WILIAM SZEKSPIR

HAMLET

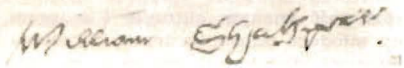
Państwowy Teatr im. J. Osterwy
w Lublinie

DYREKTOR
Jerzy Torończyk

KIEROWNIK
ARTYSTYCZNY
Kazimierz Braun

Premiera: 19 października 1968 r.

PROGRAM



KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI WILIAMA SZEKSPIRA

1564

Dnia 23 kwietnia w miasteczku Stratford nad Avonem urodził się Wiliam Szekspir (Shakespeare) jako najstarszy w sześciorga dzieci zamożnego kupca i rajcy miejskiego — Johna.

1571—1581

Od siódmego roku życia Szekspir chodził do szkoły początkowej, w której zaznajomił się z łaciną, wstępnymi wiadomościami z greki oraz poznał najważniejsze dzieła klasyków starożytności. Szkoły tej prawdopodobnie nie ukończył. Zżył się bardzo z piękną przyrodą okolic Stratfordu i poznał życie oraz poezję ludu, który później odegrał ważną rolę w jego twórczości.

W latach chłopięcych Szekspir miał również sposobność przyglądania się od czasu do czasu przedstawieniom wędrownego teatru, który na gościnne występy zjeżdżał do Stratfordu.

1582—1587

W r. 1582 osiemnastoletni Szekspir żeni się z Anną Hatheway, córką bogatego chłopa. Z małżeństwa tego miał troje dzieci. Związek z Anną nie był, zdaje się, zbyt szczęśliwy. Szekspir przebywał wiele poza domem. Był ponoć bakałarzem.

1588—1590

Około roku 1588 poeta znalazł się w Londynie, podówczas mieście o stu tysiącach mieszkańców. W pierwszych latach zajmował jakieś bardzo podrzędne stanowisko w teatrze znanego tragika Burbage, z czasem jednak wykształcił się na aktora i przede wszystkim pisarza dramatycznego.

W owych czasach istniały w Londynie tzw. teatry otwarte i zamknięte. W teatrach otwartych (budowanych na wzród okolonych galeriami dziedzińców w oberżach) przedstawienia odbywały się po południu. Publiczność tych teatrów stanowił przeważnie londyński lud. Teatry zamknięte (pod dachem), uczęszczane zasadniczo przez arystokrację, grywały w godzinach wieczornych przy świetle świec. Do znanych dramaturgów należeli wtedy Marlowe, autor *Tragedii o doktorze Fauście*, Tomasz Kyd, autor popularnej *Tragedii hiszpańskiej* i Ben Jonson. W jednej z jego komedii, *Każdy w swoim charakterze*, wystąpił również Szekspir jako początkujący aktor.

Owocześni aktorzy, traktowani przez prawo niemal jak włóczędzy, łączyli się w komplecie, którym patronował jakiś możny protektor. Do jednej z takich kompanii, zwanej „Sługami Lorda Szambelana" i grywającej w teatrach otwartych, przyłączył się Szekspir.

1591—1598

Twórczość dramatyczną rozpoczął Szekspir od historycznej kroniki w trzech częściach o królu Henryku IV oraz tragedii o Ryszardzie III. Pisze następnie *Komedię omyłek*, *Poskromienie złośnicy* i *Stracone zachody miłosne*.

Musiał być już dość znanym aktorem i autorem, skoro znalazł dostęp do domu młodego miłośnika teatru, hrabiego Southamptona. Swemu protektorowi dedykował napisane w latach 1593 i 1594 poematy *Wenus* i *Adonis* oraz *Lukrecja*. Te tematy zdobyły mu w sferach artystycznych większą popularność niż twórczość dramatyczna.

Ze wzrostem sławy poprawiła się i sytuacja materialna poety. Szekspir kupuje dom w Stratfordzie, a w r. 1596 uzyskuje dla siebie i zbankrutowanego ojca szlachectwo (w herbie sokół ze złotą włócznią w szponach i dewiza: non sanz droict — nie bez prawa).

W związku z zamknięciem teatrów z powodu zarazy Szekspir porzuca chwilowo dramat do poezji lirycznej, tworząc w latach 1595—1597 serię stu pięćdziesięciu czterech sonetów.

1599—1601

W r. 1599 „Kompania Lorda Szambelana" zajmuje nowy teatr na prawym brzegu Tamizy. „The Globe" („Pod Kulą Ziemską"). W jego repertuarze pojawiają się nowe sztuki Szekspira: *Romeo i Julia*, *Ryszard II*, *Sen nocy letniej*, *Juliusz Cezar* i kilka komedii.

Ryszardem II jako żagwią buntu chciał się posłużyć w r. 1601 hrabia Essex, usunięty w cień faworyt królowej Elżbiety. Jego przyjaciele, m. in. hr. Southampton, zmusili zespół Szekspira do odegrania tragedii, ale masy ludowe, jakby przeczuwając, że obalenie królowej może spowodować nawrót feudalizmu i nowe walki magnatów o tron — nie dały się sprowokować. Z rozkazu królowej uwięziono Essexa i ścięto. W proces wmieszany był prawdopodobnie i Szekspir, choć w buncie Essexa stał niewątpliwie po stronie monarchii.

W twórczości Szekspira okres od r. 1590—1601 badacze nazywają okresem o p t y m i s t y c z n y m. Zacząwszy działalność dramatopisarza w atmosferze entuzjazmu dla Renesansu, poeta wyraża

bujność jego życia w tryskających humorem komediach, a jednocześnie w serii kronik dramatycznych opowiada się za monarchią absolutną i zwalcza przeżytki feudalizmu.

1602—1613

Po śmierci Elżbiety (1603) król Jakub I bierze pod swoją opiekę „Kompanię Lorda Szambelana" nadając jej nazwę „King's Men" („Sług Królewskich"). W tym roku Szekspir wystąpił po raz ostatni jako aktor teatru „The Globe" w sztuce Ben Johnsona *Sejanus*.

Lata od r. 1601—1608 cechuje załamanie się wiary poety w młodzieńcze ideały. Konfrontacja humanistycznych dążeń z praktyką rodzącego się kapitalizmu przynosi gorzki plon w postaci wielkich tragedii: *Hamlet*, *Otello*, *Król Lear* i *Makbet*. Okres ten nosi miano t r a g i c z n e g o.

Ostatnie czterolecie w twórczości Szekspira to ucieczka w świat romantycznych baśni i odzyskanie wiary w człowieka i postęp. Wyrazem tego odrodzenia ideałów poety jest przede wszystkim *Burza*, a także *Cymbelin* i *Opowieść zimowa*. Jest to więc w jego twórczości okres r o m a n t y c z n y.

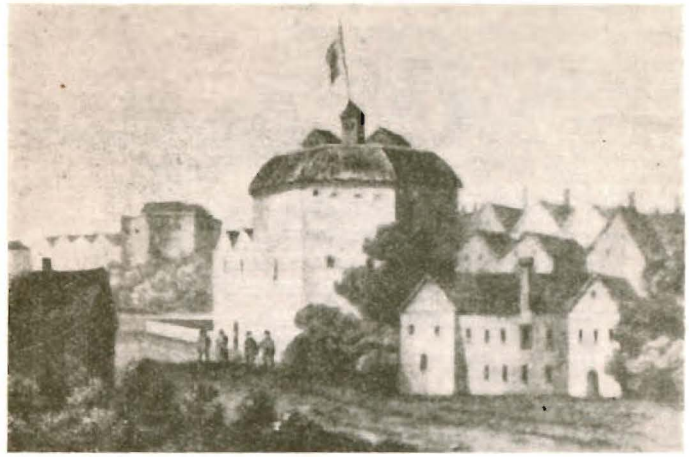
1614—1616

Około r. 1614 Szekspir opuszcza Londyn przenosząc się na stałe do Stratfordu, gdzie — po dwudziestopięcioletnim pobycie w stolicy — spędził ostatnie dwa lata życia. Zmarł dnia 23 kwietnia 1616 r.

Spora część utworów ukazała się za życia Szekspira w osobnych, na ogół bardzo niekompletnych, a w kilku przypadkach nielegalnych wydaniach. Wydanie zbiorowe ogłoszono w r. 1623 z wierszowaną przedmową Ben Jonsona oraz portretem autora.

Polskie przekłady „HAMLETA"

1797
WOJCIECH BOGUSŁAWSKI
przeróbka Schrödera
1805
JAN NEPOMUCEN KAMIŃSKI
przeróbka Schrödera
1839
IGNACY HOŁOWIŃSKI
pierwszy przekład z angielskiego
1857
JÓZF KOMIEROWSKI
przekład przesadnie archaizowany
1862
JÓZEF PASZKOWSKI
najpopularniejszy z dotychczasowych przekładów
1870
KRYSTYN OSTROWSKI
przekład dowolny w formie i treści
1890
JAN KASPROWICZ
przekład mało uściślony
1894
WŁADYSŁAW MATLAKOWSKI
przekład stylizowany, młodopolski
1895
LEON ULRICH
przekład poprawny
1922
ANDRZEJ TRETIAK
przekład sumienny, ciężki
1935
ZDZISŁAW SKŁODOWSKI
przekład rymowany
1952
ROMAN BRANDSTAETTER
przekład płynny, w ocenie dyskusyjny
1953
WŁADYSŁAW TARNAWSKI
przekład bogaty w treść, niepoetycki
1954
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ
przekład potoczysty, sceniczny
1963
JAROSŁAW CHWALEWIK
przekład filologiczny
1966
JERZY S. SITO
przekład nowoczesny



Budynek teatru szekspirowskiego „The Globe"

To be, or not to be, that is the Question;
Whether 'tis Nobler in the minde to suffler
The Slings and Arrowes of outragious Fortune,
Or to take Armes against a Sea of troubles,
And by opposing end them: to dye, to sleepe
No more;

WILLIAM SHAKESPEARE

Bydź albo nie bydź? Otóż to jest pytanie... Jestże szlachetnieyszem dla duszy znosić ostro ciosy niesprawiedliwey fortuny, czyli stawiając się opornie mnóstwu nieszczęść, wstrzymać ich nawał i skończyć one zawsze?

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI

Już czas z nieporuszonym wybierać obliczem
Śmierć albo gorzkie życie i stać z czegoś niczem.
Bóstwo! Jeżeli jesteś, oświeć moją wolą,
Mamże starzeć pod srogą schylony niedolą,
Więdnieć dłużej lub skończyć okropne rozpaczy?
Cóż jestem, kto mnie trzyma i co, się śmierć znaczy?

STANISŁAW TREMBECKI

Być albo nie być? Oto zapytanie
Czyli jest zacniej, skoro duch się kłoni,
Niż kiedy w pełnym złego oceanie
Złemu zaprzecza, nieszczęściu się broni?

CYPRIAN KAMIL NORWID

Być albo nie być, to wielkie pytanie.
Jeśli w istocie szlachetniejszą rzeczą
Znosić pociski zawistnego losu
Czy też stawiwszy czoło morzu nędzy,
Przez opór wybrnąć z niego?

JÓZEF PASZKOWSKI

Być albo nie być, oto jest pytanie
Czy jest szlachetniej, aby duch nasz znosił
Pęta i strzały gwałtownego losu,
Czy za broń chwycić przeciw morzu cierpień
I zmóc je w twardej walce?

ROMAN BRANDSTAETTER

Być albo nie być — oto jest pytanie.
Czy szlachetniejszy widny duch w znoszeniu
Pocisków oraz strzał gniewnego losu,
Czy w pochwyceniu za broń przeciw morzu
Przykrości, by im kres położył opór?

WŁADYSŁAW TARNAWSKI

Być czy też nie być? Oto jest pytanie!
Czy jest szlachetniej cicho znosić w duchu
Ciosy i strzały zaciekłego losu,
Czy porwać oręż przeciwko otchłani
Cierpień i walczyć?

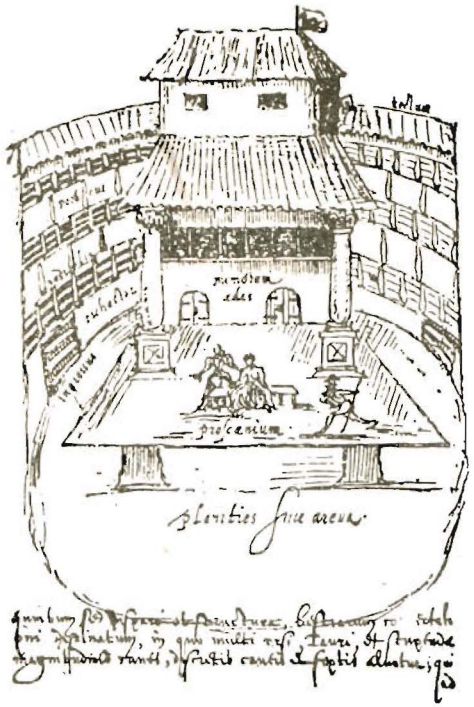
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Być albo nie być: chodzi bowiem o to,
zali szlachetniej jest świadomie znosić
Pociski proc i strzały nienawistnej Fortuny,
Czy oręż podnieść przeciw morzu klęsk,
Walką czynną położyć im kres i umrzeć
Aby nie zasnąć więcej?

WITOLD CHWALEWIK

Być, albo nie być;
oto jest pytanie.
Czy dla umysłu godniej znosić
strzały i razy nieprzytomne
losu —
czy też wystąpić czynnie
przeciw morzu nieszczęść
i poprzez opór
skończyć z nimi,
zgnieść je?

JERZY S. SITO



Scena szekspirowska według rysunku de Witta

BOLESŁAW TABORSKI

PETER BROOK

INSCENIZATOR SZEKSPIROWSKI

W teatralnym *Who's Who* Peter Brook określa swoje „rekreacje" jako: teart, film, malarstwo. Tego rodzaju postawienie sprawy nie powinno być uważane za żart ani też dziwić. Brook, jak mało który ze współczesnych artystów, żyje swoim zawodem bez reszty. Teatr i film są jego pasjami — nie zostawiającymi niemal miejsca na inne zajęcia, a jego zainteresowanie malarstwem i muzyką jest im całkowicie podporządkowane. Jako integralny artysta teatru Brook często opracowuje również scenografię, a nawet ilustrację muzyczną sztuk, które inscenizuje. Brook był reżyserem już od.. wczesnego dzieciństwa. (Gdy miał cztery lata, ojciec podarował mu makietę teatru. Siedmioletni Peter wystawił tam *Hamleta* w czterogodzinnym przedstawieniu). Jedynie Gordon Craig był podobnie integralnym arty-

WILLIAM SZEKSPIR

HAMLET

(Hamlet, Prince of Denmark)

tragedia

spolszczył *Jerzy S. Sito*

KRÓL	— *Włodzimierz Wiszniewski*	FORTYNBRAS	— *Grzegorz Mrówczyński*
KRÓLOWA	— *Zyta Połomska*	DUCH OJCA	— *Jan Bógdoł*
HAMLET	— *Andrzej Gazdeczka*	GRABARZ	— *Maciej Polaski*
OFELIA	— *Ewa Ulasińska*	AKTOR I	— *Jan Bógdoł*
POLONIUSZ	— *Krystyn Wójcik*	AKTOR II	— *Henryk Sobiechart*
LAERTES	— *Krzysztof Gordon*	AKTOR III	— *Grzegorz Mrówczyński*
HORACY	— *Roman Bartosiewicz*	REYNALDO	— *Tadeusz Zadora*
ROSENKRANTZ	— *Marian Drozdowski*	OZRYK	— *Sylwester Woroniecki*
GUILDENSTERN	— *Franciszek Brodziak*	DUCHOWNY	— *Henryk Sobiechart*
BERNARDO	— *Witold Zarychta*	DWORZANIN I	— *Stanisław Stojko*
MARCELLO	— *Jerzy Smyk*	DWORZANIN II	— *Maciej Polaski*
FRANCESCO	— *Tadeusz Zadora*	DWORZANIN III	— *Stanisław Maleszewski*

Reżyseria
KAZIMIERZ BRAUN

Asystenci reżysera:
PIOTR SOWIŃSKI
i TADEUSZ ZADORA

Opracowanie dźwiękowe
STANISŁAW PAWLUK

Scenografia:
JADWIGA POŻAKOWSKA

Układ pojedynku:
ANDRZEJ GOTTNER

stą teatru w Anglii. Ale Craig, choć „w teatrze się rodził", jakże wcześnie od czynnej pracy w teatrze odszedł. Brook, nie wywodzący się z teatralnego środowiska (jego rodzice byli naukowcami, imigrantami z Rosji) wstępnym szturmem zdobył sobie pozycję najwybitniejszego (obok Tyrone'a Guthrie'ego, który jednak swoją pozycję zdobywał długoletnim stażem) reżysera angielskiego i nie zanosi się na to, by prędko miał ją utracić.

Jeszcze jako student w Oxfordzie osiemnastoletni Brook zwrócił na siebie uwagę inscenizacją *Doktora Fausta* Marlowe'a w londyńskim eksperymentalnym teatrze „Torch". Był to rok 1943. W niecałe dwa lata później kontrowersję wywołała jego inscenizacja *Maszyny piekielnej* Cocteau w innym londyńskim teatrzyku „Chanticleer". Wkrótce potem inscenizował *Pigmaliona* oraz *Człowieka i nadczłowieka*. Na ten rok przypada też jego pierwsza inscenizacja Ibsenowska — *Pani z morza*. Na talencie dwudziestoletniego Brooka poznał się doświadczony człowiek teatru Sir Barry Jackson, zabierając go pod swe skrzydła do Teatru Repertuarowego w Birmingham, którego był dyrektorem. Brook zapoczątkował tam swą wielką serię inscenizacji Szekspirowskich, wystawiając *Króla Jana*. Rolę Bastarda grał — co nie jest bez znaczenia dla naszych późniejszych rozważań — 23-letni wówczas Paul Scofield, zdolny i inteligentny aktor, którego kariera splotła się odtąd w bardzo znamienny sposób z działalnością Brooka.

W r. 1946 Sir Barry Jackson objął dyrekcję Teatru Szekspirowskiego w Stratfordzie, zabierając ze sobą Brooka (a także i Scofielda). Jackson przeprowadził zasadnicze reformy, które nadały teatrowi w Stratfordzie jego dzisiejsze oblicze. Stworzył stały zespół, dokonał ważnych inwestycji i przeobrażeń administracyjno-technicznych, zapewnił wystawianym sztukom należyte przygotowanie i poziom. Sam nie reżyserując, skupia przy sobie zdolnych reżyserów, z których najważniejszym był właśnie Brook.

W latach 1946—47 Brook inscenizował w Stratfordzie ze znakomitym wyczuciem obranego stylu, *Stracone zachody miłości* w kostiumach à la Watteau oraz *Romea i Julię* (w obu sztukach współpracował z nim Scofield jako świetny Don Armado i Merkucjo). Ta ostatnia inscenizacja wywołała oburzenie krytyków, zarzucających Brookowi nadmierne i nieudolne skróty oraz zagubienia pozycji. Krytycy byli jednak w błędzie. Reżyser niewątpliwie zaskoczył wszystkich próbą nowoczesnego odczytania sztuki zamiast przyjętego dotąd, konwencjonalnego przekazywania tzw. poetyckich wartości. Nowatorstwo Brooka przetarło drogę dla późniejszych prób tego rodzaju (rzecz znamienna, że późniejsza inscenizacja *Romea i Julii* w Old Vic dokonana przez Zeffirellego, czy filmowa wersja Castellaniego, w znacznie większym stopniu gubiące poezję na rzecz realizmu, nie obudziły już takich zastrzeżeń krytyki, a nawet przyjęte zostały z entuzjazmem). Nie ulega kwestii, że rok 1947 oznacza dla Brooka początek „wiązania Szekspira ze współczesnością", początek poszukiwań, które po kilkunastu latach przyniosły pełny rezultat. (...)

W prelekcji wygłoszonej w dzień Nowego Roku 1963 dla stowarzyszenia British Ritish Drama League — Brook, już jako twórca głośnej inscenizacji *Lira*, poczynił kilka nieoczekiwanych dla swoich słuchaczy stwierdzeń. Powiedział ni mniej ni więcej: „Szekspir nudzi mnie łatwiej niż jakikolwek inny dramaturg i wiele wieczorów spędzonych na przedstawieniach jego sztuk zaliczam do najokropniejszych. Jeśli Szekspira reżyseruję tak jak to robię, to tylko po to, by zaoszczędzić sobie tych mąk". Cała działalność reżyserska Brooka idzie przeciw ustalonemu dotąd w Anglii poglądowi, że im bardziej wybitna i szacowna dana sztuka, tym mniej ma do roboty reżyser, który powinien dbać tylko o dokładne wokalne przekazanie tekstu przez aktorów. Sztuki Szekspira miały oddziaływać samym pięknem swej poezji, należało je raczej pięknie deklamować niż interpretować intelektualnie. Brook wychodzi natomiast z założenia, że tekst Szekspira jest przede wszystkim instrumentem dramatycznej narracji i przekazem jego wizji świata, a nie zbiorem pięknych słów i metafor, uszeregowanych rytmicznie. Podkreśla więc np., że z linijki wiersza Szekspirowskiego aktor powinien wydobywać nie więcej niż dwa akcenty, bowiem w razie wykorzystania wszystkich akcentów zawartych potencjalnie w jej rytmie, będzie ona poprawna metrycznie, ale utraci swe dramatyczne znaczenie. (...)

Brook zmierza więc świadomie do wydobycia wiersza Szekspirowskiego z szablonów dotychczasowej praktyki teatralnej, co łączy się dla niego ściśle z intelektualną interpretacją samej sztuki. Wysuwane w swoim czasie przeciw niemu zarzuty lekceważenia Szekspirowskiego tekstu nie mogły się utrzymać, stawało się bowiem stopniowo coraz bardziej jasne, że właśnie szacunek dla arcydzieła wymaga świadomego doń stosunku i interpretacji przekazywanych przez autora treści zamiast bezwolnego „unoszenia się na fali wiersza". (...)

Mówi się dziś wiele o teatrze reżysera, aktora, dramaturga, scenografa, w zależności od tego, jaki z tych czynników dominuje. Gdzie, według tego podziału, można by umieścić Brooka? Jako reżyser realizuje on określone koncepcje. Ale żaden aktor skarżyć się nie może na to, że Brook ogranicza jego swobodę twórczą. Arbitralni reżyse-

rzy wolą zatrudniać nieraz miernych aktorów, pozbawionych indywidualności, by łatwiej narzucać własną koncepcję ról. Z Brookiem wielokrotnie pracowali tak wybitni aktorzy, jak Gielgud, Olivier, Guinness i Scofield, stwarzając pod jego kierownictwem kreacje wysoce indywidualne, a jednocześnie zharmonizowane z całością przedstawienia. Brook interpretuje zarówno klasykę jak i dramaturgię współczesną w sposób w pełni nowoczesny i ma w tym względzie bardzo określone koncepcje. Ale żaden dramaturg nie może mieć pretensji o wypaczenie jego myśli czy o brak poszanowania dla tekstu. Przeciwnie, jego reżyseria nadaje każdej niemal wystawionej przez niego sztuce większą klarowność. Brook lubi w pewnego rodzaju sztukach robić własną scenografię, kostiumy, ilustrację muzyczną. To jest dla niego rozwiązanie idealne. Tam, gdzie mu to nie odpowiada — na ogół w sztukach realistycznych, o statycznej scenerii — daje innym scenografom pełną swobodę, wymagając jedynie lojalności wobec stylu danego utworu.

Peter Brook nie opowiada się więc za żadnym z teatralnych partykularzy, dąży do zintegrowania wszystkich elementów na teatr się składających. Zasługuje na miano reżysera twórczego, Artysty Teatru, który według Craiga i Schillera sprawować winien w teatrze niepodzielne rządy.

(Fragmenty książki
Bolesława Taborskiego
Nowy teatr elżbietański
Kraków, 1967)

PROFILE

ZYTA POŁOMSKA uzyskała dyplom aktorski w 1957 roku. Debiutowała w tym samym roku na scenie teatru w Zielonej Górze jako Zofia w *Ostrym dyżurze* Lutowskiego. W teatrze zielonogórskim występowała do 1961 roku, po czym przeniosła się do Białegostoku by wreszcie w 1963 roku osiąść w Lublinie. Spośród wielu zawsze interesujących ról tej utalentowanej aktorki do najciekawszych zaliczyć wypada Abbe w *Pożądaniu w cieniu wiązów*, Lidę w *Takiej miłości*, Wasylisę w *Na dnie*, *Elizę* w Aktorze Norwida, Mroczyńską w *Szczęściu Frania*, Narzeczoną w *Krwawych godach* i Podstolinę w *Zemście*.

EWA ULASIŃSKA urodzona 20 maja 1943 roku jest absolwentką Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi. Debiutowała na scenie im. J. Osterwy w Lublinie rolą Dziewczyny w *Nocnej opowieści* Choińskiego (1966 rok). Sezon obecny jest zaledwie trzecim w aktorskim życiorysie Ewy Ulasińskiej ale publiczność lubelska zna ją już zapewne z niejednej udanej roli, jak na przykład Nina w *Kryptonimie 317*, Zosia w *Kowalu, pieniądzach i gwiazdach*, Hedwiga w *Panience z okienka*, Fanchette w *Niemcach* i Klara w *Zemście*.

(*zdjęcie z roli* Ryszarda II)

ANDRZEJ GAZDECZKA, urodzony 12 marca 1932 roku, jest absolwentem PWST im. L. Solskiego w Krakowie. Debiutował w tymże mieście, na scenie Teatru Rozmaitości jako Józef w *Zakręcie* Ewy Szumańskiej (1955). Kraków opuścił w 1960 roku przenosząc się do Teatru Wybrzeże w Gdańsku. Od 1963 roku gra na scenie lubelskiej i publiczność nasza zna go już bardzo dobrze. Jego aktorstwo pełne ekspresji i charakteru zjednało sobie wielu sympatyków. Do najlepszych ról Andrzeja Gazdeczki należą: bliźniacy w *Komedii omyłek* W. Szekspira, Adaś Cisowski w *Szatanie z siódmej klasy* Makuszyńskiego, Figaro w *Weselu Figara* Beamarchais, Hrabia w *Szachach* Grochowiaka, Karzeł w *Horsztyńskim* J. Słowackiego, Ryszard II W. Szekspira i wiele innych. Za ciekawą interpretację roli świadka II w inscenizacji *Nigdy więcej* Andrzej Gazdeczka otrzymał wyróżnienie na Festiwalu w Kaliszu w 1966 roku.

(*zdjęcie z roli* robotnika we Wrogach)

KRYSTYN WÓJCIK, urodzony 12 marca 1921 roku jest jednym spośród 30-tu absolwentów Studia Dramatycznego w Lublinie. Debiutował w teatrze kieleckim w 1949 roku jako Kazio w *Romansie z wodewilu*. Występował kolejno na scenie im. Żeromskiego w Kielcach (1949—1955), w Teatrze im. Jaracza w Olsztynie (1955/56 i 1958—1961), w Teatrze Ludowym w Warszawie (1956—1958), w Teatrze Polskim w Bydgoszczy (1961—1963) i w Teatrze im. Horzycy w Toruniu (1963—1967). Do najciekawszych jego ról należą: Bruno Sztorc w *Domku z kart*, Oswald w *Upiorach* (reżyseria Karola Adwentowicza, 1957 rok), Piotr Biezuchow w *Wojnie i pokoju* i wiele innych. Zawsze interesujące aktorstwo Krystyna Wójcicka, frapujące widza konsekwencją w tworzeniu pełnej sylwetki postaci i prezycją szczegółu, zwróciło już niejednokrotnie uwagę krytyków. Na kolejnych Festiwalach Teatrów Polski Północnej w Toruniu przyznano mu wyróżnienia za rolę Franka w *Pamiętniku Anny Frank* i Króla w *Hamlecie*, oraz nagrody za Gospodarza w *Weselu* i Ila w *Wizycie Starszej Pani*.

W REPERTUARZE TEATRU:

dramat psychologiczny
Leona Kruczkowskiego

NIEMCY

adaptacja powieści
Stefana Żeromskiego

WIERNA RZEKA

komedia staropolska
Aleksandra Fredry

ZEMSTA

tragedia
Wiliama Szekspira

HAMLET

W PRZYGOTOWANIU:

tragedia historyczna
Cypriana Kamila Norwida

KLEOPATRA I CEZAR

REDAKCJA PROGRAMU:
Zofia Reklewska

PROJEKT OKŁADKI:
Jerzy Torończyk

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI:
Stanisław Maleszewski

KONTROLA TEKSTU:
Maria Aleksy

KIEROWNIK TECHNICZNY:
Władysław Szurlewicz

KIEROWNIK SCENY:
Edward Klimek

ŚWIATŁO:
Edward Ciechoński

KIER. PRAC. KRAWIECKIEJ:
Aniela Michońska

PRACE MALARSKIE DEKORACJI I KOSTIUMÓW:
Romuald Lameński

PERUKI:
Marian Marzycki

REKWIZYTOR:
Ryszard Rudaś

PRACOWNIA MODELARSKA:
Jadwiga Markowska

REALIZACJA AKUSTYCZNA:
Stanisław Pawluk

OPERATOR DŹWIĘKU:
Anna Piaseczna

PROGRAM NR 146/6 CENA ZŁ 2.—

LZGraf. zam. 1894. 3.06.68. 3000. C-7/3378