149

ZESZYTY TEATRALNE

DYREKTOR
I KIEROWNIK
ARTYSTYCZNY
RYSZARD ŻUROMSKI

KIEROWNIK
LITERACKI
MAREK WARUSZYŃSKI

KONSULTANT
PROGRAMOWY
BERNARD SZTAJNERT

LUBUSKI TEATR IM. LEONA KRUCZKOWSKIEGO W ZIELONEJ GÓRZE

SEZON TEATRALNY 1974 — 75

CENA 4,— ZŁ

29 listopada 1965 roku w Studenckim Teatrze „Hybrydy" odbyła się prapremiera sztuki Janusza Krasińskiego *Śmierć na raty (Czapa)* granej wraz z *Piątym do brydża* Michała Toneckiego. Oba te utwory zostały napisane na zamówienie Polskiego Radia i reprezentowały Polskę na międzynarodowym konkursie o nagrodę Prix Italia w Rzymie w 1965 roku.

Zachęcony przychylną oceną krytyki i publiczności Janusz Krasiński zdecydował się rozszerzyć swój utwór do rozmiarów sztuki pełnospektaklowej. Przedstawienie które dziś Państwo oglądają opiera się właśnie na tej nowej, rozszerzonej wersji tekstu.

JANUSZ KRASIŃSKI urodził się w Warszawie w 1928 roku. W czasie okupacji należy do podziemnej organizacji Szare Szeregi. Z powstania warszawskiego został wywieziony do Oświęcimia. W roku 1945, w momencie zakończenia wojny, znajduje się w obozie koncentracyjnym Dachau. Dwa lata przebywa w amerykańskiej strefie okupacyjnej w Niemczech. W 1947 r. wraca do kraju. W roku 1960 debiutuje powieścią *Haracz szarego dnia*. Następne pozycje książkowe: dwa zbiory reportaży krajowych *(Przerwany rejs białej Marianny, Trzeci horyzont)*, dwa zbiory opowiadań *(Jakie wielkie słońce, Skarga)* oraz powieść *Wózek*. Od roku 1960 współpracuje z Polskim Radiem. Ważniejsze słuchowiska: *Kwatery, Bariery dźwięku, Barwy namiętności, Filip z prawdą w oczach, Czapa, Wkrótce nadejdą bracia, Strip tease*. Słuchowiska te tłumaczone były na języki: angielski, niemiecki, holenderski, francuski, czeski, węgierski, słowacki, hebrajski, japoński.

Ważniejsze nagrody: Za film telewizyjny *Wózek* — odznaka TPPR oraz wyróżnienie na festiwalu w Monte Carlo (1967); za sztukę *Czapa* — druga nagroda na festiwalu teatrów studenckich w Istambule, za słuchowisko *Kwatery* — druga nagroda Radio-Komitetu; za zbiór reportaży *Przerwany rejs białej Marianny* — nagroda KC ZMS, „Sztandaru Młodych" oraz wydawnictwa „Iskry"; za powieść *Wózek* nagroda im. Stanisława Piętaka (1967).

JÓZEF KELERA

Propozycje Janusza Krasińskiego

Nie chcę powtarzać sądów obiegowych, rzeczy znanych teraz dość powszechnie. Ale wypada na tę może okazję, przypomnieć że (...) propozycje istotne — że nie powiem już „nowe" — należą do rzadkości w dramaturgii nie tylko polskiej ale i światowej. Przesilenie trwa nadal. Nie ukształtował się dotąd, nie zarysował nawet żaden silny kierunek. Twórcy wybitni i uznani — z nielicznymi wyjątkami — milczą lub obniżają loty. Zmiana warty która nadejść powinna — w rytmie po prostu biologicznym — ciągle jest, w najlepszym wypadku w sferze zapowiedzi. (...)

Statystycznie rzecz biorąc, wydaje się przeważać pewien nawrót do tematyki obyczajowej, poniekąd równoległy do tak zwanego „małego realizmu" w młodej prozie. Ale nie jest to oczywiście zwyczajny powrót do formuł starych, sprzed lat chociażby dwudziestu. Nawet w prostym wydaniu „użytkowym"... Zmiany nieodwracalne, strukturalne dokonały się przecież i w materii rzeczy opisywanych i w technice środków dramatopisarskich. Zmieniły się podstawowe narzędzia: język, dialog, kompozycja. Zmian tych już z czasem nie dostrzegamy, nie rejestrujemy — w prostych właśnie formach użytkowych, w których roztapiają się niepostrzenie lub rozmazują, współistniejąc z wielorakimi ogranymi schematami i nowszymi wpływami środków masowego przekazu. (...)

Tymczasem jednak zarysowało się nowe zjawisko: Janusz Krasiński. Poprzednio znany przede wszystkim jako dramaturg radiowy a także ceniony prozaik. (...) Krasiński, jak powiedziałem, zaczynał jako dramaturg radiowy i w tym specjalnym gatunku twórczości przez wiele lat kształcił swój warsztat dramatyczny. (...) *Czapa* to niewątpliwie jedna z lepszych sztuk radiowych napisanych u nas po wojnie. Można się w niej doszukać pokrewieństwa ze *Skazańcem* Behana, a nawet ze *Scisłym nadzorem* Geneta. Ale w istocie są to związki bardzo odległe, a pomysł Krasińskiego oryginalny.

Czapa jest słuchowiskiem „nadawanym" z celi skazańców, wielokrotnych morderców — kryminalistów, oczekujących egzekucji. Sytuacja jest bardzo konkretna i gardłowa, niezmiernie rzeczowa, eksponująca twarde realia, bez ubarwień, choć nie brak swoistego dowcipu, pospolicie zwanego wisielczym. Ale i bez psychologizowania, bez wpisywania w to koncepcji „filozoficznych"; także bez jakowejś balladowej poezji czy „urzeczenia złem" i zbrodnią — dlatego związki z Behanem czy Genetem

są tu w gruncie rzeczy tak odległe. Ta rzeczowo prezentowana sytuacja zabarwiona jest natomiast szczególnym paradoksem o cechach niemal absurdalnych.

Skazańcy walczą nie tyle o życie, ile o zwłokę w egzekucji. O jeszcze trochę czasu. Każdy kolejny wyrok śmierci, czyli „czapa" na jaką zostają zasądzeni, musi przejść przez odpowiednie instancje, uprawomocnić się i zatwierdzić. Każde nowo ujawnione morderstwo musi być więc na nowo sądzone i doliczone do poprzednich wyroków. Daje to zawsze około sześćdziesięciu dni zysku, a nawet więcej, jeżeli śledztwo w kolejnej sprawie uda się przeciągnąć. Takim sposobem przez trzy lata targują się ze stryczkiem Kuźma i Oleś oraz ich wspólnik i kolega z sąsiedniej celi. (...)

Jak już mówiłem Krasiński opowiada to rzeczowo i z humorem. Nie dramatyzuje na siłę: nie ugania się za egzotyką środowiskową, wyrzeka się nawet przestępczego slangu. Ścisłym realiom przydaje tylko pewien akcent hiperboliczny (ilościowy chociażby: ten korowód trupów sprzedawanych przez trzy lata — to jednak grubo ponad normę rzezimieszków w jakimkolwiek mieście). I z realiów wyprowadza logicznie cały mechanizm paradoksów ocierających się o absurdalność. W takim mechanizmie zbrodnia jest rzeczą najbardziej naturalną i konieczną, narzucającą się nieodparcie. Ale skądinąd — i to także dostrzec należy — zbrodnia jest również rzeczą najbardziej naturalną w tym właśnie środowisku. Jest tutaj jak chleb z masłem. Nie wynika zatem tylko z mechanizmu sytuacji.

Innymi słowy: te dwa aspekty zbrodni — jej pospolitość „naturalna" i jej konieczność logiczna — stowarzyszone są w motywacji, współdziałają też w zamierzonym „uzwykleniu" tej opowieści z celi śmierci. Ale zarazem egzystują one obok siebie i choć razem zmierzają do mety, to przecież po różnych torach.

Zatrzymałem się nad tym słuchowiskiem, bo od „Czapy" prowadzi już droga, albo przynajmniej zjawiają się pewne wyraźne znaki kojarzące się z późniejszą dramaturgią Krasińskiego. Te znaki, to oczywiście wprowadzenie w obyczajowe realia — pewnych układów, zestawień i elementów na poły absurdalnych, z realiów zresztą wynikających. W tym miejscu chciałbym podkreślić, że oczywiście słuszność ma całkowitą Jan Błoński przypominając, że tak zwany „teatr absurdu" był przecież „właśnie walką z absurdem". Nie zaś manifestacją programu absurdalności i „tylko tak rozumiany (...) nabiera sensu i wartości". To przypomnienie nie powinno jednak sugerować, że Krasińskiego wpisałem już sobie na listę tak zwanych „absurdystów", wbrew faktom raczej elementarnym. Sprawa jest bardziej złożona. Dotyczy nadal wspomnianych już na wstępie przekształceń dramatu obyczajowego, a także psychologicznego.

Dialog, 1969, nr 5

REALIZM I POZORY ABSURDU

Kłossowicz:
Sprawa od której chciałbym zacząć naszą rozmowę to problem dochodzenia pisarza do teatru. Rzadko się zdarza, że ktoś pisze po prostu swoją pierwszą sztukę na jakiś konkurs, albo zanosi ją do teatru, debiutuje i zostaje dramatopisarzem. Dlatego chciałbym zapytać jak pan stał się dramatopisarzem — dramaturgiem teatralnym? Wiadomo że uprawia pan różne gatunki dramaturgii, tzn. dramaturgię radiową, teatralną, telewizyjną, ale w teatrze zadebiutował pan stosunkowo późno. Jak więc wyglądała pańska droga do teatru?

Krasiński:
Przede wszystkim uważam się za prozaika i naprawdę debiutowałem w prozie. Napisałem parę książek i dopiero wtedy zacząłem próbować form zbliżonych do dramatu. Pierwszym, decydującym momentem był kontakt z Polskim Radiem. Jeden z kolegów prozaików, który zawiadywał tam działem radiowym, namówił mnie, żebym napisał słuchowisko. Trochę niepoważnie zrazu do tego podchodziłem. Wydawało mi się, że dla Radia można pisać „lewą nogą". Toteż popełniłem coś takiego, do czego bym się dzisiaj nie przyznał. Zaniosłem to jako próbkę i wtedy kolega ujął mnie tym, że tekst odrzucił. Pomyślałem, że widać w radio dramat traktują poważniej i po raz drugi przystąpiłem do próby napisania słuchowiska. Nie było to od razu słuchowisko oryginalne. Uzgodniliśmy, że spróbuję najpierw adaptacji własnych opowiadań. Jak widać więc początki mojej dramaturgii wywodzą się bezpośrednio z prozy. Zresztą chyba udały mi się te słuchowiska. Muszę jednak powiedzieć, że nie miały one wiele wspólnego z dramatem. Były to raczej rozpisane na dialog opowiadania nie będące jeszcze jakimiś formami dramatu, ale stanowiące jak gdyby pewne rozrzedzenie formy prozatorskiej.

Kłossowicz:
Stało się tak chyba dlatego, że radio jest bliższe prozie niż inne gatuńki dramaturgii, niż dramaturgia filmowa czy telewizyjna, nie mówiąc o teatralnej. Proza łatwiej przekłada się na język radia niż na język teatru. Pana następne, dojrzalsze próby dramaturgiczne to były już słuchowiska oryginalne, pisane z myślą o teatrze radiowym.

Krasiński:
Jednym z moich najbardziej udanych słuchowisk radiowych były *Kwatery*. W pierwotnym pomyśle miały być one zresztą opowiadaniem. Zrezygnowałem jednak po raz pierwszy z formy prozatorskiej i postanowiłem z tego materiału, który był przygotowany na opowiadanie, zrobić coś w rodzaju jednoaktówki. Myślałem cały czas o radiu, ponieważ jako debiutant nie znałem jeszcze swoich możliwości teatralnych. Dlatego *Kwatery* były jeszcze bardzo bliskie formy prozatorskiej. Próbowałem coś tam przekroczyć, rozwinąć i rozbudować poszczególne sceny, bo zdawałem sobie sprawę z tego, że jest to pierwszy warunek stworzenia dramatu. Co prawda w słuchowisku można operować krótkimi scenkami — starczy powiedzieć parę kwestii, urwać i resztę załatwia się efektami dźwiękowymi — problem upływu czasu nie jest tu ważny. Ale już w *Kwaterach* stanąłem po raz pierwszy przed zagadnieniem zbudowania większych scen dialogowych. Było to pierwsze rzeczywiste przełamanie formy prozatorskiej. Ale *Kwatery* to jeszcze nie dramat. W dramacie można sobie pozwolić na

PROBA: Od lewej: Marek Wilewski, Jerzy Cnota, Jerzy Glapa

pewne rozluźnienie, na swobodniejsze budowanie scen, na odejście od koniecznej na ogół w prozie bardziej dosłownej, w jakimś sensie naturalistycznej motywacji i opisu przedstawianych wydarzeń. Po raz pierwszy zrozumiałem to pisząc *Filipa z prawdą w oczach* — jeszcze jako słuchowisko. Jest tam scena, gdzie główną bohaterkę — starą Chojnowską bada lekarz psychiatra. Chojnowska cały czas odpowiada na jego pytania w sposób bardzo logiczny — realistyczny, ale dla niego, człowieka, który przyjechał z innego miasta wszystko co ona mówi, jest zupełnym absurdem. Ona mówi o sprawach dla niej i dla całego miasteczka jak najbardziej sensownych i oczywistych, lekarz dopatruje się w tym majaczeń typowych dla choroby umysłowej. Nieporozumienie między rozmawiającymi zaczyna się coraz bardziej pogłębiać aż do granic absurdu. A przecież w istocie cała scena jest bardzo realistyczna, a o jej absurdalności decyduje tylko brak porozumienia pomiędzy lekarzem i Chojnowską. W utworze prozatorskim trzeba by tę scenę opisać z pełną motywacją demaskując z góry przyczynę nieporozumienia. W dramacie można ją przedstawić wprost. Liczy się tu komizm, wewnętrzna dramaturgia samej tej sceny. Liczy się powstające w miarę rozwoju sytuacji zdziwienie i rozbawienie widza, zaczyna się zabawa w teatr. Chyba właśnie u *Filipa* zrozumiałem naprawdę sens tej zabawy.

Kłossowicz:

Wydaje mi się, że tutaj weszliśmy już w sprawę poetyki troszkę głębiej rozumianej, na razie jednak zatrzymajmy się może nad bardziej zewnętrznymi i czysto „technicznymi" problemami wynikającymi z przemiany warsztatu prozaika na warsztat dramaturga. Wydaje mi się że przykład *Kwater* byłby tutaj bardzo interesujący, bo *Kwatery* były przeniesione również na ekran telewizyjny i dokonał pan tam już bardziej określonego kształtu dramaturgicznego tego utworu. W jakim kierunku szły te zabiegi?

Krasiński:

Przekładając *Kwatery* na język telewizyjny musiałem stanąć przede wszystkim wobec problemu ogrywania przedmiotów. To co w radio było niewidoczne, tutaj nagle miało się pokazać na ekranie. I coś z tym trzeba było zrobić. Doznałem chyba pewnej ulgi. Nie byłem już tak skrępowany. Sprawiało mi to nawet pewną przyjemność, że mam nagle do dyspozycji przedmiot, wokół którego mogę rozgrywać jakąś sprawę. Zacząłem szukać pomysłów, zacząłem nade wszystko szukać takich przedmiotów, które mogłyby posłużyć jako rekwizyt w klasycznym rozumieniu tego terminu. Szukałem przedmiotów, wokół których coś by się działo.

Kłossowicz:

Ale po *Kwaterach* przyszły już sztuki teatralne. Pisane z myślą nie o radiu czy telewizji, ale o teatrze. Już *Czapa*, która powstała jako słuchowisko, to właściwie, nawet w swoim pierwotnym kształcie — sztuka teatralna.

Krasiński:

Wspomniał pan o sztuce *Czapa*. Była ona pisana rzeczywiście dla radia. Ale tu już jest pewna różnica. Otrzymałem zamówienie na słuchowisko stereofoniczne. Zauważa pan stopniowanie? Bo pomalutku przechodzimy do teatru. Otóż jest to niewysoki szczebelek — mianowicie słuchowisko stereofoniczne. Musiałem tam rozegrać pewną sprawę. Chodziło o to, że słuchowisko stereofoniczne dzieje się w rozbudowanej warstwie dźwiękowej. Rozróżnia się tam kierunek z którego dochodzą dźwięki, tego w słuchowisku normalnym nie ma. Cały pomysł sztuki polegał na tym, żeby napisać coś takiego, żeby mieć dźwięk raz z jednej, raz z drugiej strony. Gorączkowo poszukiwałem tematu, żeby dopasować go do formy, której ode mnie wymagano. I znalazłem ten temat w *Czapie;* pośrodku cela, w której się odbywa spektakl, a po dwóch stronach inne cele, w których też się coś dzieje. Pukanie z lewej strony oznacza życie, pukanie z prawej — śmierć. Doszły do tego jeszcze pomysły dotyczące przestrzennego rozgrywania akcji dziejącej się w środkowej celi. Takie, jak np. scena zaimprowizowanego seansu spirytystycznego, w której blaszana miska przesuwa się stukając w różnych miejscach po stole. To już była zabawa prawie zupełnie teatralna.

(Fragmenty stenogramu rozmowy odbytej w redakcji *Dialogu* w dniu 21 kwietnia 1969 r.)

„Śmierć na raty to makabreska z dosłownie wisielczym humorem o dwóch zbrodniarzach skazanych na śmierć, znajdujących się w paradoksalnej sytuacji, w której każda nowo odkryta czy popełniona przez nich zbrodnia odracza im dzień egzekucji i przedłuża życie".

August Grodzicki („Życie Warszawy")

„NOWA FALA"

MAREK WILEWSKI

Według zasad logiki formalnej z twierdzenia prawdziwego musi wyniknąć w toku rozumowania — wniosek prawdziwy. Natomiast z fałszu wynika albo prawda, albo fałsz. W życiu, powiedzmy szczerze, z fałszu najczęściej wynika — nieprawda. Również i w życiu artystycznym!

Oto przykład. Usiłują nam wmówić, że nie ma polskich sztuk współczesnych. Z tego fałszywego okólnika, powtarzanego a niesprawdzonego, wynika inny. Polskie sztuki współczesne, których rzekomo brak, są zastępowane przez różne surogaty i półśrodki. Na przykład fabrykaty pseudobulwarowe, namiastki, jak je słusznie nazwał August Grodzicki, montaże lub adaptacje. Ale trzeba by najpierw wykazać, że naprawdę nie ma polskich sztuk współczesnych, że z tajemniczych jakichś powodów, wyschły w tej krainie źródła twórcze.

Otóż prawdą jest, że na polskim gruncie dość rzadko się udawały fabrykaty bulwarowe. Natomiast dramat poetycki raz po raz zapalał wyobraźnię twórców. Warto więc zwrócić uwagę na fakt, że obecnie kiełkują w polskim dramatopisarstwie nowe prądy. Jednym z ognisk stało się radio.

Słuchowisko bywa w coraz to większym stopniu zalążkiem nowego dramatu. Zjawisko jest tym bardziej godne uwagi, że przecież słuchowisko radiowe, jako gatunek, wyszło kiedyś z teatru dramatycznego, że się na nim niejako wzorowało. Kiedy w latach międzywojennych radio zaczęło rozwijać działalność szerszą, pomyślano o utworach teatralnych, które by można było nadawać na antenie. Oczywiście dostrzeżono, że trzeba tu zrezygnować z wielu środków oddziaływania, którymi teatr „normalny" rozporządza, np. oprawy plastycznej, efektów architektonicznych, działania kolorem i światłem, gestu aktorskiego, ruchu scenicznego itp. Słowem — rodzący się gatunek słuchowiskowy musiał zrezygnować ze wszystkiego, co wiąże się z wizualnością. Z wszystkiego?

MAREK WILEWSKI

Niezupełnie! Bo okazało się niebawem, że miejsce wrażenia bezpośredniego może zająć to, które widz sobie wyobrazi, to, które wydobędzie z własnych skojarzeń, emocjonalnych, czy myślowych.

Jak nieraz bywa w sztuce, brak może odegrać rolę pobudzającą. Stać się nowym źródłem siły! Gdy odbiorca słuchowiska radiowego słyszy tentent konia, lub sygnał auta — może je sobie wyobrazić w sposób, który mu zastąpi najbardziej wyraźne efekty plastyczne.

Nietrudno stwierdzić, że rozwój niektórych gatunków literackich zmierzał w kierunku podobnym.

Na przykład poezja przechodziła od opisu lirycznego do skrótu, aluzji, synonimu poruszającego wyobraźnię. Podobnie było i w dramaturgii. Gdy więc radio zwróciło się do pisarzy, by współdziałali w tworzeniu słuchowiska, uzyskało z ich strony pomoc. Nie jest tedy przypadkiem, że dziś „szkoła" naszego teatru krystalizuje się dookoła radia. Jest to jak gdyby „nowa fala"

dramatopisarstwa. Słowo „fala" ze względu na radiową genezę ma tu nawet znaczenie podwójne.

Kto uważnie obserwuje nasz nowy ruch dramatopisarski dostrzeże w nim tak ciekawe zjawiska, jak sztuki Stanisława Grochowiaka, Ernesta Brylla, Ireneusza Iredyńskiego, Janusza Krasińskiego, Jerzego Krzysztonia, Zbigniewa Herberta i innych. Stanęli oni obok dwóch wybitnych przedstawicieli nowego dramatu już o sławie międzynarodowej Mrożka oraz Różewicza. Dość trudno klasyfikować dziś tendencje i dążenia tej dramaturgii. Zanurzać ręce w falę, by rozdzielać jej nurty — to niewdzięczna i płonna zabawa. Ale już dzisiaj widać, że dwa szczególne zjawiska fala ta wynosi na wierzch. Jeden — to farsa, czy komedia z żądłem satyrycznym, odkrywczymi nieraz zdobyczami obserwacji. *Kaprysy Łazarza* Grochowiaka, stanowią tu przypadek brawurowy. Drugi — to dramatopisarstwo nie wyrzekające się spojrzenia satyrycznego, równocześnie dostrzegające w świecie, który nas otacza, źródło doniosłych spięć tragicznych. Spróbujmy w tym świetle przyjrzeć się interesującemu dramatowi jakim jest *Śmierć na raty* Krasińskiego. Makabreska osnuta na tle pewnych przepisów proceduralnych, działających z siłą nieodpartej konsekwencji? Można by tę sztukę tak zdefiniować. Ale czy to będzie wystarczające?

Przypomnijmy sobie inne utwory tego pisarza, np.: *Kwatery*, *Wkrótce nadejdą bracia* lub *Filipa z prawdą w oczach*. Akcja ma w owych sztukach sens wieloraki, równocześnie dostawny i przenośny, konkretny i uogólniający. Na przykład *Filip z prawdą w oczach* — to nie tylko satyra na małe miasteczko, z jego atmosfery powiązań tak dokładnych, że jedyną możliwością powiedzenia prawdy — jest zwierzenie się koniowi. Ow *Filip* staje się przenośnią, wyrazem potrzeby naprawienia krzywd, wyrównania nieprawości.

Podobnie w *Śmierci na raty*. Mamy tu nie tylko paradoks działania proceduralnego, ale i bezlitosną walkę o przedłużenie życia, choćby najnędzniejszego. Jedynym środkiem kontynuowania „gry" jest dla skazańca — dobrowolne gromadzenie nowych dowodów zbrodni.

Filozof mógłby stąd wyprowadzić wniosek, nie pozbawiony trzeźwej mądrości, że moralność wiąże się najściślej z istniejącą sytuacją faktyczną, z warunkami w jakich dany człowiek działa. Uderzającym w tej sztuce jest fakt, że język, jakim się posługują bohaterzy — to dialog równocześnie efektowny, barwny, pełen obrazowości i funkcjonalny (w sensie charakteryzowania oraz działania). Zapewne jest to miarą talentu, ale wydaje się także i rezultatem szkoły radiowego „warsztatu" słuchowiskowego. *Śmierć na ratu* bowiem (pierwszej radiowej wersji tytuł brzmiał *Czapa*) została napisana dla radia a następnie wystawiona przez Teatr Hybrydy w Warszawie. Przedstawienie odniosło duży sukces i autor postanowił dopisać akt II i III pod nowym tytułem *Śmierć na raty*. Ponownie wystawiono pełnospektaklową już wersję w Hybrydach i osiągnięto nie notowaną w teatrze tego typu ilość przedstawień — 139, przy czym z różnych powodów „niewygrane" przedstawienie grać przestano. Był to swego rodzaju „bestseller" sceniczny sezonu 1966/1967 w Warszawie.

Czy słusznie? Oceńcie Państwo sami!

Głos ma obrońca

Problem moralnej zasadności i społecznej celowości kary śmierci wyraża się w czasach nam współczesnych nie tyle w kwestionowaniu prawa państwa do stanowienia i wymierzania tej kary — ile w twierdzeniu, że jest ona społecznie bezskuteczna, że jest rezygnacją z wychowania człowieka, że godzi w powszechnie aprobowaną zasadę ochrony zdrowia i życia ludzkiego. Rzeczywiście nie można przekonywająco wykazać, że kara śmierci najbardziej odstrasza od popełnienia przestępstwa i tym samym przez zabezpieczenie spokoju i ładu społecznego jest społecznie skuteczna — celowa. Z drugiej strony jednak nietrudno zauważyć, że drugi, kierowany przeciwko karze śmierci zarzut — zarzut rezygnacji z reedukacji człowieka — sprawcy przestępstwa — jest oparty na wierze w nieograniczoną możliwość wychowania każdego człowieka. I znowu doświadczenie — dostępne nie tylko ludziom zajmującym się profesjonalnie wychowaniem, zabezpieczaniem ładu społecznego i wymiarem sprawiedliwości — prowadzi do wniosku, że wiara ta w licznych przypadkach zawodzi. Wobec złej woli człowieka — zdając sobie nawet sprawę z jej licznych uwarunkowań — pozostajemy bardzo często bezradni. Jeśli więc wynikające z takiej złej woli działanie człowieka godzi w najwyższe dobro innego człowieka — to właśnie respektując prawa innych ludzi — nie tylko moralnej zasadności ale i społecznej celowości kary śmierci kwestionować nie możemy. *Kara ta powina być jednak stosowana z najwyższym umiarem za zbrodnie rzeczywiście zasługujące na śmierć — po wyczerpaniu wszelkich społecznie dostępnych starań o resocjalizację przestępcy.*

Wydaje się, że polski kodeks karny z 1970 r. stanowiąc w art. 30 § 2 wyjątkowość tej kary i ograniczając jej stosowanie do zbrodni najcięższych — stanowi szeroką podstawę do respektowania w wymiarze sprawiedliwości godności i wartości życia, także przestępcy i równocześnie zobowiązuje do maksymalnych starań o resocjalizację przestępcy w tych wszystkich przypadkach, w których istnieje chociażby cień nadziei na lepsze życie człowieka osądzanego.

Proszę wstać, Sąd idzie...

Ferowanie wyroków nie należy do przyjemności. Wiedzą o tym zarówno ławnicy jak i my — sędziowie. Człowiek decyduje o losie człowieka, w imię prawa stworzonego przez człowieka. Każdy wyrok jest ograniczeniem tego, co najcenniejsze — ludzkiej wolności...

Pierwszy wyrok jaki wydałem, to były trzy miesiące pozbawienia wolności... Skazałem kobietę. Później wielokrotnie wracałem do niej

Janusz Krasiński

KARUZELA
KARUZELA
KARUZELA
KARUZELA
KARUZELA

Gdzieś tam po rzece, gdzieś tam po fali
Ostatniej burzy echo grzmi.
Jakby drewniaki wymieniali,
Jakby ktoś pięścią walił w drzwi.

A my na kółko spacerowe
A my na kółko, w krąg, po dwóch...
A nam zabawa tylko w głowie:
„Antek, karuzel puszczaj w ruch!"

Kulawy Antek kółkiem kręci.
Pośrodku liśćmi żółty staw.
My do zabawy zawsze chętni,
Więc w krąg za Antkiem człap, człap, człap.

Pchaj, Antek! Żywo! Ja pomogę
Ja wtedy w odpust, tam, w niedzielę.
Pchaj! Antek w lesie stracił nogę,
A teraz kręci karuzelę.

*

Dziś w szybach niebo granatowe.
Wiatr gwiżdżąc chyłkiem bramą wbiegł
I pod nogawki drelichowe
Miota kłujący, zimny śnieg.

A my w kółeczko, dalej, hopla!
O, jaki śmieszny we łbie wir.
A zima hardo sterczy w soplach,
A pod butami śnieg skwir, skwir.

Kręcą się okna pawilonu
I mur czerwony w kółko mknie,
I czarna wrona reflektoru
na jednej nodze kręci się.

Z kieliszkiem wieży wiatr się trącił.
Co wyżej komin jest czy dym!
Coraz się więcej w głowie mąci
Na śmierć się spiłem, nie wiem czym.

*

Pac, z dachu śniegu spadła czapa.
Z muru ukradkiem spełznął szron.
I przyszło się w kałuży chlapać
Pięć czarno wyfraczonych wron.

A my na kółko spacerowe,
A my na kółko, w krąg, po dwóch...
A nam zabawa jeszcze w głowie:
„Antek, karuzel puszczaj w ruch!"

Ale coś dzisiaj nie wesoło.
Czy to dlatego, że w tę maź
Tak buty grzęzną? Nic to, w koło
Pchaj dalej, Antek, w błoto właź.

Wiesz, już żem trochę poweselał.
Jest w tym kóleczku jakaś moc...
Eh, to ci bracie, karuzela
Kręci się, kręci dzień i noc.

Dyszą zeschnięte kępy trawy.
Od muru lawą chlusta żar.
I czerwonawo szczaw się żarzy —
Od słońca zajął się w ten skwar.

A na kółeczku, na podwórzu
I stuk stuk stuk i tup tup tup
Kręci się ruda chmura kurzu
Drepcząca w sto pięćdziesiąt nóg.

I gra bębenek karuzeli
Oj, gra, że uśmiać się do łez.
„Eh, kto tam znowu — do cholery
Charcze jak zdychający pies?

Czemu tak oczy ma rozwarte.
Palcami w chudą pierś się wpiął,
Co tak nim wstrząsa, szarpie? Antek!
Stój, ktoś na kółku rzyga krwią!"

Oleś — MAREK WILEWSKI

myślą... Wydanie wyroku nie pozostawia człowieka obojętnym.

Kodeks karny wyraźnie mówi, że najwyższy wymiar kary — kara śmierci, stosowana ma być w wypadkach wyjątkowych. Wtedy kiedy wiadomo, że oskarżony nie potrafi powrócić do życia w społeczeństwie, że nie ma szansy na wychowanie przez karę... Ale o tym mamy zadecydować my. I decydujemy. To jest trudna chwila. I zawsze pozostaje w pamięci moment podpisywania wyroku. Chwila decydująca o tym, że czyjeś życie, ludzkie życie zostanie przerwane.

Nawet ławnicy, którzy znudzeni rozprawami o łapówki, malwersacje itd. prosząc o wyznaczenie ich do spraw bardziej „emocjonalnych", nie pragną nigdy powtórnego udziału w rozprawach, które kończy wyrok śmierci. Jest to zbyt ciężkie przeżycie.

Przy ogłaszaniu wyroku śmierci nie używa się raczej czarnego biretu, i w ten sposób, wchodząc na salę widzimy twarze ludzi którzy jeszcze nie wiedzą, którzy jeszcze się łudzą. Widzimy oczy, czasem rozbiegane, czasem zmartwiałe i zastanawiamy się o czym myśli ta, matka, żona, brat, ojciec... i bez względu na staż pracy w sądownictwie, na ilość wydanych wyroków, czuje się ucisk w gardle, czuje, że „miękną" nogi. Wydanie wyroku śmierci jest zawsze ogromnym przeżyciem pozostawiającym jakiś osad, i nie pomaga tu świadomość, że postępujemy zgodnie z prawem... bo jest to chwila w której decyduje się o sprawach ostatecznych. O życiu i śmierci. A skazuje się tylko raz.

Głos ma prokurator

Kara śmierci jest karą wyjątkową i dotyczy przestępstw najbardziej groźnych społecznie. W odniesieniu do tych właśnie przestępstw prokurator domagający się najwyższej kary pozbywa się skrupułów moralnych, no bo co zrobić z oskarżonym, który ma za sobą już 20 wyroków... Kara śmierci eliminuje człowieka ze społeczeństwa.

Czasem jej działanie ogranicza się do roli wychowawczej, w tych wypadkach, kiedy wiadomo że Rada Państwa skorzysta z prawa łaski. Wnoszenie o najwyższy wymiar kary nie należy do przyjemności, ale nie możemy sobie pozwolić na rezygnowanie z kary. Czasem należy uwolnić społeczeństwo od ludzi, dla których mordowanie jest niczym, a którzy natomiast bardzo cenią swoje życie. Wyrok śmierci nie zapada w przypadkach wątpliwych.

Od chwili ogłoszenia wyroku skazaniec przeżywa w celi okres niepewności. O ewentualnym ułaskawieniu dowiaduje się przed wykonaniem wyroku. Jeśli Rada Państwa nie skorzysta z prawa łaski wyrok zostaje wykonany.

Wykonanie wyroku poprzedza odczytanie przez prokuratora sentencji wyroku i decyji Rady Państwa. Skazaniec ma prawo do wyrażenia ostatniego życzenia, ale musi to być życzenie moralne i spełnialne, może np. napisać list,

wyspowiadać się. Następnie wykonawcy w czarnych garniturach, krawatach i białych koszulach, przewiązują skazanemu oczy, zakładają pętlę na szyję i uruchamiają zapadnię. Zwłoki wiszą jeszcze przez 15—17 minut i lekarz stwierdza zgon.

Prokurator musi być obecny przy wykonaniu wyroku, zresztą regulamin dokładnie mówi kto ma być obecny. I dla niego nie jest to przeżycie miłe. A później, po wykonaniu wyroku wypija się przeważnie pół litra. Trzeba się jakoś rozładować.

Głos ma psychiatra

Nie poznając głębiej treści sztuki, można by sądzić, że dwaj główni jej bohaterowie, to ludzie skrajnie źli, zdeprawowani, zimni, psychopaci, nie cofający się przed żadnym, najgorszym nawet czynem.

Jest tak jednak tylko częściowo. Motywacją ich działania jest nie tyle zło, co przede wszystkim lęk, lęk biologiczny przed utratą życia, strach przed wykonaniem wyroku śmierci, tak silny, że opanował ich osobowości bez reszty, dyktuje czyny agresji, kolejne morderstwo.

Życie ma dla nich taką wartość, że warto walczyć o kilkadziesiąt, czy kilkanaście dni, wszelkimi sposobami, dobre są nawet godziny im podarowane, stąd radość, gdy kolejny pociąg ekspresowy przejechał, a oni żyją.

Kuźma — JERZY CNOTA, Oleś — MAREK WILEWSKI

Ciepło, nawet z nutką tkliwości wspominają zabitego „przyjaciela" Zdzisia, czy tego „dobrego, nawet świętego człowieka" — strażnika.

Te nuty rozrzewnienia świadczą, że nie są to ludzie wyzbyci absolutnie uczuć wyższych, lecz właśnie owładnięci strachem o swe bezcenne wprost minuty życia.

O lęku ich świadczą też uporczywie powtarzane, płaczliwe, o charakterze natręctw, modlitwy Olesia, i drobne nieważne czynności Kuźmy, który dominuje, jest silniejszej odporności, lecz również tak jak i Oleś, przez lęk opanowany.

W sytuacji obu tych skazańców nawet drobiazgi z życia na wolności nabierają kolosalnej wartości, wartości rzeczy bezpowrotnie utraconych (np. pieniądze, futro, cieszą się wolno spacerującym kotem z myszą w pysku). Z kolei też drobiazgi, symbole, przypominają o tym co najważniejsze, co się teraz tylko liczy: o wyroku śmierci (mimika czy gest strażnika, przejeżdzający express, cisza w sąsiedniej celi).

Ten strach przed śmiercią, który opanował te dwie osobowości i kieruje ich działaniem, z punktu widzenia psychopatologii nie budzi kontrowersji.

Przedstawiany problem, choć powoduje chwilami odrazę i przerażenie, jest w założeniu dogłębny i jasny.

Ustosunkowując się do trzeciego więźnia „Filozofa", jak go określają współkoledzy, bo jego zespół urojeniowy jest dla nich rodzajem „filozofii", to cierpiał on na zaburzenie psychiczne już przed uwięzieniem.

Te „kontakty wielkomocarstwowe" które były powodem jego omyłkowego aresztowania, oraz teoria o czwartym wymiarze, są wyrazem jego schorzenia psychicznego i one, po rewizji procesu i wyjaśnieniu się omyłki, spowodowały z kolei wyrok uniewinniający.

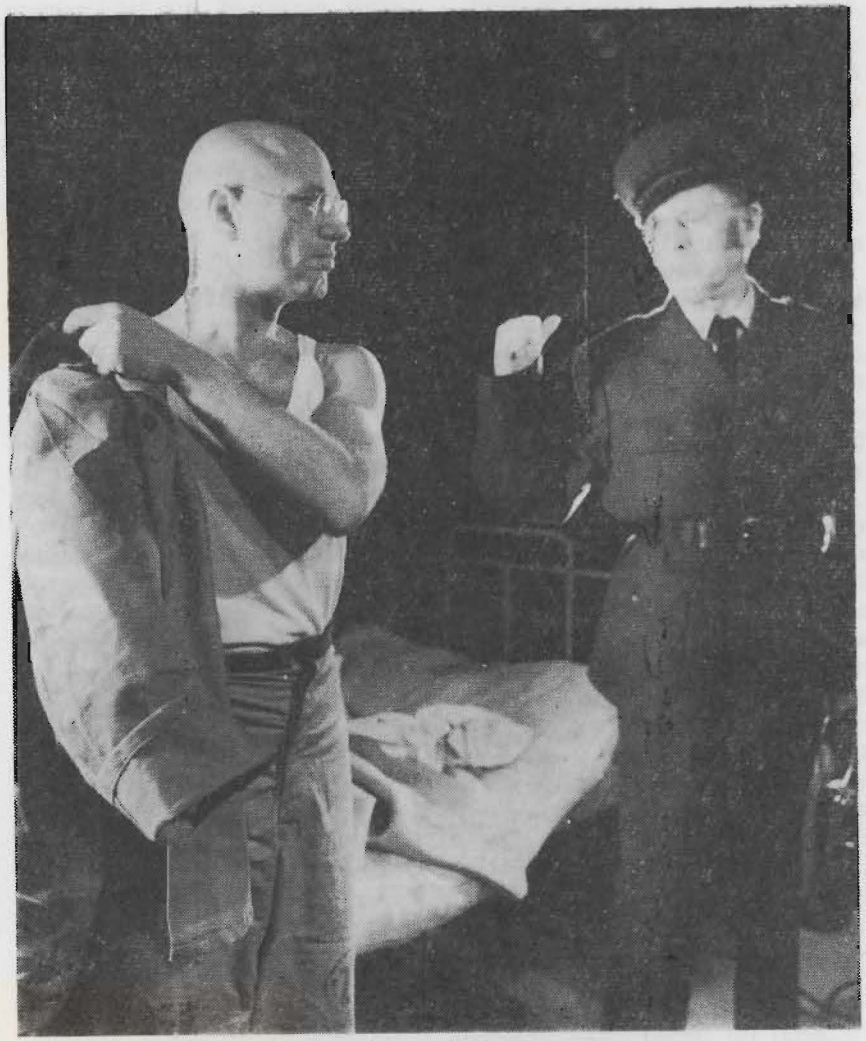
Skazaniec jednak nie miał poczucia choroby, nie wiedział więc, że został niesłusznie uwięziony i ogłoszenie wypuszczenia na wolność przypłacił nagłą śmiercią, która w tym kontekście podwaja wyrządzoną temu choremu człowiekowi krzywdę.

Teresa Gierko

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

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

Aleksander J. Wieczorkiewicz („Kultura")



Skazaniec — JERZY GLAPA
Strażnik II — JÓZEF MICHALCEWICZ

Odosobnienie śmierci

ANDRZEJ KLIMENTOWSKI

Niepodobna przyjąć, jakoby śmierć była tylko faktem. Zapewne, to co o śmierci wiemy i w związku z nią przeżywamy jest rodzajem jakiejś filozoficznej polifonii, zjawiska rozgrywającego się w wielu czasach, dla których fakt: „nie żyje" — jest tylko zmianą rytmu. Nie jest zupełnie pewne, a może jest nawet prawdopodobne, że psychologiczne rozważania na tematy śmierci będą miały nie większą wartość od dociekań z innych kręgów wiedzy.

Pójdźmy jednak za paroma myślami... Przy pewnym rozumieniu śmierć staje się postacią, a właściwie upostaciowaniem pesymizmu, jego nieodwołalną konsekwencją. Pesymizm oczywiście nie musi wprost bać się śmierci. Często przyspiesza jej uścisk, a samobójcy wiążą sobie śmierć na karku. Czy naprawdę się nie boją, czy nie odczuwają lęku? Odpowiedź nie będzie łatwa. Nazbyt pochopnie przywykliśmy do stereotypowych obrazów lęku. W istocie lęk przemieszcza się przez nasze życie pod różnymi postaciami. Jedną z nich jest rytuał. Rytuał jest rodzajem schematu powtarzanego z natręctwem.

Z psychopatologii wiadomo, że tzw. nerwice natręctw wyrażają się zrytualizowanymi formami myślenia lub działania. Już dawniej domyślano się związku między natręctwem i rytuałem, dopiero jednak prace Konrada Lorenza wykazały, że związek ten opiera się na własnej logice, dotyczy zwierząt i ludzi. Rytuał jest czynnością znaną i precyzyjną dokładnością nawyku. W sytuacjach lękowych, gdy trudno podjąć zasadną decyzję, rytuał daje pewność przez to, że przynaj-

mniej on jest znany. Związek znanego z absolutnie niepewnym osłabia przeżywanie lęku.

Rytualizacja śmierci jest zastanawiająca. Ustalone formuły, stroje, nekrologi i epitafia, stypy, nawet zapominanie o zmarłym ustala rytuał. Rytuał owładnął też samobójstwem. Przepis na „dobre" samobójstwo określa rytuał motywacji. Nie podlega dyskusji, że każde samobójstwo ma swe indywidualne przyczyny, jak osobowość każdego człowieka, ma swoje proprium — indywidualną niepowtarzalność.

Tymczasem rytuał sprawia, że dowiadujemy się, jakoby ludzie odbierali sobie życie z miłości lub z uwagi na achromatyczną rozpacz. Przy takim spojrzeniu trudno podtrzymywać myśl, że samobójstwo jest bezlękową formą śmierci.

Należy więc sprawom lęku w śmierci poświęcić więcej miejsca. Lęk nie jest ekskluzywnością nerwicy lub choroby psychicznej. Każdy człowiek ma lęk. Karen Horney broniła teorii o tzw. lęku podstawowym (basic anxiety). Jest to lęk dziecka i dorosłego przed brakiem miłości, przed próżnią społeczną. I aczkolwiek ów lęk może być jaskrawo usymbolizowany jak u Kierkegaarda „lęk i drżenie", stanowi w rzeczywistości nieokreśloną obawę przed „zakopaniem" w oczach innych. Ortega y Gasset opiera swój system na jednym aksjomacie: „jestem sobą i swoim otoczeniem". Śmierć w otoczeniu jest moją śmiercią. Zawsze ilekroć jakieś „ty" przekształca się w otoczeniu na nieokreślone „on", ktoś przestaje istnieć, umarł społecznie, wyprawiano mu pogrzeb socjologiczny.

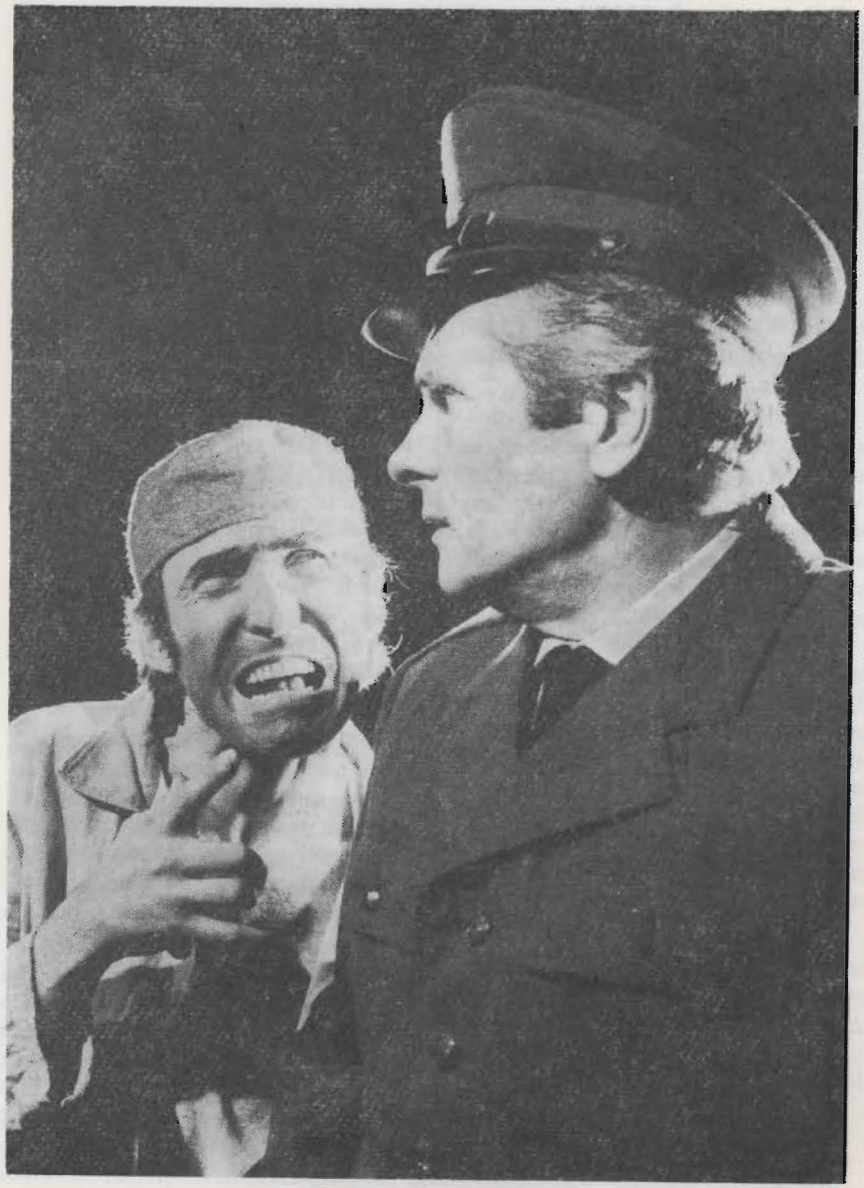
Lęk przed śmiercią zawiera przeto w sobie pierwiastek lęku przed samotnością. Zresztą rytuał symbolicznie podsyca tę obawę. Zmarłych przechowuje się za miastem, choć śmierć zbiera urodzaj w mieście. Sędziwe obrzędy nakazywały znosić pożywienie na groby, by umarli nie wrócili i znów nie zasiedli przy stole.

Obchody imienin lub urodzin są tylko konwencją. Kto by zechciał przyjąć konwencję obchodu umownego dnia swej przyszłej śmierci, tego spotkałaby śmierć schizofrenika — internowanie do miejsca społecznie wymarłych.

Właśnie ów lęk przed absolutnym zerwaniem społecznym jest chyba głównym źródłem fobii śmierci. Nie utrata przytomności, ani zerwanie ciągłości czasowej, gdyż do tego ludzie nawet zmierzają, choćby sięgając po alkohol. Sens zagadnienia polega na tym, że umiera się samotnie. Po śmierci można mieć zasługi, lecz nie miłość, podczas gdy rodzimy się z wołaniem o nią, a nie o odznaczenia.

Lęk przed śmiercią nie zawsze musi być jawny, ani dla tego przeżywającego ani dla obserwatora. Nieraz ze strachu przed śmiercią można się zabić, gdyż myśl o niej przerasta cierpienia samej śmierci. Znane jest zjawisko tanatomimezy, kiedy to ludzie lub zwierzęta „odgrywają" martwotę. Śmiertelne znieruchomienie ze strachu jest tu klasycznym przykładem.

A nawet pęd do kryptomnezji, do daleko posuniętej anonimowości jest również formą umierania. Totemy hippies i symbole narkomanów są być może tego ilustracją.



Kuźma — JERZY CNOTA
Strażnik I — WŁODZIMIERZ KANIOWSKI

Bohaterowie *Śmierci na raty* J. Krasińskiego są znani. Trudno odmawiać im człowieczeństwa z uwagi na to, że zabijają. Tyle, że lęk przed śmiercią mają tak wielki, że morderstwa kolejne pozwalają go nieco oddalić. Znaczyć to może, że jeszcze nad nimi instrumentalnie, choć w przedziwny sposób panują. Inaczej popełniliby samobójstwo. Czy są zdziczałymi psychopatami? Może tak, a może nie. Psychopatia jest kłopotliwą jednostką psychopatologiczną.

Zabijają, by żyć. Inni zabijają, chociaż nie tak z miejsca, by coś zdobyć, nawet druciany pierścionek. Należy się zastanowić, czy morderstwo popełnione z pistoletu, który zabija w pięć lat po oddaniu strzału jest mniejszym od zadanego z broni, która zabija natychmiast.

Kuźma i Oleś są ludźmi. Ich lęk przed śmiercią nie jest nieludzki, tyle, że formy obrony przed nim są teratologiczną hiperbolą powszechnie znanych reakcji. Gdybyśmy dysponowali elektronowym mikroskopem psychologicznym, wówczas niejeden uśmiech byłby zbrodnią potworniejszą od finału dramatu.

Można z tego wysnuwać różne wnioski. Można podnieść i myśl następującą: umieramy każdego dnia zadając śmierć innym. Można mówić o śledztwie śmierci i zabijania. Nie jest wykluczone, że zabijania bardziej boimy się niż śmierci. Jest prawdopodobne, że świadomość tego pozwoli oddzielić śmierć od innych zupełnie zjawisk, mylnie nazywanych również śmiercią.

J. Ch. Andersen w jednej z baśni twierdził, że zawód karawaniarza jest najweselszym zawodem świata.Garnitury, w których grzebiemy bliźnich nadają się wprost do pójścia na zabawę. Łącznie z popędem życia tętni popęd śmierci. Tak uczył Z. Freud. W teatrze świata komizm i tragedia występują łącznie. Może dlatego w Grecji po tragedii grano komedię.

Należy wyważyć kwestię czy w problemie umierania dawka śmierci nazbyt wcześnie nie uśmierciła komizmu. Poważnej i pogodnej afirmacji życia może towarzyszyć także afirmacja śmierci. Może śmierć i życie są formą psychodramy. Nikt tego nie udowodnił, ani temu sensownie nie zaprzeczył.

O tym można myśleć.

To nie przekreśla marzenia, o którym mówi Jorge Luis Borges: „Istnieje rzeka, której wody dają nieśmiertelność, w jakiejś krainie musi się znajdować inna rzeka, której wody ją znoszą".

O tym śpiewają Indianie w Andach, marzy praczka i uczony, wierzy w to bandyta.

Zaś śmierć jest zadaniem życia.

Andrzej Klimentowski

„*Śmierć na raty* Krasińskiego jest z pewnością czymś więcej niż „uscenicznionym" słuchowiskiem radiowym — jest to prawdziwy majstersztyk w niesłychanie ryzykownej i trudnej do wycieniowania pisarskiego dziedzinie makabreski, prawdziwy popis tzw. wisielczego humoru (...) 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")

Zielonogórskie spotkanie nauki o literaturze z teatrem

OGÓLNOPOLSKA SESJA NAUKOWA

*

TRZY PREMIERY TEATRALNE

Znany z wielu wartościowych inicjatyw intelektualnych Zakład Filologii Polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze znalazł godnego partnera w nowym kierownictwie zielonogórskiego teatru. Wynikiem współpracy tych instytucji było trzydniowe (24—26. X. 1974 r.) spotkanie nauki o literaturze z nowymi poszukiwaniami teatru.

Z inicjatywy Zakładu Filologii Polskiej i Komisji Polonistycznej LTN odbyła się w Zielonej Górze ogólnopolska sesja naukowa poświęcona wybranym problemom literatury Polski Ludowej. Miejscem obrad sesji była sala kameralna Teatru Ziemi Lubuskiej. Zaproszenie do teatru znanych naukowców, wybitnych historyków i teoretyków literatury nie ma jedynie charakteru grzecznościowego. Teatr, który w nowym sezonie podjął próbę stworzenia nowoczesnej formuły artystycznej, zaprezentował uczestnikom sesji trzy premierowe przedstawienia utworów wybitnych polskich pisarzy współczesnych — **„KOSMOGONIĘ" Jarosława Iwaszkiewicza** w reżyserii **Kazimiery Starzyckiej-Kubalskiej**, prapremierę **„DONOSÓW RZECZYWISTOŚCI" Mirona Białoszewskiego** według scenariusza i w reżyserii **Ryszarda Majora** i scenografii **Daniela Mroza**, premierę prasową **„ŚMIERCI NA RATY" Janusza Krasińskiego** w reżyserii **Marka Wilew-**

skiego, z Jerzym Cnotą w roli „Kuźmy". Ponadto, w porozumieniu z Zarządem Uczelnianym SZSP Wyższej Szkoły Pedagogicznej, zaprezentuje uczestnikom sesji swój nowy program **„Wybrane sceny z najnowszej naszej dekadencji"** teatr akademicki Uniwersytetu Jagiellońskiego Pleonazmus.

Z prezentowaną w teatrze twórczością pisarzy polskich w sposób naturalny korespondowały referaty między innymi:prof. dra **Zygmunta Jakubowskiego — O kryteriach wartościowania współczesnej literatury polskiej**, prof. dra **Kazimierza Wyki — Podróże włoskie i liryka Tadeusza Różewicza**, prof. dra **Jana Trzynadlowskiego — W kręgu eksperymentów powieściowych trzydziestolecia**, doc. dra **Lecha Ludorowskiego — Eksperymentalna powieść Urszuli Kozioł**, doc. dra **Jerzego Koniecznego — Polska tradycja kulturalna w powojennym pisarstwie A. Grzymały-Siedleckiego**, dra **Michała Kaziowa — Oryginalne słuchowiska radiowe w trzydziestoleciu PRL.**

Wspólna inicjatywa uczelni humanistycznej i teatru, to, być może, zapowiedź narodzin nowej jakości w zielonogórskim życiu intelektualnym i artystycznym.

Co się tyczy teatru, to z dobrym przyjęciem spotkała się premiera sztuki **Ignacego Dworieckiego „CZŁOWIEK ZNIKĄD"** wystawiona w hali produkcyjnej Polskiej Wełny.

ZESPÓŁ TEATRU GOŚCIEM ZASTALU

Teatr im. L. Kruczowskiego który zainaugurował sezon wystawieniem w cerowalni Polskiej Wełny sztuki I. Dworieckiego „Człowiek znikąd" nawiązuje kontakty z kolejnym dużym środowiskiem robotniczym Zielonej Góry — załogą Zastalu. W ub. tygodniu pracownicy tego zakładu obejrzeli w Hali Ludowej „Człowieka znikąd" natomiast we wtorek zespół teatru był gościem Zastalu. Aktorzy zwiedzili poszczególne wydziały produkcyjne interesując się głównie warunkami pracy robotników i osiągnięciami socjalnymi zakładu.

Następnie odbyła się interesująca dyskusja z udziałem przedstawicieli dyrekcji, rady zakładowej, organizacji młodzieżowej i załogi. W trakcie dyskusji wielokrotnie nawiązywano do przedstawienia, z uznaniem oceniając koncepcję reżyserską spektaklu i dobrą grę aktorów. Wrażenia artystyczne przedstawienia psuła jednak zła akustyka Hali Ludowej. Widzowie stwierdzali, że aktorzy dobrze słyszani byli tylko w kilku pierwszych rzędach.

Spotkanie zespołu teatru z przedstawicielami kierownictwa i załogi zakładu było pożyteczne dla obu stron. Zarysowały się ciekawe perspektywy współpracy między Teatrem i Zastalem.

Wg „Gazety Zielonogórskiej", nr 249 z 24 października 1974 r.

Z-CA DYREKTORA
JÓZEF WEBER

Z-CA DYREKTORA
D.S. FINANSOWYCH
KAZIMIERZ KASZKUR

KIEROWNICY PRACOWNI:
STOLARSKIEJ — **STANISŁAW ŚWIĄTEK,** MALARSKO-MODELATORSKIEJ — P.O.: **RYSZARD JAWORSKI,** TAPICERSKIEJ **BRONISŁAW WALCZAK,** FRYZJERSKO-PERUKARSKIEJ — **EMILIA DANIEL,** KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ — **WALENTYNA ROGOWSKA,** KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ — **STANISŁAW ŁUCZAK,** REKWIZYTOR — **EDWARD TULISZKA,** ELEKTRYK — **WŁADYSŁAW LISOWSKI**

BRYGADIER SCENY
MARIAN PAKUŁA

ŚWIATŁO
FRANCISZEK TOMCZAK

GARDEROBIANA
DANUTA KOZŁOWSKA

REKWIZYTOR
EDWARD TULISZKA

KIEROWNIK DZIAŁU ORGANIZACJI WIDOWNI
TADEUSZ WRÓBLEWSKI

INSPICJENT
JÓZEF MICHALCEWICZ

LUBUSKI TEATR IM. LEONA KRUCZKOWSKIEGO W ZIELONEJ GÓRZE. ZESZYTY TEATRALNE. REDAKCJA: MAREK WARUSZYŃSKI, STEFAN WACHNOWSKI. PROJEKT OKŁADKI: MARIAN SZPAKOWSKI. ZDJĘCIA: CZESŁAW ŁUNIEWICZ

Druk: Zielonogórskie Zakłady Graficzne Zam. 3254 — U-3/185

JANUSZ KRASIŃSKI

ŚMIERĆ NA RATY

CZYLI

CZAPA

DRAMAT WISIELCZY W DWÓCH CZĘŚCIACH

Jerzy Cnota	Kuźma
Marek Wilewski	Oleś
Jerzy Glapa	Skazaniec
Włodzimierz Kaniowski	Strażnik I
Józef Michalcewicz	Strażnik II

*

Reżyseria
MAREK WILEWSKI

*

Opracowanie muzyczne
KRZYSZTOF KOZŁOWSKI

*

PREMIERA 11 PAŹDZIERNIKA 1974 r.