

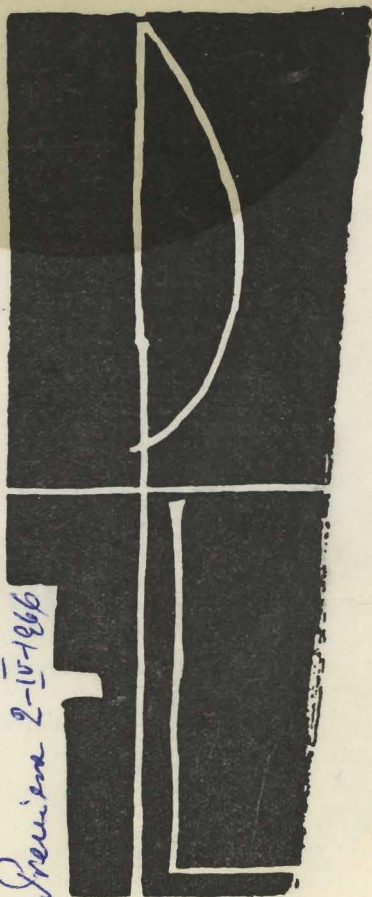
PRASKI
TEATR
LUDOWY

Prof. Arthur Kościelny

2 powiększenia

Jens Balun

Premiera 2-10-1966



ALEKSANDER FREDRO

**GWAŁTU, CO SIĘ DZIEJE
NIKT MNIE NIE ZNA**

FREDRO — KLASYK
Wydawnictwo Literackie, Kraków
1954

ALEKSANDER FREDRÓ

GWAŁTU, CO SIĘ DZIEJE

Komedia w trzech aktach, prozą

Scena w Osieku, sto (dwieście pięćdziesiąt) lat temu

Motto:

*Sroka bije na jastrzębia i skrzekocze
Przecież jastrząb jastrzębiem, a sroka sroką.*

And. Maks. Fredro

NIKT MNIE NIE ZNA

Komedia w jednym akcie, wierszem

Rzecz dzieje się w mieście, w domu Marka

Motto:

Uczy złe czynić, kto się niepotrzebnie obawia.



ALEKSANDER FREDRO
Litografia Antoniego Lauba z r. 1828

FREDRO — KLASYK

Każdemu wiadomo, że Fredro to klasyk,

ale

nie każdy wie, że

— ten klasyk był przedmiotem bardzo głośnej polemiki w okresie międzywojennym. Tadeusz Boy-Żeleński w swych słynnych „Obrachunkach Fredrowskich” ostro zaatakował „fredrologów” polskich z prof. Eugeniuszem Kucharskim na czele wykazując, że fałszują portret Fredry jako pisarza;

— ten klasyk był również i po wojnie, w okresie 1944—1956, przedmiotem sporów, dyskusji, polemik, w których kilkaset osób (krytyków teatralnych, historyków literatury, historyków teatru) starało się wywieść, czy jest on realistą, czy nie i czy jest pisarzem postępowym, czy —

— przeciwnie — wstecznym.

A mimo to

— ten klasyk literatury polskiej i polskiego teatru nie należy do najlepiej znanych i naukowo opracowanych twórców naszej kultury narodowej XIX wieku. Lekkość rodziny, niedbałość badaczy, niefrasobliwość historyków sprawiły, że tylko niewielka część rękopisów Fredry została uratowana. Do dziś nie ma naukowej monografii podającej pełną i krytycznie sprawdzoną wiedzę o życiu i twórczości Fredry, choć uznaje się go za wielkiego pisarza. Nawet Mała Encyklopedia Powszechna podaje o Fredrze dane nieprawdziwe; błędne oceny, fałszywe informacje rozpowszechniane są nadal w publikacjach popularyzatorów.

Tymczasem

— od dwudziestu lat rośnie liczba prac badawczych, cierpliwie i solidnie prowadzonych. Ich rezultatem jest przede wszystkim

— wydanie „Pism wszystkich” Fredry pod redakcją Stanisława Pigonia, znakomitego polonisty, profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wydanie to poprzedziła obszerna praca (z której wyjątki drukujemy w niniejszym programie). Tutaj dopiero po raz pierwszy ukazało się kilka nieznanych dotychczas, bo niedawno dopiero odnalezionych, utworów Fredry. Tu po raz pierwszy ustalono wreszcie daty powstania wszystkich jego dzieł;

— dalszym rezultatem najnowszych badań jest

sprostowanie dwu zastarzałych, a błędnych opinii i uparcie dotychczas powtarzanych: że Fredro był nieukiem,

że Fredro pisał przede wszystkim dla druku, a nie dla teatru

To nieprawda.

— Fredro miał znakomitych nauczycieli, których jego ojciec sprowadzał do siebie na wieś wybierając ich ze środowiska zlikwidowanego po rozbiorach dworu Stanisława Augusta,

— Fredro dysponował wielką biblioteką prywatną złożoną z kilkudziesięciu tysięcy tomów dzieł najprzedniejszych pisarzy polskich i obcych,

— Fredro dawał wyraz swym zainteresowaniom społecznym i politycznym,

— Fredro interesował się teatrem tak dalece, że wiele ze swoich sztuk sam reżyserował,

— a pisał je nie tylko z myślą przede wszystkim o teatrze, ale nawet z myślą o poszczególnych znanych mu aktorach, dla których postacie swe budował.

Był więc

— jednym z najlepiej wykształconych pisarzy polskich XIX wieku,

— jednym z najbardziej krytycznych, niezależnych w swych sądach, oryginalnych twórców naszej kultury literackiej,

— jednym z najbardziej scenicznie, teatralnie myślących poetów,

a przez to

— jednym z największych twórców naszej narodowej kultury teatralnej.

FREDRO I TEATR PLEBEJSKI

Długi żywot Aleksandra Fredry (1793—1876) przypada na kilka różnych okresów historycznych w życiu społeczeństwa polskiego XIX wieku. Fredro przeżywa bowiem ostatnie lata wojen napoleońskich, powstanie listopadowe, Wiosnę Ludów, powstanie styczniowe. Młody adiutant cwałował u boku Napoleona, starzec dożył kapitulacji Napoleona III pod Sedanem. Umiera on wówczas, kiedy kapitalizm, za lat jego młodości ledwo widoczny w naszym kraju, jest już w pełnym rozwoju.

Współcześni Fredry to pokolenie starsze od romantyków. Ci zaś, którzy jeszcze za życia Fredry, oglądając z szacunkiem starca, jako relikwinię minionej epoki, budowali jego sławę, jak chociażby Stanisław Tarnowski — to już potomni. Nieleddie wnukowie jego. Dzieci i niedorożki, kiedy jedyny syn pisarza, rówieśnik Ignacego Rzeckiego i Katza z *Lalki* Prusa, wraz z nimi w węgierskiej wojnie wyzwoleńczej 1849 r. zaznawał żołnierskiej doli.

* * *

Na nie mniej rozległe w czasie okresy i prądy literackie przypada twórczość komediopisarska Fredry. Rozpoczyna się przed wystąpieniem Mickiewicza, a kończy — kiedy pierwsze powieści generacji pozytywistycznej zaczyna ogłaszać Eliza Orzeszkowa. Ostatnie komedie pisarza pochodzą z lat 1867—1868. Ostatnie liryki i pełne przejmującej goryczy *Zapiski starucha* niewiele wyprzedzają śmierć twórcy.

* * *

Ewolucja pisarska Fredry nie odbija faktów społeczno-politycznych, które współcześni i potomni poety uważali za najdonioślejsze. Nie rozwija się w zgodzie bądź w wyraźnej walce z górującymi prądami literackimi czasu. Twórczość ta posiada swoistą i odrębną genezę, posiada też swoistą i odrębną linię rozwoju, której nie da się zestawić z żadnym z pisarzy współczesnych autorowi *Zemsty*.

Na ten fakt, najbardziej utrudniający współczesnym zrozumienie rzeczywistego stanowiska pisarza, złożyło się wiele powodów. Pochodzenie klasowe Fredry, formacja intelektualna jego światopoglądu i umysłowości, wreszcie genealogia terytorialna nie stanowiły zespołu czynników, który by ułatwił pisarzowi zrozumienie tyłu odmiennych epok i pokoleń, jakie przyszło mu przeżyć. Zespołu, który by łatwo pozwalał równać z nimi krok.

W tym pochodzeniu, formacji i genealogii były dane na reakcjonistę, na intelektualnego pogrobowca i zaślepiętego tradycjonalistę. Fredro w określeniach takich zmieścić się nie daje. Bo nie wyrośnie z nich nigdy pisarz naprawdę wielki. A Fredro był takim pisarzem.

* * *

Jest pewnym uproszczeniem, kiedy się powiada, że Fredro był komediopisarzem... i kropka. Nawet w obrębie utworów scenicznych widnieją wyraźne grupy, a poza tym był poetą, był prozaikiem.

Dorobek ten obejmuje pełne, odpowiadające wymaganiom gatunku, kilkuaktowe, normalne komedie, w kolejności chronologicznej ukończenia tych utworów, nie wydawania ich drukiem czy też reprezentacji scenicznej: *Pan Geldhab* (1818), *Mąż i żona* (1821), *Cudzoziemczyni* (1822), *Przyjaciele* (1826), *Śluby panięskie* (1826—1827, 1832), *Pan Jowialski* (1832), *Zemsta* (1832—1833), *Ciotunia* (1834), *Dożywocie* (1835).

Ten ciąg komedii przetkany jest przed r. 1830 utworami innego rzędu. Przetkany jest ciągiem muzycznego wodewilu, groteski, farsy, „operetkowej chryji”: *Nowy Don Kiszot* (1822), *Damy i huzary* (1825), *Nocleg w Apeninach* (1825), *Gwałtu, co się dzieje* (1826), *Dyliżans* (1827). Dopiero w łańcuchu od *Pana Jowialskiego* po *Dożywocie*, pióro Fredry obywa się bez mniejszych i pośrednich ogniów. Ponadto wiersze, w jakich odbija się cały krąg zainteresowań pisarza, od zarodkowych tematów jego komedii po szlachetną prostotę liryczną.

W jednym tylko sposobie Fredro pozostał zawsze wstrzeźliwy i nieskory do wynurzeń. W wyznaniu epistolarnym. Gdybyż wiedział, ile listów każdego tygodnia, i jakich listów, ekspediował w świat Zygmunt Krasiński.

To proste przypomnienie utworów nie tylko ostrzega przed sądem zbyt uproszczonym: k o m e d i o p i s a r z. Ostrzega także przed przypuszczeniem, jakoby rzeczywiste problemy i tematy twórczości Fredry pokrywały się z granicami gatunków. To znaczy, jakoby groteski i „operetkowe chryje” mówiły o kwestiach mniej ważnych dla zrozumienia pisarza, aniżeli jego pełne komedie. Lub też, jakoby pomiędzy szeregami formalnymi uprawianymi przez Fredrę, związki przebiegały w inny sposób, a nie ten, który właśnie komedie,

Autograf *Nikt mnie nie zna*

jednoaktówkę i list w określonym wypadku, w innym zaś wiersz, komedię i groteskę łączy w rzeczywistą artystycznie, rzeczywistą ideowo całość. W takich bowiem całościach dokonywa się rozwój Fredry. W takich całościach zmieniają się jego główne zainteresowania.

Znakomity komediopisarz posiadał dar, jakiego z nikim nie dzieli on w piśmiennictwie polskim, dar całkowitej obiektywizacji pomysłu, zanim ten pomysł obrósł w znaczenia. Perypetie zawsze wyprzedzają u Fredry sensy. Warsztat pisarza, dochowane kolejne redakcje dzieł pozwalają to stwierdzić w niezaprzeczalnym stopniu. Autor *Intrygi na prędce* już był posiadaczem perypetii komediowych, do których epoka i jego własne dojrzewanie dorzuciły z czasem znaczenia ideowe i psychologiczne wartości.

W tym względzie dwa odmienne szeregi, dwie rozwojowe całości, bardzo istotne dla poznania warsztatu Fredry i jego stosunku do współczesnej epoki, są wcześniejsze od wzoru komedii oświeceniowej w dorobku pisarza. *Intryga na prędce*, *List*, *Nikt mnie nie zna*, *Damy i huzary*, *Nocleg w Apeninach*, *Dyliżans*, *Gwałtu co się dzieje* — to pierwszy

z owych szeregów. Jednoaktówki, komediooper, farsy, groteski, wszystkie oparte na karkołomnych pomysłach intrygi, na zabawnych i na ogół rubasznych perypetiach, dalekie od normalnego prawdopodobieństwa wydarzeń i charakterów, w żadnym sposobie nie zaczepione o tradycję komedii polskiego Oświecenia. Ani bohatera, którego wady i śmieszności stałyby pośrodku akcji, ani realistycznego związku z epoką i jej problemami nie napotkamy w tych utworach.

Są pośród nich takie, w których mało wybredna z pozoru intryga odsłania genzę teatru fredrowskiego, starszą od teatru polskiego Oświecenia, genzę plebejską i ludową: *List, Nikt mnie nie zna*, a nade wszystko kapitalna groteska *Gwałtu co się dzieje*.

* * *

Fredro. Pisarz, który myślał intrygą, dla którego postać była motorem intrygi scenicznej, intryga — materiałem ujawnienia się postaci zarówno centralnych, jak najbardziej pobocznych. Zawdzięczał to Fredro przyrodzonym właściwościom swojego talentu, a także wzorom i źródłom, które ów talent potrafił zaktywizować. Były to ludowe, ściślej mówiąc — plebejskie źródła myślenia intrygą oraz poszczególnych wątków Fredrowskich.

Dwukrotnie te wątki spotykamy w takim nagromadzeniu w rozwoju komedii polskiej: u Bohomolca, u samego jej początku, po raz drugi u szczytu komedii polskiej u Fredry. Po Bohomolcu nikną one, nawet u Bogusłowskiego nie będą się odzywać. Ludowe źródła osobistej twórczości komediopisarskiej Bogusławskiego zdają się leżeć gdzie indziej w bezpośredniej potrzebie politycznej, której służą aktualnie istniejące postacie z ludu.

O ile jednak Bohomolec, zastanych w tradycji ludowej całego europejskiego teatru wątków i schematów intrygi nie potrafił napełnić nową zawartością, nie potrafił połączyć w jedność z typami ludzkimi okresu, zgrać postacie z intrygą, Fredro uczynił to po mistrzowsku.

Przebieranka, zmiana ról, krótko- lub długotrwałe nieporozumienie, połajanka pod niewłaściwy adres skierowana na skutek przebieranki, zmyślone położenie, prymitywnie uzasadnione *qui pro quo* i dziesiątek podobnych sposobów, wszystko to stanowiło wspólne pod każdą szerokością geograficzną dobro teatru. Dobro zarówno komedii dell'

arte, jak paradyzowej publiczności teatru Kamińskiego z lat Fredry.

Wszystkie te sposoby zakładały pod każdą szerokością geograficzną zestaw typów scenicznych o psychice zautomatyzowanej, reagujących zgodnie z jej uregulowanym schematem w każdej, najbardziej nieoczekiwanej sytuacji. Gra ustawicznego zmyślenia i zmiany sytuacji po jednej stronie, po drugiej zaś usztywnionych, niezmiennych wad oraz właściwości w obrębie psychiki postaci — to są dwa konieczni partnerzy ludowego teatru.

Łańcuch utworów od *Intrygi na przedce* po *Gwałtu, co się dzieje* świadczy, że Fredro wymagania tych dwóch partnerów znał jeszcze lepiej i chyba bardziej twórczo aniżeli konsekwencje teatru stanisławowskiego. Potrafił bowiem ze starych, jak świat, schematów krzesać nowe blaski, potrafił je ułożyć w konsekwencje i sytuacje dotąd nie dostrzeżone. Jako reprezentatywne ogniwo tego łańcucha weźmy jednoaktówkę *Nikt mnie nie zna*.

Z pozoru — cały arsenał staroświeckiego i ludowego chwytu teatralnego. Przebieranka Marka Zięby, żeby sprawdzić wierność żony. Przebieranka służącego Kaspra, który wobec jego żony wciągnie go w rzadko spotykane perypetie. Przebieranka Czesława, żeby oduczyć Marka maniackiej nieufności. Potrójny chwyt z ówczesnego, najbardziej popularnego repertuaru, a zarazem, genetycznie patrząc, z komedii dell'arte. Jakież *Szkoda wąsów* Dmuszewskiego, gdzie młodzik Erast przyprawia sobie sarmackie wąsy i przybiera odpowiedni ubiór.

Fredro tam rozpoczyna swoje mistrzowskie zabiegi, gdzie jego partnerzy już dawno wyczerpali inwencję. Nie doprowadza do łatwego rozpoznania i naiwnego morału. Groteskowe założenie sztuki tak długo utrzymuje, tak świetnie je obraca przeciwko nieufnemu Markowi, że powstają sceny zupełnie gogolowskie, oparte bowiem na podobnej zasadzie groteski i humoru.

Oczyszczenie postaci z jej zakorzenionych przywar nie dokonuje się w sposób automatyczny, zewnętrzny i nie budzący wiary, lecz w położeniu, które psychologicznie daje temu podstawę, chociaż realną rzeczywistość tak przekrzywia, że sam widz zatracać się poczyna, gdzie jest prawda, a gdzie pozór. Niczym służący Kasper płaczący nad własną śmiercią, opowiadana przez Martę, budzony do rzeczywistości słowami, że już czeka kandydat do małżeństwa, z którym żona za jego życia go zdradzała. Kasper od własnej żony wszystko to słyszący. Je-

ALEKSANDER FREDRO

GWALTU, CO SIĘ DZIEJE

Komedia w III aktach

O S O B Y:

URSZULA, Burmistrz w Osieku

TOBIASZ, jej mąż

BARBARA, pisarz

KASPER, jej mąż, brat Tobiasza

KASIA

AGATA, bakałarz i dowódca straży

BŁAŻEJ, jej mąż

FILIP GRZEGOTKA

JAN KANTY DOREBA } towarzysze

DYZMA BEKIESZ } pancerni

MAKARY, szeregowiec

— TERESA LIPOWSKA

— LEONARD ANDRZEJEWSKI

— JANINA SEREDYŃSKA

— CZESŁAW MROCZEK

— EWA WIŚNIEWSKA

— LUDMIŁA ŁĄCZYŃSKA

— GERARD SUTARZEWICZ

— WŁODZIMIERZ PRESS

— ZENON DĄDAJEWSKI

— JERZY ADAMCZAK

— TOMASZ ZALIWSKI

NIKT MNIE NIE ZNA

Komedia w I akcie

O S O B Y:

MAREK ZIĘBA

KLARA, jego żona

CZESŁAW, jej brat

LAPKA, lichwiarz

MAJOR ŚLAWNICKI

KASPER, służący Marka

MARTA, żona Kaspra

FILIP

BARTOSZ

— RYSZARD BACCIARELLI

— DANUTA NAGÓRNA

— TADEUSZ BOGUCKI

— LUCJAN DYTRYCH

— ARTUR KWIATKOWSKI

— ROMAN KŁOSCIŃSKI

— BARBARA WYSZKOWSKA

— CZESŁAW NIEMCZUK

— RYSZARD OSTAŁOWSKI

Reżyseria

JERZY RAKOWIECKI

Scenografia

KRYSTYNA HORECKA

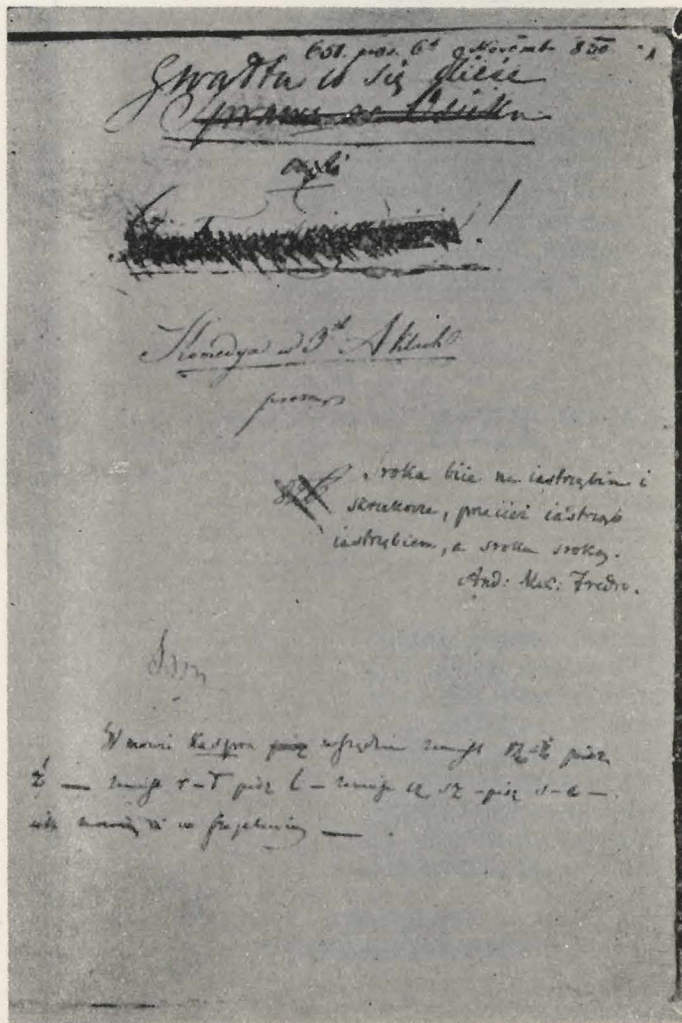
Asystent reżysera

Janina Seredyńska

PREMIERA W KWIETNIU 1966 R.

steśmy w tych szczytowych momentach intrygi, na podobnej granicy kpiny ze zdrowego rozsądku i prawdopodobieństwa, a jednocześnie groteskowej prawdy faktu, jak w „Nosie” Gogola.

Spiętrzenia w jedną konsekwentną całość akcji z postacią, intrygi z sensem, spiętrzenia i złączenia elementów, które we współczesnym mu repertuarze spoczywały nie połączone, nie nauczyli Fredry wielcy mistrzowie sceny europejskiej. I daty, i fakty świadczą, że doszedł on sam do zdobyczy, bez których nie masz prawdziwego teatru.



Kopia *Gwaltu, co się dzieje*
Karta tytułowa

Rolę elementu ludowo-plebejskiego w dziele Fredry najpełniej odsłania *Gwaltu, co się dzieje*. Ukazuje ta komedia również stosunek poety do romantyzmu. Dotyczy typu realizmu w takich utworach, jak *Pan Jowialski*, oraz postawy Fredry wobec romantycznego historyzmu. Dlatego więcej uwag o *Gwaltu, co się dzieje*, uzasadnionych także krzywdą, która tę znakomitą groteskę stale spotykała i spotyka.

Gwaltu, co się dzieje, czyli *Sprawa w Osieku*, rozbudowana została wedle dwóch pradawnych facecji plebejskich. Pierwsza z nich, wyznaczona głównym tytułem utworu, to anegdota o świecie rządzonym przez kobiety. Spotykana w folklorze i literaturze wielu narodów anegdota plebejska, której najdawniejsze źródła stwierdzić się dają w poprzedzającej Arystofanesa komedii staro-atyckiej i pod jego piórem, jako twórcy klasycznej komedii greckiej. Druga fabuła, o kowalu, co zawiñił, i ślusarzu, którego powiesili, w polskim folklorze zlokalizowana została w Osieku.

Dwa więc wątki plebejskie jako punkt wyjścia, z tym, że pierwszy z nich — o świecie zawojowanym przez białogłowy — stanowi fundament główny *Gwaltu, co się dzieje*. Kilka pięter aluzji buduje na tym fundamencie Fredro z mistrzostwem, którego dowody na mniejszych budowlach składał w *Pierwszej lepszej* i *Nikt mnie nie zna*.

Jest to, po pierwsze, sama zawartość anegdoty, pseudohistoryczna facecja plebejska, rzucająca światło na stosunek pisarza do historii i do historyzmu romantycznego. Chociaż *Gwaltu, co się dzieje* utrzymane zostało w ramach całkiem innej poetyki aniżeli *Zemsta*, przecież w niemniejszym stopniu stanowi przygotowanie dojrzałego historyzmu pisarza, aniżeli poprzedzające *Zemstę* powieści poetyckie romantyków na tematy z historii narodowej.

Jest to, po drugie, aktualna aluzja polityczna. Aczkolwiek nie należy analogii przerysowywać, aczkolwiek wypada ją pozostawić tylko w ramach przytyku i aluzji, trzy stare baby w sposób całkowicie nonsensowny rządzące Osiekiem — to trzej zaborcy. Samo ich panowanie w Osieku jest podobną bzdurą wobec zdrowego rozsądku historii co rozbiory Polski.

7.

O, jak drogą jest w żonie ta pociągu władza,
Która nas w coraz nowe rozkosze wprowadza.

8.

I wiem, że żadne wdzięki nie mają dość siły,
By tak nagle westchnienia miłosne wzbudziły.

9.

Serce bije, głos niknie, cała drzę i płonę,
Ach, twoje to, miłości, pociski szalone.

10.

Wierz mi, w nagrodę cierpień niebo miłość
dało,
Nie szafujmy nią nadto, ani nadto mało,
Niegodna nas upadła, uszlachetnia prawa.

11.

Miłość prawa nie tak bywa trwożna,
I próbuje to wszystko, co próbować można.

12.

Miłość nieprawda, marzenie prawdziwe!
Jeśli natura jej płomieni
W każdą istotę włożyła,
Płomień, których czarująca siła
Byt nieczuły w życie mieni,
Tem samem, jak się wydaje,
Każdą miłość uprawniła.

13.

Ach, nim się człowiek, niestety, ożeni,
O jakże mało swoją wolność ceni,
Aż zakosztuje tej kwaśnej słodczy!
Dopiero sobie, co miał niegdyś, życzy.

14.

Doznałem w krótkim czasie, że ta wolność
nasza,
Która się tak okropnie małżeństwem zastrasza,
Która nad wszelkie dobro najdroższą się zdaje,
Wcześniej czy później trochę ciężarem zostaje.

15.

Nasze majątki równe, nasze serca zgodne,
Żadne więc mych zamiarów sprzeczności nie
wzruszą,
I nie dzisiaj, to jutro spełnione być muszą.

16.

O, dziewczyno płocho!
Któż ci, kiedyś bogata, nie powie, że kocha?

17.

Przy dobroci, miłości, potrzeba i chleba,
Trzeba to, co posiadasz, wiedzieć komu
zwierzyć
I trzeba przed ołtarzem całą przyszłość
zmierzyć.

18.

Nie znałam mego serca i żyłam w tym błędzie,
Że zawsze wola ojca moją wolą będzie.

19.

Innego nie chcę szukać nad twą miłość prawa,
Gdy tę tracę, cóż znaczy twych obietnic siła?
Pocóż masz jej ulegać, gdyś serce zmieniła?

20.

Wprawdzie dawnemi czasy lubiłam go nieco,
Lecz zwykle nasze gusta z godzinami lecą:
Co wczoraj było pięknem, dziś brzydkiem być
może,
Mamże dla dawnej woni zwiędłą nosić różę?

21.

A ja ci radzę wypogodź tve czoło,
Nie bądź Gustawem, lecz kochaj wesoło.
Te elegie i miłosne żale
Młodej dziewczyny nie podbiją wcale.

22.

...usta jak korale
Łatwo miłość wyrażają nie głosząc jej wcale.

23.

A potem, nie wiem czemu każdy szuka żony
Wtedy dopiero, kiedy już światem znudzony,
I jeszcze za złe bierze tej młodej osobie,
Jeśli uciech i zabaw trochę życzy sobie.

24.

Otóż to wszyscy tacyście mężowie:
Czuli, wierni tylko w mowie,
Sami zły przykład dajecie,
A dobre żony mieć chcecie.

25.

Co to za myśl dzika.
Wierzyć nie można żadnej już kobiecie?

26.

A każda wdowa
Cnoty męża pamięta, a wady z nim chowa;
Zawsze przeszłość i przyszłość wspomina
z żalem,
I mąż świętej pamięci jest wiecznym rywalem.

27.

Próżno w życiu kobiety jest pewna granica;
Przed nią marzenie, za nią prawda jej
przyświeca,
Przed nią każdy się cofa; za nią — w miejscu
stoi
I jutro tego szuka, czego dziś się boi...
...Łatwa przeciw miłości w oklaskach
obrona,
Nie dba o jedno serce powszechnie
wielbiona.
Ale kiedy już ciszej, coraz ciszej
wkoło...

28.

O, jakże was zapomnieć szczęścia drogic
chwile?
...Tu mnie miłość pociąga, tam ojczyzna
woła.
Lecz na jej głos, kto Polak, któż się oprzeć
zdoła?

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY

Aktorzy

JERZY ADAMCZAK
LEONARD ANDRZEJEWSKI
RYSZARD BACCIARELLI
EWA BERGER-JANKOWSKA
HANNA BIELSKA
TADEUSZ BOĞUCKI
ZENON DADAJEWSKI
LUCJAN DYTRYCH
TERESA GNIEWKOWSKA
ADRIANNA GODLEWSKA-MŁYNARSKA
IRENA JAGLARZOWA
JÓZEF KLEJER
ROMAN KŁOSOWSKI
JERZY KOPCZEWSKI
BARBARA KOŚCIESZANKA
ARTUR KWIATKOWSKI
TERESA LIPOWSKA
ZYGMUNT LISTKIEWICZ
LUDMIŁA ŁĄCZYŃSKA
BARBARA MARSZEŁOWNA
JERZY MOLGA
KONRAD MORAWSKI
CZESŁAW MROCZEK
DANUTA NAGORNA
CZESŁAW NIEMCZUK
ANDRZEJ NOWAKOWSKI
JAN NOWICKI
RYSZARD OSTAŁOWSKI
ALDONA PAWŁOWSKA
WŁODZIMIERZ PRESS
JANINA SEREDYŃSKA
GERARD SUTARZEWICZ
EWA WIŚNIEWSKA
BARBARA WYSZKOWSKA
ALICJA WYSZYŃSKA
TOMASZ ZALIWSKI
BARBARA ZIELIŃSKA
ALINA ZELISKA

Reżyser

JAN BRATKOWSKI

*

Kierownik muzyczny

TADEUSZ KIERSKI

Scenografowie

KRYSTYNA HORECKA
ROMUALD NOWICKI

*

Dyrektor i kierownik artystyczny

JERZY RAKOWIECKI

Przedstawienie prowadzi
BARBARA PAKLIKOWSKA

Kierownicy pracowni:

Krawieckiej męskiej
TADEUSZ BOLCZAK

Krawieckiej damskiej
HALINA ORLICKA

Malarskiej
EUGENIUSZ PALARCZYK

Stolarskiej
MIKOŁAJ WIERZBICKI

Perukarskiej męskiej
HELENA MATEJSKA

Perukarskiej damskiej
WANDA KLUGE

Modelatorskiej
CZESŁAW ZAGAJEWSKI

Tapicerskiej
KAZIMIERZ DZWONKOWSKI

Kierownik oświetlenia
ROMUALD KAMOCKI

Efekty dźwiękowe
BARBARA KAMOCKA

Brygadier sceny
STEFAN CYMERMAN

Kierownik techniczny
EDWARD KOPACZ

W R E P E R T U A R Z E
T E A T R U

Franciszek Zabłocki
SARMATYZM
komedia

*K. Dzikowski, W. Młynarski,
M. Sart*

NIEDOPASOWANI
czyli
Goliath — Wieloryb
komedia muzyczna

T. Borowski, J. Adamski
KAMIENNY ŚWIAT

J. Kłosiński, D. Mater, J. Skotnicki
NOC ZIMOWA
bajka dla dzieci

W p r z y g o t o w a n i u

A. Musset
NIE IGRA SIĘ Z MIŁOŚCIĄ

W HEBERTURZE
TEATRU

Franciszek Zabłocki
SARMATYJA
komedia

M. Dąbrowski, W. Weyssenhof
M. Szt.

MECENASOWANI
cz. 2
Czł. 1 - Władysław
komedia romantyczna

T. Dowgiało, J. Adamski
KAMINNY SWIĄT

J. Kozłowski, D. Adler, J. Szewczyk
NOC ZIMOWA
ballada dla dzieci

W. Dąbrowski
A. Matusz

SEZON 1965/1966