TEATR WYBRZEŻE

IVO BREŠAN

PRZEDSTAWIENIE «HAMLETA» WE WSI GŁUCHA DOLNA

SZÓSTA PREMIERA 1978 ROKU
dnia 8 września
w Teatrze na Targu Węglowym
w Gdańsku

DYREKTOR:
ANTONI BILICZAK

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
STANISŁAW HEBANOWSKI

KIEROWNIK LITERACKI:
WŁADYSŁAW ZAWISTOWSKI

RYSUNKI:
WOJCIECH ZANIEWSKI

Stanisław Kaszyński

JUGOSŁOWIAŃSKI HAMLET

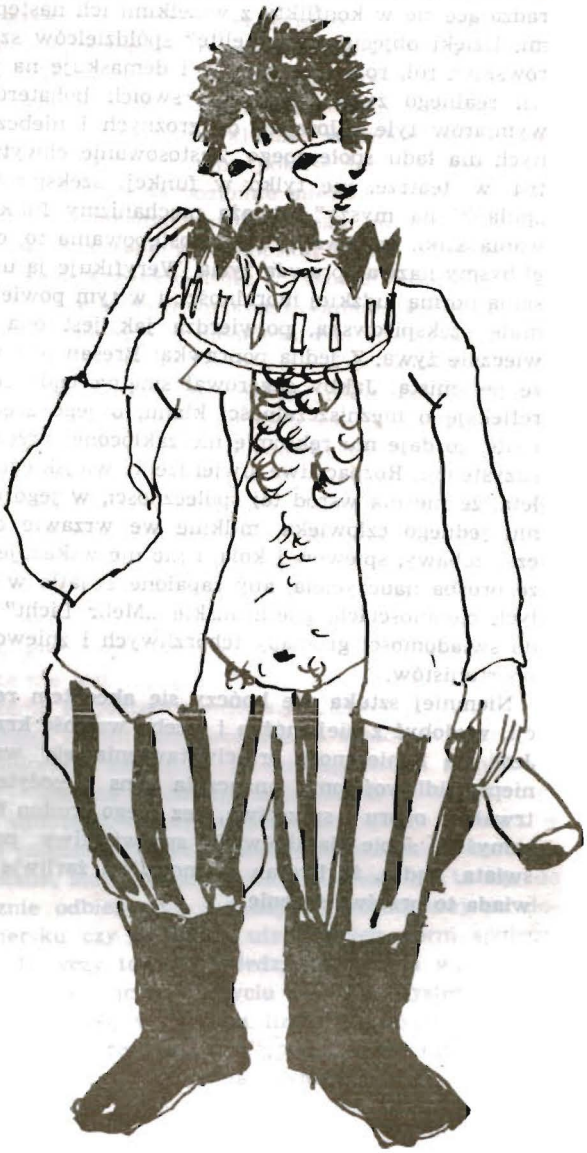
Przywołanie w tytule sztuki Bresana arcydramatu szekspirowskiego lokuje ją w długiej i bogatej tradycji utworów, powstałych w nawiązaniu do wzorów fabularnych czy osobowych wielkiego pisarza angielskiego. Zainteresowanych tą pasjonującą problematyką można odesłać do znakomitego studium G. Sinki pt. Sztuki Szekspira w roli tematów, opublikowanego w „Dialogu" (1975 nr 1), wnikliwie z wyśmienitą erudycją rozpatrującego rozmaite odniesienia. Na marginesie pozostawimy inne też zagadnienie, nie będziemy mianowicie dociekać, czym kierują się autorzy, jakie nimi powodują motywacje do wpisywania własnych przemyśleń i doświadczeń w wątki czy postaci cudzych tekstów. Światowa literatura aż roi się od parafraz, trawestacji i stylizacji, aluzji i cytatów. Czego by się jednak nie powiedziało o tego rodzaju praktyce dramatopisarskiej i literackiej, trzeba tę twórczość ocenić z punktu widzenia jej samoistnej wartości, uświadamiając sobie jedynie oddziaływanie różnorakiej inspiracji.

Tak też jest w przypadku jugosłowiańskiego „Hamleta". Jego autor, Ivo Brešan (ur. 1936), syn Dalmacji, z wykształcenia slawista i filozof, na codzień profesor gimnazjum w Szybeniku, jako pisarz ma w swoim dorobku kilka dramatów i scenariuszy filmowych. Spośród nich — najwybitniejsze i głośne już dzieło — „Przedstawienie „Hamleta" we wsi Głucha Dolna", mające długi szereg realizacji scenicznych, z czego trzy w Polsce (Zielona Góra, Wrocław, Warszawa), także rodzimą wersją filmową. Brešanowski „Hamlet" jest pierwszą częścią, jak nazywał go autor — „czegoś w rodzaju tryptyku". Pozostałe dwie części, napisane w identycznej poetyce tragigroteski — to sztuka „Szatan na wydziale filozoficznym", będący trawestacją wątku faustycznego oraz „Wizja Jezusa Chrystusa w koszarach jednostki Wojskowej 2507" — szkicuje tutaj zderzenie wizji Chrystusa, jaka nawiedza żołnierza, stojącego na warcie, z realnością życia koszarowego. Znam tylko część drugą, toteż nie potrafię oznaczyć sensu i wymowy całości, jej powiązań strukturalnych i akcentów ideowych, czy postawy wyprowadzonej z oglądu świata i uwikłanego w jego kontekst człowieka, ale bez większego ryzyka błędu można przecież

zakładać, iż pisarz odwołujący się do takich postaci jak Hamlet i Faust, prawem choćby pretekstu próbuje określić jakieś odniesienia do czasu teraźniejszego.

Natomiast następujące credo Bresana odchyla to, co jest znamienne dla jego pisarstwa, podsuwa nawet klucz interpretacyjny: „W tryptyku pragnąłem zrealizować zasadę, którą wyznaję od młodości i która tkwi we mnie jako mój ideał estetyczny: jest to połączenie wzniosłego i banalnego". Wzniosłość zatem i banalność pojmuje jako kategorię tożsamą, jako integrację przeciwstawnych wartości, które przenikając się wzajemnie rodzą jedność dialektyczną. Takie rozumienie i ocena rzeczywistości wyklucza wszelkie konfrontacje obu składników, albo pokusę ich wyodrębnienia. Dzieje się to już na poziomie miejsca i środowiska tej sztuki. W schemat królewskiego dramatu została wprowadzona realność chłopska, pisarz przeprowadza tę operację konsekwentnie i rygorystycznie, zastępując elementy życia dworskiego realiami wiejskiej spółdzielni produkcyjnej, modelowanymi rubasznie i burleskowo wedle reguł trawestacji. Dopowiedzmy tylko, iż są to realia jakiejś wsi dalmatyńskiej, którą na podstawie m. in. dialektu oryginału umiejscowimy w stronach rodzinnych autora, niedaleko Szybeniku na tzw. Zagórzu. Chociaż, nawiasem mówiąc, topografia akcji i jej dokładny czas są w gruncie rzeczy sprawą marginalną. A jest to zdarzenie chyba szokujące. Na pozór tylko następuje obniżenie tonacji w stosunku do szekspirowskiego wzorca. Porównajmy choćby postacie, ich język, realia, w które są zanurzeni, całą sferę świadomości kulturowej. Izolacja społeczności wiejskiej od świata nie jest zupełna. Przeciwnie, rewolucyjne przeobrażenia są faktem ewidentnym, nowy porządek ekonomiczny i polityczny oznacza w sposób wyraźny jej egzystencję i kształtuje ją według relacji współczesnych — nie ma co do tego najmniejszych wątpliwości. Lecz wszystko, co przychodzi z zewnątrz i wchodzi w obieg codziennego życia, zostaje spłaszczone i zwulgaryzowane, staje się karykaturą. Odnosi się to np. do opacznie odbieranych i fałszywie, najczęściej po doktrynersku czy cynicznie utrwalanych norm społecznych. Dotyczy to całej wiedzy o dalekim wprawdzie, lecz silnie ciążącym na życiu wiejskim systemie. Sam zresztą pomysł, wyszły od lizusa i spryciarza, ażeby zagrać szekspirowską sztukę, okazuje się dla tych ludzi, wyłączając nauczyciela, czymś oczywistym, w granicach ich możliwości i kompetencji. W tej warstwie utwór Brešana jest przenikliwie ostrą krytyką pewnego wyboru kulturowego, za który nb. nie należałoby obarczać winą tylko spółdzielców z Głuchej Dolnej. Stanowczy protest nauczyciela powoduje rezygnację z wystawienia dzieła oryginalnego na rzecz ludowej śpiewogry na ten sam temat. Jak się wydaje, i ta koncepcja teatru, skrojona na miarę potencji odtwórczych kolektywu spółdzielczego i zgodna z jego wyobrażeniami o działalności kulturalno-oświatowej, z jego mentalnością — pozostaje chyba poza akceptacją pisarza. Pozostaje problemem otwartym, dla wymowy ogólnej sztuki może i drugorzędnym, jakby mimochodem zauważonym. Naszą uwagę skupia coś znacznie ważniejszego. Brešan zapuszcza głębiej swoją sondę rozpoznawczą. Szczególnie bowiem jest uwrażliwiony na sytuacje społeczne, na ich arytmię i napięcia, przeradzające się w konflikty z wszelkimi ich następstwami. Dzięki objęciu przez „elitę" spółdzielców szekspirowskich ról, rozszyfrowuje ją i demaskuje na planie ich realnego życia, redukując swoich bohaterów do wymiarów tyle żałosnych co groźnych i niebezpiecznych dla ładu społecznego. Zastosowanie chwytu teatru w teatrze, nie tylko w funkcji szekspirowskiej „pułapki na myszy", obnaża mechanizmy funkcjonowania kliki, wysuwając z jej postępowania to, co moglibyśmy nazwać prawdą życia. Weryfikuje ją uniwersalną normą ludzkiej moralności, i w tym powiela formułę szekspirowską, potwierdza jak jest ona żywa, wiecznie żywa. Z jedną poprawką: Brešan jest wszakże pesymistą. Jakby sugerował smętną bądź co bądź refleksję o niezniszczalności klanu, o jego zręczności i sile, co daje mu rękojmię nie zakłóconej przez niego egzystencji. Rozpaczliwe stwierdzenie wiejskiego Hamleta, że nie ma wśród tej społeczności, w jego otoczeniu jednego człowieka, milknie we wrzawie opętańczej zabawy, śpiewów i kola, i nic nie wskazuje na to, że prośba nauczyciela, aby zapalone światło w zapadłych ciemnościach, goetheańskie „Mehr Licht" dotrze do świadomości gromady tchórzliwych i zniewolonych oportunistów.

Niemniej sztuka nie kończy się akcentem rezygnacji, wydobyć z niej można i trzeba wartość krzepiącą. Jest nią konieczność przeciwstawienia się wszelkim nieprawidłowościom, unaocznia sens i pożytek wytrwałego oporu i sprzeciwu, bez czego trudno by było zamyślić sobie jakikolwiek sprawiedliwy porządek świata. Sądzę, że Brešan — moralista żarliwie wypowiada to przeświadczenie.



Włodzimierz Cegłowski

OPOWIEŚĆ O POWIATOWYM HAMLECIE

Można kiedyś było spotkać kakao w puszce ozdobionej w sposób niezwykle fascynujący: na obrazku widniała atrakcyjna dziewczyna w stroju służącej niosąca na tacy filiżankę smakowicie wyglądającego napoju, obok zaś filiżanki stała puszka tegoż samego kakao o identycznym rysunkiem. Rzecz jasna motyw nie powtarzał się w nieskończoność z przyczyn technicznych, gdyż wreszcie kolejna puszka okazywała się zbyt mała, aby cokolwiek na niej narysować. Iluzja jednak była tak pełna, że wydawało się, iż wystarczy użyć szkła powiększającego, aby wniknąć w dalsze piętra obrazu. Ten jedyny w swoim rodzaju flirt z nieskończonością ma w sztuce olbrzymią tradycję co najmniej od czasów baroku.

Literatura nie pozostała dłużna, żeby przytoczyć tylko latynoamerykańskie igraszki luster, labiryntów, nieskończonych korytarzy — w większości zapładniane borgesowskimi konceptami. Na gruncie literackim wnikanie w głąb obrazu przeradza się w schodzenie na coraz niższe piętro narracji, jak w — tyleż popularnej, co głupiej — dykteryjce ludowej o chłopie, co kopał dół i wykopał list, a w tym liście pisało, że chłop kopał dół i wykopał list... itd., w nieskończoność. Opowiastek tego typu istnieje wiele, można więc mówić o jakiejś „pierwotnej" fascynacji taką konstrukcją. U podstaw jej można upatrywać chociażby myśl, że sam „opowiadacz" jest tylko narratorem listu znalezionego na jakimś wyższym piętrze narracji przez kopiącego dół chłopa. W praktyce literackiej — tym razem chodzi o literaturę sensu stricto — omawiana piętrowość jest najczęściej ograniczona: w epice sięga najwyżej kilkunastu narratorów podrzędnych w powieści szufladkowej, zwanej też szkatułkową, (por. **Rękopis znaleziony w Saragossie** Jana Potockiego), natomiast w dramacie z reguły opiera się na podwojonej rzeczywistości scenicznej — „teatrze w teatrze". Tylko poezja potrafi niekiedy żonglować tą konwencją niemal bez ograniczeń, jak to ma miejsce u Leśmiana. Ta ostatnia jednak wykorzystuje związek między sztuką, a podwojeniem (zwielokrotnieniem) świata w funkcji transcendentalnej: leśmianowski „zaświat przedstawiony" — żeby posłużyć się terminem Michała Głowińskiego — to racjonalizacja Niewiadomego dokonywana w „lustrzanym tunelu" odbić i podwojeń.

Ivo Brešan

„PRZEDSTAWIENIE »HAMLETA« WE WSI GŁUCHA DOLNA"

Przekład: Stanisław Kaszyński

Obsada:

MATE BUKARICA (Klaudiusz)	**Stanisław Michalski**
MILE PUJLIZ (Poloniusz)	**Tadeusz Gwiazdowski**
ANDZIA, jego córka (Ofelia)	**Zofia Walkiewicz**
MARA MIŠ (Gertruda)	**Halina Słojewska**
MAČAK (Laertes)	**Józef Onyszkiewicz**
JOCA ŠKOCIČ (Hamlet)	**Adam Kazimierz Trela**
ŠIMURINA, komentator (Horacy)	**Jerzy Łapiński**
ŠKUNCA, nauczyciel, reżyser	**Krzysztof Gordon**
DZIEWCZYNA ŚPIEWAJĄCA	**Ewa Szczecińska**
CHŁOPKI:	**Kira Pepłowska**
	Barbara Patorska
	Alina Lipnicka
CHŁOPI:	**Andrzej Blumenfeld**
	Marian Dworakowski
	Waldemar Gajewski
	Lech Grzmociński
	Sławomir Lewandowski
	Andrzej Nowiński
	Henryk Sakowicz

oraz

słuchacze Studium Aktorskiego przy Teatrze „Wybrzeże"

Lidia Bartnik, Teresa Filarska, Lidia Janus, Anna Szymańska, Iwona Świętochowska, Teresa Todynek, Joanna Tomasik, Jarosław Bielski, Krzysztof Biliczak, Henryk Frelich, Jacek Gierczak, Jacek Godek, Włodzimierz Kubat, Wojciech Osełko, Aleksander Podolak, Mariusz Pujszo, Stanisław Świder.

Na akordeonie gra Lucjan Kirszling

REŻYSERIA — KAZIMIERZ KUTZ

SCENOGRAFIA — MARIAN KOŁODZIEJ

CHOREOGRAFIA — DANUTA KUCZYK

MUZYKA — EDWARD PAŁŁASZ

ASYSTENT REŻYSERA — WALDEMAR GAJEWSKI

INSPICJENT — **MICHAŁ HAJDUK**

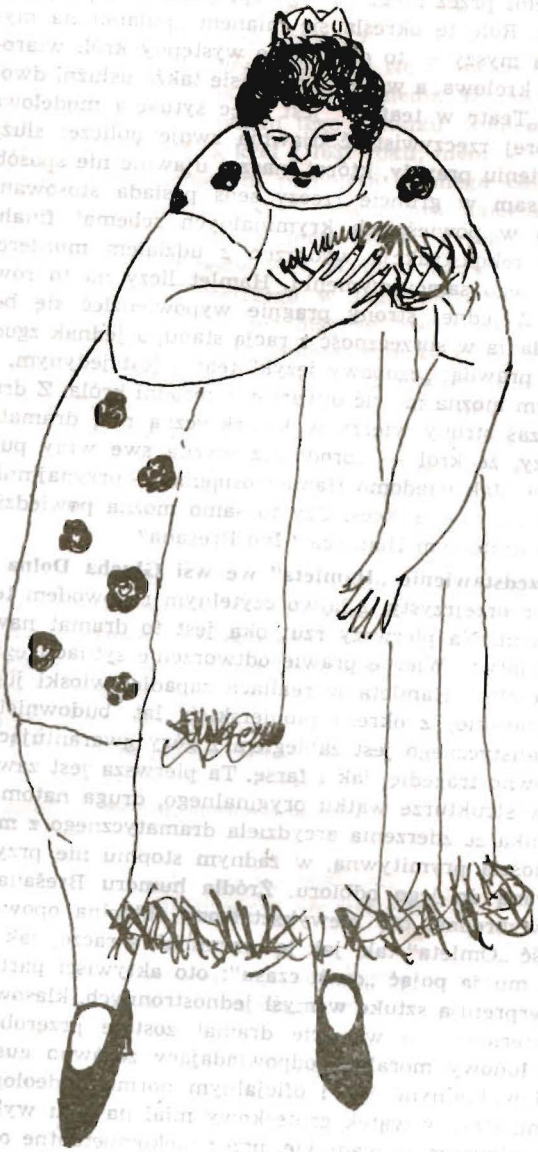
SUFLER — **MARIA ZAŁUGA**

aktualna obsada na tablicy w hallu.

„Teatr w teatrze" jest w praktyce dramatopisarskiej chwytem dość rozpowszechnionym. Polega on na wprowadzeniu w obręb świata przedstawionego dramatu innego spektaklu teatralnego, przez co rzeczywistość sceniczna ulega podwojeniu, a relacja: scena — widownia zyskuje swoiste odwzorowanie na scenie. Atrakcyjność tego zabiegu jest tak duża, że ostatnio daje się zauważyć tendencje do inscenizowania dramatów, w których „teatr w teatrze" nie był zakładany, w tej właśnie konwencji, a to przez umiejscowienie części widowni na scenie, gdzie pełnią — prócz roli widza — funkcję uczestników rozprawy sądowej, czy wiecu ludowego, rozgrywających się akurat na scenie. Nas jednak bardziej interesuje klasyczny przypadek wykorzystania „teatru w teatrze" jakim jest **Hamlet Szekspira.**

Czemu służy zastosowanie „teatru w teatrze"? Wiadomo już, że jest to chwyt wnoszący w proces odbioru dzieła teatralnego odczucia „metafizyczne" jakie rodzi cień podejrzenia, że i my sami jesteśmy aktorami grającymi widzów na wielkiej scenie życia, że świat jest nieskończonym ciągiem scen i widowni zawierających się w sobie na sposób magicznych szkatułek, że najwyższym widzem tej nieskończonej drabiny bytów jest Oko Opatrzności. Błędem byłoby jednakże dostrzegać w budzeniu niepokojów ontologicznych podstawową funkcję „teatru w teatrze", nawet jeśli ma się do czynienia z realizmem szekspirowskim zawierającym liczne metafizyczne „dziury". Rola zdwojenia rzeczywistości scenicznej jest w istocie inna i polega, najogólniej mówiąc, na zwiększeniu dystansu widza do „zdarzenia dramatycznego", na stworzeniu swoistej egzemplifikacji i potwierdzenia tego, co rozgrywa się na niższym piętrze rzeczywistości teatralnej, przez wyższy, symboliczny układ znaczeniowy rzeczywistości nadbudowanej (teatru w teatrze). Może się zdarzyć, że postacią dramatu jest Aktor, dublujący w życiu i na scenie tę samą rolę, np. zdradzanego męża. Konwencja podwójnego teatru jest wtedy logiczną konsekwencją wstępnego założenia (że bohaterowie dramatu są z zawodu aktorami), a sam moment podwojenia rzeczywistości — występ Aktora — służy „wyjściu poza siebie", poza podmiotowe relacje osobowe, ujrzeniu z pozycji sobowtóra swojego prawdziwego oblicza.

Taki model „teatru w teatrze" spopularyzował się chyba najbardziej dzięki wersji operowej — **Pajacom** Leoncavallo. Jego istotną cechą jest zakamuflowanie demaskatorskich funkcji chwytu poprzez „unaturalnienie" go nadaniem postaciom profesji aktorskiej. Z punktu widzenia poruszanych na wstępie zagadnień jest to niewątpliwie bardziej „czysty" gatunek „teatru w teatrze", tym bardziej, że spektakl wystawiany w **Pajacach** na scenie to nic innego, jak właśnie **Pajace.** Iluzja szufladkowości jest więc w tym przypadku pełna, co jednak ogranicza demaskatorski aspekt całego zabiegu. Bohaterowie opery nie posiadają początkowo



świadomości swój podwójnej roli, a heurystyczna rola „spektaklu w spektaklu" jest dla nich niespodzianką.

Zupełnie inaczej dzieje się w **Hamlecie**, gdzie przemyślny królewicz z rozmysłem sprowadza do zamku trupę aktorską zdając sobie w pełni sprawę z roli, jaką spełni przez niego samego spreparowane przedstawienie. Rolę tę określa się mianem „pułapki na myszy", a myszy — to oczywiście występny król, wiarołomna królowa, a w pewnym sensie także usłużni dworacy. „Teatr w teatrze" jest więc sytuacją modelową w której rzeczywistość ujawnia swoje oblicze; służy objawieniu prawdy, której inaczej ujawnić nie sposób. Taki sam w gruncie rzeczy sens posiada stosowany często w powieściach kryminalnych schemat finału, kiedy rekonstrukcja wydarzeń z udziałem mordercy służy jego samoujawnieniu. Hamlet liczy na to również. Z jednej strony pragnie wypowiedzieć się bez popadania w sprzeczność z racją stanu, a jednak zgodnie z prawdą; „ezopowy język" teatru jest jedynym, w którym można mówić otwarcie o zbrodni króla. Z drugiej zaś strony wierzy w katarktyczną rolę dramatu; wierzy, że król — zbrodniarz wyzna swe winy publicznie. Jak wiadomo Hamlet osiągnie — przynajmniej połowiczny — sukces. Czy to samo można powiedzieć o „powiatowym Hamlecie" Ivo Brešana?

Przedstawienie „Hamleta" we wsi Głucha Dolna to utwór przejrzysty, z łatwo czytelnym rodowodem teatralnym. Na pierwszy rzut oka jest to dramat nawet zbyt łatwy. Wierne prawie odtworzenie sytuacji egzystencjalnej Hamleta w realiach zapadłej wioski jugosłowiańskiej z okresu pionierskich lat budownictwa socjalistycznego jest zabiegiem z góry gwarantującym zarówno tragedię, jak i farsę. Ta pierwsza jest zawarta w strukturze wątku oryginalnego, druga natomiast wynika ze zderzenia arcydzieła dramatycznego z mentalnością prymitywną, w żadnym stopniu nie przygotowaną do jego odbioru. Źródła humoru Brešana są niewybredne: oto niewykształcony chłopina opowiada treść „Omleta" tak, jak ją zrozumiał, a raczej jak kazał mu ją pojąć „duch czasu"; oto aktywiści partyjni interpretują sztukę w myśl jednostronnych, klasowych kryteriów; oto wreszcie dramat zostaje przerobiony na ludowy moralitet odpowiadający zarówno gustom indywidualnym, jak i oficjalnym normom ideologicznym. Czyżby wątek groteskowy miał na celu wyłącznie ośmieszenie wadliwie, przez niekompetentne osoby prowadzonej polityki kulturalnej w pierwszych latach władzy? W takim wypadku tekst okazałby się niespójny, a motywy groteskowe byłyby dodatkiem uatrakcyjniającym historię „powiatowego Hamleta".

Konfrontacja hamletowskich dylematów z wartościami innej kultury, mającej się dopiero ukształtować w nowej rzeczywistości społecznej, podobnie jak wprowadzenie Jezusa Chrystusa do wojskowych koszar w innej sztuce Brešana, to zabiegi niewątpliwie atrakcyjne teatralnie, ale same w sobie nie stanowiące o wartościach dramatu. Tych należy szukać gdzie indziej.

Ivo Brešan jest dłużnikiem nie tylko Szekspira. U podłoża poetyki spektaklu leży także długa tradycja teatru ludowego wywodząca się jeszcze z teatru średniowiecznego. Akcja przyjmuje niekiedy strukturę moralitetu, wiersz utworu jest archaicznie toporny, a zwyczaj streszczania całych partii sztuki przez narratora — „wyjaśniacza" był stosowany we wcześnooświeceniowej komedii dell'arte. Pomysł wykorzystania w sposób humorystyczny sytuacji, w której ulegają zamianie i zmieszaniu elementy „niskie" i „wysokie" również jest nie nowy i wywodzi się z sowizdrzalskich intermediów, z rybałtowskiej komedii. W Polsce istnieje klasyczny przykład tego gatunku: komedia Piotra Baryki **Z chłopa król** z 1637 roku; niemniej jeszcze Fredro z upodobaniem przebiera pijanego chłopa za króla wprowadzając tylko pewne urozmaicenia tego starego pomysłu (chłopa udaje osoba „wysoka", a więc qui pro quo jest podwójne). Wybitny badacz „święta", Roger Caillois, dostrzega w tego rodzaju wątkach przewijających się przez historię teatru współczesny, skonwencjonalizowany odblask autentycznego zwyczaju pierwotnego związanego z obchodem niektórych świąt. Święto, to okres wybryków, gwałtów, przebierania miary, powrót do chaosu bez norm i reguł, gdzie mieszają się zarówno płci — w orgiastycznych obrzędach, jak i role społeczne: na okres święta władzę przejmuje nowy król pochodzący z „nizin", a poprzedni zostaje zdetronizowany. Dla Caillois zarówno wojna, jak i zrywy rewolucyjne są pewną karykaturą pierwotnego święta. Trudno w całości zgodzić się z takim poglądem, jednak może on częściowo dopomóc w odbiorze sztuki Brešana. Bowiem „aktywiści" ze wsi Głucha Dolna tylko w dziedzinie frazeologii wypełniają ideały, które z przewrotem rewolucyjnym zwykło się łączyć. W rzeczywistości chaos gospodarczy i ideowy pierwszych porewolucyjnych lat jest dla nich czymś w rodzaju święta właśnie:

„Używajmy póki czas
Jutro może nie być nas!"

Święta polegającego na odrzuceniu moralności starej, przy jednoczesnym braku nowych norm mających dopiero powstać.

W takiej sytuacji ma zadziałać Szekspirowska „pułapka na myszy". Jej właściwym twórcą jest nauczyciel, który w dramacie przejmuje część cech Hamleta „oryginalnego". Jak wiadomo Hamlet żyje w stanie rozdarcia pomiędzy czynem a myślą. U Brešana dwie postaci — nauczyciel i Škoko, partycypują w pierwotnym ukształtowaniu sylwetki Królewicza. Pierwszy realizuje hamletowski intelektualizm, drugi jest skory do czynu. Nauczyciel organizując „pułapkę na myszy" pokłada nadzieję w wiejskim osiłku i nie zawodzi się. Škoko we właściwym momencie przedstawienia poczyna działać przerzucając tym samym pomost pomiędzy

teatrem a aferą spółdzielczą. Ani Szekspir ani tym bardziej nauczyciel Škunca nie przewidzieli jednak, że:

„(...) Rada zakładowa, łapówka miła,
Wpływy w gminie, prezes, pieczone prosię,
Dla głupich baranów szpitalne nosze, (...)

Co prawda i u Szekspira są próby okrzyknięcia Hamleta wariatem, co prawda historia mnoży przypadki represyjnych funkcji psychiatrii, jednakże niepojętym wydaje się fakt, że „pułapka na myszy" zadziałała, a jednak nie przyniosła sprawiedliwego zakończenia demaskatorska funkcja rozpłynęła się w orgiastycznym tańcu finału, moralitet skapitulował wobec ludycznego świętowania ludzi upojonych świeżo zdobytą władzą. „Ciemności kryją ziemię" i darmo nauczyciel ponawia goetheańskie wołanie o światło .U Szekspira „pułapka" miała demaskować przez objawienie ogółowi prawdy, tu natomiast prawda jest ogółowi znana. Tam wystarczyło prawdę okazać, aby przywrócić światu sprawiedliwość, tu natomiast demaskacja jest zbędna i nieskuteczna. Bowiem Brešan pokazuje świat zdehumanizowany, w którym prawda nie tylko nie jest konieczna, ale nawet bywa szkodliwa. Demaskatorska funkcja „teatru w teatrze" nie mogła więc zaistnieć u Brešana, bo nie można zdemaskować czegoś, co jest ogólnie znane. A jeśli brešanowski tłum także nie podejmuje prawdy, to niekoniecznie przez brak odwagi. Po prostu Brešan pokazał rzeczywistość społeczną której funkcjonowanie opiera się na n i e p r a w d z i e. Mimo tego sztuka nie wydaje mi się aż tak pesymistyczna. Przecież nie można wiecznie świętować...

Brygadier sceny:
A n d r z e j B i e ń k o w s k i

Światło:
T o m a s z G e w a r t o w s k i
Z d z i s ł a w W e t t

Rekwizytor:
A g n i e s z k a P o r o s z e w s k a

Kierownik techniczny:
S t a n i s ł a w M a t y s i k

Główny elektryk:
B r o n i s ł a w G r u c a

Elektroakustyk:
E d m u n d O r e n t

Kierownik pracowni krawieckiej:
R e g i n a D a r ł a k
T o m a s z S z w a j k o w s k i

Kierownik pracowni stolarskiej:
Z y g m u n t L u b a c k i

Kierownik pracowni malarskiej:
E d m u n d N o w a k o w s k i

Kierownik pracowni tapicerskiej:
C z e s ł a w O k r ó j

Kierownik pracowni perukarskiej:
D a n u t a T a r a s z k i e w i c z

Kierownik pracowni szewskiej:
J e r z y K i l a n o w s k i

Kierownik pracowni modelarskiej:
M a r i a n K u j a w s k i

Pracownia mechaniczno-ślusarska:
L e s z e k D r o ż d ż

Główny rekwizytor:
S t e f a n i a K u j a w s k a

Kierownicy administracyjni scen:
S t a n i s ł a w a S t a s z a k (Gdańsk)
I z a b e l a P e n k a l a (Sopot)

ZGGdy-2211. 3000. — R-2

Cena 10,—

Egz. bezpłatny