Stefan Żeromski

życie teatru

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

Kielce — Radom

Dyrektor i kierownik artystyczny

ZDZISŁAW GRYWAŁD

Zeszyt wydany z okazji prapremiery sztuki

JANUSZA KRASIŃSKIEGO

C Z A P A

Siódma premiera sezonu 1965/66

Janusz Krasiński

Janusz Krasiński

urodzony w Warszawie w roku 1928. Debiutuje po roku 1956 w „Przeglądzie Kulturalnym".

Debiut książkowy *„Haracz nowego dnia"* (powieść okupacyjna) — 1959. Następnie dwa zbiory reportaży literackich: *„Przerwany rejs białej Marianny"*, *„Trzeci horyzont"*, oraz zbiór opowiadań pt. *„Jakie wielkie słońce"*.

Teatr „Ateneum" w Warszawie oraz telewizja warszawska wystawiały jednoaktówkę *„Kwatery"*, Teatr Powszechny na Pradze *„Obcy ludzie"*.

Od roku 1962 współpracownik Polskiego Radia. Słuchowiska: *„Bariery dźwięku"*, *„Filip z prawdą w oczach"* itp. *„Czapa"* — słuchowisko stereofoniczne na konkurs Prix Italia we Flonrencji. Zakupione przez kilka obcych radiofoni.

Autor jest przede wszystkim — prozaikiem. Powieść pt. *„Wózek"* ukaże się w najbliższych tygodniach w „Czytelniku".

O PISARSTWIE JANUSZA KRASIŃSKIEGO

ANDRZEJ KIJOWSKI

Świadek

Janusz Krasiński jest jednym z tych pisarzy, którzy umieszczają się we wnętrzu bohatera, nie przestając mówić o nim „on". Maskarada ta nie jest taka stara, jakby się zdawać mogło. Forma „on" wyznacza władzę autora nad bohaterem, która może być absolutna i — w moim pojęciu — powinna być absolutna, aby proza narracyjna zachowała swój intelektualny format. Rezygnować z tej władzy, która jest wartością, można — i należy — lecz na rzecz wartości nowej, zdolnej zmienić literaturę. Tą nową wartością jest „ja" autora, pojmowane odważnie, realizowane do końca. Jest i stadium pośrednie: autor już zrezygnował z władzy nad swą kreacją, lecz jeszcze nie odważył się powiedzieć, że tym co go do tej władzy skłoniło, jest wiedza o sobie samym. Tworzy wówczas potworki, owoce swej półwładzy i półświadomości, tworzy homunculusa o płaskim móżdżku i owadzkich odruchach, niezdolnego jeszcze do określania samego siebie, niepoddanego już refleksji pisarza. W takim stadium pośrednim znajduje się Janusz Krasiński.

Jego prywatna filozofia literacka wyraża się wyłącznie w fabule, w realiach, w powściągliwości języka, w autentyźmie dialogów, w drobnych obserwacjach, to znaczy w wierzchniej jedynie, „widzialnej" warstwie utworu. Znaczna część opowiadań mówi o ludziach zamkniętych w więzieniu, skazanych na tortury bytowania biologicznego i bezczynnego. Temat narzucił autorowi formę, forma narzuciła mu filozofię, co uważam za grzech niewybaczalny pisarza, nawet jeśli z tego zawężonego zadania wywiąże się on w sposób równie nienaganny jak Janusz Krasiński Cèline przedstawiając w podobny sposób losy żołnierza, przejawia czynny stosunek do formy. W mitologii wojny, jaką stworzyło mieszczaństwo francuskie w heroicznych latach Verdun i „cudu nad Marną", żołnierz jest jednostką świadomą swego poświęcenia, pełną inicjatywy etc. Cèline czyniąc zeń bezrozumnego kadłuba, homunculusa właśnie, rewolucjonizuje mitologię i swą własną formę: o tyle tworzy dzieło sztuki, gdyż liczy się ono tylko jako akt wywrotowy. Pacyfistyczna, humanitarna, antyfaszystowska frazeologia po II wojnie światowej posługiwała się najchętniej postacią „muzułmanina" obozowego, któremu pozostały jedynie biologiczne odruchy i który cieszy się absolutnym wypaczeniem tradycyjnej moralności, gdy popełnia akty wynikające z obozowego systemu. We frazeologii tej obozowy Kannibal oskarża „niemo" faszyzm, nie siebie, nie naturę człowieczą. Borowski dokonał aktu prowokacji, gdy przedstawił obozowego „Kannibala" świadomego, iż osiągnął dno, świadomego, że będąc takim, jakim jest, pozostaje dziedzicem całej ludzkiej przeszłości. I Borowski odważył się na to „ja" samobójcze.

Akt rewolty przeciw własnemu tematowi, działanie na przekór nazywam czynnym stosunkiem do formy i stwarzaniem formy. Krasiński jest pisarzem biernym. Dlatego jego książka liczy się jako „świadectwo", nie jako akt artystyczny. Tę przejmującą opowieść o celach wypełnionych cuchnącymi ciałami mężczyzn, o sztukach odzieży udzielających człowiekowi jedynego ciepła, na jakie liczyć może, tę opowieść o kiblach, judaszach i blaszanych miskach, o umieraniu w piwnicy pod nogami strażników, ten opis podziemnego świata czyta się z uczuciem podwójnego smutku: i dlatego, że wierzę pisarzowi, i dlatego, że mu nie ulegam. Ulec psarzowi to znaczy zazdrościć mu, iż w swej wiedzy o świecie zaszedł tak daleko. To znaczy być przez pisarza gotowym do zniesienia właśnie tej hańby ludzkiej, jaką opisuje.

Albowiem pisarz przekształcając formę, przekształca samą rzeczywistość, czyniąc ją podległą rozumowi i wrażliwości człowieka.

(recenzja z książki Janusza Krasińskiego „Jakie wielkie słońce" — Przegląd Kulturalny, 1962).

Głosy krytyki o „Czapie“ Janusza Krasińskiego

(fragmenty wypowiedzi)

Dwaj skazańcy prowadzą w celi grę o przedłużenie egzystencji. Zazwyczaj więzień marzy o wolności, o wydostaniu się poza kraty. Kryminaliści, których pokazuje Janusz Krasiński w sztuce „Czapa“, myślą o czymś innym. Jednym ich dążeniem jest odroczenie egzekucji, wytargowanie jeszcze kilku tygodni życia. Autor ukazuje samą, niejako „nagą“ walkę o życie. Nawet nie o ocalenie. O prolongatę.

Krasiński nie próbuje znaleźć dla swych bohaterów okoliczności łagodzących. Sądzi ich surowo. To wszystko, co skazańcy czynią już po ostatecznym wyroku — przemawia przeciw nim. Są jak najdalsi od jakiejkolwiek ekspiacji. Jeśliby mogli cokolwiek przytoczyć na swoją rzecz, byłby to tylko — nieograniczony apetyt życia.

Ten główny problem sztuki ukazany jest w sposób bardzo interesujący, lecz Janusz Krasiński umie nie tylko sprawę zaprezentować potrafi również puścić ją w ruch dramatyczny. Istnieje jedna jedyna szansa, która pozwoli skazańcom na prolongatę ich życia. To procedura. Przepis kodeksu postępowania karnego przewiduje, że nawet więzień skazany ostatecznie i prawomocnie — znów staje przed trybunałem, jeśli wyjdą na jaw jego nowe przestępstwa. Sędzia śledczy musi przecież zbadać okoliczności, w których dopuszczono się owej nowo odkrytej zbrodni, przesłuchać świadków. Sąd musi wydać nowe orzeczenie. Taki jest — paradoksalny, lecz nieunikniony — bieg rzeczy.

Autor sztuki posługuje się tymi danymi w sposób nowoczesny, to znaczy logiczny, konsekwentny i ścisły. Logika jako srodek konstruowania wydarzeń, z tym wszystkim co ma w sobie paradoksalnego i zaskakującego, zjawia się u wielu współczesnych dramatopisarzy, od Camusa do Mrożka, od Dürrenmatta do Weissa. Już sam sposób operowania tą metodą potwierdza wartość dramatopisarstwa Janusza Krasińskiego. Gdy po raz pierwszy sztukę tę przeczytałem w „Dialogu“, zainteresowałem się bogatym, a zarazem oszczędnym jej językiem. Jest to język „funkcjonalny“, ściśle dostosowany do sytuacji, a zarazem piękny w swej oszczędności, całkowitym oczyszczeniu ze wszystkiego co niepotrzebne i zbędne. Język ten wydał mi się także — i to od pierwszej sceny, od pierwszych zdań dialogu — celowym środkiem charakteryzowania dwóch głównych postaci, przeciwstawia ich sobie, ujmowania najbardziej pobudzających cech ich zachowania. Jeden ze skazańców to materiał na przywódcę, drugi na podwładnego i wykonawcę: u jednego wola życia ujawnia się postawą czynną, szukaniem wyjścia. U drugiego — obłędnym, rozpaczliwym, nieprzytomnym strachem.

— — —

Ostatnimi laty dramatopisarstwo polskie jest coraz bardziej spychane i usuwane w kąt przez wzbierającą ofensywę adaptatorów i „przeróbkarzy“. Zalewają oni nasze sceny. Na zjeździe literatów w Krakowie podniesiono, że mały tylko procent wartościowych polskich utworów trafia na sceny.

A jednak dramatopisarstwo istnieje, rozwija się, błyszczy nowymi talentami. Są wśród nich także, którym się należy — wedle mego głębokiego przekonania — miejsce wyższe niż to, które im na razie przypadło. Dla przykładu wspomnę Jerzego Przeździeckiego (niedocenionego przez teatry, mimo pięknego sukcesu *„Garści piasku“!)*, Tymoteusza Karpowicza, Jerzego Krzysztonia, Stanisława Grochowiaka, Krzysztofa Choińskiego, Jadwigi Kukułczanki, Włodzimierza Odojewskiego, Zofii Posmysz (autorki *„Pasażerki“*, o czymś się jakoś zapomina!),

Zbigniewa Herberta, Jana Pawła Gawlika, oraz autora „Filipa z prawdą w oczach", „*Kwater*" i „*Czapy*" Janusza Krasińskiego.

WOJCIECH NATANSON

(„Tygodnik Kulturalny — 9.I.1966 r.)

* * *

Jest to kopalnia możliwości interpretacji, w której materiał do przemyśleń znajdzie socjolog i psycholog, moralista i prawnik, filozof zajmujący się problematyką egzystencjalną i przeciętny, nieprofesjonaly widz.

— — — — —

Sztuka Krasińskiego jest majstersztykiem konstrukcji dramaturgicznej, kapitalny dialog zróżnicowanych postaci zawiera wprost perełki „czarnego humoru", makabreska, mimo autentycznej grozy sytuacji — wywołuje salwy śmiechu na widowni.

ALEKSANDER J. WIECZORKOWSKI

(„Kultura" — 2.I.1966 r.).

* * *

Wszystko tu jest więc na odwrót — zamiast ukrywania winy — przyznawanie się do coraz innych win, zamiast kłamstw — prawda, a ostatnia szansa — żeby znalazła się przynajmniej jeszcze jedna zbrodnia.

Niecodzienny pomysł rozwinął autor zręcznie w szybko zmieniające się, zaskakujące, sytuacje. Cela więzienna tętni wysiloną walką o życie, o jeszcze parę tygodni, a choćby tylko parę dni życia. Sąsiedzi w celach z prawej i lewej strony uczestniczą w niej gorączkowym pukaniem.

Makrabrycznie zabawna jest ta gra o śmierć na raty. Rzadko spotyka się u nas ten rodzaj humoru. Celują w nim francuscy scenarzyści. Dość przypomnieć „*Czerwoną oberżę*" z Fernandelem.

es be

(„Radio i Telewizja" — 23.I.1966.)

* * *

Jest to prawdziwy majstersztyk w niesłychanie ryzykownej i trudnej do wycieniowania pisarskiego dziedzinie makabreski, prawdziwy popis tzw. wisielczego humoru. Jak we wszystkim właścwie, co dotąd wyszło spod pióra Janusza Krasińskiego (*„Jakie wielkie słońce", „Kwatery"*), widać tu autentyczny talent, talent z natury dramatyczny, oparty o zmysł sceny, umiejętność tworzenia fascynujących sytuacji, komponowania żywych, naturalnie brzmiących, a zarazem maksymalnie skondensowanych dialogów.

WACŁAW SADKOWSKI

(Trybuna Ludu)

* * *

Język tej zwartej dramatycznej sztuki jest brutalny aż do granic naturalizmu, ale znakomicie przystaje do treści i atmosfery sztuki.

KAROLINA BEYLIN

(Expres Ilustrowany)

HENRYK VOGLER

W kręgu dramatu współczesnego

W związku z przemianami politycznymi XX wieku, z rozwojem fizyki, nowoczesnej techniki, cybernetyki, w dobie masowych ruchów społecznych — miejsce jednostki w świecie ulega zasadniczemu przeobrażeniu. Sto tysięcy widzów na stadionach sportowych, ożywionych zbiorowymi namiętnościami, gromadne wycieczki wędrujące stadami po przeludnionych górskich szlakach w miejsce dawnych samotników zdobywających ongiś puste i zamarłe szczyty, triumf Gagarina będący przede wszystkim triumfem zbiorowej myśli i nauki, a nie awanturniczą wyprawą pojedyńczego ryzykanta z czasów Kolumba — wszystko to i wiele innych wskaźników jest dowodem, że rola jednostki we współczesnym życiu ulega coraz większemu ograniczeniu na rzecz społecznego podporządkowania. Można żałować romantycznych czasów indywidualnego heroizmu, ale nie sposób ich odejścia zaprzeczać.

To pewnego rodzaju rozpłynięcie się jednostki w organiźmie i organizacji społecznej jest widoczne również w sztuce. Współczesny triumf jazzu da się może również do pewnego stopnia wytłumaczyć swoistą magią zbiorowego uniesienia, zawartą w jazzowej rytmice. Malarstwo sztalugowe i portretowe staje się zwolna dość żałosnym zabytkiem z archaicznej epoki plastyki, ustępując swoim znaczeniem miejsca wielkim kompozycjom ściennym i plastycznej organizacji przestrzeni. Architektura bloków mieszkalnych staje się powoli malarstwem XX wieku.

Podobnie zasadniczej zmianie ulega rola bohatera w dramacie. Bohater był zawsze elementem konstruującym dzieło

literackie, w szczególności dzieło dramatyczne. Można powiedzieć, że bohater swoją jednostkową wolą stwarzał świat dramatyczny poprzez walkę z Bogiem, z przyrodą, ze społeczeństwem.

(...) Jednostkowy bohater kształtował zawsze wydarzenia dramatyczne, był wielkością określoną, zamkniętą, skończoną, która decydowała o idei tego świata i wyznaczała ją.

We współczesnym dramacie kończy się tego rodzaju samodzielność bohatera. Indywidualności nie tworzą już wydarzeń, raczej są (o ile w ogóle istnieją) tworzone przez wydarzenia. Jednostka rozpuszcza się niejako w świecie dramatycznym, jak niektóre ciała w płynie. Nie ma bohaterów, są tylko bohaterskie — lub niebohaterskie — sytuacje. Tego rodzaju ewolucja rozpoczyna się mniej więcej w latach trzydziestych XX wieku, w czasach sukcesów niemieckiego ekspresjonizmu wraz z jego upodobaniami do operowania masami, co jest widoczne np. również w ówczesnych inscenizacjach i reżyserskich opracowaniach tekstów. Teatr epicki Brechta to swoisty wyraz owego teatru bez bohatera.

(...) Ale dopiero dramat po drugiej wojnie światowej doprowadził do ostatecznych konsekwencji proces likwidacji bohatera dawnego typu. U Becketta (Końcówka) bohaterowie pozbawieni zostali całkowicie indywidualności wegetacji. U Ionesco bohaterowie są raczej konstrukcjami intelektualnymi, to marionetki, wcielające (jeżeli można tak o marionetkach powiedzieć) logiczne czy paralogiczne przesłanki czy wnioski. W „Drzwiach zamkniętych" Sartre'a występują umarli, a w wizycie starszej pani Dürrenmatta sztuczna, złożona z protez bohaterka jest raczej pojęciem i abstrakcją.

Oczywiście, nie chodzi tylko o to, że wymienieni autorzy stworzyli właśnie takie, niezwykłe i nieznane dotąd kreacje osób głównych. Można by przecież powiedzieć, że są to również bohaterowie, tylko, że trochę inni. Ale chodzi także o to, że owe k r e a c j e to raczej k r e a t u r y, że nie kreują one i nie tworzą świata, są tylko jego widzami. Nowy model bohatera (jeżeli termin „bohater" w ogóle do modelu tego przystaje) jest zaprzeczeniem tej konstrukcji w dawnym rozumieniu. To nie

Bohdan Drozdowski: „Ballada polska". Reż. A. Dobrowolski. Scen. J. Golka

Teatr im. Stefana Żeromskiego 1964 r.

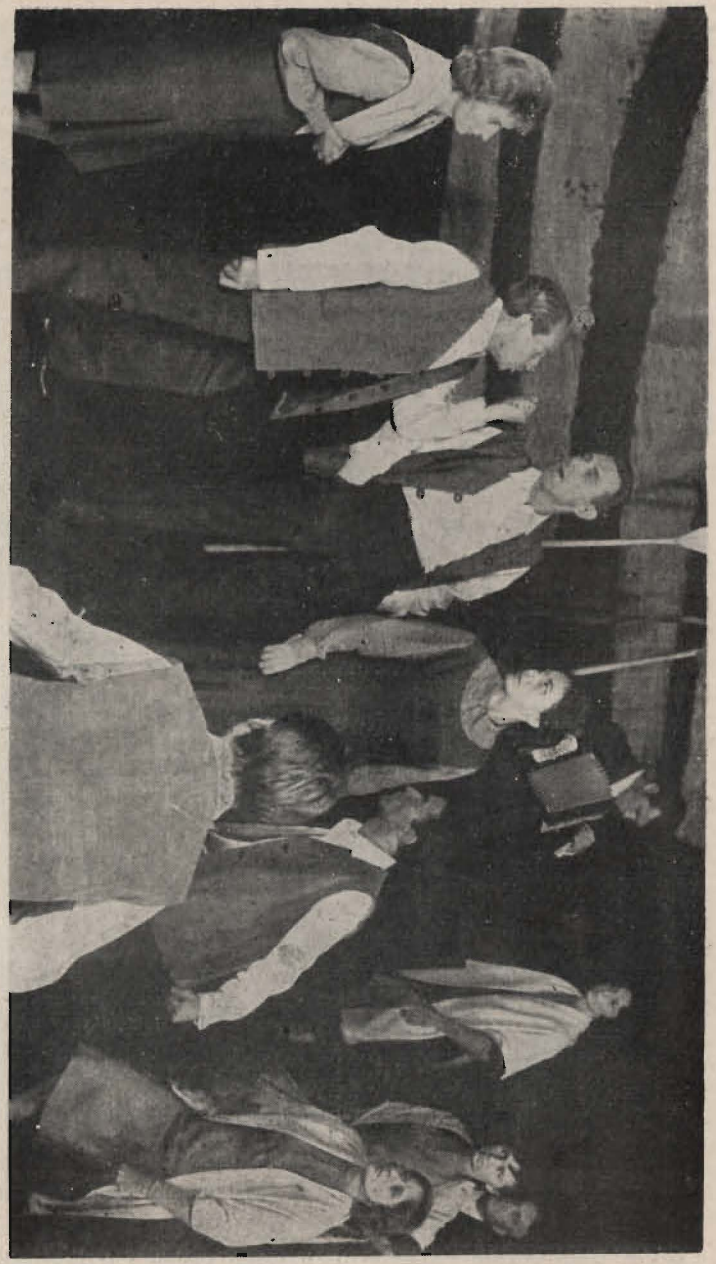
osobowość, to coś bezosobowego, c o ś nieskończonego, otwartego na wszelkie możliwości, c o ś jednocześnie z Boga i zwierzęcia, z nieśmiertelnego i z trupa. Naturalnie, ów nowy model nie jest tylko takim sobie dziwacznym wymysłem poszczególnych autorów. To wyraz współczesnej filozofii, współczesnego stosunku do świata, o którym była na wstępie mowa, współczesnej niebohaterskiej (w konwencjonalnym sensie) epoki.

(...) Bohater nowego typu, przestaje być niejako bohaterem osobowym, jest rozpyloną w otoczeniu wielością osób i postaci, jest rozluźnionym i otwartym na wszystko dokoła bohaterem zbiorowym całym pokoleniem. Być może zresztą można to istotnie uznać za likwidację bohatera. Nie oznacza to jednak oczywiście, śmierć teatru w ogóle, lecz tylko śmierć pewnego typu teatru.

(...) W naszym kręgu kulturowym zdaje się panować — przynajmniej oficjalnie i urzędowo — przekonanie, jakoby konwencje bohatera dawnego typu były wciąż jeszcze aktualne i jakoby przy ich pomocy można stworzyć, a ściślej mówiąc jakoby jedynie przy ich pomocy można było stworzyć dramaturgię nowego typu, nazwijmy ją dramaturgią socjalistyczną. Wszystkie próby w tym kierunku jednak zawodzą. Stary model okazuje się niewystarczający dla uchwycenia nowych form życia. Zamknięty, zdefiniowany, określony indywidualny bohater, który stwarza wydarzenia dramatyczne wydaje się już kimś anachronicznym.

Z tym wiąże się drugie zagadnienie, mianowicie zagadnienie konfliktu. Jak wiadomo, możliwości samodzielnego działania indywidualności ludzkiej zostają dziś (można by, zapewne, dodać na szczęście) bardzo zawężone. Wiek XIX był szczytowym okresem nieskrępowanej aktywności jednostki, której możliwości zostały wzbogacone ówczesnym rozwojem techniki, komunikacji itd., był praktyczną realizacją idei laisseferyzmu, gdzie w dżunglii kapitalistycznej dozwolone były wszystkie chwyty.

(...) W dramacie końca XIX wieku, w tzw. dramacie realistycznym, (naturalnie, myślę, jak wszędzie o dramacie w szerszym tego słowa znaczeniu, a więc także i o komedii) — kon-



Julian Kawalec i Ryszard Smożewski: „Umierasz jak kot, umierasz jak król...".
Inscenizacja i reżyseria: R. Smożewski. Scenografia: J. Warpechowski. Opracowanie muzyczne: M. Niziurski
Teatr im. Stefana Żeromskiego 1964 r.

flikt, fabuła, anegdota, akcja decydowały o istocie, o idei, a także i o powodzeniu utworu, a wynalazczość autorów szła w kierunku tworzenia konfliktów jak najprecyzyjniej skomplikowanych.

Dramat współczesny przynosi likwidację konfliktu przynajmniej w jego dotychczasowym wymiarze, podobnie jak przyniósł likwidację bohatera. Czynna, samotna ludzka ingerencja w sprawy świata staje się — wobec istnienia powołanych do tego celu instytucji, organizacji, instancji — niepotrzebna, jeżeli nie śmieszna (stąd rozwój groteski). Człowiek współczesny nie tyle działa na sytuację, ile znajduje się w sytuacji. Dlatego też istotę współczesnego dramatu XX wieku stanowi nie tyle konflikt ile stan. W Czekając na Godota zasadą konstrukcyjną nie jest przebieg akcji dramatycznej, ale stan oczekiwania, stan zagrożenia, który nadaje utworowi jego treści.

Toteż akcja sztuki, akcja jako jedno pojedyńcze, szczegółowe i szczegółowo opowiedziane wydarzenie — wydaje się dziś czymś bardzo naiwnym. Współczesny dramat nie opowiada o jednym faktycznym wydarzeniu, ale jest jakby abstrakcyjnym skrótem wielu możliwych wydarzeń.

(...) Natomiast nasze współczesne sztuki (przynajmniej te, które pragną jak najściślej wypełnić postulaty tzw. realizmu socjalistycznego) starają się w zasadzie opierać wciąż jeszcze na konstrukcji fabularnej, konfliktowej, w XIX-wiecznym sensie. Jak już po trochu wspomniano, w obliczu strumienia masowych procesów historycznych, które nigdy jeszcze nie dokonywały się z taką świadomością i celowością — próby eksponowania minaturowych jednostkowych anegdot jako treści i problematyki dramatycznej wydają się prymitywne i archaiczne.

(...) Niezależnie jednak od prób restytuowania starej poetyki trzeba stwierdzić, że „w powietrzu pisarskim" unosi się dzisiaj coś jakby wyczucie nieuchronności przemian, zrozumienie tego, że nowe procesy życiowe nie bardzo dadzą się przetłumaczyć na stare formy.

Sławomir Mrożek: „Zabawa". Reż.: A. Dobrowolski, Scen.: M. Wenzel.
Teatr im. Stefana Żeromskiego 1964 r.

(...) Istota rzeczy leży oczywiście w tym, że nowe konwencje — nowy typ bohatera i nowy typ konfliktu — nie są same przez się (jak chcieliby niektórzy twierdzić) wsteczne, antyhumanistyczne, antysocjalistyczne czy zgoła antyrealistyczne, podobnie zresztą jak nie są same przez się postępowe, humanistyczne, socjalistyczne i realistyczne. Moment stopnienia się tych nowych treści z nową formą (tylko roboczo oddzielam od siebie pojęcia „treści" i „formy") będzie dopiero początkiem nowego współczesnego dramatu.

HENRYK VOGLER

(„Teatr" 1961, nr 15)

Polska dramaturgia współczesna na scenach Teatru im. STEFANA ŻEROMSKIEGO w latach 1963—1965

JAN PAWEŁ GAWLIK

„POKUSA"

reż. J. Wasiuczyński scen. J. Golka

premiera w Kielcach, 30 sierpnia 1963 r.

ALBIN SIEKIERSKI

„SYMULANCI"

reż. A. Dobrowolski scen. M. Gostyński

premiera w Kielcach, 10 listopada 1963 r.

JERZY BROSZKIEWICZ

„SKANDAL W HELLBERGU"

reż. B. Orlicz scen. M. Gostyński

premiera w Radomiu 30 listopada 1963 r.

SŁAWOMIR MROŻEK

„ZABAWA"

„NA PEŁNYM MORZU"

„CZAROWNA NOC"

reż. A. Dobrowolski scen. M. Wenzel

premiera w Kielcach 2 lutego 1964 r.

BOHDAN DROZDOWSKI

„BALLADA POLSKA"

reż. A. Dobrowolski scen. J. Golka

premiera w Kielcach 5 lipca 1964 r.

LEON KRUCZKOWSKI

„ODWETY"

reż. B. Orlicz scen. M. Gostyński

premiera w Radomiu 18 lipca 1964 r.

JULIAN KAWALEC I RYSZARD SMOŻEWSKI

„UMIERASZ JAK KOT
UMIERASZ JAK KRÓL"

reż. R. Smożewski scen. J. Warpechowski

premiera w Kielcach 22 września 1964 r.

MAREK DOMAŃSKI

„KTOŚ NOWY"

reż. B. Czechak scen. J. Golka

premiera w Radomiu 31 grudnia 1964 r.

JAN PAWEŁ GAWLIK

„TOR"

reż. R. Smożewski scen. J. Golka

premiera na Małej Scenie w Kielcach 30 stycznia 1965 r.

JAROSŁAW ABRAMOW

„ANIOŁ NA DWORCU"

reż. J. Gruda scen. J. Golka

premiera w Kielcach 8 sierpnia 1965 r.

ANDRZEJ WYDRZYŃSKI

„UCZTA MORDERCÓW"

reż. B. Czechak scen. J. Golka

Premiera w Radomiu 3 grudnia 1965 r.

Wydawca

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

KIELCE — RADOM

Cena 3 zł

509. RSW „Prasa", Kielce, 1.000. A5. C-3-144.

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

Kielce — Radom

JANUSZ KRASIŃSKI

C Z A P A

KOMEDIA PONURA W 2 AKTACH

Reżyseria:

JERZY WASIUCZYŃSKI

Scenografia:

JAN GOLKA

Kierownictwo artystyczne:

ZDZISŁAW GRYWAŁD

Prapremiera w Kielcach dnia 6 marca 1966 r.

OSOBY:

KUŹMA	–	Zbigniew Plato
OLEŚ	–	Zdzisław Nowicki
STRAŻNIK I	–	Adam Rokossowski
SKAZANIEC	–	Bogdan Budziszewski
STRAŻNIK II	–	Jerzy Wasiuczyński

OBSŁUGA PRZEDSTAWIENIA

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI

Eliza Krupska

KIELCE	RADOM

KONTROLA TEKSTU

Romana Szczurek	Eliza Krupska

BRYGADIER SCENY

Bolesław Pobocha	Mieczysław Wulczyński

REKWIZYTOR

Jan Kubicki	Maria Makowska

ŚWIATŁO

Stefan Dudzic	Mieczysław Stypiński
Ryszard Zając	Edmund Pomarański

KOSTIUMY WYKONANE POD KIERUNKIEM

Bronisławy Borowikowej i Mariana Mazura

Prace perukarskie — Władysława Kukułka

Prace stolarskie wykonano pod kierunkiem — Zbigniewa Karysia

Prace malarskie — Marian Sztuka

Prace tapicerskie — Jan Staniec

Prace farbiarskie — Stefania Tomaszewska

KIEROWNIK TECHNICZNY

Bogusław Zieliński