



Dyrektor i kierownik artystyczny
ZYGMUNT WOJDAN

Dyrektor administracyjny
LEON MURZYN

Kierownik literacki
BOŻENA FRANKOWSKA

Henrik Johan Ibsen

Upiory

Rośliny wypożyczono z Ogrodu Botanicznego Instytutu Ho-
dowli i Aklimatyzacji Roślin w Bydgoszczy.



Redakcja programu
MARIA DWORAKOWSKA-JASIŃSKA

Projekt graficzny programu
JERZY JUK KOWARSKI

Trzysta
czterdziesta
pierwsza
premiera
Teatru
Polskiego



Siedemdziesiąta
trzecia
premiera
Teatru
Kameralnego

Henrik Johan Ibsen

Uważano go za geniusza teatru równego Szekspirowi czy Goethemu. Nazywano go *burzycielem porządku, zwariowanym fanatykiem* za to, że w swoich dramatach stawiał zarzuty światu mieszczańskiemu schyłku XIX wieku, że domagał się dla kobiet prawa do stanowienia o swym losie, pisał o buncie przeciw fałszywym, a ogólnie szanowanym ideałom.

Urodził się w Norwegii, w mieście Skien 20 marca 1828 roku jako syn armatora. Mając 21 lat napisał pierwszy utwór sceniczny „Katylna”, który spotkał się z całkowitym niepowodzeniem. Mimo nieudanego debiutu nie odszedł od teatru. Prowadząc teatr w Bergen pisał wielkie dramaty w romantycznym stylu oparte na legendarnej i historycznej przeszłości swego kraju: „Grób Hunnów”, „Pani zamku Oestrot”, „Uroczystość na Solhangu”, „Rycerz północy”, „Prezenci do tronu”. Sukces przyniosły mu dwa poematy dramatyczne „Brand” i „Peer Gynt”.

W latach siedemdziesiątych dał teatrom serię sztuk, w tematyce których nastąpił wyraźny zwrot ku współczesności. Odważnie i konsekwentnie stawiał w swych utworach problemy: rodziny, kobiety, małżeństwa („Nora czyli Dom lalki”, „Dzika kaczka”, „Rosmersholm”, „Kobieta morza”, „Hedda Gabler”, „Upiór” — w których dochodzi do głosu jeszcze temat obciążenia dziedzicznego); despotyzmu nadczołowieka („Borkmann”); ustroju społecznego („Wróg ludu”, „Podpory społeczeństwa”).

Za odwagę w podejmowaniu drażliwych tematów, krytycy opowiadający się za starymi normami etycznymi, obrzucili Ibsena mało wybrednymi epitetami: „Egoista i partacz” — Daily Telegraph; „Zwariowany fanatyk... Zwariowany zbzikowany stwór... Nie tylko konsekwentnie plugawy, lecz pożałowania godny nudziarz” — Truth. „Obrzydliwy, wstrętny, pełen sprzeczności i po prostu nudny... Ponury upiór szukający strachów po nocy i mruga-

jący jak głupia, stara sowa, kiedy ciepłe słońce najlepszych wartości życia razi jego pomarszczone oczy”. — The Gentlewoman.

Pisał wiele — jak mówi Wilhelm Feldman: z matematyczną dokładnością, ze znajomością strategii scenicznej. Wywarł olbrzymi wpływ na następne pokolenia pisarzy, m. in. na Shawa, Czechowa, Sudermanna, Hauptmanna, Maeterlincka, Wedekinda, Przybyszewską, Wyspiańskiego, Rittnera...

Zmarł sparaliżowany 23 maja 1906 r. w Kristiani (dzisiejsze Oslo).

Specyfiką struktury konstrukcyjnej wielu sztuk Ibsena, a zwłaszcza „Upiórów” jest odkrywanie przeszłości bohaterów w czasie trwania akcji. Jarosław Iwaszkiewicz pisał:

„... Te niebywale pierwsze akty sztuk ibsenowskich, gdzie pokazując — jak mawiał Witkacy — „co i jak”, dramaturg norweski potrafi ustawić swoje kukły w ten sposób, że widz czy czytelnik wie o nich wszystko, zna ich całe przeszłe życie, charakter i ową tajemnicę, którą każdy z nich w sercu dźwiga. A pokazane to tak, że nie wiadomo kiedy!”.

George Bernard Shaw w pracy „Kwintesencja ibsenizmu” podsumowując swe rozważania nad dramaturgią Ibsena, zwraca uwagę na dalsze techniczne nowatorstwa sztuk Ibsena:

„Tak zwana dobrze zbudowana sztuka miała dawniej ekspozycję w pierwszym akcie, sytuację dramatyczną w drugim i rozwiązanie sytuacji w trzecim. Teraz mamy w dramatach ekspozycję, sytuację i dyskusję, przy czym dyskusja jest próbą talentu dramaturga. (—) Techniczne nowatorstwo ibsenowskiego teatru polega na: 1) wprowadzeniu dyskusji do dramatu i na jej stopniowym rozwoju aż do zidentyfikowania dyskusji z akcją; 2) na podniesieniu widzów do roli dramatis personae oglądających na scenie incydenty z własnego życia; 3) na odrzuceniu starych tricków mających budzić w widzu zainteresowanie dla nieprawdziwych ludzi i nieprawdopodobnych sytuacji oraz na zastąpieniu tych tricków sądową procedurą oskarżenia, niszczenia złudzeń i szukania prawdy ukrytej za ideałami, przy najpełniejszym zastosowaniu retoryki oraz liiryki kaznodziej, obrońcy i poety”.



Epitety pod adresem „Upiorów”

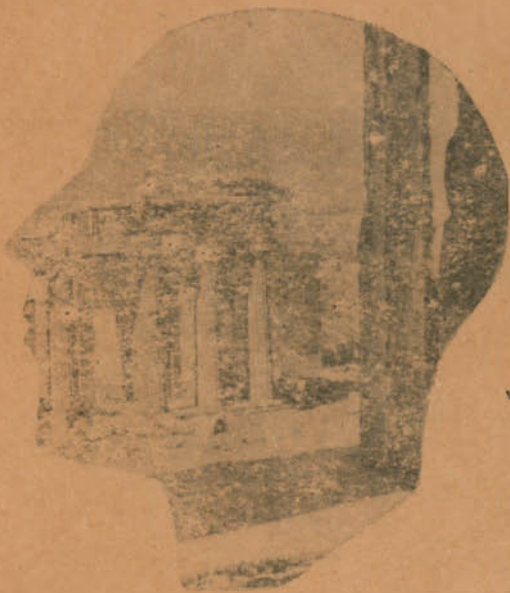
Wypowiedzi
krytyków
Rok 1891

„Niewymownie szkodliwa... Kwalifikuje się do sprawy karnej na podstawie przepisów Lord Campbell's Act... Ohydny kawałek... Skandaliczna sztuka”.

(„The Standard”)

„Chorobliwie niezdrowa i wstrętna historia... Sztuka hańbiąca i bezczeszcząca teatr w oczach każdego prawie człowieka”.

(„Lloyd's”)



„Żalosa diagnoza ponurej nieprzyzwoitości... Postacie to pedanci moralni i rozpustnicy... Chorobliwe karykatury... Belkot zwariowanych Norwegów...”.

(„Black and White”)

„Tak podła i brudna mieszanina jeszcze nigdy nie splamiła desek angielskiej sceny... Nudne i wstrętne... Obrzydliwość i smród nałożone grubą warstwą jak kielnią”.

(„Era”)

„To oburzające przedstawienie... Należy napiętnować tych, którzy chcą zatruć współczesny teatr jadem, rozpaczliwie wstrzyknawszy go najpierw sobie i innym. Nieskanalizowany rynsztok... Nowe i niebezpieczne szkodnictwo”.

(„Daily Telegraph”)

Sądy o Ibsenie

...Ibsen jest niewątpliwie wybitnym dramaturgiem, ale co wnosi on do świadomości naszej młodzieży w porównaniu z innymi bezspornie wielkimi demaskatorami?”.

Komsomolskaja Prawda 1929 r.



...Nie, on stawia dramaty tam, gdzie by ich najmniej spodziewać się można, w sferach życia powszedniego wśród najpospolitszych kółek mieszczańskich, w gronach prozaicznej kapoty, surduta i czepeca. Dramat też Ibsena w tym, co ma w sobie idealnego, nie wypływa z otoczenia i przyboru, lecz z wnętrza dusz i dlatego nie przestanie budzić uwagi znawców”.

Biblioteka Warszawska 1883 r.

...Potrafił bez ogródek jasno i wyraźnie stawiać „przekłete pytania”. Na tym polega jego nieprzemijająca wartość dla wyzwolonej ludzkości, w tym tkwi jego szczególne znaczenie w czasie zwycięstwa nad owymi przeżytkami kapitalizmu.

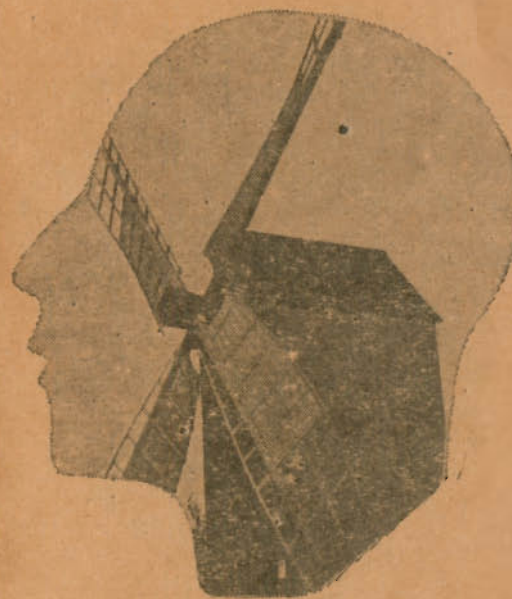
Literaturnaja Gazeta 1939 r.



Ibsen stanął w rzędzie proroków dowodząc żarliwie, że duch, czyli wola człowieka nieustannie przerasta ideały i wobec tego bezmyślne stosowanie się do ideałów nieustannie powoduje skutki równie tragiczne co bezmyślne pogwałcenie ideałów.

Ibsen twierdzi, że nie ma złotej zasady, że postępowanie ludzkie musi być usprawiedliwione życiowymi konsekwencjami, a nie żadną zgodnością z jakąkolwiek zasadą czy ideałem.

...Ileż mi się zdarzyło czytać Ibsena, zawsze przejmowało mnie podziwem, w jaki cudowny sposób zdoła on zawsze



uniknąć płaskości, tego odmetu czyhającego na wszelką codzienność! Jakże małe i ciasne są stosunki, w których rozgrywają się te jego dramaty!.. I cóż stąd! to nie zmienia faktu, iż... przeżywany wrażenia współmierne z tymi, których doznajemy oglądając Lady Makbet albo Kleopatrze! Wielkość tkwi w twórcy, nie w wydarzeniach.

...Pobudką twórczości Ibsena był rozwieleniony w nim nadmiernie fanatyzm prawdy w życiu jednostki. Całą swą istotą wyteżył w kierunku odwiecznego zagadnienia, jak pogodzić „ideał” z „życiem”, absolut etyczny z formami ludzkiego bytowania. Sam Ibsen nie był twórcą nowej prawdy etycznej, takiej prawdy, która by była odkryciem regulującym stosunki ludzkie.

Prawda Ibsena jest wartością negatywną, albowiem stanowi jedynie zaprzeczenie fałszu, trawiącego całe życie nowoczesne. Obra-



zy tej prawdy wszczepiło w Ibsena społeczeństwo oparte na kłamstwie.

Adam
Grzymała-Siedlecki

...Wielkim był nie tylko siłą geniuszu artystycznego, wielkim był również przez wysokość swoich ideałów życiowych, przez wzniosłe poczucie odpowiedzialności moralnej za to, co dziełami swymi głosił. Mimo wszelkie swe możliwe omyłki był przykładem twórcy uprawnionego do wychowania sumień.

Henrik Johan
Ibsen

Upiory

(Gjengangere)

Premiera 8 kwietnia 1973 r.

Przekład
Ignacy Suesser

Opracowanie literackie
Henryk Baranowski



Reżyseria
Henryk Baranowski

Muzyka
Andrzej Biezan

Scenografia
Jerzy Juk Kowarski

Asystent reżysera
Wiesław Rudzki

Obsada:

Helena Alving
Ewa Studencka-Kłosowicz

Oswald Alving, jej syn
Wiesław Rudzki

Pastor Manders
Czesław Stopka



Regina
Maria Chruścielówna

Przedstawienie prowadzi
Barbara Zajączkowska

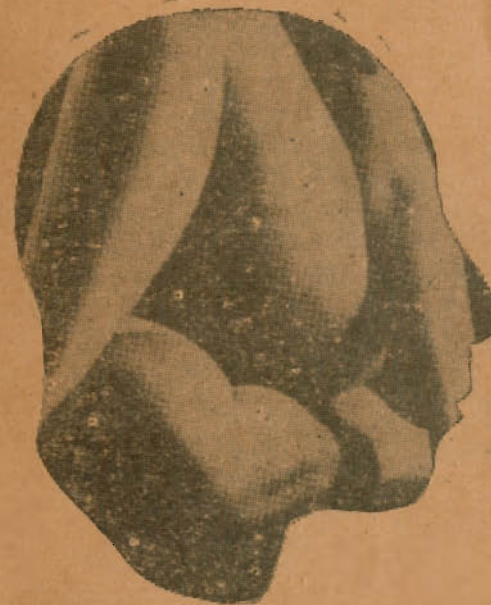
Engstrand, stolarz
Adam Krajewicz

Kontrola tekstu
Helena Ałszyńska

Allardyce Nicoll

Ponad wszystkimi dramaturgami tego wieku góruje niewzruszona postać Henryka Ibsena, który nagle z ledwie wydobywającego się z powijaków teatru norweskiego czyni konkurenta dla teatrów innych krajów, o głębszej tradycji scenicznej i dużo bogatszej spuściznie dramatopisarskiej.

Ibsen nie tylko przejawia większą siłę sceniczną, głębszą wizję i bardziej określony cel niż jakikolwiek z jego towarzyszy, lecz wyrasta wprost na potężny symbol tego wszystkiego, czego jego wiek poszukiwał i co osiągnął w formie dramatu. W jego dziełach, jak w skupiającym zwierciadle, widzimy obraz wieku.



Aleksander Rogalski

...Nawet i tej bezpośredniej, użytkowej aktualności nie moglibyśmy tak bez reszty odmówić dramatom Ibsena. Bo czyż tak istotne zagadnienia jak np. problem moralności indywidualnej i publicznej, problem sytuacji kobiety, czy problem małżeństwa nie nabrały szczególnej ostrości w naszych czasach? A walka z hi-

pkryzją, serwilizmem, walka o prawdę i wolność w życiu indywidualnym i społecznym, czyż nie stała się najwyższym nakazem moralnym dzisiaj?

Stanisław Hebanowski

Henryk Ibsen! Jedno z największych nazwisk w historii teatru! Pisarz, który prawie we wszystkich swoich dramatach obrał za tło akcji rodzinną Norwegię, tę z prehistorycznych sag skandynawskich i tę najbliższą sobie współczesną — a przecież odpowiedział na wiele pytań, jakie w drugiej połowie XIX wieku nurtowały cały świat. Był to okres,

postaci, jakaś dostojność, hieratyczność dialogów i gestów. Innych drażni trochę aluzyjność wypowiedzi, długo krążących wokół nienazwanych po prostu spraw. Niektórzy znów widzą jedynie zewnętrzną atmosferę sztuk, ich warstwę obyczajową i ci właśnie skłonni są wygłaszać lekkomyślne zdania, że problematyka dramatów Ibsena przeżyła się, że nie ma już w nich aktualnego rezonansu. Taka pseudonowoczesna opinia jest równie niesprawiedliwa i krzywdząca jak stanowisko pruderyjnych krytyków angielskich, którzy po premierze „Upiórów” pisali: „Absolutnie obrzydliwa sztu-

we zwycięstwo i jednała tysiące zwolenników: tych, którzy odważnie chcieli poznać prawdę o świecie i o sobie.

Bo Ibsen — ten bezkompromisowy moralista — stawia jednostkę ludzką oko w oko z gorzką prawdą, bez masek społecznych pozorów, odartą ze złudzeń jakimi zwykliśmy barwić i uzasadniać nasze czyny. Jednocześnie jednak Ibsen — surowy sędzia — potrafi zrozumieć człowieka ludzającego się, współczuć z „Peer Gyntem”, który po tylu fantastycznych, wydarzonych i niewydarzonych przygodach, staje pusty na progu rodzinnego domu, aby zrobić

Dlatego tak okrutnie przeżywa pani Alving w „Upiorach” bankructwo swoich ideałów; dlatego tak tragicznie kończą pastor Rosmer i Rebeka West w „Rosmersholmie”; odkrywając powoli zakłamanie i fałsz wspólnego życia idą śladem tej, którą mimowolnie zgubili — i wybiegają jedyną drogą, jaka im pozostała: śmierć.

Wielkość Ibsena sprawdza się dzisiaj nie w precyzyjnie zarysowanym tle obyczajowym. Sztuki jego nie są rodzajowymi obrazkami przedstawiającymi umarłe zdarzenia i sytuacje. Nie są dla nas także ważne przekonania



w którym, jak pisał Bernard Shaw „wiera w nieomylność Biblii została zachwiana, a wiara w nieomylność rozumu nie została jeszcze precyzowana”. Dzisiaj nie zdajemy sobie na ogół sprawy z ogromnego, przełomowego znaczenia twórczości tego burzyciela przesądów, odsłaniającego nędzę moralną tzw. podpór społeczeństwa, walczącego z oportunistami i wszelkim schematem myślowym. Często dzisiejszemu widzowi utrudnia bezpośredni kontakt symbolizm niektórych ibsenowskich

ka... Należy napiętnować... Nieskanalizowany ryzostok... Ropiejący wrzód... Smutny i śmierdzący świat Ibsena...”. Oto garść autentycznych epitetów, jakimi dzisiejszy świętoszek chętnie obrzuciłby np. dramaty Samuela Becketta.

Nie udało się ówczesnym hipokrytom przyćmić sławy Ibsena. Każda premiera jego sztuki była wyzwaniem rzuconym w imię wyzwolenia człowieka z narzuconych mu, zmurszałych norm obyczajowych, każda przynosiła mu no-

obrachunek ze swego zmarnowanego życia.

Co więcej, Ibsen z niezwykłą wnikliwością psychologiczną rysuje swoje postacie, nie służą mu one tylko do udowodnienia tezy, ale żyją pełnym życiem, w ich wnętrzach wielkość krzyżuje się z podłością, piękno z szpetotą, dobro ze złem. Ibsen, walcząc o wolność każdego człowieka w stanowieniu i kształtowaniu własnego losu — obciąża go zarazem odpowiedzialnością wobec samego siebie za spełniony czyn.

poszczególnych postaci: niewiele nas obchodzi postępowe poglądy Rosmera i sprawa Nory straciła swój modny niegdyś aspekt emancypacyjny. Ale sens twórczości Ibsena i prawdziwa jego wielkość wyraża się w jego bezkompromisowej postawie, postawie człowieka, który usawicznie walcząc z przeciwnościami: kłamstwem otoczenia i osobistymi iluzjami, choćby po omacku jak Nora, szuka wciąż siebie i swojego miejsca w świecie.

Na marginesie „Upiorów” notatki reżysera

Powiada się — i chyba nie bez powodu — że realizując jakikolwiek dramat, który należy już do historii, aktualizujemy go bardziej czy mniej świadomie, ponieważ przypadłością czy też zaletą naszego istnienia jest niemożność oderwania się od konkretnej sytuacji w jakiej istniejemy, przez co podporządkowujemy wszelkie wytwory naszej cywilizacji systemom wartości i strukturom myślenia, którymi posługujemy się na dzisiaj.

sfer bytu. Jedna sfera wyraża się w sposób racjonalny, druga irracjonalny.

Spróbujmy tę dychotomię nieco przybliżyć. Sfera ekspresji racjonalnej to wszystkie obszary kultury europejskiej, które zostały ukształtowane przez politykę i to wszystko co ją usprawiedliwiało, a więc: religia, ideologia, technologia produkcji dóbr i to niezależnie od tego czy wartością porządkującą działania społeczne była wartość uznana jako transcendentna do kultury ludzkiej, czy immanentna w najprzeróżniejszym rozumieniu tego słowa, a więc bardziej czy mniej laicka, bądź wręcz ateistyczna. Sfera ekspresji irracjonalnej — która z racji swojej nieracjonalności wiaśnie nie daje się sformułować w języku w sposób pozytywny, gdyż takie kategorie są kulturze europejskiej z gruntu obce — stanowi drugi biegun życia ludzkiego, i objawia się w aktach spontanicznej ekspresji, które nie znajdują żadnego usprawiedliwienia, i znaleźć go nie mogą w ramach społecznego porządku.



Niechaj ta hipoteza umocni decyzję wystawienia dramatu Ibsena, od którego napisania dzieli nas lat 93 i zarazem niech hipoteza ta dowiedzie, że dramat ten zarządza potrzeby współczesnego odbiorcy, czyli jeżeli nie odpowiada, to przynajmniej stawia pytania, na które uczestnik naszej wspólnoty ludzkiej powinien starać się odpowiedzieć.

Centralne pytanie, które daje się wyśledzić w dramaturgii Ibsena i które natrętnie i nieubłagalnie powraca z coraz większą siłą, z coraz tragiczniejszą potrzebą odpowiedzi, to pytanie o to: jaka jest prawda człowieka jako indywiduum i jako uczestnika ludzkiej zbiorowości? Sposób w jaki Ibsen formuluje to pytanie ukazuje tragiczny konflikt wewnętrzny nie tylko indywiduum, ale także całej kultury europejskiej, nadając swoim dramatom wymiar tragedii uniwersalistycznych.

Rzeczywistość ludzkiego życia, tak jak to formuluje Ibsen, składa się z dwóch antagonistycznych

I tutaj właśnie pojawia się podstawowy dyalekt, co jest prawdą a co jest fałszem. Dlaczego tak się dzieje, że prawda i fałsz są bezsilne przy próbach rozwiązania tragicznego konfliktu bohaterów ibsenowskich? Po prostu dlatego, że kategorie te nie mogą objąć sfery ekspresji i potrzeb irracjonalnych. A potrzeby te istnieją. Są równouprawnionym składnikiem ludzkiego życia. Tylko przypadek, że życie to toczy się tutaj, a nie gdzie indziej, w tej tradycji, w ramach takiej a nie innej struktury norm, obowiązków i języka, które nie kodyfikują takich potrzeb jako równoprawnych, a wręcz je negują, jest powodem tragedii i wewnętrznego konfliktu życia, nie dającego się rozwiązać.

W trakcie rozwoju akcji „Upiorów”, widzimy właśnie proces objawiania się wyżej opisanych dwóch obszarów życia ludzkiego. Szczególnie wyraźnie obserwujemy to w działaniach Pastora Mandersa i Heleny Alving.

Proponowany przez Mandersa „sposób na życie” realizowała pani Alving i poniosła klęskę: stworzyła przez wieloletni wysiłek i dyscyplinę podporządkowaną zastanym normom społecznym, fałszywy obraz swój i swoich najbliższych, pozabawiając się tym samym szansy na intymne porozumienie się z drugim człowiekiem; wynaturzyła w sobie całą sferę życia uczuciowego, które ustawicznie tłumione przekształcało się w chorobliwe natręctwa. Zwierza te Pastorowi, Manders nie jest w stanie już bronić swoich racji, po prostu ucieka. Uciekając od Heleny, ucieka przed jej pytaniami, przed naucecznym faktem własnego fałszu i nieludzkimi konsekwencjami swojej doktryny. Ucieka zarazem przed sobą jako człowiekiem, przyjmując z pełną świadomością swoją tragedię, by znowu pogрузić się w narkotyczne mistyfikacji, zamknąć się w wieży z kości słoniowej.

Helena w przeciwieństwie do Pastora idzie za swoją tragedią, jest świadoma uwarunkowań w jakie wtoczyła ją społeczność, tradycja, jej własne ży-

czątku. Wykorzystuje nędzny szarżar stołarza, aby uciec od walki z sobą, Heleną i Oswaldem.

U Ibsena Oswald jest obciążony dziedzicznie. Jego działanie jest działaniem psychopaty. W naszym zamiarzeniu Oswald działa w pełni świadomie i wykorzystuje wszystkie psychopatyczne wynaturzenia kultury dla zniszczenia — z pełną świadomością okrucieństwa — osobowości Mandersa i matki Heleny. Pastor kapituluje bardzo szybko. Helena podejmuje walkę i chcąc ocalić siebie i syna od samozniszczenia posługuje się ostatecznym argumentem: miłością. Oswald nie widząc możliwości spełnienia nawet tej zasady życia, proponuje śmierć jako wyraz skrajnego protestu. Niestety poza samym buntem, poza nihilistyczną kontestacją, nie jest w stanie przedstawić żadnego pozytywnego modelu. Kilka sloganów jak miłość, radość życia, radość pracy, szczęście — i to jest wszystko. Ale jak to zrobić, jak to spełnić? Na to ani Oswald, ani Ibsen, ani my wszyscy jeszcze nie odpowiedzieliśmy, mimo to, że



cie. Próbuje się z nich wyzwolić poprzez poddanie się namiętnościom. Ma dwie szanse: Manders, którego jeżeli już nie kocha, to przynajmniej żywi do niego przyjaźń. Wobec niego dokonuje aktu oczyszczenia, przez wyładowanie nagromadzonej nienawiści do życia, jakie prowadziła. Po drugie jest Oswald — jej syn — który obiecał pozostać na długi czas w domu. Helena zdejmując zasłonę, za którą ukryta była cała historia jej walki z sobą i z innymi, odświeża się Mandersowi i Oswaldowi w całej swojej prawdzie, w całej swojej sile i słabości, w całym pragnieniu życia i nienawiści do życia, w czystości i brudzie. Staje oczyszczona przed Pastorem, a ten pod naporem tak bezpośredniego aktu, mającego na celu pełne porozumienie, zaczyna poddawać się stulionym w sobie namiętnościom i kto wie czy nie dokonałby pod wpływem budzącego się w nim uczucia do Heleny tak ogromnego wysiłku jaki uczynił Pastor z „Rosmersholmu”, ale zwraca u samego po-

odpowiedź ta będzie musiała zniszczyć całą naszą historię i kulturę europejską, a przede wszystkim jej podstawowy instrument — język.

Tkwiąca w tym aktualność Ibsena, wyjątkowa intensywność i celność spojrzenia na problem bytu ludzkiego (zarówno w wymiarze skodyfikowanym normami przeróżnego autoramentu i w wymiarze najbardziej intymnej i nie skodyfikowanej ekspresji, które oddziela od siebie przestrzeń nie do pokonania), konaszacja spłotu namiętności i potrzeb, które kierują ludzkim życiem zdecydowała, że chcieliśmy pokazać ten tragiczny węzeł. Odarliśmy dramat z rozdzajowości na ile to było możliwe, przybliżając go do formy tragedii klasycznej, próbowaliśmy skomponować widowisko, które byłoby takim ekstraktem ekspresji człowieka, żeby nie dała się ona pomieścić w estetyce słowa, gestu, ruchu jakimi posługujemy się na co dzień.

(hwbc)

Henryk Baranowski

Dyplomant Wydziału Reżyserii
PWST w Warszawie.

„Upiory” H. Ibsena — to ósma
realizacja w teatrze zawodowym.



Jerzy Juk Kowarski

Dyplomant Akademii Sztuk Pięknych
w Warszawie.

„Upiory” H. Ibsena — to trzecia
realizacja w teatrze zawodowym.

Ewa Studencka-Kłosowicz

Rozpoczęła pracę jako aktorka w sezo-
nie 1945/1946 w teatrze na Wybrzeżu.
W następnych latach angażowana do
teatrów: w Bydgoszczy, Bielsku-Białej,
Toruniu, Poznaniu, Łodzi, Bydgoszczy.

Z długiego szeregu ról wspomina role: Solange
w „Lecie w Nohant” Iwaszkiewicza, Ogi
w „Łaskawym chlebie” Turgeniewa, Kleopa-
try w sztuce Morstina „Kleopatra”, Antyfony
w „Antygonie” Anouilha, Lady Milford
w „Intrydze i miłości” Schillera, Racheli
w „Weselu” Wyspiańskiego, Heloizy w „Heloizie
i Abelardzie” Vaillanda, Eleonory w „Tangu”
Mrożka, Caesonii w „Caliguli” Camusa, Geor-
ge Sand, w „Poezie miłości” Dackiewicz, Zo-
filii w „Zykowowych” Gorkiego, Matki Courage
w dramacie Brechta „Matka Courage i jej
dzieci”.



Nagrody:

1968 r. X FTPP w Toruniu za rolę Titiu-
by w „Czarownicach z Salem” Millera;
1972 r. XIV FTPP w Toruniu za rolę
Matki Courage w dramacie Brechta
„Matka Courage i jej dzieci”.

Miarą popularności Ewy Studenckiej-
Kłosowicz w Bydgoszczy jest trzykrotne
zwycięstwo w plebiscycie „Dziennika
Wieczornego” wybierającego najpopu-
larniejszych aktorów teatrów bydgo-
skich.

Wiesław Rudzki

Film:

Ukończył Wydział Aktorski PWST w Warszawie w 1971 roku. Studiował w grupie prof. Jana Kreczmara. Po dyplomie zaangażowany do Teatru Polskiego w Bydgoszczy.

Młodzieniec w telewizyjnym filmie „Wiktoryna” w reżyserii Jana Rutkiewicza.



Teatr:

Białek, Czarnko, Pstrokatek i Żółcik w „Bajce o kołpakach” Panczewa; Janek w „Lekkomyślnej siostrze” Perzyńskiego;

Żołnierz w „Matce Courage” Brechta; Marynarz z Odessy w „Tragedii optymistycznej” Wiszniewskiego.

Kierownik techniczny

Walerian Przybylski



Brygadier sceny

Antoni Krolik



Oświetlenie

Teofil Świętek



Kierownicy pracowni:

krawieckiej

Modesta Wróblewska

Franciszek Rogulski



malarskiej

Władysław Gacki



stolarskiej

Antoni Trojanowski



fryzjerskiej

Helena Głębowska



Rekwizytor

Hieronim Guzek

Sezon 1972/1973

Exemplarz
Cena 3 zł
bezpłatny