• TEATR DRAMATYCZNY W LEGNICY •

IVO BREŠAN

• SEZON 1981 - 1982 •

PRZEDSTAWIENIE „HAMLETA" WE WSI GŁUCHA DOLNA •

PREMIERA — 22 LISTOPADA 1981

(TRZYDZIESTA PIERWSZA)

Dyrektor i Kierownik artystyczny
JÓZEF JASIELSKI

Z-ca dyrektora
JÓZEF NOCUŃ

FEATR DRAMATYCZNY w LEGNICY PRZEDSTAWIENIE „HAMLETA" WE WSI GŁOGCHA DOLNA
IVO BREŠAN

OD REŻYSERA

Pytań i wątpliwości może być wiele. Wiele ich przecież wokół nas. Pytanie, które zawsze stawia sobie teatr (wbrew pozorom, że kryteria doboru repertuaru pozostają słodką tajemnicą dyrekcji) jest zarazem egzystencjalną dla niego potrzebą odnajdywania i utrwalania psychospołecznej więzi pomiędzy sztuką i środowiskiem, aktorem i widzem. Odpowiedzią pozytywną bądź negatywną staje się ostatecznie każda kolejna premiera. Przyszła zatem kolej na współczesny tekst jugosłowiańskiego dramaturga — *Przedstawienie „Hamleta" we wsi Głucha Dolna.*

Postawmy pytanie istotne: co ten tekst dzisiaj dla nas znaczy? I od razu, niejako asekurując się podkreślmy prawdę dość oczywistą, iż teatr nie jest w stanie nadążyć za zmienną i kapryśną rzeczywistością. Stać go najwyżej(i to nie zawsze) na syntezę zdarzeń, ale iść z nimi krok w krok.... Jeszcze kilka lat temu, kiedy sztuka Bresana obeszła prawie wszystkie teatry w Polsce, wymyślone zdarzenie w zabitej deskami jugosłowiańskiej wsi mogło w nas wywołać dreszcz ocierania się o polityczne tabu, podsycać nadzieję zmiany na lepsze etc. W dzisiejszy wieczór odbieramy je raczej w płaszczyźnie bulwersującego nas „nurtu rozrachunkowego" ze złą przeszłością. A jeśli tak, to o ileż mniej waży ów milion skradziony ze spółdzielczej kasy przez aktywistów z sekretarzem partii na czele wobec niewiarygodnych wprost złodziejstw niektórych naszych prominentów?

Wskazuję na te wątpliwości nie po to, aby „podcinać gałąź, na której siedzę", ale pragnę zwrócić uwagę na bardziej uniwersalne, humanistyczne treści dramatu. Bresan — moralista, uwrażliwiony na sytuacje społeczne, każe zaistnieć Szekspirowi w targanej różnorakimi namiętościami wiejskiej społeczności. W schemat „królewskiego" dramatu wpisuje „sekretarzowską" realność chłopską. Budując strukturę dramatu na zasadzie „teatru w teatrze" oraz wprowadzając ową słynną szekspirowską „pułapkę na myszy" obnaża mechanizm działania kliki sprowadzając swoich bohaterów do wymiarów tyle żałosnych, co niebezpiecznych dla ładu społecznego.

Obserwujemy proces zarówno rozpądania się „monumentalnej fasady" władzy i demaskacji jej ideowo-etycznych pozorów, jak i proces dojrzewania świadomości społeczno-politycznej wiejskiej gromady. Nic to, że zagrożona władza w końcu zapanuje nad sytuacją, pozbiera się, zneutralizuje bunt, wpuści gromadę w zaklęty krąg chocholego tańca — coś się jednak stało: zrodziła się świadomość, że bunt w imię ludzkich najgłębiej humanistycznych racji jest możliwy!

Czy następne przedstawienie w Głuchej Dolnej przybliży ją ku jasnym traktom odnowy moralnej i społecznej — to już temat następnego dramatu, czekającego na swego autora. „A nam, którzyśmy w drodze..." (jak pisał poeta) myśleć o potrzebie nieustannej walki o ludzką sprawiedliwość i etykę władzy, o potrzebie czujności.

Józef Jasielski

OD TŁUMACZA

Bresanowski *Hamlet* jest pierwszą częścią „czegoś w rodzaju tryptyku" — jak nazwał go autor. Pozostałe dwie części, napisane w identycznej poetyce tragigroteski to: sztuka *Szatan na wydziale filozoficznym*, będąca trawestacją wątku faustycznego, oraz *Wizja Jezusa Chrystusa w koszarach Jednostki Wojskowej 2507*, w której szkicuje zderzenie wizji Chrystusa, jaka nawiedza żołnierza stojącego na warcie z realnością życia koszarowego.

Wprowadzając widza w świat sztuki Bresana, najlepiej będzie, jeśli posłużę się komentarzem autora. Otóż, jak się wydaje, następujące credo Bresana odchyla to, co jest znamienne dla jego pisarstwa, podsuwa swoisty 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 Bresan pojmuje jako kategorię tożsamą, jako integrację przeciwstawnych wartości, które przenikając się wzajemnie rodzą jedność dialektyczną. W schemat królewskiego dramatu wprowadza realność chłopską, przy czym przeprowadza tę operację konsekwentnie i rygorystycznie, zastępując elementy życia dworskiego realiami wiejskiej spółdzielni produkcyjnej, kształtowanymi rubasznie i burleskowo wedle reguł trawestacji. 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, wysnuwając z jej postępowania to, co moglibyśmy nazwać prawdą życia. Weryfikuje ją uniwersalną normą ludzkiej moralności, i dzięki temu powiela formułę szekspirowską, potwierdza; jak jest ona żywa, wiecznie żywa. Z jedną poprawką: Bresan jest pesymistą. Jakby sugerował smętną bądź co bądź refleksję o niezniszczalności klanu, o jego zręczności i sile, co daje mu rękojmię niezakłóconej przez nikogo egzystencji. Rozpaczliwe

stwierdzenie wiejskiego Hamleta, że nie ma wśród tej społeczności, w jego otoczeniu, jednego człowieka, który by rozumiał co się stało, milknie we wrzawie opętańczej zabawy, śpiewów i kola, i nic nie wskazuje na to, że prośba nauczyciela, aby zapalone światło w zapadłych ciemnościach, owe goetheańskie „Mehr Licht" dotarło do świadomości gromady tchórzliwych i zniewolonych oportunistów. Taka jest rzeczywistość społeczna, w której żyją ci ludzie: załgana i zniewolona.

Stanisław Kaszyński

Powyższy tekst jest wyborem fragmentów artykułu S. Kaszyńskiego, zamieszczonego w programie do *Przedstawienia „Hamleta we wsi Głucha Dolna"* w Teatrze im. W. Bogusławskiego w Kaliszu.

SZTUKI SZEKSPIRA W ROLI TEMATÓW

Ustalaniu się Szekspira od lat stu pięćdziesięciu na prawach klasyka towarzyszyły zjawiska uboczne, których wystąpienie i istnienie umożliwiła ta właśnie pozycja jako stały punkt odniesienia. Mamy tu do czynienia z nurtem niodmiennie równoległym wobec wszelkiej klasyki — z parodystycznym „odwracaniem" arcydzieł. W wypadku Szekspira wystąpiło ono najpierw w Anglii i w XIX w., w postaci niezliczonych sztuk burleskowych. Pozycja Szekspira jako najbardziej znanego klasyka dramaturgii utrwaliła się także poza krajami anglosaskimi. Wskutek tego, przy równoczesnej najwyższej władzy w teatrze reżysera — interpretatora, niezwykle dogodne stało się używanie tekstów poety do przeprowadzania dyskusji wprost nad sprawami dzisiejszymi. Mamy tylu „Szekspirów współczesnych", ile istnieje poglądów na człowieka i społeczeństwo, oraz tylu, ile jest rodzajów teatru związanego z tymi poglądami. W sytuacji poczynającego się od sceny rozluźnienia rygorów rodzi się w naszych czasach także wśród pisarzy zjawisko, które można by porównać do funkcjonowania klasyki greckiej. Poszczególne utwory stanowiące pierwotnie opracowanie jakiegoś tematu (zawartego u Greków z reguły w micie), same są traktowane jako tematy przez dalszych autorów. Mit Fedry stał się począwszy od Sofoklesa, tematem opracowywanym przez Eurypidesa, Senekę, Racine'a, czy w XX wieku przez D'Annunzia. Podobnie ma się rzecz z datującymi się z ery nowożytnej tematami Fausta i Don Juana. Kolejne opracowania nie sposób traktować na prawach przeróbek: są to całkowicie autonomiczne wersje wspólnego tematu. Coś podobnego, jak się zdaje, zaczyna się dziać ze sztukami Szekspira. *Hamlet*, *Makbet*, *Lear* czy inne dzieła stają się ogólnie dostępnymi, których opracowania mają swe własne znaczenie. Nie wynika już ono ani z burleskoweg przeciwstawienia wobec oryginału, ani z pozycji uzupełniającej ten oryginał.

Przekład — Stanisław KASZYŃSKI
Inscenizacja i reżyseria — Józef JASIELSKI
Scenografia — Ryszard KUZYSZYN
Układ tańca — Józef DOLECKI-JOZO
Asystent reżysera — Roberto SKOLMOWSKI

Obsada:

Mata Bukarica, ... Zbysław Jankowiak
zwany Bukara, przewodniczący spółdzielni i sekretarz miejscowej organizacji partyjnej, w roli króla Klaudiusza

Mile Puljiz, ... Jan Miłowski
zwany Puljo, przewodniczący miejscowego oddziału Frontu Narodowego, w roli Poloniusza

Andzia, ... Danuta Kołaczek
jego córka, w roli Ofelii

Mara Miś, ... Elżbieta Miłowska
zwana Majkaca, bufetowa w gospodzie ludowej, w roli królowej Gertrudy

Macak, ... Jacek Jackowicz
przewodniczący Rady Zakładowej w spółdzielni, w roli Laertesa

Joca Skokic, ... Tomasz Kwietko-Bębnowski
zwany Skoko, wiejski chłopak, w roli królewicza Hamleta

Andre Skunca, ... Zbigniew Bartoszek
nauczyciel wiejski, reżyser przedstawienia

Simurina, ... Tadeusz Kamberski

Chłopki ..... Krystyna Hebda
Halina Kamińska
Mirosława Olbińska
Lidia Piss
Magda Szkopówna-Bartoszek

Chłopi ..... Jan Cybulski
Juliusz Dziemski
Wiesław Kowalczyk
Zdzisław Jan Nowicki
Mariusz Olbiński
Roberto Skolmowski
Zdzisław Suknarowski
Jerzy Szlachcic
WŁODZIMIERZ MAKLJARCZ

Inspicjent — Edward Owczarek
Sufler — Tadeusz Wasiak

TEATR DRAMATYCZNY w LEGNICY
IVO BREŠAN. PRZEDSTAWIENIE „HAMLETA" WE WSI GŁUCHA DOLNA

Z tematologicznego punktu widzenia analiza sztuki Bresana *Przedstawienie „Hamleta" we wsi Głucha Dolna* łączy się z inną grupą zagadnień. Rzecz stanowi w istocie niezmodyfikowane przeniesienie akcji *Hamleta* do współczesności, zamaskowane jedynie przez element burleskowej trawestacji. Akcja tragedii młodego Skokica jest dokładnie ta sama, co w wypadku księcia Danii, tyle tylko, że realia dworu królewskiego zastąpiły realia spółdzielni produkcyjnej i warunki życia politycznego w Republice Chorwackiej gdzieś w latach sześćdziesiątych. Zakończenie jednak jest bardziej pesymistyczne niż u Szekspira, u którego wini wplątują się w końcu we własne sidła. U Bresana po samobójstwie zaszczutej ofiary cudzych malwersacji i po odwołaniu zeznań przez kompromitującego świadka-oportunistę, klika bawi się dalej, zmuszając bohatera do ucieczki. Na swej drodze nie ma nowy Hamlet nawet przyjaciela w osobie Horacego, gdyż odpowiednik tej postaci, Simurina zachował wprawdzie z Szekspira rolę komentatora, ale stał się komentatorem nadzwyczaj dobrze ułożonym, czy też ustawionym: wodolejem i przyklaskiwaczem. Nauczyciel Skunca, jedyny człowiek zdolny osądzić zło i zrozumieć bohatera, to postać całkiem zrezygnowana i złamana przez długie doświadczenia. Ze stwierdzeniem „nigdzie nie ma człowieka" oraz z chocholim tańcem skorumpowanych i zastraszonych spółdzielców dobiega do końca prowincjonalny *Hamlet* Bresana.

Swój rozrachunek z klikami wiejskimi i ze wszystkim co się za nimi kryje, zdecydował się jednak autor chorwacki przeprowadzić zarówno na gruncie tragedii jak satyry i uciekł się w tym celu do szekspirowskiej burleski politycznej. Wieloznaczny zabieg autora równa się jak gdyby pokazaniu losów Romea i Julii poprzez wystawioną przez Spodka i towarzyszy tragedię Priama i Tyzbe.

Wstęp stanowi streszczenie *Hamleta* Szekspira dokonany przez wyszczekanego ignoranta; mamy tu wypróbowany chwyt komiczny stosowany do dziś z wielkim powodzeniem w recenzjach Walerego Wątróbki, a datującego się jeszcze od sławetnych komentarzy do *Hamleta*, wypowiadanych w XVI księdze Toma Jonesa przez poczciwego Patridge'a. W dalszym ciągu, na zlecenie kolektywu, sztuka zostaje poddana przeróbce, której rezultatem jest „niska" burleska, pokazana nam na próbach zespołu. Obniżenie wysokiego pierwowzoru następuje zarówno przez tradycyjny w takich wypadkach przekład na „niski" język i realia (na wzór żargonowych trawestacji klasyki polskiej przez Kazimierza Laskowskiego), jak również przez zastosowanie do Szekspira ujętej w karykaturalnym wyostrzeniu, a datującej się z lat trzydziestych, pewnej teorii z zakresu socjologii sztuki . Łączyła ona trwałe wartości dzieł artystycznych z ponadhistorycznie traktowanymi pojęciami „ludu" i nieokreślonej „ludowości", stąd u Bresana transpozycja na przykład dialogu Hamleta i Ofelii na piosenkę ludową w stylu „Mazowsza". Teoria owa splata się w przeróbce, jakiej zostaje poddany Hamlet, z żargonem dziennikarskim skrzeczącym z dziennika radiowego w przerwach między aktami.

Jeśli chodzi o strukturę całej sztuki Bresana, to można ją sprowadzić (zgodnie zresztą z tytułem) do podstawowego elementu teatru w teatrze. Został on wykorzystany bardzo owocnie i w wielu kierunkach, przy czym autor nawiązał do precedensu wypróbowanego już u zarania dramaturgii współczesnej przez Kyda w *Tragedii hiszpańskiej*. Rzecz polega (i tu leży główna różnica w stosunku do sztuki o zabójstwie Gonzagi u Szekspira) na identyfikacji bohaterów i akcji sztuki „szufladkowej" — ze sztuką główną: u Kyda mściciele organizują na dworze przedstawienie amatorskie, w czasie którego następuje rzeczywiste, a nie teatralne, wymordowanie winowajców. U Bresana wykonawca roli Hamleta — Skokic — odkrywa zbieżność własnej sytuacji bohatera, dostrzega w dylemacie szekspirowskim własny dylemat, a potem w czasie próby kładzie nóż na gardle osłaniającego defraudantów Laertesa — Macaka, chcąc uzyskać publiczne przyznanie się do spalenia dokumentów finansowych. Na szerszą skalę podobna identyfikacja zostaje przeprowadzona w odniesieniu do całego dworu Klaudiusza, odgrywanego przez czołowych reprezentantów powiatowej kliki: kiedy Bukara, Macak i Pulio domagają się zmian w swych rolach, aby publiczność od razu wiedziała „jak się żyje na koszt narodu", a także mogła poznać, „kto i cośmy za jedni", równocześnie sami wydają na siebie wyrok — dobitny, choć nie wykonany. Cała „pu-

łapka na myszy" działa u Bresana na tej samej bezpośredniej zasadzie, co u Kyda, a nie pośrednio i poprzez aluzję, jak u Szekspira. Równocześnie lustrzanym odpowiednikiem wdzierania się akcji ramowej sztuki Bresana do pokazywanej na scenie sztuki Szekspira jest wspomniane już pełne przeniesienie akcji i problematyki *Hamleta* do współczesnych realiów Republiki Chorwackiej, wypunktowane odpowiednimi cytatami w ustach nauczyciela. W sumie oba chwyty składają się na konstrukcję o dużej zwartości i logice.

Przy tym wszystkim jednak mamy u Bresana w mniejszym stopniu do czynienia z nowym opracowaniem tematu, a w większym - z niezwykle udanym połączeniem tradycyjnej burleski w komicznej warstwie sztuki z powtórzeniem fabuły i problematyki pierwowzoru w warstwie poważnej. Jeśli zdamy sobie sprawę, co właściwie dzieje się z *Hamletem* Szekspira w spółdzielczej inscenizacji, to zobaczymy nie tylko groteskowy przykład oczywistych błędów, ale również karykaturę niektórych praktyk współczesnego teatru. Cóż bowiem innego uprawiają właściwie spółdzielcy w czasie prób jak nie pisanie na scenie dzieła o pełnej aktualizacji współczesnej, którego autorem staje się kolektyw? Ignorancja pozwala przy tym inscenizatorom z Głuchej Dolnej na pełną beztroskę wobec przetwarzanego materiału Szekspirowskiego, a doktrynerstwo (u Bresana narzucone z góry) daje im pewność siebie i poczucie niezachwianej słuszności. W rezultacie powstaje jeszcze jedna inscenizacja przeciw autorowi i twórcze zderzenie z nim kolektywu teatralnego w poszukiwaniu współczesnego sensu sławnego dzieła.

U Bresana wszystko to odbywa się z inspiracji tkwiących w autorytatywnie i jawnie obowiązującej polityce, ale można by sobie zapewne wyobrazić analogiczną sytuację, w której kolektyw twórczy spragniony efektu i zasugerowany przez którąś z doktryn uznanych w danej chwili za bezwzględnie obowiązujące przez przewodnie ugrupowania i środowiska, stworzy Hamleta równie gorliwie spełniającego wytyczne nieoficjalne, jak to uczyniono w Głuchej Dolnej z wytycznymi oficjalnymi — i z dokładnie równym skutkiem. W obu wypadkach chodzić będzie o adaptację, gdzie konformistyczna pewność siebie prowadzi do wpychania w konstrukcję dzieła elementów, których przyjąć ono nie może, a przeto do jego zniszczenia. Jak się bowiem wydaje, sukces lub porażka tłumacza Szekspira na kolejny język dawnej epoki (czy nawet dziesięciolecia) polega między innymi, przy dopuszczalności a nawet konieczności uciekania się do wszelkich środków, jakich dostarcza ewolucja myśli teatralnej, na uświadomieniu sobie własnej roli translatora ze wszystkimi konsekwencjami, które z tej roli wynikają. To samo dotyczy w jeszcze większym stopniu adaptacji sięgających w głąb tekstu i tu właśnie przede wszystkim mogłoby się okazać użyteczne uznanie faktu dokonującej się na naszych oczach tematyzacji sztuk Szekspira.

Nowe interpretacje nie mogą, pod groźbą druzgocących porównań i zarzutu dokonania nadużycia wobec nieżyjącego autora, zmieniać w sposób zasadniczy scenariusza zapisanego w postaci tekstu, a co za tym idzie — ogólnej wymowy dzieła. Przy całej zmienności, wraz z każdą epoką, punktu widzenia na problematykę dramatów Szekspira, istnieją jednak granice zakreślone przez fakty, że interpretowane utwory są wykończonymi strukturami: kto te struktury niszczy, występuje w roli psuja, a nie twórcy. Natomiast jawne otwarcie drzwi przed dziełami, które stanowią opracowanie tematu, nie zaś adaptację, zaspokaja potrzebę bezpośredniego wypowiedzenia się o sprawach bieżących, a równocześnie chęć oparcia się na wieloznacznych i trwałych tematach, stworzonych przez najpopularniejszego dramaturga ery nowożytnej. Padają wtedy wszelkie ograniczenia, autor zyskuje prawo do niekwestionowanej pozycji twórcy, a jego dzieło — do oceny niezależnej od Szekspirowskich porównań, jakkolwiek taka ocena miałaby wypaść.

Opracowane w oparciu o artykuł Grzegorza Sinko (w:) *Sztuki Szekspira w roli tematów*, „Dialog", 1975/1, s. 98-105.

Z IVO BRESANEM O TEATRZE I „OMLECIE"

Rozmowa przeprowadzona w czerwcu 1980 roku z okazji odbywającego się w Sibeniku jugosłowiańskiego festiwalu sztuk dla dzieci. Publikowany tekst nie jest autoryzowany.

R. S. W Polsce dwa najbardziej znane utwory Pana to — „Przedstawienie „Hamleta" we wsi Głucha Dolna" i „Uroczysty bankiet w przedsiębiorstwie pogrzebowym". Bohaterów obu sztuk umieszcza Pan w świecie, w którym to co realne miesza się z tym co groteskowe i tragikomiczne. Nad całością zaś panuje wszechmocy LOS i jego wyroki.

I.B. Tak, lecz przede wszystkim jest to odwieczny dramat ludzkiego egoizmu. Ideę moich sztuk biorę ze środowiska, w którym żyję. Odmalowuję świat wokół mnie się rozciągający. Oczywiście nie dosłownie — ten świat podlega transformacjom, przekształceniom, wykoślawieniom. Realne sytuacje podporządkowuję idei. Reszta to fikcja.

R. S. Co stało się źródłem, czy też inspiracją, która zadecydowała o specyfice Pańskiej twórczości?

I.B. Pierwsze próby pisania podjąłem jeszcze, gdy byłem gimnazjalistą, a do tego aktorem — amatorem. Ta rola implikowała niejako rodzaj mojej twórczości — nie prozatorskiej, nie poetyckiej, a dramatycznej. Pisanie dawało i daje mi wolność od codziennych obowiązków. Przede wszystkim od szkoły — jestem nauczycielem literatury i filozofii w tutejszym gimnazjum.

R. S. Czy w przypadku „Przedstawienia „Hamleta" we wsi Głucha Dolna" można mówić o szczególnych związkach Bresana z Szekspirem, czy raczej o inspiracji, rodzaju aluzji literackiej?

I. B. Myślę, że moja twórczość jest bliższa Gogola niż Wielkiego Barda. W *Przedstawieniu „Hamleta"*... wykorzystuję jedynie ideę Szekspirowskiego „teatru w teatrze", by obnażyć mechanizmy historii i władzy, ludzkiej głupoty, zawiści i egoizmu równie starych i „żywych" jak sama „pułapka na myszy".

R. S. Rozmawiamy w trakcie 20 Jugosłowiańskiego Festiwalu Sztuki dla Dzieci. Czy w obrębie pana literackich zainteresowań jest miejsce na sztukę dla młodego widza? Festiwal zbliża się już ku końcowi. Chyba możemy już mówić o wyraźnym kryzysie literatury dramatycznej dla dzieci i młodzieży, jaki stał się udziałem i tego festiwalu?

I. B. Obserwuję od dawna postępujący spadek jakości sztuki dla dzieci i młodzieży. Sam jednak nigdy nie myślałem o napisaniu czegoś specjalnie dla młodszego widza. Ale to nie znaczy, bynajmniej, że nigdy niczego takiego nie napiszę. Chciałbym, ażeby ta rzecz była i dla dzieci i dla dorosłych.

R. S. Co sądzi Pan na temat stanu współczesnego teatru — już nie w kontekście rozwoju twórczości teatralnej?

I.B. Myślę, że teatr zgubił dawno swą funkcję. Dawniej był tym czym dzisiaj kino. Ludzie nie szli do teatru, żeby obejrzeć sztukę, ale żeby się sama „odegrała". Był to rodzaj rytuału. Dzisiaj te funkcje przejął film i telewizja, i widzicie co z tego wynikło. To szlam. 90% produkcji filmowej to ... konfekcja. Teatr nie jest komercjalny. Teatr poszukuje. Działa w obrębie wyższych wartości: sztuka, filozofia, artyzm.

R.S. Ostatnie pytanie: jakie zatem plany ma Ivo Bresan na przyszłość?

I. E. Obecnie przyglądam się trzem realizacjom mojej najnowszej sztuki tj. *„Śmierci przewodniczącego komitetu blokowego"*. Najbliższa przyszłość zaś to praca nad zakończeniem kolejnego utworu. Będzie nim *„Wykopalisko archeologiczne koło wsi Dilij"*.

R.S. Dziękuję za rozmowę.

Rozmawiał: Roberto Skolmowski
Notowała: Maria Szajer

Zespół techniczny

Kierownik techniczny — Wiesław SZUBA
Akustycy: Ryszard ĆWIERTNIA
Bogdan JANUSZEWICZ
Elektrycy: Henryk KAZIMIERCZYK
Andrzej MOŻDŻAN
Władysław SAJDA
Kierownicy pracowni:
elektryczno-akustycznej — Leszek BARTMAN
krawieckiej — Mieczysława MACIEJEWSKA
perukarskiej — Gertruda OLSZLEGIER
ślusarsko-stolarskiej — Tadeusz FRONC
plastycznej — Karol KUBIAK
Brygadier sceny — Włodzimierz KALSKI
Rekwizytorzy — Lucjan MAKOWSKI
Wiesław PAKLERSKI

Redakcja programu: Barbara SZUBA
Projekt graficzny: Ryszard KABANOW
Wykonanie: WZG Zakład Graficzny w Złotoryi

Cena 10 zł

Następne premiery:

E. Szwarc

NOWE SZATY KRÓLA

S. Mrożek

TANGO

Kierownik Biura Obsługi Widzów
Krystyna STELMACH

Organizator widowni
Ludwik KORONA

Biuro Obsługi Widzów czynne od godz. 8.00 do 15.00
telefon 258-50

przyjmuje zamówienia na bilety zbiorowe
dla zakładów pracy, instytucji i szkół.

Kasa teatru czynna
od godz. 10.00 do 12.00 i na dwie godziny przed
rozpoczęciem spektaklu.

WZGraf. Z-d Złotoryja 1497 81 Z 1500 S-33