki — **Andrzej Richter, Hilary Kurpanik**, Kuzyn — Jęzory Pasiukowski, poeta — **Alina Zydroń**, Aneta Wasiewiczówna, jego i Nibków kuzynka — **Zdzisław Grudzień**, Widmo Matki — Anastazja Nibek — **Jerzy Jasiński**, Ignacy Kozdroń, oficjalista — **Krystyna Horodyńska**, Józef Maszejko, oficjalista — **Jolanta Szembreg**, Kucharka, Urszula Stechło — **Zdzisław Giżejewski**. Chłopiec kuchenny, Marceli Stęporek — **Elżbiet Eysymont**.

Reżyseria — **ANDRZEJ MAKAREWICZ**
Scenografia — JANUSZ KOWALSKI
Asystent reżysera — Halina Lubicz

PREMIERA 25 WRZEŚNIA 1966 ROKU

William Hanley

PANI DALLY

Osoby: Ewelina Dally — **Janina Jankowska**, Pan Dally — **Cyryl Przybył**, Franek — **Andrzej Tyralewski**.

Reżyseria — **ZBIGNIEW STOK**
Scenografia — MAREK NITECKI

PREMIERA 6 PAZDZIERNIK 1966 ROKU

Finn Methling

PODRÓŻ DO ZIELONYCH CIENI

REJSEN TIL DE GRONNE SKYGGER

monolog

Przekład: Jarosław Iwaszkiewicz

Kobieta — DANIELA ZYBALANKA
Reżyseria — **TOMASZ WITT**
Scenografia — JÓZEF ZBOROMIRSKI

REPERTUAR „FALI" W ROKU 1966

Teatr przy Stoliku „Fala", dający swoje premiery od roku 1961 w zielonogórskim Klubie Dziennikarza, działał w roku 1966 pod kierownictwem Zdzisława Grudnia i Andrzeja Richtera. W okresie tym przygotowano następujące utwory:

31 stycznia — **Janusz Krasiński „Czapa" i Jean Genet „Scisły nadzór"**
WYKONAWCY: Z. Grudzień, J. Kaczyński, H. Kurpanik, A. Richter

28 lutego — **Kostas Varnalis „Prawdziwa obrona Sokratesa" w adaptacji Henryka Ankiewicza**

WYKONAWCY: St Cynarski, Z. Grudzień, K. Migdał, A.Richter

Utwór zaprezentowano w Szczecinie podczas Ogólnopolskiego Przeglądu Teatrów Małych Form — kwiecień 1966 r.

28 marca — **John Osborn „Nie do obrony"**
WYKONAWCY: K. Hebda, K. Horodyńska, St. Cynarski, Z. Grudzień H. Kurpanik.

2 maja — **Murray Schisgal — „Się kochamy"**
WYKONAWCY:Jolanta Szemberg, Hilary Kurpanik. Z. Grudzień

24 październik — **Andrzej Barański „Forteca", Janusz Wasylkowski „Ten trzeci", Władysław Terlecki „Kuzyni", Jalu Kurek „Koń" w adaptacji Z. Giżejewskiego.**

WYKONAWCY: B. Fafińska, R.Bucholc, Z. Giżejewski, Z. Grudzień
Wybór i reżyseria: Z. Giżejewski

12 grudnia — **Janusz Koniusz „Meldunek", „Nikt nie wyrywa trawy", „Jelenie", Zygmunt Trziszka „Nowy nauczycielczak".**

WYKONAWCY: B. Jędraszak, St. Cynarski, H. Kurpanik, Z. Giżejewski
Opracowanie dramaturgiczne i reżyseria: Z. Giżejewski

Ponadto „Fala" zrealizowała kilka wznowień poprzednich programów (z r. 1965) i powtórzeń wyżej wymienionych premier. Imprezy odbywały się najczęściej na zlecenie Lubuskiego Towarzystwa Kultury zarówno w Zielonej Górze, jak i w terenie (np. Międzyrzecz, Pszczew, Wędrzyn, Żary). W roku 1967 kierownikiem „Fali" jest Zdzisław Grudzień.

N A S Z E P R E M I E R Y

Stanisław Wyspiański
„BOLESŁAW ŚMIAŁY"

Reżyseria: Z. STOK Scenografia: J. Pożakowska

KRASAWICA — D. Zybalanka, BRAT KRÓLA — J. KACZYŃSKI
SIECIECH — L. Sadzikowski, KRÓL — C. Przybył

BRAT KRÓLA — J. Kaczyński — BISKUP — J Śliwa
SIECIECH — L. Sadzikowski

KRÓL — C. Przybył , — KRASAWICA — D. Zybalanka

Z NASZEJ KRONIKI

Teatrzyk Propozycji, działający od kilku miesięcy, przy Klubie „Słowa Powszechnego" w Zielonej Górze, dał w poniedziałek 13. 2. br. kolejną swoją premierę. Składały się na nią „Nocna rozmowa człowieka, którym się gardzi" F. Dürrenmatta" i „Opowiadanie o ZOO" E. Albec'go. Wykonawcami byli: A. Cyprian, St. Cynarski, J. Kaczyński i W. Kwasieborski.

❖ ❖ ❖

Na zaproszenie Klubu Miłośników Kultury w Żarach wystąpił tam w niedzielę 26 lutego br. zespół Teatru przy Stoliku „Fala" w składzie: K. Horodyńska, St. Cynarski, Z. Giżejewski, H. Kurpanik i M. Szydłowski. Wykonano jedną z downiej przygotowanych sztuk, a mianowicie „Anioła na dworcu" J. Abramowa.

❖ ❖ ❖

W nowym trzecim już programie Kabaretu „Sowizdrzał" prowadzonego przez Estradę Lubuską wystąpili aktorzy naszego teatru: B. Fawińska, J. Jankowska, B. Jędraszak, J. Kaczyński, L. Sadzikowski i A. Tyralewski. — Reżyseria Zbigniewa Stoka.

❖ ❖ ❖

Ostatnio na łamach dwutygodnika „Teatr" (nr 3,1-15.2 67) ukazał się się artykuł Andrzeja Wróblewskiego pt. „lekacja niepokoju i lekcja instynktu", omawiający dwa przedstawienia wystawione na Jubileusz 15-lecia naszego teatru, tj. szkice „Z piekła uczciwych" i dramat „Bolesław Śmiały".
Notatkę o „Szkicach" zamieścił również dwutygodnik „Theater der Zeit" (nr 1. 1, — 15. 1. 67 r.), wychodzący w NRD.

❖ ❖ ❖

W jury powiatowych turniejów tegorocznego Konkursu Recytatorskiego zasiedli również aktorzy: Z. Giżejewski, (Zielona Góra, Krosno Odrz. , Wschowa), Z. Grudzień (Nowa Sól), i H. Kurpanik (Żary, Żagań, Wschowa). Warto przy okazji odnotować, że niektórzy z recytatorów przygotowali fragmenty prozy, sięgając do szkiców „Z piekła uczciwych" L. Kruczkowskiego. H. Lubicz udzielała intruktażu recytatorom w Sulechowie; konsultuje również dwa zespoły amatorskie w Bogaczowie (Koło Gospodyń Wiejskich) i w Żarach (Zakłady Kolejowe). Z. Giżejewskich spotkał się w niedzielę 5 marca z młodzieżą harcerską w liceum Ogólnokształcącym Nr 6 w Zielonej Górze.

❖ ❖ ❖

Cena zł 4,–

TREŚĆ ZESZYTU

	Str.
Tadeusz Różewicz (podobizna i szkic)	1
Wojciech Natanson — Przeciw „dramaturgii flirtu"	3
Sławomir Mrożek — Rysunek	4
Józef Kelera — Szukanie wyjścia	5
Cezary Rowiński — Nowy Różewicz	7
Alojza Zacharska — Śmieszny Staruszek	9
Obsada	10
Alojza Zacharska — Szkic dekoracji	11
Repertuar Małej Sceny	14
Repertuar „FALI"	18
Nasze premiery	18
Z naszej kroniki	okł.

ZDJĘCIA: TADEUSZ AMBROŻ, ARCHIWUM

ZE ZBIORÓW
Andrzeja Kowsbrandta

WYDAWCA: LUBUSKI TEATR IM. LEONA KRUCZKOWSKIEGO W ZIELONEJ GÓRZE

REDAKCJA I UKŁAD GRAFICZNY ZESZYTU ZDZISŁAW GIŻEJEWSKI

Druk: Zielonogórskie Zakłady Graficzne zam. 717/Z-314 3 67 150+30 egz. — N-3/170