

TEATR KAMERALNY W BYDGOSZCZY

**Stanisław Wyspiański**

**SĘDZIOWIE  
KLĄTWA**



**TEATR KAMERALNY W BYDGOSZCZY**  
**DYREKTOR TEATRU ZYGMUNT WOJDAN**

**Stanisław Wyspiański**

**SĘDZIOWIE**

**KŁĄTWA**

Reżyseria

**KRZYSZTOF ROTNICKI**

Scenografia

**ŁUKASZ BURNAT**

Opracowanie muzyczne

**GRZEGORZ KARDAŚ**

---

SEZON 1973/1974

## OBSADA

### SĘDZIOWIE

Samuel . . . . .	JAN IBEL
Natan . . . . .	MARCIN A. IDZIŃSKI
Jedwocha . . . . .	DANUTA CHUDZIANKA
Joas . . . . .	WIESŁAW RUDZKI
Jukli . . . . .	MIECZYŚLAW WIELICZ
Feiga . . . . .	IRENA SMURAWSKA
Sędzia . . . . .	WACŁAW ROGUCKI
Nauczyciel . . . . .	JERZY BALBUZA
Aptekarz . . . . .	ZDZISŁAW KORDECKI
Wójt . . . . .	JERZY GŁĘBOWSKI
Żandarm . . . . .	JANUSZ HERTYŃSKI
Ksiądz . . . . .	BOHDAN CZECHAK

*skład*

*Urlopnik*

Asystenci reżysera:  
Marcin A. Idziński

Wiesław Rudzki

*Piotr Milnerowicz*  
*Harmonista*

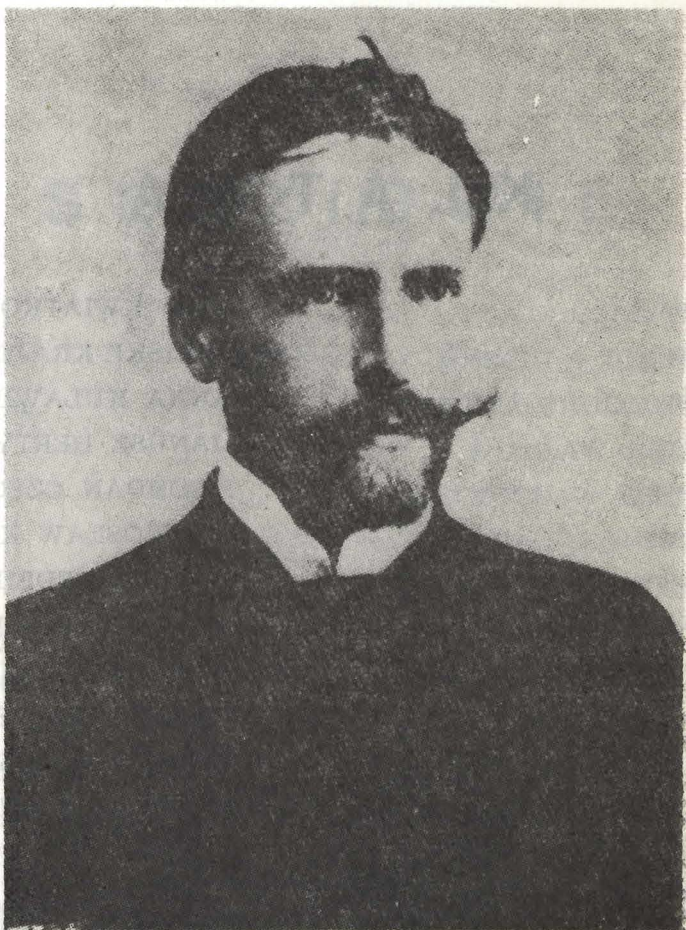
## OBSADA

### KŁĄTWA

Ksiądz . . . . .	STEFAN KWIATKOWSKI
Matka . . . . .	ZOFIA BRISKE-KRAJEWICZ
Młoda . . . . .	ANNA KULAWIŃSKA
Sołtys . . . . .	JANUSZ HERTYŃSKI
Dzwonnik . . . . .	BOHDAN CZECHAK
Parobek . . . . .	WARSZOSŁAW KMITA
Dziewka . . . . .	REGINA REDLIŃSKA
Pustelnik . . . . .	ALOJZY MAKOWIECKI
Chór: . . . . .	JERZY BALBUZA, JERZY GŁĘBOWSKI, ZDZISŁAW KORDECKI, WACŁAW RO- GUCKI, WIESŁAW RUDZKI

Inspicjent Barbara Zajączkowska

Sufler Helena Alszyńska



*Stanisław Wyspiański*

*I ciągle widzę ich twarze,  
ustawnie w oczy ich patrzę —  
ich nie ma — myślę i marzę,  
widzę ich w duszy teatrze.*

*Teatr mój widzę ogromny,  
wielkie powietrzne przestrzenie,  
ludzie je pełnią i cienie,  
ja jestem grze ich przytomny.*

*Jak sztuka jest sztuką moją,  
melodię słyszę choralną,  
jak rosną w burzę nawalną,  
w gromy i wichry się zbroją.*

*W gromach i wicherze szaleją  
i gasną w gromach i wicherze —  
w mroku mdlejące i cichsze —  
już ledwo, ledwo widnieją —  
znów wstają — wracają ogromne  
olbrzymie, żyjące — przytomne.*

*Grają — tragedię mąk duszy  
w tragicznym teatru skłonie,  
żar święty w trójnogach płonie,  
i flet zawodzi pastuszy.*

*Ja słucham, słucham i patrzę —  
poznaję — znane mi twarze,  
ich nie ma — myślę i marzę,  
widzę ich w duszy teatrze!*

Stanisław Wyspiański

6 sierpnia 1904

## Stanisław Wyspiański – reformator sceny

W historii sztuk pięknych, podobnie jak w historii idei i działalności politycznej, spotykamy interesujących, a czasem nawet genialnych ludzi, którzy pojawiają się zbyt wcześnie lub zbyt późno. Potomność oddaje im zasłużoną sprawiedliwość najczęściej dzięki jakiemś badaczowi, który skupia uwagę na ich osobie. Ale nawet zważywszy to spóźnione zadośćuczynienie, wpływ tych ludzi jest niemal zawsze rozpaczliwie okrojony w porównaniu z wewnętrznymi treściami tego, co wnieśli. Częstszym i bardziej korzystnym przypadkiem jest pozorna „zbieżność” chronologiczna, dzięki której dany człowiek wraz z jego czysto osobistymi zdolnościami oraz okolicznościami decydującymi o jego indywidualnym ukształtowaniu, a nawet wraz z tym, co można by poniekąd uważać za jego braki, daje w pewnym momencie dzieło, które było oczekiwane i stało się konieczne. Taki los przypadł w udziale Wyspiańskiemu jako dramaturgowi.

Postaramy się tutaj ustalić składniki genetyczne i zasadnicze rysy jego teatralnej wizji.

Począwszy od wczesnej młodości dziedziczość i kierunek obrany przez Wyspiańskiego umacniają i podtrzymują w nim powołanie plastyczne. Powołaniu temu, które było rzeczywiste, pozostał wierny później. Wśród swoich rówieśników, w czasie kiedy to niewątpliwie po raz pierwszy w Polsce tak bogato zakwitły talenty malarskie, zajmuje czołowe miejsce. Wystarczy przeprowadzić doświadczenie dzisiaj, zwłaszcza za granicą, kiedy zwiedzający przechodzi przez amfiladę sal, które mają



Portret własny z żoną. Pastel (1904)

upamiętnić ten wybitny okres w malarstwie polskim, spojrzenie jego nieodparcie przyciągają akwarele i rysunki, jakie pozostały po Wyspiańskim, które narzucają się oryginalnością wyrazu i silnym piętnem stylu epoki. To pierwsze powołanie nie było więc powodem żadnych rozczarowań.

Wiadomo nam już dzisiaj, że również bardzo wcześnie, co najmniej od 1892 r., myślał, aby popробować swoich sił w teatrze, długi czas jednak pozostawiał odłogiem to drugie powołanie, dzięki któremu stał się jednym z klasyków w literaturze swojego kraju i które uczyniło zeń jednego z wybitnych twórców wielkiego międzynarodowego zbiorowego zrywu, który doprowadził do rzadkiego, podnoszącego na duchu cudu kulturalnego w XX wieku — do odrodzenia teatru w Europie.

Dzieło w istotnym znaczeniu w tej dziedzinie zostało napisane między latami 1897 a 1905.

Pojawił się w samą porę. W ostatnim dziesiętku XIX wieku w Krakowie, podobnie jak i gdzie indziej, teatr stał dobrze pod względem finansowym, ale z punktu widzenia społecznego i artystycznego dogorywał nie zdając sobie z tego sprawy. A więc skazany nieuchronnie na zagładę, gdy tylko zajdą zmiany w układzie kulturalnym społeczeństwa i w technice spektaklu. (Wydaje mi się zresztą dość prawdopodobne, że gdyby Wyspiański żył dzisiaj, współpracowałby z filmem). Nawet zupełnie świeża moda, która uchodziła chwilowo za „rewolucyjną”, moda na teatr będący „fragmentem życia”, która postawiła którego czwarta ściana została zwalona, odwracała się w rzeczywistości zdecydowanie od założeń tego, co jest zasadniczą istotą wielkiego teatru wszystkich czasów i wszystkich cywilizacji. sobie za zadanie oddać wiernie codzienne życie w mieszkaniu,

(...) Zaszczytna jego (Wyspiańskiego, przyp. red.) rola polega na tym, że dostarczył ciągu utworów dramatycznych, który po raz pierwszy od czasów romantyków, a jedyny raz w ogóle, może być umieszczony na tym samym poziomie, w tym samym wielkim nurcie utworów, na których jednak wybija się potężna oryginalność twórcy, dającego rozwiązania dramatyczne wybitnie i indywidualnie polskie, a zarazem indywidualnie „wyspiańskie”.

Spójrzmy teraz na szereg „przypadków”, które przygotowały go do podjęcia i wypełnienia tak wielkiej ambitnej misji.

Przebywając w Paryżu pod koniec młodości — ciągle dla pogłębienia swojej kultury malarskiej — został, co brzmi paradoksalnie, oczarowany operą cieszącą się wówczas nadal ogromnym powodzeniem, która była jeszcze bliższa upadku i rozkładu niż teatr mówiony. Dziwne to zrazu u człowieka, który stanie się tak wielkim modernistą, niesłychanie wszakże cenne dla powstania jego przyszłych koncepcji. Czyż bowiem nie wprawiła go w zachwyt forma widowiska najbardziej agresywnie konwencjonalna, stylizująca w sposób najbardziej świadomy ewokowaną rzeczywistość?

„Przypadek” — zawsze „przypadek” — sprawia, że w Paryżu w latach 1893—1894 natrafia na szczytową falę ekstatycznego zachwyty, jaki w środowisku literacko-artystycznym budzi wreszcie Wagner. Ten zachwyt udzielił się jemu także, niemal na pewno czytał książki Schure’go. Znaczy to, że dzięki wielkiemu poprzednikowi, wielbionemu w tej chwili jako odkrywca, którego, mówiąc nawiasem, żadnej jego sztuki nie miał nigdy okazji zobaczyć na scenie, stanął twarzą w twarz z dziełem, które pod pozorami nowości stanowiło osiągnięcie o wiele bardziej zuchwałe i świadome niż u innych dostawców sceny operowej, osiągnięcie, które w gruncie rzeczy nasunęło mu koncepcję kształtu artystycznego z epoki baroku: potrzebę „teatru totalnego”, który poraziłby (w związku z Wyspiańskim należy raczej powiedzieć „poraził” niż „oczarował”) kilka zmysłów zarazem, zmierzając do całkowitego ovladnięcia psychiką widza — poprzez muzykę, znaczenie wierszy i postaci, dekorację i kostiumy — a wszystko to niezwykle, zdążające do jedyne, tego samego celu. Pierwsza wybitna próba teatralna Wyspiańskiego, *Legenda*, będzie pojawieniem się Wagnera polskiego, który stworzył z niczego, bez „potrzymania” tradycji (i tu leży jego wielka zasługa) świat mitologiczny „słowiańsko-polski”, ażeby dać swojemu krajowi odpowiednik Tetologii, o ile mógł to zrobić człowiek nie będący kompozytorem, ale jak się przekonamy, dzięki swojemu geniuszowi znalazł środki literacko-plastyczne, które były namiastką muzyki.

Jest to również moment, kiedy w świecie literackim Paryża zaczyna być głośny Maeterlinck z Serres Chaudes i pierwszych dramatów, który znajdzie natychmiast co najmniej równie entuzjastycznych wielbicieli w Polsce. Wpływ ten będzie trwał krótko: wyczuwamy go w *Meleagrze* i w *Protestiliasie* i *Laodamii*. Ale przykład powodzenia musiał dodać odwagi debiutantowi polskiemu, który miał zresztą zupełnie inną strukturę psychiczną: przekonał się, jak wielkie znaczenie ma czar poezji na usługach sztuki dramatycznej, przekonał się o potęgę tego, co wkrótce w teatrze będzie nazwane „atmosferą”.

Niesłychanie ważniejszy jeszcze i bardziej zapładniający był

czwarty czynnik genetyczny, antyczny dramat grecki. (...) Rozumiał i szanował ten najbardziej autentyczny teatr przekazany przez tradycję, teatr jak najbardziej daleki od dusznej nastrojowości dziewiętnastowiecznej sceny, teatr, który otwierał najszerze perspektywy na zagadnienia losu i stanowił również najbardziej wymowną lekcję, czym może być działalność estetyczna skierowana do wielkich tłumów na świeżym powietrzu.

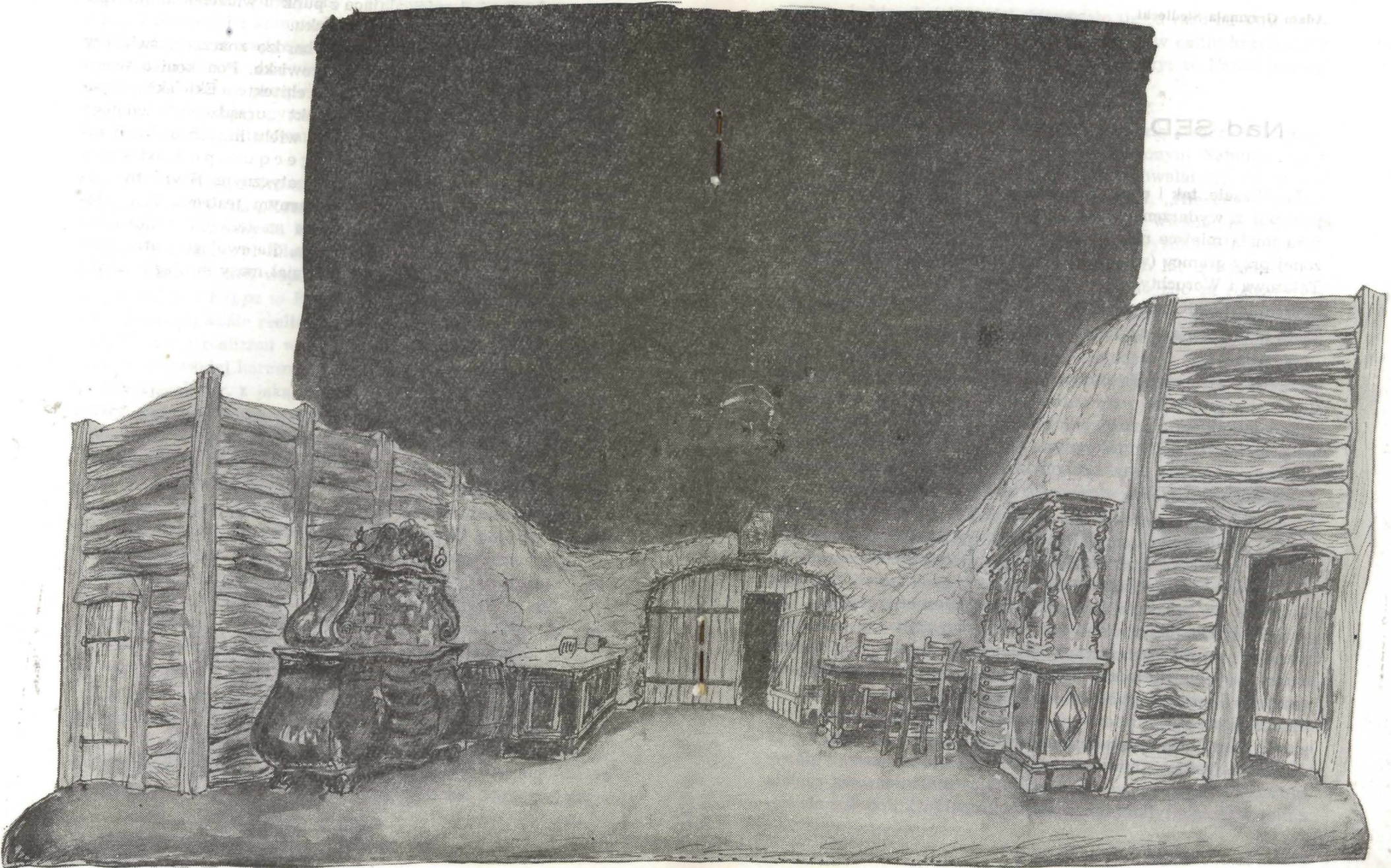
(...) Dwa dzieła, które zaliczają się do jego najlepszych utworów, oparte były na „Kronice wypadków” typu najbardziej pospolitego. (...) Z danych, które są tak brutalnie naturalistyczne, Wyspiański stworzył *Klątwę* i *Sędziów*, to jest dwa dramaty, które w literaturach współczesnych są najbardziej zbliżone do *Edypa-Króla* i *Edypa w Kolonie*. Jakże wymownie umie pokazać w nędznej ściśle realistycznej dekoracji (ale w gruncie rzeczy szydząc z realizmu w rozumieniu realistów) plebani i żydowskiej karczmy w Galicji wschodniej rozpętanie się przerażającej siły, z jaką los kieruje ludźmi i krzyżuje ich zamiary, przewidywania i machinacje. Jakże doskonale umie zasugerować, że gdy „maszyna piekielna” zostanie raz wprowadzona w ruch przez jakiś nieodwracalny przypadek, protagoniści zdążają nieuchronnie do końcowej katastrofy prawem linearnego automatyzmu. Tak bardzo i przede wszystkim — mówię „przede wszystkim” mając na myśli cel, do którego zmierzamy w tym eseju — dokazał tego, że jego tłumy — prawdziwe przeciwieństwo „bestii o stu głowach” z *Juliusza Cezara* Szekspira, są jednorodnym, rozkazującym, nieuchronnym zbiorowiskiem, które jest zarazem chórem jako artystyczna dramatyczna sprężyna, i plebieniem jako istota socjologiczna.

(...) Te dwa dramaty są najbardziej dostępne dla publiczności cudzoziemskiej. Nie należy jednak tego zatajać, że mimo ich bezpośredniej wartości są one tylko boczną ścieżką na marginesie królewskiej drogi. Jedyłą więzią między tą boczną ścieżką i wielką drogą zasadniczą jest właśnie znaczenie o wielkiej arty-

stycznej wymowie i zniewalające z punktu widzenia moralnego, przypisywane jednolitemu zbiorowisku.

Pewien szczegół, moim zdaniem bardzo znaczący, świadczy dobitnie o roli scalającej tego zbiorowiska. Pod koniec swego krótkiego życia, powziąwszy wraz z architektem Ekielskim wspinały, ale wyraźnie chybiony projekt „urządzenia” świętego wzgórza Wawelu, Wyspiański oprócz wielu innych budowli zamierzał wzniesić tutaj teatr à la gécque pod otwartym niebem, który byłby dramatycznym Bayreuth polskim, narodowym, a zarazem popularnym teatrem. Ten człowiek, który spędził całe swoje życie na łonie literacko-artystycznej bohemy spokojnego Krakowa, dla swojego teatru, który nazwał „teatrem ogromnym”, widział masy swojego narodu jako publiczność przyszłości.

(„Polska”, 1969 nr 9, tl. Irena Dewitzowa)





## Nad SĘDZIAMI Wyspiańskiego

Jak *Wesele*, tak i chronologicznie poprzedzający je *Sędziowie* powstał z wydarzenia autentycznego. Tutaj z faktu zbrodni, jaka miała miejsce na Huculszczyźnie we wsi Jabłonica, położonej przy granicy (wówczas, w 1899 r.) węgierskiej, w pobliżu Tatarowa i Worochty w powiecie delatyńskim.

Wedle aktów sądowych sądu okręgowego w Stanisławowie rzecz przedstawiała się następująco:

W roku 1899, w Jabłonicy u miejscowego karczmarza Hau-slera (czy Haenslera?) służyła dziewiętnastoletnia dziewczyna Jewdocha, przybyła tu ze wsi Bobrotowa, z „dołów”, jak Huculi miejscowi nazywają wsie, położone koło Delatyna i Nadwórny. Zarówno w rodzinnym Dobrotowie, jak i tu w Jabłonicy, Jewdocha znana była z przykładowych obyczajów, jak to w śledztwie zeznawali wszyscy bez wyjątku pytani o to świadkowie.

Dla dobrego rozeznania się w sprawie należy zaznaczyć, że jak w wielu innych górskich wsiach na Huculszczyźnie, tak samo w Jabłonicy Żydzi stanowili poważny odsetek mieszkańców, usadowieni na zagrodach, niegdyś stanowiących własność Huculów. Do takich to nowonabywców należała tu rodzina bogatych Żydów Marmaroschów, handlarzy bydła, wypasanego masowo na tutejszych bujnych połoninach. Syn Samuela Marmaroscha, dwudziestoczteroletni Natan vel Nuta, znany był we wsi jako donżuan. Zachodząc do karczmy z interesami, czy na libację, dostrzegł Jewdochę — spodobała mu się, zagiął na nią parol. Po kilku miesiącach kumoszki jabłonicke zauważyły, że Jewdocha jest w odmiennym stanie. Rzecz jasna, zaczęły dopytywać, kto jest winowajcą. Niejaka Marusia Biłousowa zdołała z niej wydobyć tylko jedno: „nikt z Huculów”. Podejrzenie ko-

mitetu kobiecej ciekawości skierowało się od razu na Nutę Marmaroscha. Przeszło jeszcze kilka tygodni i w ogniu krzyżowych pytań kumoszkowych Jewdocha nie przeczy, że Natan jest ojcem jej przyszłego dziecka.

Jak się przez ten czas zachowuje Natan?

Starszy żandarm z Worochty przed sędzią śledczym zeznaje: — Razu pewnego spacerowałem z oskarżonym Natanem Marmaroschem po drodze jabłonickej. Przechwalał się, że nie ma we wsi dziewczyny, której by nie uwiódł. „Ale Jewdochy od Haenslerów na pewno byś nie posiadał”. „A właśnie, że tak i nawet będę ojcem. Nie będą się już ze mnie wyśmiewali, że jestem niepłodny”. Nuta Marmarosch od czterech lat był żonaty, ale bezdzietny, co w gettach żydowskich uchodziło za rodzaj dys-honoru.

Czym sobie wytłumaczyć, że Jewdocha, dziewczyna, zwracająca uwagę ogółu niezwykłą moralnością i czystością obyczajów, ulega Marmaroschowi?. Akta sądowe dają na to odpowiedź: „zabita Jewdocha — zeznaje jedna z Huculek — mówiła mi, że Nuta zniewolił ją, gdy Haenslerów któregoś dnia nie było w domu, ale później stał się jej miłym”. Kochała więc swojego uwodziciela, kochała go zapewne wyjątkowym uczuciem, tak jak w *Sędziach* to wyznaje w ostatniej swojej przedśmierthnej minucie.

Zbliża się dzień, kiedy na świat ma przyjść dziecko. Natan, po okresie zadowolonej ambicji i samochwalstwa, zaczyna spostrzegać, że sytuacja dla niego staje się kłopotliwa. Dziewczyźnie trzeba poczynić jakieś obietnice. W hojności idzie do kwoty 100 złotych reńskich i krowy, na kosztta wychowania dziecka. Rzecz jasna, że to wyposażenie łączyło się z warunkiem, by dziewczyna jak najrychlej opuściła Jabłonicę i tym samym z oczu ogółu usunęła kamień obrazy. Czyj kamień obrazy?

Miejscowi Żydzi, zwłaszcza chasydzi, nie bez zgorszenia przyjęliby unaoczniony fakt spółdzenia potomstwa z chrześcijanką; znacznie większe niebezpieczeństwo groziło Natanowi ze strony Huculów. Czy ci nie zechcą wyrzucić zemsty za uwiedzenie młodziutkiej, nieomal niepełnoletniej rodaczki?



Autoportret (1902)

Tu się pod uwagę podsuwa zagadnienie natury ogólniejszej: wzajemne w Jabłonicy ustosunkowanie się Hucułów i Żydów.

Wspomnieliśmy przed chwilą, że znaczny procent tutejszych mieszkańców semitów osiadł na dawnych huculskich gospodarstwach. Proces przejścia ziemi z rąk autochtonów w ręce przybyszów powstawał jako wynik zarówno lekkomyślności Hucułów, jak i umiejętnego wyzyskiwania tej wady przez siadających tu kupców leśnych, karczmarzy czy handlarzy bydłem. Tak czy owak, równoległe z bogaceniem się przybyszów rosła

warstwa zbiedniałych proletariuszów, nabrzmiałych głuchą nienawiścią do posiadających, do tych Haenslerów, Marmaroschów, etc. Toteż to dobrze rozumieli, że uwiedzenie Jewdochy przez Natana może wywołać groźne uczucia w społeczności chrześcijańskiej. Od tej chwili prywatna sprawa młodego Marmaroscha stała się sprawą całej żydowskiej Jabłonicy. Akta śledztwa sądowego notują np. taki interesujący fakt: gdy przedtem Żydówki miejscowe głośno i z oburzeniem oskarżały Natana o skrzywdzenie dziewczyny i nawet buntowały ją — w pewnym momencie milkną i nic nie wiedzą, kto by to mógł być amantem Jewdochy. Zauważmy, że i w *Sędziach* konflikt dramatyczny tyleż jest sprawą Marmaroschów, ile i żydowskości.

Nadchodzi dzień 11 lipca 1899 r. — sobota, jak w *Sędziach* szabas. Rodzina Haenslerów udaje się spać. Oboje karczmarze w sypialni, Jewdocha wraz z dziećmi Haenslerów w kuchni. Wszyscy zasnęli. Naraz koło godziny 11 w nocy Haenslerową budzi huk, jakby wystrzału. „Co to może być?” — „Śpij” — odpowiada jej mąż. — „No, jak mi powiedział: śpi — zeznaje na śledztwie — to ja śpij”. Ale pół godziny później znów budzi ją płacz dziecka w kuchni — „Dlaczego ta Jewdocha nie uspokaja dziecka?” Haenslerowa idzie do kuchni, nie zastaje Jewdochy, okno na podwórzu otwarte. Wychodzi szukać jej na podwórzu. Woła. Znikąd odpowiedzi. Już chce wrócić do domu, gdy zdaje jej się, że z kąta podwórza słyszy jakieś ciche jęki. Idzie i zastaje Jewdochę w kałuży krwi. Jewdocha jeszcze żyje. Zanoszą ją do jednej z sąsiednich chałup. Po 36 godzinach agonii umiera. Dopóki zdradzała resztki przytomności, zadawano jej pytania, kto był jej mordercą. Jewdocha dawała znak, że nie powie.

Śledztwo sądowe ustala, że śmierć powstała z kuli rewolwerowej, wystrzelonej w tył głowy. Wszystkie poszlaki skierowały się przeciwko Natanowi Marmaroschowi. Przez kilka miesięcy ciągnęło się śledztwo, którego akta objęły całe dwa olbrzymie tomy.

Oskarżony do winy się nie przyznał.

Sprawa poszła przed sąd przysięgłych — i to dwukrotnie. Rezultatem pierwszej rozprawy było uznanie Natana za winnego. Obronca wniósł tzw. zażalenie nieważności. Sąd apelacyjny uwzględnił rację obrony i nakazał wszczęcie nowej rozprawy. Otrzymała się ona po kilku miesiącach. Tym razem ława przysięgłych dziesięcioma głosami przeciwko dwu wydała werdykt: nie winien.

Na tym się ta sensacyjna historia skończyła.

Przepisy do ostatnio wydanych *Dzieł zebranych* Wyspiańskiego inaczej nieco przedstawiają sądową fazę historii. Zaznaczają mianowicie, że raz tylko — z finalnym uniewinnieniem — sądzono Natana. Trzydzieści z górą lat minęło od czasu, kiedy w stanisławowskim sądzie okręgowym badał akta tej sprawy, więc może mnie pamięć zawodzi, ale wydaje mi się, że jednak sądzono go dwukrotnie, raz go zasądzono, następnie uniewinniając.

Tak czy owak Natana rehabilitowano. Gdym po zbadaniu aktów jeździł do Jabłonicy — w Tatarowie ktoś ze starszych tamtejszych ludzi opowiadał mi, że gdy po uniewinnieniu sądowym Natan Marmarosch wracał do domu, na stacji kolejowej witał go co najmniej kilkusetgłowy tłum współwyznawców nie tylko jabłonickich, ale i z całej okolicy przybyłych, a że godzina już była nocna, z zapalonymi pochodniami, jak triumfatora, prowadzono go przez te 8—9 kilometrów z Tatarowa do Jabłonicy.

(Dialog 1964 nr 4)

## W repertuarze:

### TEATR POLSKI

Z. Krasiński, *Irydion*

Adaptacja, inscenizacja i reżyseria Zygmunt Wojdan, scenografia Łukasz Burnat, muzyka Zbigniew Turski.

E. Bryll, *Na szkle malowane, czyli Janosik*

Reżyseria i choreografia Jan Uryga, scenografia Anna Rachel, muzyka Katarzyna Gaertner.

Wg K. Makuszyńskiego *120 przygód Koziołka Matołka*

Adaptacja Bogusław Kierc, muzyka Mirosław Jastrzębski, reżyseria Krzysztof Rotnicki, scenografia Antoni Muszyński, opracowanie muzyczne Grzegorz Kardaś.

## W repertuarze:

### TEATR KAMERALNY

Molier *George Dandin, czyli Mąż okpiony*

Z piosenkami Adama Kreczmara do muzyki Jerzego Andrzeja Marka. Reżyseria Krzysztof Rotnicki, scenografia Antoni Muszyński.

S. I. Witkiewicz *Jan Maciej Karol Wścieklica*

Reżyseria Bohdan Czechak, scenografia Teresa Darocha, opracowanie dźwiękowe Grzegorz Kardaś.

C. Magnier *Kto tu zwariował? (Oscar)*

Przekład Anna Frąckiewicz i Szczepan Gąssowski. Opracowanie tekstu i reżyseria Bohdan Czechak, scenografia Teresa Darocha.

SCENA 75 (foyer Teatru Kameralnego)

D. Storey *Dom (Home)*

Przekład Kazimierz Piotrowski. Reżyseria Krzysztof Rotnicki, scenografia Antoni Muszyński.

## NAJBLIŻSZE PREMIERY:

### TEATR POLSKI

J. Tuwim *Zielony Gil* wg Tirso de Moliny

Muzyka Andrzej Markowski. Reżyseria Olga Koszutska, scenografia Liliana Jankowska, choreografia Barbara Fijewska, opracowanie muzyczne Grzegorz Kardaś

Premiera 6 czerwca 1974 r.

### TEATR KAMERALNY

## Inauguracja

# AFISZA POLSKIEGO AUTORA

Już w lipcu br. dwie premiery dramatów polskich autorów współczesnych:

E. Redliński AWANS

Krzysztof Choiński NOCNA OPOWIEŚĆ

WYDAWCA: WYDZIAŁ KULTURY MIASTA BYDGOSZCZY

TEATR KAMERALNY

L. Burnata  
St. Wyspiańskiego  
Kłątwy  
Sędziów

Inauguracja

AFISZA  
POLSKIEGO AUTORA

Na str. 12 i 13 — projekt scenografii łącznej L. Burnata do inscenizacji *Sędziów i Kłątwy* St. Wyspiańskiego w Teatrze Kameralnym w Bydgoszczy.

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY TEATRU  
ZYGMUNT WOJDAN

DYREKTOR ADMINISTRACYJNY LEON MURZYN  
KIEROWNIK LITERACKI BOŻENA FRANKOWSKA  
KIEROWNIK MUZYCZNY GRZEGORZ KARDAŚ

- Kierownik techniczny Walerian Przybylski
- Brygadier sceny Antoni Królik ● Oświetlenie Teofil Świętek
- Kierownicy pracowni: krawieckiej — Modesta Wróblewska, Franciszek Rogulski; malarskiej — Władysław Gacki; stolarskiej — Antoni Trojanowski; fryzjerskiej — Helena Głębowska
- Akustyk Zbigniew Fac ● Rekwizytor Hieronim Guzek ●

Redakcja programu — Julita Hetlof

