



*Teatr*  
*Dramatyczny*  
*im. Jerzego*  
*Szaniawskiego*  
*w Wałbrzychu*

Dyrektor i kierownik artystyczny  
**WALDEMAR STASICKI**

Zastępca dyrektora  
**DANUTA KUBICA**

Sezon 1982/83  
137 premiera

Per Christian  
Jersild

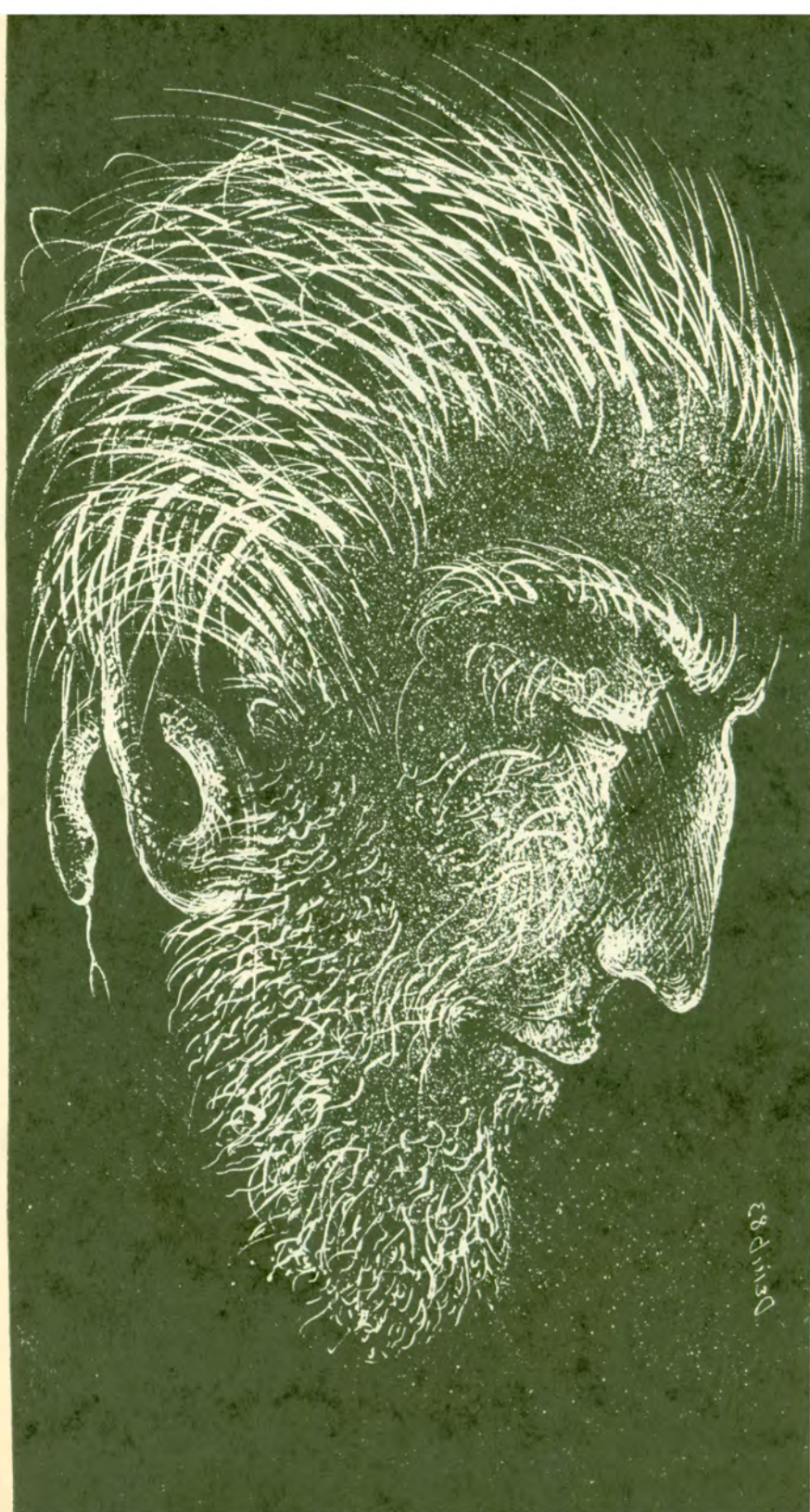
# **HAMLET — KUGLARZ**

## ARTYSTA I HISTORIA

Istnieją dwa podstawowe plany, na których realizuje się właściwa naszej współczesności wersja szekspiryzmu. Plan pierwszy — to inscenizacja sztuk Szekspira, ich sceniczna konkretyzacja, która ze swej natury, w każdej znaczącej premierze jest określonym wyborem i ujednoznaczącą interpretacją szekspirowskiego dzieła, a tym samym ogólniej wizji porządku świata. Plan drugi natomiast — to dramaturgia, współcześnie pisane sztuki, których akcja i problematyka wysnuta jest z motywów dzieł Szekspira.

U progu lat osiemdziesiątych ta stara i rozległa rodzina teatralna powiększyła się na polskiej scenie o dwie nowe sztuki. Po dramacie Jerzego Żurka *Po Hamlecie*, który w krótkim czasie przeszedł przez kilka teatrów, trafia na nasze sceny sztuka współczesnego pisarza szwedzkiego, Pera Christiana Jersilda, *Hamlet-kuglarz*. Autorzy obydwu utworów, wywiezionych z arcydramatu Szekspira, tematyzują mit Hamletowy w sposób odmienny; czynią to na różnym poziomie intelektualnym i literackim, dążąc przy tym do wyartykułowania — w oparciu o motywy Szekspira — odmiennych zgoła acz zbliżonych myśli, poglądów i ogólnych wizji świata. Mówiąc inaczej: z makrokosmosu sztuki Szekspira wybierają odmienne elementy, na których się opierają i z których budują własny świat przedstawiony z właściwym mu systemem uogólniających diagnoz i pytań.

Aby sztuki Żurka i Jersilda ujrzeć w szerszej perspektywie, aby poprzez kontekst wyraźniej uświadomić sobie ich zakrój i stopień oryginalności, warto odwołać się do znakomitego erudycyjnego szkicu Grzegorza Sinki *Sztuki Szekspira w roli tematów* („Dialog” 1975, nr 1, s. 98-105). Autor analizuje zjawisko w jego przebiegu historycznym oraz porządku typologicznym. Na pierwszą falę sztuk — w Anglii od XVII, w Europie od XVIII/XIX wieku — w tym wielkim ciągu składają się, według Sinki, najrozmaitsze adaptacje, które dostosowują szekspirowskie oryginały do estetycznego i obyczajowego kanonu epoki. Później zjawisko poszerza się niepomierne i Sinko wyróżnia trzy zasadnicze sposoby traktowania przez autorów dramaturgii Szekspira jako punktu odniesienia dla własnych utworów oryginalnych. Jest to więc albo parodystyczne „odwrócenie” dzieła, albo uzupełnienie szekspirowskiej fabuły, jak na przykład w *Calibanie* Ernesta Renana, bądź wreszcie trzecia, właśnie dzisiaj obficie występująca i bardzo zróżnicowana tendencja. U jej podstaw znajduje się zjawisko węzłowe: „zmiany w funkcjonowaniu samych dzieł Szekspira doprowadziły do istotnych zmian w utworach, które grupują się wokół tych dramatów”. Owe zmiany w funkcjonowaniu utworów Stratfordczyka wynikają z ugruntowania się jego specyficznego miejsca w kulturze europejskiej



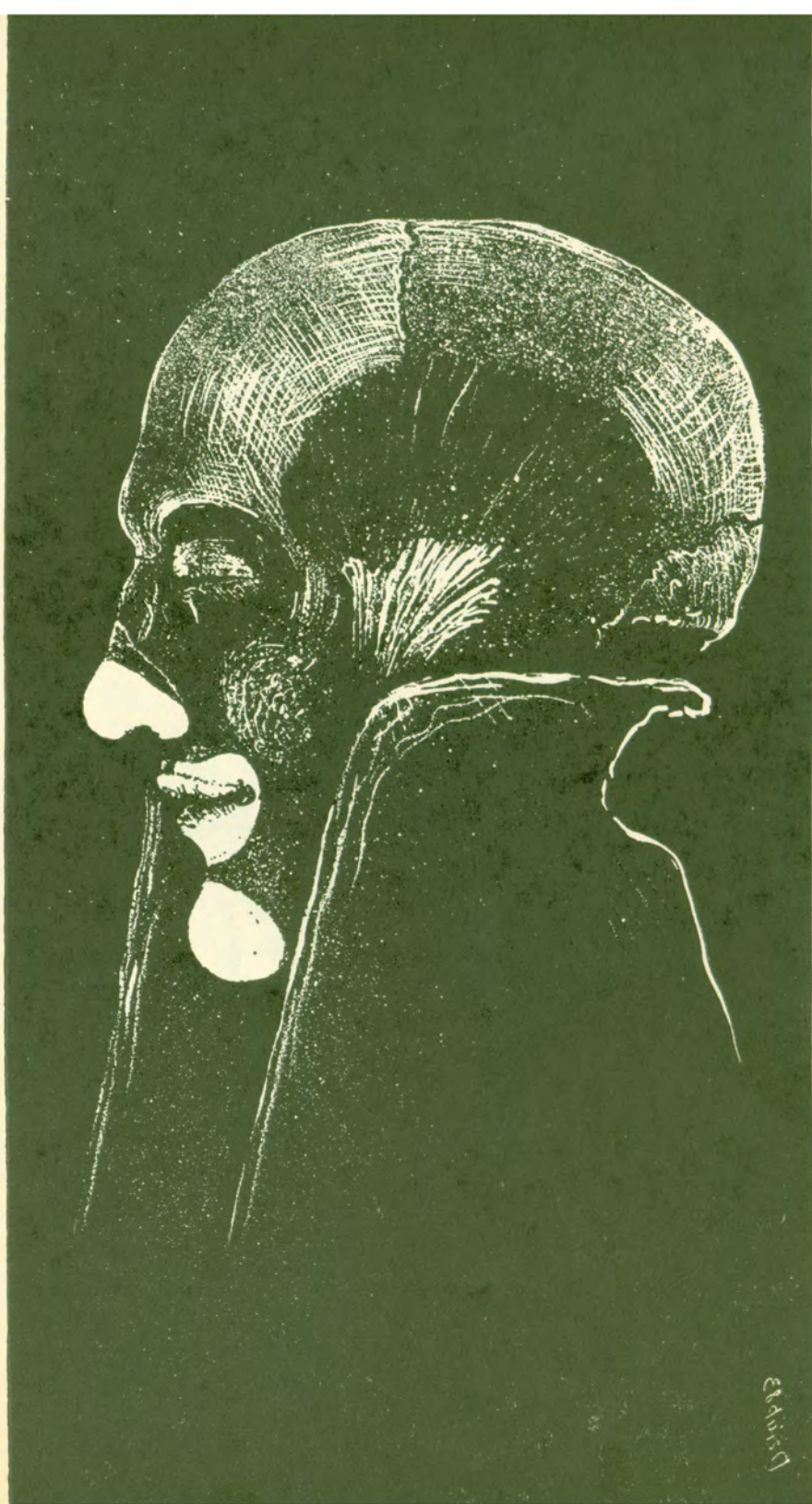
181183

jako klasyka, a zespołu jego dzieł jako pewnego kanonu. Kanon ten żyje na podobnej zasadzie ogólnokulturowych mitów, co grecki dramat antyczny i analogicznie do tego ostatniego pozwala traktować poszczególne motywy Szekspira w kategorii ogólnych mitów. I to właśnie — jak pisze Grzegorz Sinko — pozwala na „używanie tekstów poety do przeprowadzenia dyskusji wprost nad sprawami dzisiejszymi”. Pozwala na to, by — niczym antyczne sztuki greckie — sztuki Szekspira, jako powszechna własność kulturowa i ogólnie znany punkt odniesienia, mogły występować w roli tematów. Jako punkt wyjścia do dzisiejszej rozmowy na temat różnych przekrojów naszej zawiślanej współczesności.

Całą tę grupę sztuk, bardzo zresztą wzajem odmiennych „odwołań do Szekspira jako powszechnie znanego tematu”, w teatrze naszego czasu otwiera *Koriolan* Brechta (1952/53), a podobnym torem przebiega *Król Jan* Dürrenmatta (1968). Do następnej fali „odwołań do Szekspira” należy *Lir* Edwarda Bonda oraz Eugène Ionesco *Macbett*, w którym autor usiłuje przeprowadzić kompromitację teorii Wielkiego Mechanizmu. A także należy do tej grupy — szczególnie dla nas tutaj interesująca jako punkt odniesienia i porównań — sztuka Toma Stopparda *Rozenkrantz i Guildenstern nie żyją*, która — jak słusznie pisze Sinko — „dzięki przesunięciu punktu widzenia z perspektywy Hamleta na perspektywę dworaków, stanowi doskonały, czysty przykład samodzielnej myśli (...) o pełnej wartości jako kształt i odcisk dzisiejszego myślenia i dzisiejszych pytań w materii życia oraz teatru”. Ponieważ wobec sztuk Żurka i Jersilda w funkcji tematu występuje mit Hamletowy, przeto obok dramatu Stopparda istotna jest dla nas sztuka Ivo Brešana *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Głucha Dolna*. Została ona napisana w latach siedemdziesiątych, podobnie zatem jak *Hermiona* Bohdana Drozdowskiego należy do etapu następnego po Ionesco i Stoppardzie, a bezpośrednio poprzedzającego szekspirowskie sztuki Żurka i Jersilda. Utwór Brešana — raz jeszcze odwołajmy się do Sinki — to „w istocie niezmodyfikowane przeniesienie akcji Hamleta do współczesności, zamaskowane jedynie przez element burleskowej trawestacji. (...) Tyle tylko, że realia dworu królewskiego zastąpiły realia spółdzielni produkcyjnej. (...) Mamy u Brešana 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”.

Oto i dwa najbliższe punkty odniesienia dla *Po Hamlecie* i dla *Hamleta-kuglarza*. Stosunkowo bliskie w czasie ich powstania i we wspólnym pierwowzorze, jakim dla całej tej grupy jest *Hamlet* Szekspira. I jakże przy tym wzajem odmiennie! — z jednej bowiem strony *Rosenkrantz i Guildenstern nie żyją* zdecydowanie, jak się powiedziało, przesunęło punkt widzenia i stanowi przykład samodzielnej myśli, próbę współczesnego uchwycenia materii życia i teatru, z drugiej zaś — *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Głucha Dolna* punkt widzenia zachowuje zbliżony do szekspirowskiego pierwowzoru, natomiast ponadczasową warstwę mitu Hamletowego konkretyzuje w jednoznacznie dzisiejszym pejzażu społecznym i politycznym.

Tak to poruszać się nam przychodzi po rozległej przestrzeni rozciągającej się między uniwersalizacją a modernizacją



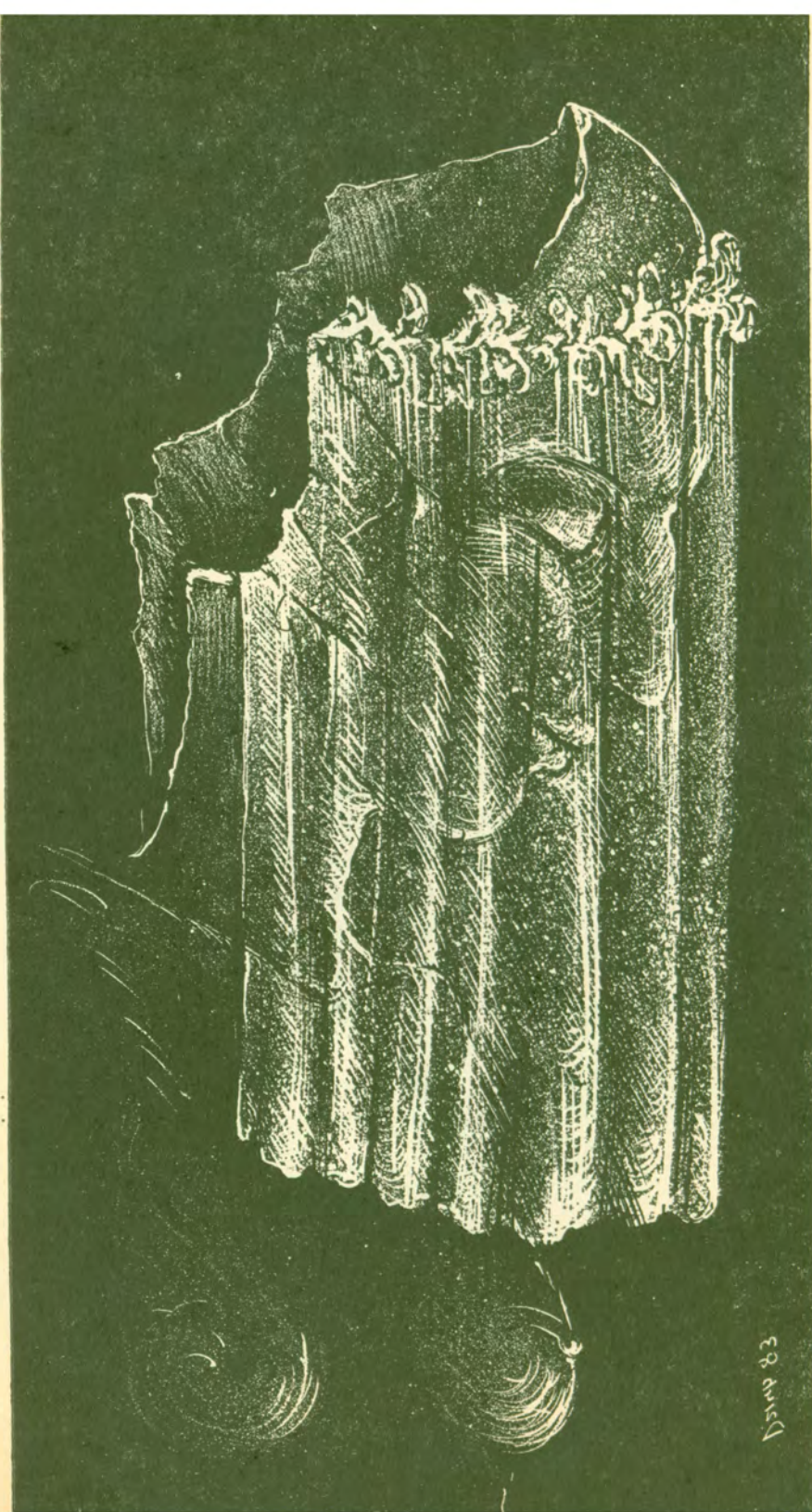
Stokrotka

tematu — pomiędzy uogólnieniem i metaforą a konkretyzacją jednoznaczna, ocierająca się o publicystyczną doraźność. Zauważmy jednak, że *Rosenkrantz i Guildenstern* przenosząc perspektywę i uniwersalizując fabułę czynią to wedle reguł dzisiejszego widzenia człowieka i historii, zaś *Przedstawienie „Hamleta”*, przy całym swoim niemal publicystycznym proście przeciw doskwierającym paskudztwom naszej współczesności, zatacza równocześnie krąg szerszy, pomnażający metaforyczne znaczenia fabuły, czyniący z akcji rodzaj przykładu mechanizmów ogólnych. Toteż obszary zagarniane przez obydwie dramaty gdzieś w połowie drogi zachodzą na siebie wzajem. Gdzieś pomiędzy planem uogólnień a konkretnym pejzażem naszego tutaj i naszego teraz.

Tak sztuka Żurka jak Jersilda ciąży ku uniwersalizacji, ku stawianiu zagadnień w porządku przekraczającym wyjątkowo specyfikę naszego czasu. Niemniej obydwie mocno są w tym czasie osadzone — estetycznie i myślowo posługują się w rozmowie o zagadnieniach niejako ponadhistorycznym językiem i systemem wyobrażeń charakterystycznym dla dziś funkcjonujących stylów myślenia i kształtowania materii dramatycznej.

Po pierwszych realizacjach scenicznych *Po Hamlecie* pisałem „nieszcęciem nowej sztuki Jerzego Żurka jest jej bezpośrednia bliskość i przykładowość do szekspirowskiego arcydzieła „(Za kulisami *Hamleta*”, „Kultura” 1981, nr 28, s. 14). W tym może nieco przewrotnym sformułowaniu bynajmniej nie kryła się przygana. Szło mi jedynie o to, że bezpośrednia zbieżność fabularna i problemowa z *Hamletem* musi stawiać autora przed koniecznością wyboru, więc swoistego „zubożenia”, musi w nowym przewodzie myślowym powodować spłaszczenie wielokondygnacyjnej konstrukcji arcydramatu, spłaszczenie nieuchronnie związane z każdym procesem interpretacji. Ta uwaga ogólna w równej mierze dotyczy *Rosenkrantza i Guildensterna* czy *Przedstawienia „Hamleta”*, jak *Po-Hamlecie* i *Hamleta-kuglarza*. Nie może być przeto zarzutem, skoro jest konsekwencją wpisana w każdą nową dramatyzację mitu *Hamleta*, podobnie jak mitu *Antygony* czy *Edypa*, też wszak ujednoznaczniająca ów mit w procesie interpretacyjnym. Ważne natomiast w tym układzie i rzeczywiście wazące na ciężarze gatunkowym utworu, na jego potencji artystycznej i myślowej, jest dopiero to, co ów strawestowany mit niesie z sobą w materii nowego dramatu. I nie idzie tu o stopień fabularnej bądź artystycznej zależności od pramitu — idzie wyłącznie o zakres i głębię jego wykorzystania.

Sztuka Żurka zbudowana jest w oparciu o znakomity pomysł wstępny, który jest tylko punktem wyjścia — ramą konstrukcyjną, w którą autor wpisuje interesującą go problematykę. Ów pomysł opiera się na umieszczeniu akcji niejako „za kulisami *Hamleta*” — na dworze norweskim, gdzie stunki, postacie i ich wzajemne relacje są lustrzanym odbiciem sytuacji w *Elsynorze*. Norweski odpowiednik *Poloniusza* — *Lizon* — wysłał do Danii trupę aktorów, z których jeden będzie twórcą mistyfikacji: nocą zagra na murach *Elsynoru* ducha starego króla, czym wywoła zamęt znany nam ze sztuki Szekspira. „Duch” ten będzie więc u Żurka w istocie polityczną prowokacją, w której sidła wpadnie tak *Hamlet* jak *Klaudiusz* i która w rezultacie na tron Danii wyniesie *Fortynbrasa*, będącego w tej sztuce norweskim odpowiednikiem *Hamleta*. Wstrzymajmy się chwilę z rozstrząsa-



Per Christian Jersild  
**HAMLET — KUGLARZ**

[Gycklarnas]

Przekład: BERNARD ANTOCHEWICZ

Reżyseria: JERZY BIELUNAS  
Muzyka: RAFAŁ AUGUSTYN

Scenografia: MIRA ŻELECHOWER-ALEKSIUN  
Ruch sceniczny: WALDEMAR KARST

O B S A D A :

Archibald	— Kazimierz Migdar
Materac	— Helena Bulik-Kujawska
Ludo	— Waldemar Karst (gościnnie)
Pierścionek	— Tadeusz Sokołowski
Wieszaj	— Adam Wolańczyk
Bij	— Jerzy Gronowski
Ofelia	— Irena Borsukówna
Hamlet	— Andrzej Baczewski
Król Klaudiusz	— Janusz Zwierzyński
Królowa Gertruda	— Nella Sozańska-Przyboś
Hrabia Laertes	— Wojciech Przyboś
Herold	— Artur Cehak
Trzy Postacie	— Halina Rabenda
	— Krystian Buszkiewicz
	— × × ×

Sufler: ELŻBIETA SOLAREK  
Inspicjent: MARYLA GRETSCHEL  
Asystent scenografa: EWA WODECKA-MASZTALSKA  
Asystent reżysera: KRYSZTIAN BUSZKIEWICZ

29  
Premiera styczeń 1983 r.

niem myślowych konsekwencji zaproponowanej przez Zurka konstrukcji fabularnej i zajrzyjmy do *Hamleta-kuglarza* Jersilda. Pomysł wyjściowy Szweda jest zaskakująco zbliżony z pomysłem, na którym opiera się akcja *Po Hamlecie* i tym bardziej staje się interesujące, do jak bardzo odmiennych konsekwencji pomysł ten prowadzi w materii dramatu.

Reżyser polskiej prapramiery *Hamleta-kuglarza*, Bogusław Litwiniec, powiedział w wywiadzie prasowym (*Teatr dla młodych dzieci*, „Polityka” 1982, nr 37, s. 11): „To jest sztuka o heroizmie artysty, któremu z tej czy innej strony brzęczy sakiewka. Rezygnuje z własnego bezpieczeństwa, bosi i głodny dokonuje wyboru w imię tego, co jest najważniejsze dla artysty — opowiada się za prawdą”. Tak jest w istocie, aliści to tylko część prawdy o zawartości *Hamleta-kuglarza*. Sztuki tej nie ośmieliłbym się uznać za dzieło wybitne, co wszakże w porządku mniejszych rozważań bynajmniej nie ma wężowego znaczenia. Utwory niższego lotu są wyraźniejsze. Bardziej jawnie odsłaniają schemat — swój system estetyczny i właściwy epoce wizerunek świata. Szekspir należy do całej kultury europejskiej, Thomas Dekker jawniej odsłania przyłbicę i prezentuje elżbietański stan umysłów swych rówieśnych.

Głównymi bohaterami sztuki Jersilda są aktorzy. Mniej ważne dla myślowego przewodu dramatu — a także dla jego potencji estetycznej — są takie zabiegi stylistyczne, jak zastosowanie „podwójnej klamry” i równoczesne dialogowanie bohaterów z sobą oraz z widownią, czyli z nami. Również jak gdyby tylko „przy okazji” Jersild dookreśla niektóre wątki pierwowzoru, na przykład prezentując Ofelię jako byłą kochankę Hamleta, będącą z nim aktualnie w ciąży. To wszystko sprawy poboczne, skoro tragedia Szekspira traktowana jest tutaj w kategoriach mitu. A że tak jest właśnie traktowana przez szwedzkiego autora, dowodzą rozmaite żonglerki postaciami i tekstem Stratfordczyka. Szczególnie ewidentnym przykładem służy scena, w której aktorzy „na głosy” rozmawiają z sobą tekstem Wielkiego Monologu. Rozmawiają tak, jak w salonowej paplaninie goście „przerzucający się” obiegowymi cytatami. Zatem aktorzy Jersilda znają Hamleta, podobnie jak każde dziecko wychowane w kulturze europejskiej zna Czerwonego Kapturka i swobodnie posługuje się w zabawie tekstem Babczi czy Wilka. Wszystkie przeto przytoczone tu zabiegi Jersilda nie służą reinterpretacji sztuki Szekspira — podkreślają jedynie związek z nią jako ogólnokulturowym punktem odniesienia, mitem, po który współczesny autor sięga niczym po budulec dla własnej konstrukcji myślowej.

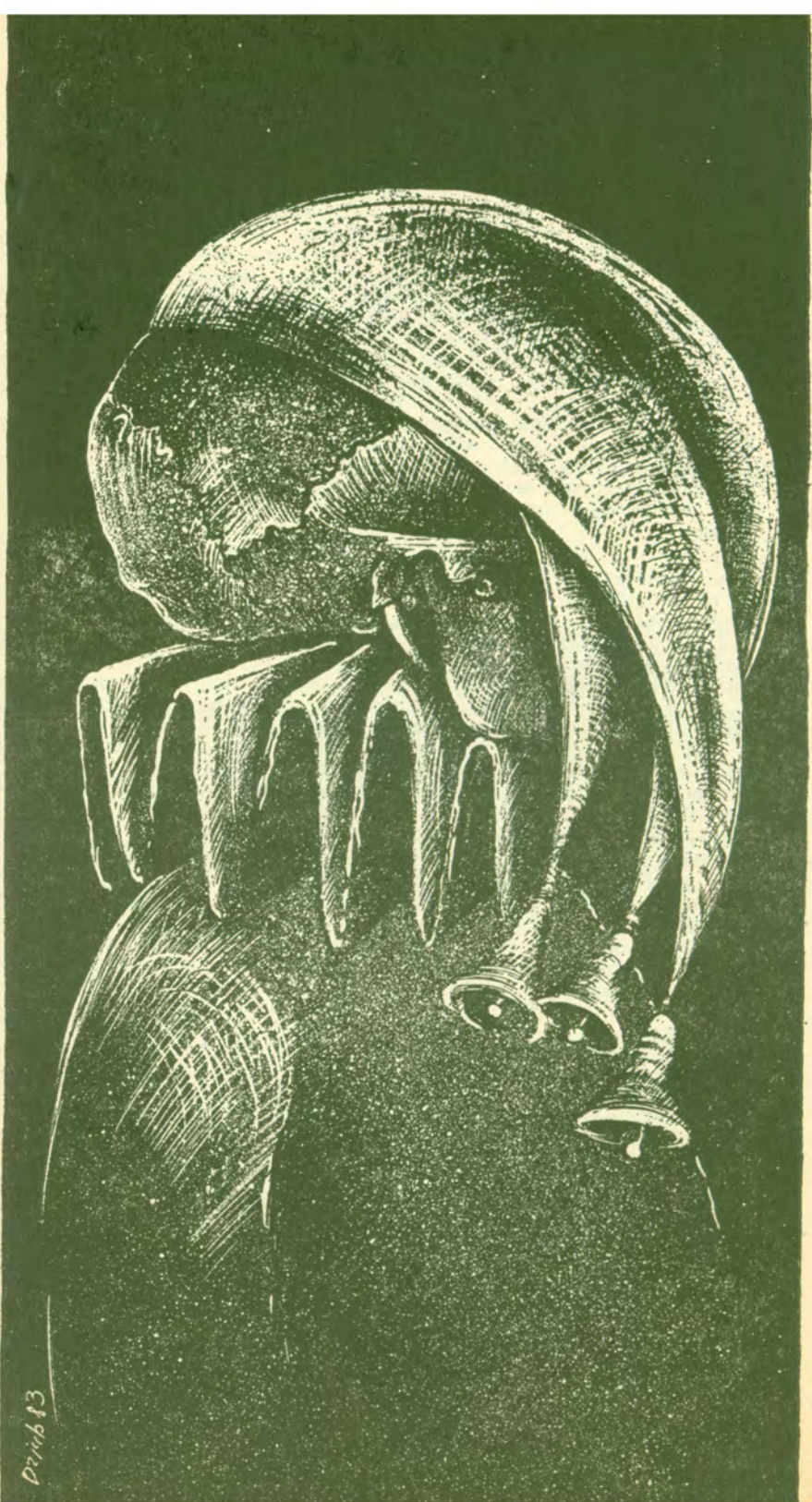
Dla uczczenia pamięci swego zmarłego brata król Klaudiusz zamówił u aktorów przedstawienie, które ma zaprezentować to smutne wydarzenie. Naprawdę uczynił to jednak po to, by „ludzie dowiedzieli się jak stary król umarł. Wtedy ujrzą nagle, jakie to jest smutne dla królewskiej rodziny, jaki to musiał być cios dla królewskiego dworu. A potem ludzie zrozumieją, czym są wobec tego nasze nędzne potrzeby. Na co my, prostaczkowie, w naszym pospolitym życiu mamy narzekać w porównaniu z tą niepojętą, wstrząsającą tragedią”. I pewnie wszystko odbyłoby się zgodnie z tym rozsądnym planem, gdyby nie pazerność aktorów. Ich pryncypał, Archibald, wpadł na pomysł podobny do pomysłu ze sztuki Zurka: zagrał przed Hamletem ducha jego zmarłego ojca, który — jak u Szekspira — twierdzi, że został niecnie otruty



i nawołuje syna do zemsty. A uczynił to cyniczny Archibald po to, zgarnąć „pieniądze z dwóch stron”. Bowiern-zapiłodnio-ny prowokacją Archibalda — „Hamlet ma genialną myśl, aby lud przed objęciem władzy przeciągnąć na swoją stronę. Mam — aktor zwierza się swym kompanom — Klaudiuszowi napędzić strachu i zamiast tragedii, morderstwo na ojcu Hamleta odegrać”. Jak jednak było naprawdę? Archibalda prawda nie zajmuje — interesuje go wyłącznie skuteczność. „Wygra Hamlet walkę o tron — wówczas byłoby to bratobójstwo. Jeśli Klaudiusz wbrew wszelkim przypuszczeniom wygra — był to zwyczajny zawał. Zaiste argumenty Archibalda są wielce przekonujące. Aliści kontrargumentów jego kompanów również nie należałoby lekceważyć: „W czasach kryzysu stawiać trzeba na to, co istnieje. Dlatego trzymajmy się Klaudiusza”. Oczywiście, można czytać dziś u nas to zdanie w sposób bezpośrednio aluzyjny. Jego aluzyjność jest jednak zupełnie przypadkowa, a takie czytanie byłoby kabaretowo płaskie. Idzie o konstatację wiele głębszej natury — dyskurs o postawach. Do tego zmierza tok akcji i ostateczna decyzja trupy aktorów: „Zagramy tak, jak było... prawdę. Jak król chciał mieć sentymentalną dramę, podczas gdy Hamlet... Pokażmy ludziom, jak się nami posługiwano. (...) Zagramy całą prawdę, której się Hamlet i Klaudiusz pozbawili”. Brawo!

Brawo! Artyści postąpili godnie. Wróćmy jednak do tezy Litwińca, wedle której *Hamlet-kuglarz* jest sztuką o kondycji artysty i moralnym imperatywie prawdy. Otóż rozwój wypadków nasuwa nieprzystojne pytanie, czy aby powiedzenie pełnej prawdy jest zawsze najślusniejsze. Wygląda bowiem na to, że nóż prawdy miewa dwa ostrza. Ujawnienie przez aktorów pełnej prawdy o zamysłach Hamleta i Klaudiusza powoduje bowiem iście szekspirowską jatkę. Klaudiusz i Hamlet giną, tron duński wpada w łapy Fortynbrasa, a moralnie czysti aktorzy stają się eo ipso sprawcami zaboru państwa. No, w tym miejscu brawa jak gdyby słaby...

Uznałem, że Litwiniec wyraża tylko część prawdy o *Hamlecie-kuglarzu*, nie tylko ze względu na dwuznaczność czynionego przez aktorów wyboru moralnego. Także dlatego, że sztuka Jersilda przebiega jak gdyby dwutorowo, lub — lepiej by było powiedzieć: dzieli się na dwie całości, z których każda dotyka innej problematyki. Po uporaniu się ze sprawą etyki i obowiązków artysty, Jersild — zresztą tylko jedną sceną — przenosi się w zupełnie inne rejony: do problematyki Władzy. Oto dwór wymordował się do nogi. Tylko Hamlet, już również jako trup, wstaje na chwilę, by zadać publiczności dość, trzeba przyznać, podstawowe pytanie: „Wierzycie, że byłaby jakaś różnica?”, że cokolwiek zmieniłoby się na lepsze, gdyby Hamlet przeżył i objął rządy? Nie, nic by się nie zmieniło — odpowiada sobie martwy książę. Hamlet stałby się taki sam jak Klaudiusz. Taki bowiem jest mechanizm władania. „Hamlet i Aleksander Wielki... Ich wielkość polega na tym, że nie przeżyli. Byli na tyle mądrzy, że umarli, nim stali się tłustymi, starymi prykami z tysiącem nie spełnionych obietnic”. Jednym słowem Jersild — niestety nie akcją, a tylko deklaratywnym monologiem księcia — stawia tezę, wedle której jedynie śmierć w porę może pozostawić po władcy świetlaną legendę, zaś długie władanie nieuchronnie musi spowodować, że koronowany pozostanie w pamięci pokoleń jako parszywa świnia.





## PER CHRISTIAN JERSILD

(nota biograficzna)

I teraz warto wrócić do sztuki Jerzego Żurka. W *Po Hamlecie* Fortynbras — będący tam norweskim odpowiednikiem Hamleta — pozostaje przy życiu. Autor wyraźnie zgadza się z tezą Zbigniewa Herberta z wiersza *Tren Fortynbrasa*, iż żyć i działać jest o wiele trudniej i wiele odpowiedzialniej wobec siebie i społeczności niż szlachetnie i efektywnie umrzeć. Ale Żurek jest przewrotny — Fortynbras zasiądzie bowiem na tronie duńskim, a rychło zapewne i na norweskim, ale w rezultacie... przegra. A przegra, bo utraci swą czystość, uczciwość, jak nieuchronnie przegrywa ją każdy, kto wstępuje w zatrute rewiry władania. Ponury obraz mechanizmu władzy okazuje się u obu autorów bardzo podobny. Ta „tylko” różnica, że Jersild prezentuje swój pogląd jedynie w statycznym monologu, zaś Żurek formułuje go akcją — tak kształtuje bieg świata przedstawionego, że nie musi go deklaratywnie komentować. Obraz świata w ruchu ujawnia jego mechanizm. I nie trzeba chyba dodawać, iż jest to jeden z fundamentalnych wyznaczników scenopisarstwa, odróżniający dramaturgię od na przykład eseistyki czy rozpraw teoretycznych.

I Żurek i Jersild wykorzystali *Hamleta* jako mit. Lecz równocześnie, posługując się szekspirowskim tematem, dali — co nieuniknione — bezpośrednią interpretację sztuki Szekspira, swoisty do niej komentarz. I jest rzeczą oczywistą — o czym już wyżej była mowa — że komentarz do swego natury musi ujednoznaczniać, a zatem płaszczyć tekst komentowany. Nie uchodzi więc wnosić pretensje o zatarcie przez Jersilda, Żurka, Stopparda czy Brešana właściwej *Hamletowi* wielokondygnacyjności. Może natomiast razić, kiedy autor — jak Jersild właśnie — już w materii własnej sztuki eliminuje wielowymiarowość akcji, zaś bohaterów modeluje w taki sposób, że przypominają oni jedynie pionki na szachownicy intrygi.

Omówiona przed chwilą zbieżność ogólnych przesłań *Po Hamlecie* i *Hamleta-kuglarza* dodatkowo wyjaskrawia dzieląca obydwie sztuki różnica w poziomach artykulacji autorskiej wizji świata. Można nazwać *Po Hamlecie* opowieścią o Wielkiej Grze. Grze o władzę oczywiście. Aliści ponad subiektywną optyką bohaterów-graczy, w planie ponadindywidualnym sztuka Żurka jest wielką grą autora o interpretację Historii i rządzących nią prawideł. Węzłowym staje się tu pytanie: co czyni Historię — ciąg konieczności czy mozaika pałacowych intryg i prowokacji? W takim porządku sztuki Żurka i Jersilda stają się dramatami o regułach zbrodni oraz tragizmie uwikłanych w mechanizm władzy. Bowiem nie ma racji Poloniusz, czyli u Żurka Lizon, że „władza to najwyższa forma wolności”. *Po Hamlecie* i *Hamlet-kuglarz* dowodzą coś wręcz przeciwnego: władza to najcięższa forma niewoli. Uwięzienia w łupie orzecha, gdzie kategorie prawości i prawdy zastępuje kategoria skuteczności. I jest to zupełnie niezależne od siły moralnej każdego, kto znajduje się w obrębie władzy, tu bowiem działają wyłącznie prawidła ponadindywidualne. Prawa mechaniki władzy. A pośród nich także i to, że dla tego, który władzę posiada, celem najwyższym staje się walka o jej utrzymanie. A co z artystą? W świecie Jersilda i Żurka artysta może zostać albo szmatą, albo nieobliczalnym głupcem, który podpala własny świat.

Per Christian Jersild, pisarz szwedzki, urodził się w roku 1935 w Katrineholm, w rodzinie pastora. Dzieciństwo spędził w Angby pod Sztokholmem. W roku 1962 ukończył medycynę.

W dziedzinie literatury zadebiutował w roku 1960 zbiorem opowiadań *Räknelära (Nauka rachunków)*. Następnie wydał powieści: *Do cieplejszych krajów* (1961), *Ledig lördag* (1963, *Wolna sobota*) *Grisjakten* (1968, *Połowanie na prosięta*), *Drömpöjken* (1970, *Dobosz*). Głównym kierunkiem zainteresowań pisarza jest psychika przeciętnego człowieka, jego poglądy na świat i sposób życia, moralność i poczucie odpowiedzialności. Utwory Jersilda to wielkie zabarwione satyrą studia szwedzkiej codzienności. Odstępstwo od tej linii stanowi wydana w roku 1965 powieść szelmowska *Calvinos resa genom världen (Podróż Calvinola przez świat)*. Jersild jest również twórcą rewii i sztuk telewizyjnych.

Na język polski przetłumaczone zostały m. in. opowiadania Jersilda (*Schliemanowski trud, Klinika, Noc świętojańska, Ferie wielkanocne*), które znalazły się w wydanym w roku 1972 wyborze nowel szwedzkich *Kość słoniowa* oraz powieść *Do cieplejszych krajów*, wydana w roku 1973 w serii *Dzieł Pisarzy Skandynawskich*.

## W REPERTUARZE

Jan Brzechwa

### NIEZWYKŁE PRZYGODY PANA KLEKSA

Jerzy Szaniawski

### PAPIEROWY KOCHANEK

Jacek Janczarski

### UMRZEĆ ZE ŚMIECHU

## W PRZYGOTOWANIU

Bertold Brecht

### SZWEJK W II WOJNIE ŚWIATOWEJ

Adres teatru:  
58-300 Wałbrzych  
Plac Teatralny 1  
tel. 250-12, 250-13

Kasa czynna w godz. 11.00—19.00 (prócz poniedziałków) oraz w soboty i niedziele na godzinę przed spektaklem. Przedsprzedaż biletów indywidualnych i zbiorowych prowadzi również Biuro Obsługi Widzów w godz. 8.00—16.00.

Konsultant programowy  
OLGA HAAK

Sekretarz literacki  
ILONA CZĄSTKIEWICZ

Kierownik Biura Obsługi Widzów  
EDWARD KOZŁOWICZ

Kierownik techniczny  
HENRYK ROZWALKA

Brygadierzy sceny  
HENRYK LENKIEWICZ  
CZESŁAW TATARA

Główny energetyk  
HENRYK HADAJ

Z-ca głównego energetyka  
WŁODZIMIERZ HODOR

Kierownicy pracowni:  
akustycznej  
ALFRED CIEPLIK

krawieckiej męskiej  
LUCJAN OCHOTNY

krawieckiej damskiej  
z-ca HELENA KUBERA

stolarskiej  
BUDBARAS PANOJOTIS

ślusarsko-modelar.  
WACŁAW GRYNCEWICZ

charakteryzacja  
MARIA CZESEK  
DANUTA DULKO

Redakcja programu  
OLGA HAAK

Projekt okładki  
JAN JAROMIR ALEKSIUN

Rysunki  
MARIA DZIUBIŃSKA

Cena 10 zł

Его́рчи́нъ и Ока́товъ