teatr
współczesny
WROCŁAW

odejście głodomora

Dyrektor i kierownik artystyczny
KAZIMIERZ BRAUN

Kierownik literacki
ANDRZEJ FALKIEWICZ

V-Dyrektor
JANUSZ PŁAWIŃSKI

tadeusz różewicz

odejście głodomora

Reżyseria:
HELMUT KAJZAR

Scenografia:
DANIEL MRÓZ

Asystent reżysera:
ANDRZEJ BIELSKI

PRAPREMIERA 19 LUTY 1977

KRÓTKA ROZPRAWA O GŁODOMORACH

Od kilku lat krążę dookoła Głodomora, robię koło coraz to mniejsze, zacieśniam, czasem mam wrażenie, że już złapałem, uwięziłem i unieruchomiłem mojego „bohatera", tymczasem okazuje się, że znów się wymknął, oddalił... Pierwszy raz zetknąłem się z tym opowiadaniem w roku 1956. Książeczka leży teraz na stole, pod ręką, podkreślenia pochodzą z różnych lat. Czerwone-czarne, zielone. Głodomór (podkreślenia czerwone) „bleich, im scharzen Trikot". Przez cały czas towarzyszy mi uczucie niedosytu, niepokoju, obawy... nie obawy przed „krytyką", nie obawy przed Franzem K. Cóż tu pomoże moja dobra wola i umiejętności, których nabyłem w czasie dwudziestuletnich zapasów z teatrem i dramatem.

Franz K. To był autentyczny Hungerkünstler („es waren andere Zeiten), był szczupły, chudy... swoim wyglądem odstraszał — próbował odstraszać bierne „narzeczone", kandydatki ubiegające się o rękę Głodomora... On sam zachwycał się grubasami, czuł sympatię do grubego Franza Werfla... nie spał nocami. Co jadał. Ani w dziennikach, ani w listach nie ma na ten temat jasnych informacji. Głodomór. Zauważyłem, że Głodomór nic nie wie (nie chce wiedzieć) o istnieniu innych Głodomorów, żyje tak jakby był jedynym Głodomorem na globie ziemskim. Interesuje go tylko jego głód. Właściwie pozbawiony jest innych zainteresowań. Nawet wielka wojna toczy się na marginesie jego życia, prawdziwa wojna toczy się w jego organiźmie. Tłuste, normalne, młode, zdrowe, mieszczańskie syreny kuszą go swym śpiewem... ale budowa gniazda (ogniska domowego) budzi w nim panikę. Para. Parzenie się. Parka. To go śmieszy, przeraża. Ma w sobie coś z jedynego. Wybranego.

Wydaje mi się, wprowadzenie do wnętrza sztuki (użyłem do tego Impresaria) innych głodomorów było zabiegiem usprawiedliwionym, choć zdaję sobie sprawę, że zabieg to bolesny, dla Głodomora. (Już sama możliwość istnienia innych Głodomorów jest nieznośna i obrażająca). Głodomór nie reaguje na słowa Impresaria, który opowiada o istnieniu nowych bardziej przystosowanych do współczesności Głodomorów. Trudno sobie wyobrazić (nam, zwykłym zjadaczom chleba) jakim wstrząsem dla Głodomora jest przyjazd do tej samej miejscowości innego Głodomora. Jakim wstrząsem dla autentycznego, „Wybranego" Głodomora są afisze, fotografie, wywiady z nowymi, licznymi Gładomorami. A czym jest dla Głodomora konfrontacja z drugim, równie wybitnym, ale bardziej popularnym, bardziej „światowym" głodomorem?

Oczywiście nasz Głodomór (Jedyny, Wybrany) nigdy, nigdy w głębi serca nie uzna, że na świecie może znaleźć się równy mu we wszystkim (również w niedostatkach i grzechach) Głodomór. Gdyby w to uwierzył przerwałby natychmiast głodowanie, zerwał kontakt z Impresariem i wyjechał na pustynię — a umierając miałby świadomość, że tamten (równie wielki — choć to złudzenie publiczności) — Głodomór jest jednak gorszym Głodomorem ponieważ żyje podziwiany, przerywa głodowanie, w chwilach wolnych od głodowania przyjmuje pokarmy (być może jest smakoszem). Nie bądźmy zbyt okrutni dla prawdziwego Głodomora, nie bądźmy okrutni dla licznych, coraz liczniejszych fałszywych Głodomorów. „Es waren andere Zeiten"!

ŚMIECH

Klatka była tak długo zamknięta
aż wylągł się w niej ptak

ptak tak długo milczał
aż klatka otwarła się
rdzewiejąc w ciszy

cisza tak długo trwała
aż za czarnymi prętami
rozległ się śmiech

PRAWA I OBOWIĄZKI

Dawniej kiedy nie wiem
dawniej myślałem że mam prawo obowiązek
krzyczeć na oracza
patrz patrz słuchaj pniu
Ikar spada
Ikar tonie syn marzenia
porzuć pług
porzuć ziemię
otwórz oczy
tam Ikar
tonie
albo ten pastuch
tyłem odwrócony do dramatu
skrzydeł słońca lotu
upadku

mówiłem ślepcy

Lecz teraz kiedy teraz nie wiem
wiem że oracz winien orać ziemię
pasterz pilnować trzody
przygoda Ikara nie jest ich przygodą
musi się tak skończyć
I nie ma w tym nic
wstrząsającego
że piękny statek płynie dalej
do portu przeznaczenia

fragment z OPOWIADANIA DYDAKTYCZNEGO

KLATKA

Ptaki które przelatują
przez ten pokój
zamieniają się w ciszę

Wiersze
przechodzą w rzeczy
ciemne fizyczne dosłowne
można je wiązać u szyi
jak kamienie

odwiedza mnie tu
mój sobowtór
dwojnik
der Doppelgänger

natrząsa się ze mnie
w obcych językach
w moim przefasonowanym
przerobionym
płaszczu
wierszu

to ten myślę — o którym mówią
że krzyczy tak jak ja ale z umiarem
że wypróżnia się tak jak ja
ale kulturalniej
że płacze tak jak ja ale piękniej
Ludzie którzy przechodzą
przez ten pokój mówią ciszej
ukradkiem dotykają mebli
grzbietów zamkniętych książek
patrzą na grzebień krawat pióro
na okulary przez które oglądał świat
na mistyczne już ciało
wiernej towarzyszki życia
na rękopis nieskończonego wiersza

... rodziłem diabła
na pustyni
rodziłem go odbytem
z niebytu wyłaził ze mnie
stękając ciężko
twardziel żółtoczarny
lśniący ciężki nudny
powleczony śluzem
przemieniał się
w nalane krwią oko

ciało wyłażące z mojego
ciała
opuszczające mnie
pustoszące
przemieniające mnie
w nic
w czarną dziurę...

odczytuję słowa
nieskończonego wiersza
z niesmakiem

ten sztuczny patos
te wydzieliny
ta żółć ta krew ta woda
ten ekshibicjonizm

wzruszają ramionami
opuszczają warsztat poety
który odebrał

Z MOJEGO WARSZTATU

Odchodzę coraz dalej od „Hungerkünstlera", ale ciągle czuję krępujące mnie więzy. Tylko kilka nici łączy mnie z opowiadaniem. Mój Głodomór jest bardzo odległy od tamtego, niemego Głodomora w czarnym trykocie. Mój Głodomór Mówi: „wierszem" i „prozą". U Kafki tylko w ostatniej części opowiadania pada kilka zdań. Jest to krótki dialog między Głodomorem i dozorcą, który wygrzebał Głodomora z gnijącej słomy. O istnieniu Głodomora nikt już nie pamiętał.

— Ciągle jeszcze głodujesz? Kiedy wreszcie z tym skończysz

— Wybaczcie mi wszyscy

— Oczywiście, wybaczamy Ci

— Ja chcę żebyście ciągle podziwiali mój głód

— Ależ my podziwiamy

— Ale wy nie powinniście podziwiać

— Cóż... więc nie podziwiamy... ale dlaczego nie powinniśmy podziwiać

— Ponieważ ja muszę głodować... ja inaczej nie mogę...

— Patrzcie no... a czemu ty nie możesz inaczej...

— Ponieważ ja... ponieważ nie mogę znaleźć potrawy, która mi smakuje. Możesz mi wierzyć, że gdybym ją znalazł nie robiłbym ze siebie widowiska ale najadł się do syta, tak jak ty i wszyscy inni.

To były ostatnie słowa Głodomora. Trudność polegała i polega na tym, że musiałem w usta postaci występujących w opowiadaniu a także powołanych do życia przeze mnie włożyć słowa, których Kafka nie napisał... i to była przeszkoda przed którą zatrzymałem się na wiele lat. Oczywiście są panie, panienki, literaci itp., którzy biorą taką przeszkodę łatwo i z wdziękiem (często wątpliwym) skreślają lub dopisują dialogi Dostojewskiemu, Conradowi, Kafce itd. Są inni beztroscy, którzy wkładają swoje słowa myśli (i styl) w usta „stworzonego przez siebie" Jezusa, Cezara, Napoleona, Mickiewicza... Mamy wielu takich odważnych. Dla mnie jednak Jezus mówiący językiem literata z Warszawy, Poznania lub Zakopanego jest grzechem... tylko pycha (nie pokora) może być przyczyną powstania takich „Dzieł"... lecz owi „pyszni" znajdują poklask i uznanie u „wierzących", no cóż, wybaczam i proszę o wybaczenie.

Sam Franz Kafka — który był jednym z wielkich, autentycznych Głodomorów, nigdy nie potępiał ludzi „normalnych" którzy się żenią, urządzają mieszkania, płodzą dzieci... nie zapominajmy o tym jaką sympatią darzył Kafka grubasów... podziwiał ich żywotność... brzydził się swoim własnym ciałem, chudą powłoką.

W nocy spałem bardzo źle; przebudzony tęskniłem do światła dziennego, wierzyłem, że ono przyniesie jakieś rozwiązanie. Czytam „Ein Bericht für eine Akademie"... w trakcie pisania Głodomora przypominały mi się próby teatralne Kafki. W jego jedynej „sztuce" wygasa powoli akcja, zanika, wreszcie ulega przerwaniu... puls umierającego dramatu.

Jakie dojście prowadzi do Głodomora. Którą bramą mam wejść do wnętrza... Wejście dla mnie. Muszę je sam stworzyć. Może wszystkie są otwarte, więc nie trzeba szukać specjalnego wejścia (wyjścia). Jakiś odważny, niewinny, nieświadomy wejdzie tam lekkim krokiem, wszystko poprzestawia... Oczywiście, to doskonałość Kafki zamurowała wszystkie wejścia.

ROZMOWA Z HELMUTEM KAJZAREM O DRAMATURGII TADEUSZA RÓŻEWICZA

Andrzej Falkiewicz: Reżyserowałeś wiele dramatów Różewicza — jesteś tym „najbardziej różewiczowskim" reżyserem, jeśli idzie o ilość realizacji, przygotowujesz obecnie z Wojciechem Siemionem „Śmierć w starych dekoracjach" w Tübingen, masz realizować „Starą kobietę". Chciałbym, żebyś powiedział, coś o dramaturgii Różewicza „od środka" — nie jako krytyk, bo tak ją już oglądano — ale jako reżyser, od strony roboty reżyserskiej. I tu pytanie. Różewicz uprawia w dramaturgii formy otwarte. Dlaczego z tego, co i tak nie jest gotowe, tak często wybierasz to, co jest najmniej gotowe — więc tę „Śmierć w starych dekoracjach", „Śmiesznego staruszka", etiudy dramatyczne, które zamknąłeś w swój „Rajski ogródek"?

HELMUT KAJZAR: Uważam, że nazywanie dramatów Różewicza formami otwartymi jest pewnego typu pomyłką. Ja na przykład widzę te dramaty przestrzennie — one układają mi się w powierzchnie o wyraźnie zarysowanych granicach. To jest tak jak u Czechowa. Dramaty Czechowa nie rozwijają się w akcji, nie układają w jedną określoną linię, tylko rozrastają się jak polipy. Na jego dramaty trzeba patrzeć tak, jak się patrzy na plan domu. Czechow zawsze najpierw szukał domu (pisał o tym w listach), w którym ma się akcja dziać, znajdował zarys domu, potem pokoje, działania — w tym znaczeniu jego dramaty są z a m k n i ę t e. Nie budował dramatu z bezpośrednich skutków, tylko zamykał go w przestrzeni. Tam wszystko dzieje się między przedmiotem i człowiekiem, między słowem i człowiekiem, który je wypowiada, lub między słowami, a nie między ludźmi. Dramaty Różewicza są także zamknięte w przestrzeni, na moje rozeznanie mają formę najczęściej kulistą. Jego dramaty dzieją się na powierzchni kuli, gdy wewnątrz jest pusto. Tajemnicą kuli jest właśnie ta pustka, która jest jednak dokładnie zdefiniowana powierzchnią. Zupełnie jasno to zobaczyłem w czasie roboty w radio nad „Wyszedł z domu", gdzie poszczególne sceny zwarły się poprzez słowo. Powstaje coś w rodzaju ronda, w dosłownym, muzycznym znaczeniu. Zanim przystąpiłem do roboty, wydawało mi się, że ten utwór się po prostu urywa, że kończy się agonią, gdy naprawdę u Różewicza zawsze obrazy się spotykają. „Stara kobieta" zaczyna się wołaniem syna i kończy się wołaniem syna — cała sztuka dzieje się w obrębie tego wołania: „synku, synku". Jest zamknięta w jedno słowo. Tak samo „Wyszedł z domu" — jest zamknięte w jednym westchnieniu czy otwarciu ust Ewy, w tym „ach". W trakcie tego jej westchnienia rozgrywa się cały dramat. Zupełnie się nie zgadzam z tym nazywaniem dramatów Różewicza formami otwartymi.

OBSADA

Głodomór	— BOGUSŁAW KIERC
Impresario	— PAWEŁ NOWISZ
Żona impresaria	— TERESA SAWICKA
Strażnicy	— ANDRZEJ BIELSKI
	— MACIEJ KORWIN
	— ZDZISŁAW KUŹNIAR
Panowie	— BOLESŁAW ABART
	— WIKTOR GROTOWICZ
Kobiety	— INA NOWICZ-BROŃSKA
	— JADWIGA HAŃSKA
	— BARBARA SOKOŁOWSKA
Staruszek	— EUGENIUSZ KUJAWSKI
Zosia	— GRAŻYNA KRUKÓWNA-FRYMAR
Monika	— HALINA RASIAKÓWNA
Dziennikarka	— GENA WYDRYCH
Ojciec	— EDWIN PETRYKAT
Matka	— BARBARA PIJAROWSKA
Obiboki	— DANIEL KUSTOSIK
	— JERZY SCHEJBAL
Lekarz	— ZDZISŁAW SOŚNIERZ

„Krótką rozprawę o głodomorach" czyta TADEUSZ RÓŻEWICZ

Układ akrobatyczny
ANTONI LEWIŃSKI

INSPICJENT:
ANDRZEJ CHUDZYŃSKI

SUFLER:
DANUTA KAJDA

A.F.: Ale jednak, realizując je, włączasz wiele scen, których Różewicz w didaskaliach nie przewiduje. I nie jesteś do końca pewny, co należy tam włączyć, nie jesteś pewny swoich obrazów.

H. K.: Tak, ale słowo, tzn. to, co sam Różewicz daje, jest idealnie zamknięte. To słowa są aktywne, krążą, zderzają się z sobą, dopowiadają siebie wzajemnie. Weźmy „Śmierć w starych dekoracjach". Niby jest to monolog, narracja o tym, co było, która prowadzi do śmierci. Ale ta narracja musi być jeszcze raz odczytana z tego finalnego punktu — i wtedy prowadzi ku życiu. Obsesyjnie powracam do kuli... Na tę kulistość mam jeszcze inne słowo posiłkowe, nazywam ją za Różewiczem „teatrem wewnętrznym". Teatr, który dzieje się w człowieku, to znaczy — musi mieć to jedno centrum, które scala, do którego się dąży...

A. F.: Ta „wewnętrzność" teatru Różewicza ma, moim zdaniem, jeszcze inne konsekwencje. W jego utworach nie czuje się widowni, nie jest wpisana żadna koncepcja widowni (jak np. bardzo wyraźnie była wpisana taka koncepcja u Brechta). On nie zwraca się do widowni, tylko do pojedynczego widza — jak poeta do czytelnika.

H. K.: Tak, widownia Różewicza jest zawsze jednym widzem — ale zdaje się, że i ty, i ja mówimy o tym samym.

A. F.: A konkretnie — co z tej kulistości czy „wewnętrzności" wynika dla ciebie w pracy reżyserskiej, co wynika np. dla „Starej Kobiety", którą przygotowujesz? Jak to ma być zrobione?

H. K.: To będzie kontynuacja już zaczętej gdzie indziej pracy. Robiłem ćwiczenia na tekście „Stara kobieta wysiaduje" z aktorami w Szwecji. Jednym z zadań tego cyklu spotkań było zaprojektowanie kostiumu dla Starej. Dałem im wolną rękę, mogli szukać wszędzie — trawa, śmieci, serwety, kolorowe nylony. Wychodziły im z tego jakieś kostiumy-totemy. Ale jeden młody aktor — i bardzo zdolny poeta — wybudował olbrzymią piramidę z krzeseł, ozdobił ją papierkami, wycinkami z gazet, obwiesił cukierkami i słodyczami a sam wlazł do środka jak syn Starej.

A. F.: Czy chcesz robić „Starą kobietę" bez starej kobiety aktorki? Czy też to poszukiwanie kostiumu uważasz za wyjściową sytuację sceniczną?

H. K.: Nie wiem jeszcze. Ale on, ten aktor-poeta, uzmysłowił mi fakt, że Stara kobieta jest nie tylko bohaterką, ale i kosmosem tej sztuki — całą tą sztuką. Wszystko się dzieje w brzuchu tej baby. Ona nie jest osobą realną, psychiczną. Dla mnie to było cenne odkrycie. Jeszcze ci chciałem opowiedzieć o podsumowaniu tych zajęć. Zgromadziłem wszystkie kostiumy na jednej aktorce. Pięćdziesięciu adeptów zrobiło dwadzieścia kostiumów. Z tych wszystkich dwudziestu zrobiłem jeden — powstała olbrzymia kukła. W scenie erotycznej, kiedy Starą ma pieścić Kelner, dość niewielki chłopak usiłował dotknąć jej, ginął w tej ilości sukien, nie mógł się do Starej przebić, dobrać. Kurz z kostiumów sprawił, że zaczął kichać. To było bardzo ładne, taka śmieszna forma erotyki — tym kichnięciem ją zapłodnił. Nie wiem, czy akurat tę scenę do przedstawienia włączę. W każdym razie włączę te elementy kostiumu permanentnego, stale dziejącego się. Ta brzydka stara baba, która gromadzi w sobie tyle śmieci i bogactwa, na moment uśmiechnęła się pięknem — tym hipnosem, wierszem, hippisem. A potem on, odcięty i pozbawiony uśmiechu, odcięty od niej przez Parki i pozbawiony uśmiechu przez Stróża Porządku, zostawia ją samą z jej szmatami, wszami, szczurem, z jej bólem. A ona znowu zaczyna od tego „synku, synku" — i znowu urodzi.

A. F.: I z tych obrazów — twoich i Różewicza — trudno wysnuć jakiś wniosek dla ludzkości, wniosek demograficzny. Różewicz ma takie dwoiste spojrzenie. Raz (np. w „Przyroście naturalnym") wydaje się, że przyrost naturalny nam zagraża, drugi raz jedyną nadzieją jest brzuch, płodzenie, ciąg dalszy. Tak jest też w „Białym małżeństwie". Ta pierwsza tajemnica życia, „pierwsza krew", no, ale jest i ten smutny finał, który małżeństwo — więc płodzenie, ciąg dalszy — uniemożliwia. Mnie nie chodzi o demografię, nie rozumiem tego płasko, technicznie, ale przyznasz, że te sprawy mówią o nadziei lub braku nadziei — o tym, czy się widzi, czy się nie widzi dalszego ciągu w perspektywie historycznej.

H. K.: Widzisz historiozofię, ale nie doceniasz autobiografii. Myślę, że jednym z podstawowych motywów Różewicza jest jednak własny proces twórczy, pewnego typu narcyzm. Każda jego sztuka, każdy wiersz jest nawet natrętnie — może nie autotematyczny — ale natrętnie nie ukrywający tego, że dzieje się w wyobraźni artysty. Bohaterem wszystkich jego utworów jest artysta — człowiek skazany na proces tworzenia na tworzenie form. „Stara kobieta wysiaduje" jest również sztuką o powstaniu wiersza. Mówi nie tylko o rodzeniu życia, ale o cierpieniu każdego rodzenia. Wzięcie fizycznej odpowiedzialności za wiersz — tak to u Różewicza wygląda. Stąd jego koncepcja słowa: słowo wycofujące się, „zrozpaczone". Słowo, które chce być żywe i zdolne do miłości, które nie jest raz na zawsze dane i precyzyjnie wykute, wybronione. Słowo, które znajduje się w akcji jak żywy organizm. To jest ta najprawdziwsza rewolucja Różewicza — uwolnienie słowa od zbroi estetyzmu.

A. F.: To co mówisz o słowie wydaje się słuszne ale nie umiem uwierzyć w wyjątkowość Różewicza. Każdy artysta, który traktuje rzecz poważnie, tak właśnie ze słowem postępuje. W sobie właściwy sposób uwalnia je od zbroi estetyzmu. W „Paternoster", w „Rycerzu Andrzeju", w „Trzema krzyżakami" też takich słów używasz. Kiedy ci mówią, że „nie piszesz poprawnie po polsku", a ty nie chcesz pisać „poprawnie po polsku" — to właśnie dlatego, że w sobie właściwy sposób uwalniasz słowo od zbroi estetyzmu. Owszem, są kierunki, które z tej zbroi robią cały program, ale nie należy ich, moim zdaniem, traktować zbyt poważnie. Natomiast to, co mówisz o autotematyzmie Różewicza, jest trafne. Taki np. „Przyrost naturalny", „Akt przerywany".

H. K.: „Białe małżeństwo" również! Proces twórczy jest u Różewicza zawsze porównywany do procesu biologicznego. Albo jest to wydalanie ekskrementów, albo wydzielanie żywego, udanego organizmu, albo śledzenie tego zderzenia, momentu zapłodnienia, kiedy duch styka sę z materią. Np. poemat „Regio", z okazji którego naopowiadano tyle głupstw o erotomanii Różewicza. To jest nawet nachalnie robione. „Akt przerywany" jest w dosłownej wersji opowieścią o ccitus interruptus i opowieścią o akcie twórczym. Albo „Stara kobieta" — ona dosłownie rodzi wiersz, własny wiersz Różewicza! A „Białe małżeństwo" znaczy to samo co akt przerwany. Bardzo dużo rozmawiałem o tej sztuce w Szwecji ze znakomitymi aktorami, z którymi robiłem „Wyszedł z domu". Chcą robić „Białe małżeństwo" w Dramatten, stąd

dyskusja. Miał reżyserować Ernst Günther, ale badzo możliwe, że wycofa się na rzecz grania i współpracy, a ja będę reżyserował. Pierwsza krew... inicjacja — życia? czy poezji? — potem ten smutny finał... niemożność płodzenia. Mówiliśmy dużo o tym rozstawaniu się Różewicza z poezją, o „śmierci Poety".

A. F.: Może to trafne, ale tym bardziej nie rozumiem „Do piachu". Walusia nie da się przecież zrozumieć jako poety.

H. K.: Jedna z największych sztuk, jakie zostały w ostatnich latach napisane, nie tylko w Polsce. To jest w całości na ten sam temat. Pewnie, że Waluś nie jest poetą, on jest niemym bratem poety. Tym mitycznym bliźnim. To jest ktoś jeszcze bardziej bezradny od bohatera poematu, tego saniutariusza z I wojny światowej w „Głosie anonima". Waluś jest ofiarą najstrajniejszej zbrodni, bo jest całkiem bezbronny, nie może bronić się słowem. To Różewicz zaopatruje go w słowo, opakowuje go słowem w tym ostatecznym nieszczęściu, w jakim on się znalazł. Waluś nie jest egzystencją kulturową, jest egzystencją pozbawioną słowa — kultura jest wobec niego aktem miłości. Waluś jest właśnie tajemnicą kuli, tajemnicą kul Różewicza. Na powierzchni coś, co nazywamy Sztuką, a w środku głos pustki. Ten Anonim.

(Odra nr. 2/1975)

UTWORY TADEUSZA RÓŻEWICZA W REŻYSERII HELMUTA KAJZARA

„Akt przerywany" (polska prapremiera STS 1966, wersja II w STS 1969, wersja III Cottingen RFN 1970)
Turnée spektaklu w Anglii i Szwajcarii

„Świadkowie, albo nasza mała stabilizacja" — Katowice 1968 (wersja radiowa w Teatrze Polskiego Radia 1969)

„Śmieszny staruszek", — Wrocław, Teatr Polski, wersja II Lublin 1971 i Telewizja warszawska)

„Rajski ogródek" — Kalisz 1971

„Wyszedł z domu" — Teatr Polskiego Radia 1973, wersja II Szwedzkie Radio Sztokholm 1974

„Stara kobieta wysiaduje" — w Tübingen RFN 1974, Międzynarodowy Warsztat Teatralny w Sränna, Szwecja 1974 i w Scheerbergu RFN 1975

Kierownik techniczny — HENRYK MACAŁA

Kierownicy pracowni:

Krawieckiej	— MARIA CHUDECKA — STANISŁAW STEPEK
Stolarskiej	— JÓZEF STEPEK
Perukarskiej	— GERTRUDA OLSZLEGIER
Pracownia modelarska	— BRONISŁAW HOLAK
Pracownia malarska	— MARIAN KMIECIAK
Prace tapicerskie	— BOGUSŁAW URBANIAK
Prace szewskie	— FRANCISZEK MYŚLIŃSKI
Akustyk	— MACIEJ PROSEK
Światło	— ZBIGNIEW SUS
Kierownik sceny	— STANISŁAW GRZELAK

W REPERTUARZE TEATRU:

ANNA LIVIA M. Słomczyńskiego
na podstawie dzieł J. Joyce'a
reż. Kazimierz Braun
scen. Zofia de Ines-Lewczuk
muz. Zbigniew Karnecki

BIAŁE MAŁŻEŃSTWO T. Różewicza
reż. Kazimierz Braun
scen. Zofia de Ines-Lewczuk
Piotr Wieczorek

PEER GYNT H. Ibsena
reż. Zbigniew Cynkutis
scen. Mira Żelechower-Aleksiun

MATKA COURAGE I JEJ DZIECI B. Brechta
reż. Kazimierz Braun
scen. Jadwiga Pożakowska

SEGMENTOWCY E. Redlińskiego
reż. Kazimierz Braun
scen. Barbara Gutekunst

W PRZYGOTOWANIU:

OPERETKA W. Gombrowicza
reż. Kazimierz Braun
scen. Zofia de Ines-Lewczuk

Redaktor programu
ANDRZEJ FALKIEWICZ
Opracowanie graficzne
BARBARA GUTEKUNST

Biuro Obsługi Widzów Teatru przyjmuje zamówienia na sprzedaż biletów indywidualnych, zbiorowych, kuponów wymiennych oraz organizowanie uroczystych akademii codziennie w godz. 9—16; tel. 44-32-76; w. 69 i 44-37-62.

Kasa biletowa 44-32-76 w. 19

Początek przedstawień wieczornych godz. 19,15

Stoisko z teatraliami czynne w czasie przedstawienia.

Kawiarnia i palarnia we foyer na I piętrze

Wydawca: Państwowy Teatr Współczesny
im. E. Wiercińskiego we Wrocławiu
ul. Rzeźnicza 12

W.Z.Graf. —Z.G. — Zam. 109/76 — 2500 egz — G-9

Cena zł 8.–