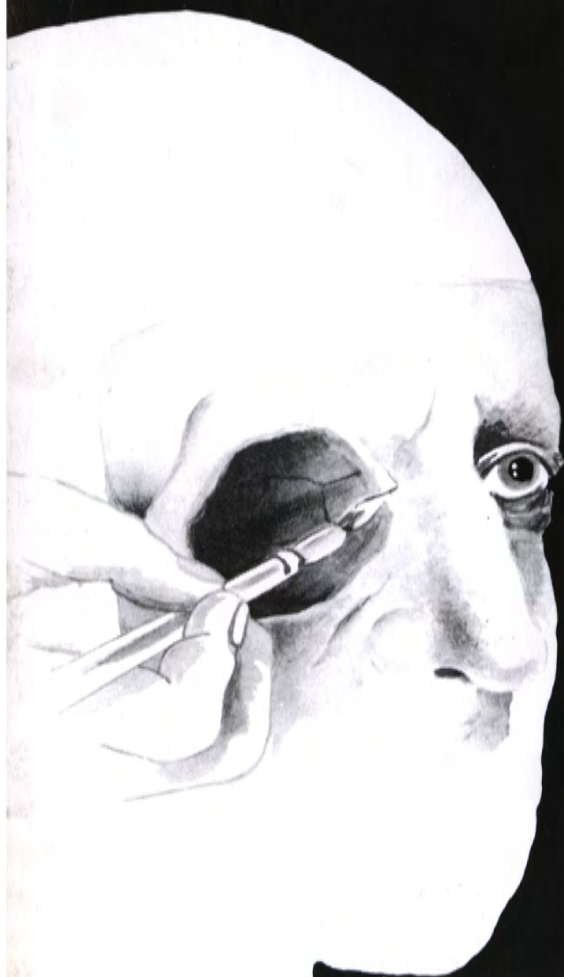


ESKURIAL



TEATR WSPÓŁCZESNY W SZCZECINIE

Dyrektor **KAZIMIERZ KRZANOWSKI**
Kierownik artystyczny **RYSZARD MAJOR**
Kierownik literacki **JACEK KOTLICA**



Michel de Ghelderode
ESKURIAL
(Escorial)

Przekład: ZBIGNIEW STOLAREK

REALIZATORZY

Reżyseria

WIESŁAW GÓRSKI

Scenografia

RYSZARD KORŻANOWSKI

Muzyka

RYSZARD HANDKE

Asystent reżysera

HENRYK WROŻYŃSKI

7
Premiera: grudzień 84

MICHEL DE GHELDERODE O SOBIE

W roku 1898 w dniu 3 kwietnia, w niedzielę Zielonych Świątek, urodziło się pod numerem 71, w domu godnej, choć już podupadłej rodziny czwarte z kolei dziecko, któremu ojciec przepowiedział, że skoro przyszło na świat w niedzielę, to ponad wszelką wątpliwość okaże się wspaniałe i do niczego. Sprawdzają się ojcowskie słowa, jako że jestem poetą.

... w wieku siedmiu, ośmiu czy dziesięciu lat, odczułem, że jestem sam na świecie i że sam muszę znaleźć sens istnienia. Muszę też powiedzieć, że zrozumiałem wówczas tragizm życia i uczucie to po dziś dzień mnie nie opuszcza (...) kwestia wiecznego pytania: jaki jest sens naszego życia? Jaki jest sens tego niezrozumiałego tragizmu? Dlaczego cierpimy? Dlaczego natura jest wobec nas tak wspaniale obojętna? I jaka jest w tym wszystkim rola bóstwa? ... jedyne, czego można być pewnym to przeszłość, tylko przeszłość nie wzbudza wątpliwości, gdyż została dokonana i zarejestrowana. Co się tyczy przyszłości — jest to tylko wizja, przewidywanie, przeczucie. A rzeczywistość, to co nazywa się rzeczywistością, jest ciągle stanem przejściowym między tym, co zostało zrobione, dokonane, a tym, co ma dopiero nastąpić. Jest to stan przejściowy, stan niepokoju. Aby się z niego wyrwać, człowiek izoluje się, gdyż w samotności odnajduje świadomość i pełną orientację (...) odzyskuje cierpliwość, odkrywa na nowo swą osobowość, którą można rozwijać tylko w samotności. Inaczej ukształtowane osobowości są sztuczne, a więc kruche. Pochwała samotności, to jedyna wskazówka dla młodych ludzi, którzy muszą wrastać w życie i w jego okrucieństwo.

Zyję w świecie własnej wyobraźni, wśród przedmiotów nagromadzonych w moim pokoju. (W aktywnych marzeniach) szukałem po prostu tego rodzaju pełni, jakiej wszyscy szukamy bądź w miłości, bądź w muzyce, bądź w mistyce, lub czymkolwiek innym, może nawet w euforii jaką daje uprawianie sportu.

W martwych przedmiotach szukałem zaś tego, czego nie mogą dać mi ludzie — to znaczy marzeń, symboli. Żywe istoty nic, albo prawie nic dla mnie nie znaczą. Natomiast przedmioty milczące zawierają w sobie własną tajemnicę, milczenie, historię. Im liczniej otaczają mnie ludzie, im więcej w moim życiu przechodniów, tym bardziej jestem nieszczęśliwy i nietowarzyski. (...) Wśród tych rzeczy czuję się szczęśliwy, gdyż dają mi one znacznie więcej niż ludzie, którzy uważają się za żywych, a nie dają mi nic prócz złudy, którzy zawsze się czegoś domagają, ciągle o coś proszą, ale niczego w zamian nie oferują. Martwe przedmioty natomiast tylko dają, ale nigdy od nas niczego nie żądają.



Ghelderode w 1953 roku

... byłem zafascynowany śmiercią (...) zainteresowanie śmiercią — fascynację, może nawet miłość — ukształtowała we mnie matka, inteligentna i wrażliwa kobieta, przeniknięta mistyką. (...) Opowiadała mi jakieś straszne, mroczne historie, piękne i tajemnicze bajki. Fascynowało mnie to — inaczej niż moich braci i siostry, którzy interesowali się samochodami i samolotami. Oczywiście, byli dziećmi wieku dwudziestego. Ja — nie.

Do teatru trafiłem w sposób bardzo dziwny. Przez przypadek. Któregoś dnia — pod koniec pierwszej wojny światowej — odwiedził mnie ktoś z cyganerii artystycznej. Zaproponował mi wygłoszenie odczytu dla grupy młodych artystów i pisarzy. Przystąpiłem na to z entuzjazmem, sprecyzowałem temat: Edgar Allan Poe. „Brawo — odpowiedział — ale sam odczyt, to trochę mało. Może mógłby pan przeczytać jakąś sztukę? (...)” odparłem: „Oczywiście, mam pełną szufladę sztuk. Ile z nich pana interesuje? „Jedna wystarczy”. W ten sposób zostałem zmuszony do napisania sztuki w stylu Poe. Co to było? Sztuka nieprawdopodobnie koszmarna, pod tytułem „Śmierć zagląda przez okno”. Scena tonęła w mroku. Paliły się jedynie trzy świece. Dramat miał przerażać: każda z występujących w nim postaci była ułomna, fizycznie bądź psychicznie, każda była na swój sposób szpetna (...) W czasie kiedy toczyła się akcja, na dworze szalała burza, słychać było bez przerwy dzwony i wycie wilków. Finał był w piekle. Odniosłem wielki sukces, wystąpienie moje przyjęto entuzjastycznie. Nie wiem tylko czy oklaski nagradzały sztukę, czy też to, że nareszcie zrobiło się widno.

... piszę swoje sztuki po francusku. Mimo, że w żyłach moich płynie tysiącletnia krew flamandzka. Nie mówię ani piszę po flamandzku. Myślę i czuję po flamandzku, mój język i pióro są jednak francuskie.

Jacy pisarze są mi najbliżsi? Oczywiście elżbietanie. U Shakespearę'a jest pasja i są konflikty, które mnie fascynują. Wpływ wywarł na mnie także Ben Jonson i Marlowe. I teatr hiszpański wieku złotego. Dużo zawdzięczam Lope de Vedze i Calderonowi. Pisarze współcześni? Maeterlinck. Nauczył on mnie, że dramat to zjawisko nie tylko fizyczne, ale metafizyczne... Strindberg. Łączy nas przypuszczalnie wspólne dążenie do zgłębienia za każdym razem istoty problemu, przeniknięcia go na wylot.

Teatr, prawdziwy Teatr, żyje skandalem, a umiera w poczuciu bezpieczeństwa. Wolę raczej wzbudzać złość i nienawiść, niż mieć sukces zasadzający się na estymie, na aprobacie tych, co chcą spokojnie trawić, na aprobacie ospałych, letnich, lękliwych.

... dobry utwór sceniczny to ten, który wyrażając prawdę o człowieku zawiera ferment poetycki.

Teatr jest w pewnym sensie sublimacją wszystkich czynów ludz-

kich. Skarbnicą wszystkich naszych działań społecznych, mistycznych i filozoficznych. Wydaje mi się, że teatr jest pewnego rodzaju quazi — religijnym ideałem, ceremoniałem, w którym może znaleźć schronienie człowiek, który utracił zaufanie do wszystkich religii, wszelkich systemów społecznych i filozoficznych. Tu znajdzie najpełniejsze odzwierciedlenie ludzkich czynów, osiągnięć wzniosłych i śmiesznych. Bo jesteśmy wzniośli i śmieszni zarazem „stworzeni na podobieństwo Boga i chyba także szatana, bez możliwości wyboru między jednym albo drugim.

Przestałem w 1938 roku pisać dla teatru, ponieważ czułem, że wykorzystywałem już wszystko, co miałem jako dramaturg do powiedzenia.

Ademar Adolf Ludwik Martens, bo tak brzmiało jego prawdziwe nazwisko, które dopiero w 1930 roku oficjalnie zmienił na de Ghelderode, zmarł 1 kwietnia 1962 roku, w samo południe prima aprilis.

Tylko teraz, gdy to przeczytaliście, nie powiedzcie, że mnie znacie, koniec końców nic nie służy poznaniu kogokolwiek.

Wszystkim nam przychodzi patrzeć w lustro i pytać samych siebie, która z naszych twarzy jest prawdziwa. Bo mamy ich dużo, zmieniamy twarze często (...) Nie dwoistość, jak utrzymywano, jest nam właściwa, lecz wielość, podczas gdy najtajniejszą, dojmującą tęsknotą człowieka jest aspirowanie do jedności.

Wszystkie wypowiedzi M. de Ghelderode pochodzą z wywiadów przedrukowanych w „Dialogu” 1963 nr 12 oraz 1973 nr 8, jak również ze wstępu Z. Stolarka do wydania: M. de Ghelderode, Teatr, Warszawa 1971.



OBSADA

Król — JACEK POLACZEK
Szalej — HENRYK WROŻYŃSKI
Mnich — JACEK PIĄTKOWSKI
Człowiek w szkartacie — JAN KOCEM

Inspicjent — RYSZARD SZULC
Sufler — TERESA CHUDZIŃSKA



Twórczość Michela de Ghelderode przeczy w sposób oczywisty tym wszystkim, którzy źródeł naszej XX-wiecznej osobowości poszukują wyłącznie na przestrzeni ostatnich dwóch stuleci, a więc w epoce rewolucyjnych wstrząśnień, masowych ruchów społecznych i przewrótów w sztuce, filozofii, polityce o niespotykanej dotąd skali napięć. Ojczyzną duchową z wyboru tego niezwykłego dramaturga stała się bowiem Flandria wieków średnich, taka jaką pokazali nam niderlandcy malarze i taka jaką możemy sobie wyobrazić w trakcie lektury dzieła Johana Huizingi.

Oczywiście Ghelderodego nie obchodziła bynajmniej ścisłość przekazu historycznego, nie zamierzał też tworzyć dramatycznej kroniki wydarzeń politycznych czy społecznych. Jako artystę interesował go obraz człowieka uwikłanego tyleż w swoją epokę, co w odwieczne problemy egzystencji. Ta droga — od narodzin do śmierci znaczone bólem, rozkoszą, poniżeniem, codzienną troską o byt i lękiem przed piekielnymi czeluściami wypełniona została w jego dramatach ludycznym śmiechem i plebejską rubasznością. Tradycja świata na opak, karnawałowej zabawy i drwiny z uświęconej hierarchii wartości, tradycja skierowana niegdyś przeciw możliwym tego świata przenikom wszystkie prawie jego dramaty i widoczna jest w każdym szczególe — poczynając od wyboru tematu, kończąc na mimice i gestach postaci. Świat lotrzyków, wydrwigroszów, wędrownych kuglarzy, sowizdrzałów, czarownic, rozpustnych mnichów i nadwornych błaznów, świat zakłamanych mieszczan i dorównujących im w lotroństwie dostojników powołany do życia przez Ghelderodego nosi w sobie wszelkie cechy groteski. Łączy wzniosłość ze sprośnym dowcipem, duchowość z cielesnością, żołądek ze zbawieniem — i jak zgodnie zaznaczają krytycy — osiąga w sztukach flamandzkiego pisarza wyjątkowe dramatyczne momentami napięcie. Jakby od najgorszego bluźnierstwa do świętości dzielił nas jeden tylko krok. Cieleśność i brutalny naturalizm przestają być już tylko cechami postaci — stają się także perspektywą oglądu świata, jego nieodłącznym atrybutem.

Naturalnie, miał Ghelderode w swoim zafascynowaniu ową specyficzną formacją kultury, a raczej — kontrkultury znakomitych poprzedników. I to nie tylko rodaków — jak de Costera z jego „Dylem Sowizdrzałem”, uznanym przez Kamila Lemonnier za flamandzką biblię. Patronuje mu także niedoszły wisielec — Francois Villon, Rabelais ze swym nieodłącznym esprit galuois, czy Francisco de Quevedo — hiszpański mistrz powieści lotrzykowskiej, by wymienić tylko najważniejszych. Życie nizin społecznych, antyfeudalne (lub antimieszczkańskie) akcenty, rubaszny humor owych „picaros” — sprytnych bohaterów z ludu, niepomawany wprost kult uciech cielesnych, obżarstwa i kieliszka — wszystko to wyznaczyło krąg tradycji, do której odwoływał się Ghelderode. Ale nie wyłącznie. Także forma jego dramatów znajduje swoje odpowiedzi we „flandryjskim niegdyś”, jak zresztą zwykł określać ich czas i miejsce. W 1956 roku tak o tym pisał Jan Błoński: „Teatr Ghelderode'a (...) nawiązuje do ulicznych przedstawień, średniowiecznych maskarad karnawałowych, najbardziej ograniczonych wątków scenicznych walęających się przez całą historię dramaturgii”. Rzeczywiście, nie znajdziemy u niego fi-



Pracownia M. de Ghelderode

niezyjnie prowadzonej intrygi, ani subtelnej psychologii dramatu mieszczańskiego. Ulubioną formą dramaturga jest bowiem farsa, misterium, oraz ich rozmaite mutacje. Nie stroni też od tradycji marionetkowych widowisk, z których czerpie inspiracje bardzo swobodnie jednego razu ożywiając manekiny, w innym zaś przypadku nakazując aktorom gesty i ruchy kukieł. Ta dwoistość, (a może wymiennosc konwencji?) stanowi jeszcze jedną, oryginalną cechę jego twórczości.

Ghelderode określał się jednoznacznie jako twórca flamandzki, mimo iż pisał, podobnie jak de Coster — po francusku i w Paryżu dopiero jego regionalizm stał się prawdziwie europejski. Był to jednak regionalizm podniesiony do rangi filozofii życiowej i artystycznej, a więc świadomy swojej siły i ograniczeń.

Jeśli mówić o jego sile, było nią bez wątpienia poczucie trwałej więzi z tradycją niderlandzkiego malarstwa, stale obecną w sztukach Ghelderodego. Trudno tu wymienić wszystkie poziomy jej obecności, bywa że odezwie się w didaskaliach (Farsa Mrocznych), pojawia się w kwestiach postaci (Szkoła błaznów), a w zakamufloowanej formie „księstwa Breugelandii” określa przestrzeń niejednej sztuki, jak widzimy to na przykładzie „Wędrówek Mistrza Kościcia”. Kiedy Ghelderode pisze o adeptach sztuki błazeńskiej — „kuternogi, garbusy, ofiary wszelkich puchlin (...) odrażające ludzkie wyskrobki, których widok budzi raczej lęk niż wesołość” nie mamy wątpliwości, że ożywia postacie Breughla, Boscha lub Jeana Mandijn równocześnie, a kiedy w „Gloriach piekielnych” wprowadza na scenę występnych przedstawicieli duchowieństwa, ekspresja ich poszczególnych sylwetek przypomina do złudzenia złe, poządliwe i świętoszkowate twarze z „Niesienia krzyża” Hieroni-

musa Boscha. Można tu mówić z pewnością o niezwykłym wprost, flamandzkim właśnie realizmie, w którym estetyka brzydoty osiąga artystyczne wyżyny. Jednakże nie realizm stanowi kwestię zasadniczą dla związku teatru Ghelderodego z malarstwem. To, co najistotniejsze, ukryte jest głębiej i wynika z jedyne w swoim rodzaju współlistnienia ze sobą sfery ziemskiej i niebieskiej — sacrum i profanum, pomiędzy którymi oscyloowało nieustannie życie ludzkie. Biorąc za przykład „Pejzaż z historią św. Krzysztofa” pędzla Jeana Mandijn, dostrzeżemy w nim obok elementów hagiograficznych, najdosłowniejszą realność połączoną z fantastycznym bestiariem, krajobraz flamandzki przyozdobiony został skrważoną głową z toporem na drzewie, świętość i profanum występują tu razem, splecione jak odnogi maszkar w nierozzerwalnym misterium życia, narodzin i śmierci. To misterium, w niezliczonych wariantach zdaje się prześwieślać twórczość Ghelderodego, nie daje mu spokoju, pojawia się w „Pannie Jair”, w „Mistrzu Kościeju”, daje o sobie znać w „Eskurialu”, stanowi osnowę „Kobiet u Grobu”.

Jego istotą jest cierpienie. Maluczkich czy wielkich, to nieistotne. Zupełnie jak w zapomnianych traktatach teologicznych — Piekło połączyło się z Niebem tu, na Ziemi, która odtąd jest nieustającym czyścim. Dialektyka kata i ofiary, króla i błazna przedstawiona z taką sugestywnością w „Eskurialu” zdaje się tylko potwierdzać taką perspektywę. Przypomnijmy zresztą wspaniałe wywód Szaleja ze „Szkoły błaznów” na temat Ogródu Ziemskich Uciech, który to obraz widział ów wieczny trefniś na ścianach pałacu:

„Owoce i kwiaty, zwierzęta, synowie i córki człowiecze w niewypowiedzianym pomieszeniu, w nieustającej gonitwie za orgazmem. I tak widać oto, że piekło się wdziera w niebiosy, że ten ogród rozkoszy staje się miejscem pokuty”. Trudno znaleźć precyzyjniejsze określenie istoty flamandzkiego realizmu; będąc werystyczny i ludowy wkracza jednocześnie w krąg znaczeń metafizycznych. Tu właśnie spoczywa zagadka Teatru Ghelderodego, w jego powrocie do źródeł, które biorą początek z grubiańskiej zabawy i misterium równocześnie.

Jego sztuka napotykała liczne sprzeciwy. Autora oskarżano o bluźnierstwa, szarganie świętości, niedocenienie tekstu wygwizdany został przez nobliwą publiczność. Ghelderode na swój sposób celebrował jednak posłannictwo artysty i nie pozostawał współczesnym dłużny w gorzkich uwagach. Twierdził, że tajemnicą sztuki jest okrucieństwo — w czym był aktualny, a powołaniem teatru jest skandal — w czym okazał się dziewiętnastowieczny. „Śmiał się z tego samego — trafnie konkluduje Błoński — z czego śmiał się karnawałowy tłum antwerpski 1500 roku”. Jest niewątpliwym mistrzem scenicznego efektu. Potrafi wytworzyć u widza to, czego domagał się Witkacy — poczucie teatralnej cudowności i dreszcz metafizyczny. Gdyby dziś stworzyć jego imaginacyjny portret, wyglądałby pewnie na nim jak wędrowny lalkarz z obrazu Teniersa Młodsze. Starszy mężczyzna z atrybutem swojego fachu — kukłą osadzoną na długim kiju uśmiecha się niewyraźnym, nieco tajemniczym grymasem. Idzie drogą samotnie i uchwycony jest w tanecznym podskoku (może odgrywa coś dla siebie?). Podąża przez swoją ojczyznę, o czym niezawodnie świadczy rozpostrty za jego plecami, flamandzki pejzaż z pochumnym niebem, zarysem dalekich drzew i sylwetką kościoła.

Paweł Huelle

ESKURIAL

**Dramat w jednym akcie napisany w 1927 roku.
Publikacja: 1928 (pierwodruk polski: Dialog 1957 Nr 1)
Prapremiera światowa: 1929.**

Skulony na podwyższeniu tronu, symbolu własnej samotności, król-degenerat zatyka uszy. Usiłuje nie słyszeć zacieklego ujadania psów przypominających mu nieubłaganie, że jego żona jest w agonii. W chwili największego przygnębienia monarcha wzywa błazna i nakazuje mu siebie rozbawić. Szaleje stara się z całej siły, ale w tym co robi nie ma serca. W końcu wobec groźby króla gotowego wydać go katu, proponuje odegranie „krotochwili”. Wspomina o flamandzkim zwyczaju, który każe w czas zapustów przebrać jakiegoś nieszczęśnika za króla dla samej przyjemności pozbawienia monarchy korony, gdy tylko ów nasyca się złudnym zaszczytem. Szaleje wyrwa więc królowi koronę i berło, a sam pozbywa się swych błazeńskich atrybutów. Następuje chwila ciszy, ręce błazna zaciskają się na szyi władcy dopóki wybuch przeraźliwego śmiechu nie zwolni uścisku. Śmiejąc się, król mentalnie odzyskuje zimną krew, udaje, że docenił grę i proponuje następną. Sam nakłada czapkę błazna i wystrój Szaleja w swe królewskie szaty, zmusza go by wszedł na trón. Dzięki tej zamianie kostiumów prawda wychodzi na jaw. Król wyznaje jak bardzo cierpiał widząc swą żonę w ramionach błazna i wyjawia, że królowa umiera otruta. „Farsa skończona”, dodaje, i czas by każdy stał się znów sobą. W tym momencie mnich oznajmia, że królowa umarła. Wykorzystując wzburzenie Szaleja, król odbiera swoją koronę i wzywa kata. „Po krotochwili tragedia...”. Człowiek w szkarłacie czyni swą powinność a król wybucha histerycznym śmiechem.

Artur Adamov widział w „Eskurialu” złośliwą farsę antyspołeczną i antypolityczną, cynicznie zrównującą króla z błaznem, kata z ofiarą, bogatego z biednym. Taka interpretacja nie wyjaśnia całego sensu sztuki. Owszem, oś konstrukcyjną dramatu stanowi przeciwstawienie ceremonii intronizacji i detronizacji. Niedługo, w czasie trwania wielkich karnawałów, ów obyczaj upozorowanego odwrócenia ról społecznych był akceptowany przez władzę, gdyż w nim znajdowały ujście podświadome urazy poddanych. Jednak rzecz cała odbywała się tylko i wyłącznie w sferze wyobrażeń (po skończeniu zabawy król nadal był królem a żebrak żebrakiem). Szaleje natomiast pod pozorem gry usiłuje faktycznie zabić króla. W ten sposób wykracza poza powszechnie akceptowaną obrzędowość karnawału. Król niezwłocznie karze wykroczenie swe-

go błązna. Fakt, że Bunt zostaje zdławiony i Władza zwycięża w pewnym stopniu określa fatalistyczną i defetystyczną postawę M. de Ghelderode wobec kwestii społecznych. Jest to jednakże tylko jedna z możliwości odczytania utworu, który należałoby określić jako psychologiczny a raczej jako metafizyczny.

W aspekcie psychologicznym „Eskurial” nie ma nic z banalnego dramatu zazdrości. Król jest zazdrosny nie tyle o miłość błązna, ile o jego wartość jako człowieka, wartość, której on sam — władca państwa, nigdy niestety nie posiadał. Tak jak „Faust” i „Don Juan”, jest „Eskurial” dramatem osobowości. Zemsta króla nie dotyczy w takim stopniu niewierności żony i zdrady błązna, w jakim godzi w jego własną niemoc, czyniącą zeń pospolitego bufona pod okryciem monarszych szat. Poprzez zabójstwo Szaleja król niszczy swego wyimaginowanego sobowtóra, swoje nieziszczalne, nieznośne marzenia bycia człowiekiem. Konflikty psycho-społeczne wyrażone w „Eskurialu” są doskonałym pretekstem dla nowych, poetyckich i pełnych obaw poszukiwań ludzkiej tożsamości jak też związku pomiędzy snem a rzeczywistością. Wynik tych dociekań nie odbiega zasadniczo od przesłania poprzednich sztuk. Przyznając ostatecznie zwycięstwo królowi, Ghelderode sugeruje, choć bez aprobaty, że w nieludzkim społeczeństwie nie ma miejsca dla człowieka wrażliwego i marzyciela. Zawsze zniszczy go ten, kto umie lepiej udawać i nienawidzić, kto potrafi oddzielić rzeczywistość od marzenia. Szalej, szczerzy i wrażliwy, nie rozgranicza jawy i snu. Podejmuje farsę, lecz nie umie jej zagrać do końca. Król mu to zarzuca: „... albo trzeba było mnie zadusić, a więc nie okazałeś się człowiekiem za jakiego cię uważałem... albo też trzeba było dalej ciągnąć tę grę, a więc nie okazałeś się artystą za jakiego cię uważałem”. W końcu, by udowodnić, że jest lepszym od błązna aktorem, król proponuje grę, w wyniku której Szalej musi przyznać: „Ty jesteś wielkim aktorem”. Król jest „wielkim aktorem”, ponieważ odróżnia oba bieguny egzystencji — rzeczywistość i fikcję. Zagrawszy błązna oświadcza: „Dość, farsa skończona. Stajemy się znów sobą”. Lecz Szalej pod pretekstem, że to on kochał królową, nadal uważa się za króla. I za to płaci życiem.

Nowością „Eskurialu” w stosunku do poprzednich utworów jest próba zastosowania powyższych koncepcji w dziedzinie sztuki. Czyniąc swego króla zarazem tyranem i artystą, Ghelderode zdaje się sugerować, że trzeba być okrutnym nie tylko by móc przeżyć, lecz także by stać się wielkim artystą.

Roland Beyen, Ghelderode,
Paryż 1974,
Przekład: Anna Figiel.

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik techniczny
Włodzimierz Bojakowski
Główny elektryk
Andrzej Olenderek
Akustycy
Ryszard Szwed
Andrzej Banaś
Operator świateł
Jerzy Kiljan
Brygadier sceny
Brunon Melkis
Pracownia malarska
Teresa Knypińska
Pracownia perukarska
Renata Szwed

Pracownia krawiecka
Anastazja Pakuła
Henryk Puk
Pracownia ślusarska
Jan Burak
Rekwizytorka
Krystyna Zajdzińska
Garderobiane
Weronika Chudzik
Krystyna Strożyńska
Pracownia tapicerska
Stanisław Falkowski
Pracownia stolarska
Witold Lubiejewski

Wydawca

TEATR WSPÓŁCZESNY W SZCZECINIE

70-500 Szczecin, Wały Chrobrego 3

centrala tel. 430-40, sekretariat: 454-14

Kierownik Biura Obsługi Widzów **KRYSTYNA MANDUK**

Biuro Obsługi Widzów i kasa biletowa tel. 423-75

Koordynator pracy artystycznej **MATYLDA KASNER** tel. 476-61

Główna księgową **KRYSTYNA KASZUBSKA** tel. 325-81 w. 327

Redakcja programu **EWA ELEROWSKA,**

HELENA KWIATKOWSKA

Opracowanie graficzne **RYSZARD KORŻANOWSKI**

Opracowanie techniczne **WACŁAW KASNER**

Cena zł 35,—

SZGraf. zam. 1800/11.20/84/II, 1500 egz. C-5/1170

BIEŻĄCY REPERTUAR

DUŻA SCENA

Władysław Zawistowski
WYSOCKI

Arthur Miller
CZAROWNICE Z SALEM

William Thackeray
PIERŚCIEN I RÓŻA

MAŁA SCENA

Federico Garcia Lorca
**MIŁOŚĆ DON PERLIMPLINA
DO BELISY W JEGO OGRODZIE**

Alfred Jarry
UBU KRÓL

W PRZYGOTOWANIU

Tadeusz Różewicz
BIAŁE MAŁŻEŃSTWO

Peter Shaffer
AMADEUSZ

Fiodor Dostojewski
SEN

Aleksander Gelman
SAMI, ZE WSZYSTKIMI