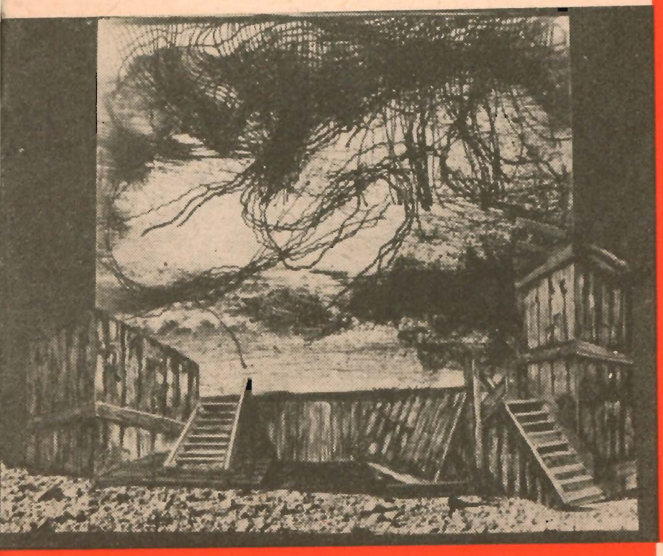
# PAŃSTWOWY TEATR NOWY
## w ŁODZI



**SEZON 1967-68**
**IV PREMIERA**

GERHART HAUPTMANN

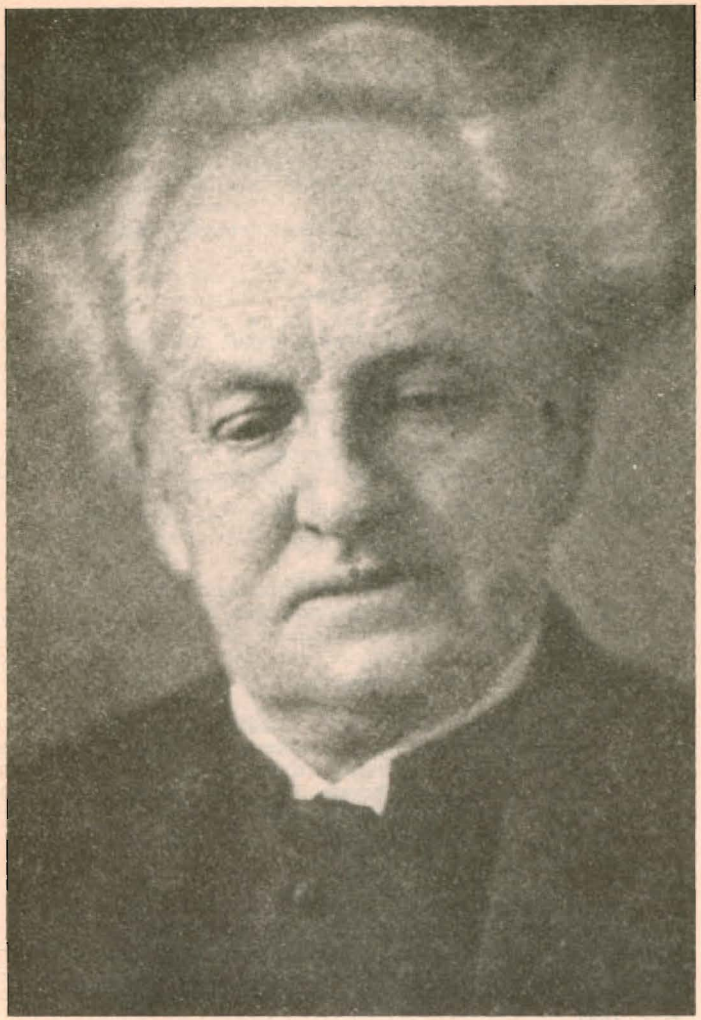
# TKACZE

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
**JANUSZ KŁOSIŃSKI**

***Mojemu ojcu***
***Robertowi Hauptmannowi***
***dedykuję ten dramat***

*Jeśli Ci, kochany Ojcze, przypisuję ten dramat, to wypływa to z uczuć, które znasz i których na tym miejscu nie ma potrzeby analizować.*
*Twoja opowieść o dziadku, który w młodych latach jako biedny tkacz siedział za krosnami, jak ci, tutaj opisani, stała się zawiązkiem mojego utworu; bez względu na to, czy utwór ten jest pełen życia, czy też zbutwiały wewnętrznie, pomieściłem w nim to najlepsze co „biedny człek, jakim jest Hamlet" dać może.*

*Twój Gerhart*



GERHART HAUPTMANN

## KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI
## GERHARTA HAUPTMANNA

### 1862

Dnia 15 listopada urodził się w Szczawnie-Zdroju (Bad Obersalzbrunn) na Dolnym Śląsku Gerhart Hauptmann, syn miejscowego oberżysty, wywodzącego się ze starej rodziny śląskich tkaczy.

### 1874—1878

Szkoła realna we Wrocławiu i pierwsze zetknięcie się z teatrem.

### 1879

Pobyt w majątku wuja, który pragnął młodego Gerharta wyszkolić na agronoma.

### 1880—1882

Szkoła Sztuk Pięknych we Wrocławiu i studium rzeźby, następnie studia przyrodnicze i filozoficzne w Jenie. Pierwsze próby poetyckie.

### 1883—1887

Podróż do Włoch; po powrocie studia na uniwersytecie berlińskim. W r. 1885 Hauptmann poślubia Marię Thienemann. Pisze pierwsze opowiadania.

### 1888—1890

Wyjazd do Zurychu. Hauptmann studiuje powieść Tołstoja, Turgieniewa, francuskich naturalistów i dramat Ibsena. Po powrocie do Berlina pierwszy dramat „Przed wschodem słońca" (1889). W tym okresie Hauptmann zbliża się do ruchu robotniczego. W Charlottenburgu powstają ibsenowskie dramaty „Święto pojednania" i „Ludzie samotni".

### 1891—1892

Po komedii charakterów „Kolega Crampton" (1891) Hauptmann wyjeżdża na Dolny Śląsk i zbiera materiały o powstaniu tkaczy śląskich z r. 1844. W r. 1892 powstają „Tkacze", sztuka zakazana przez cenzurę i wystawiona dopiero w r. 1894.

### 1893—1895

Rok 1893 przynosi „Futro bobrowe" i baśń dramatyczną „Hanusia". W r. 1895 ukazuje się tragedia wojny chłopskiej z r. 1525 — „Florian Geyer".



### 1896—1900

Po baśni dramatycznej „Dzwon zatopiony" (1896) Hauptmann sięga do wspomnień swego dzieciństwa w Szczawnie i pisze sztukę „Woźnica Henschel" (1898). W r. 1900 ukazują się: komedia „Schluck i Jau" oraz dramat „Michael Kramer".

### 1901—1914

Wracając do tematu „Futra bobrowego" Hauptmann pisze w r. 1901 jego dalszy ciąg pt.: „Czerwony kur". Rok 1903 przynosi „Różę Bernd", a w r. 1906 autor „Hanusi" pisze baśń „A Pippa tańczy". Do ważniejszych dramatów okresu przed pierwszą wojną światową należą „Szczury" (1910). W tym czasie ukazują się również dwie wybitne powieści Hauptmanna: „Głupiec" (1910) i „Atlantyda" (1912). Oficjalnych laurów dodają sławie Hauptmanna: honorowy doktorat uniwersytetu w Oksfordzie (1905), doktorat honoris causa uniwersytetu w Lipsku (1909) i wreszcie nagroda Nobla (1912).

### 1915—1917

W czasie pierwszej wojny światowej Hauptmann ukończył dwa utwory dramatyczne „Białego Zbawiciela" (1917) i w tymże roku „Balladę zimową" będącą udramatyzowaniem jednej z nowel Selmy Lagerlöf.

### 1918—1932

W r. 1918 ukazuje się jedna z najwybitniejszych powieści Hauptmanna „Kacerz z Soany". W następnym roku pisarz kończy rozpoczęty w r. 1913 dramat „Indipohdi", który według intencji autora miał się stać jego testamentem jako pisarza. Z dalszych dramatów tego okresu wymienimy „Dorotę Angermann" (1925) i „Przed zachodem słońca" (1932). W r. 1932 Hauptmann otrzymuje nagrodę literacką im. Goethego.

### 1933—1945

Ostatnie lata życia G. Hauptmanna przypadają na okres reżimu hitlerowskiego i drugiej wojny światowej. Sędziwy pisarz okres ten spędził w kraju. W r. 1937 ukazuje się jego ciekawy pamiętnik „Przygoda mojej młodości". Z tego też czasu pochodzi fragment spalonego dramatu antyrasistowskiego „Ciemności". W czasie ostatniej wojny Hauptmann napisał cztery dramaty tetrologii „Atrydzi".

### 1946

Zaproszony do współpracy w budowie demokratycznych Niemiec, Hauptmann nie doczekał wyjazdu do Berlina. 8 czerwca 1946 zmarł w Jagniątkowie k. Szklarskiej Poręby, skąd jego zwłoki przewieziono na bałtycką wysepkę Hiddensee.

**Stanisław Kaszyński**

## W KRĘGU GERHARTA HAUPTMANNA

*„Młody Hauptmann dał to* — pisał znakomity krytyk György Lukács — *czego domagała się tęsknota lat osiemdziesiątych: zbliżenie do żywego życia współczesnych pokoleń, stworzenie ludzi z krwi i kości, którzy mówią naszym językiem, sztukę, obchodzącą wszystkich, w której zabierają głos wielkie problemy".* Nie jest przeto dziełem przypadku, iż dzieje najnowszej literatury niemieckiej zwykło się zaczynać od roku 1889, od daty wystawienia sztuki *„Przed wschodem słońca"*, pierwszego utworu autora *„Tkaczy"*; już w tym fakcie zawiera się bezsprzecznie ranga pisarstwa Hauptmanna. I natychmiast trzeba uzupełnić tę informację: sztuką tą zainicjował Hauptmann kierunek naturalistyczny w Niemczech, szczególnie w teatrze, stając się niebawem jego czołowym, głośnym przedstawicielem. Dość, by oznaczyć rodowód pisarza, jego miejsce, jego rolę.

Naturalizm w literaturze i w sztuce — nie wdając się w opisywanie filozoficznych podstaw tego prądu, wiąże się z nazwiskiem Zoli, z jego programem powrotu do rekonstrukcji surowej, sprawdzalnej prawdy. Kult nagiego faktu, brutalnej szczerości, maksymalnej wierności w odtwarzaniu życia indywidualnego i zbiorowego, zdeterminowanego kontekstem historycznym (społecznym, biologicznym, geograficznym), był tyleż samoobroną co protestem przeciw fałszom idealizacji, przeciwko sztuczności i afektacji. Wg. Zoli — dzieło sztuki miało być *„fragmentem natury widzianej przez temperament"*. Literatura postromantyczna uciekając od rzeczywistości bądź fałszując ją, stroniła od podejmowania spraw, które w ostatniej ćwierci wieku nabrzmiewały coraz gwałtowniejszymi konfliktami.

Na gruncie teatru i dramatu bunt wszczęty pod identycznymi hasłami, rozwijał się w ruchu tzw. „niezależnych" scen. *„Starsze pokolenie było wyczerpane, lecz dzięki niezawodnemu koleżeństwu trzymało się jeszcze mocno. A naprzeciw niego stała młodzież i gryzła w swej bezsilności wędzidła"* — pisał Andre Antoine, pierwszy z „niezależnych", twórca *TEATRU WOLNEGO* (Theatre Libre). Bez pieniędzy, bez gmachu, bez aktorów, bez stosunków wreszcie, przeniknięty za to ideą teatru życiowej prawdy, otworzył scenkę dnia 31 marca 1887 roku. Doniosła to data w nowożytnej historii teatru europejskiego: w ów paryski wieczór Antoine przy akompaniamencie wyzwisk i gwizdów, lecz i przy wtórze garstki entuzjastów, pokazał n o w y teatr, obraz życia skopiowany z pedanterią dotąd niebywałą, szokującą. Tak oto urzędnik gazowni wespół z architektem, księgowym, handlarzem win, krawcową, telegrafistką — dał pierwszy wzorzec teatru naturalistycznego. *„Wierzę* — powiedział o tych amatorach Zola — *że to są ci aktorzy, na których od tak dawna czekamy"*. Istotnie, wnosili oni świeżość, spontaniczność, naturalność, nieskażoną żadną rutyną ani konwencją bezpośredniość, autentyzm codzienności języka, gestu, ruchu, sposobu bycia.

Gerhart Hauptmann z Marią Thienemann przyszłą pierwszą żoną.

Fotografia z roku 1884

W repertuarze Antoine'a znalazły się sztuki odtwarzające niebywałe dotąd na scenie obrazy, wyjęte wprost z życia, ostre, brutalne, o prostych wątkach, mocno osadzone w środowisku, przenikliwe i ironiczne. Była to dramaturgia wyzywająca, przekreślająca powszechne normy estetyczne.

W Berlinie w tym samym roku co w Paryżu (1887) zawiązało się stowarzyszenie założycieli tzw. *WOLNEJ SCENY* (Freie Bühne), powołano do życia dyrekcję, składającą się z dziesięciu osób. Poza dyrektorem, kierownikiem Sceny, Ottonem Brahmem, weszli doń głównie pisarze, m. in. Ludwig Fulda, Heinrich i Julius Hart, Maximilian Harden (znany skądinąd przeciwnik St. Przybyszewskiego) oraz Hauptmann. W manifeście, ogłoszonym już po pierwszych przedstawieniach (styczeń 1890), czytamy: *„Budujemy wolną scenę nowoczesnego życia. W centrum naszych dążeń stanie sztuka, nowa sztuka, frontem do rzeczywistości i współczesnego życia... Sztandarowym hasłem nowej sztuki, wypisanym złotymi literami przez przodujące umysły, jest słowo „Prawda"... Nie wypisujemy na tych kartach żadnego programu. Nie przysięgamy na żadną formułę, nie ośmielamy się tego, co jest w wiecznym ruchu, życia i sztuki, wiązać, niby łańcuchem, ze sztywną regułą. Nasze dążenie kieruje się ku temu, co się staje, i wzrok nasz zwraca się baczniej ku temu, co nadchodzi, aniżeli ku odwiecznemu „wczoraj", silącemu się zakląć raz na zawsze w konwencje i kanony nieskończone możliwości człowieka"*.

Zestaw repertuaru ,podany do wiadomości członkom i akcjonariuszom Sceny, obejmuje utwory pisarzy nowej dramaturgii. Listę otwiera Ibsen jako autor *„Upiorów"*. Jest na tej liście tołstojowska *„Potęga ciemnoty"*, *„Henriette Marechel"* braci Goncourt, Björsen (*„Rękawiczka"*), strindbergowski *„Ojciec"*, a tuż po Ibsenie — *„Przed wschodem słońca"*. Trudno zaiste wymarzyć sobie konsekwentniejszy repertuar, jakże symptomatyczny przy całej swej jednostronności dla obranego kierunku, dla koncepcji.

Słusznie przewidując gwałtowne sprzeciwy, pierwszy spektakl ibsenowskich *„Upiorów"* przygotowano w ramach poranku; o tej samej porze (o godz. 12 w południe) dnia 20 października 1889 roku nastąpiło otwarcie *WOLNEJ SCENY* dramatem *„Przed wschodem słońca"*. Tekst sztuki krążył wcześniej w manuskrypcie, i jak relacjonuje Bab *„nastroje jej obrońców i przeciwników doszły rychło do stania wrzenia i wyładowały się (...) w jednym z najszaleńszych teatralnych skandali, jakie kiedykolwiek przeżyto na niemieckich scenach. Osławiony bohater berlińskich premier, doktor medycyny Kastan, stał na czele niezadowolonych i śmiechem oraz gwizdem dał hasło do protestów, które zaraz spotkały się z niemniej żywą kontrakcją. Pod koniec czwartego aktu (gdzie mowa jest na scenie o bólach porodowych, których echa dobiegają zza kulis) dr Kastan podniósł w górę specjalnie przyniesione kleszcze ginekologiczne celem szyderczej demonstracji przeciw tego rodzaju naturalizmowi — od wrzawy doszło wtedy do rękoczynów. Echa skandalu umilkły dopiero po miesiącach, kiedy czynni członkowie stowarzyszenia powzięli uchwałę o odebraniu karty członkowskiej złośliwemu mąciwodzie"*. Starsi teatromani łódzcy przypomną sobie, być może, w tym miejscu o podobnych manifestacjach w Teatrze Miejskim w sez. 1929/30, gdy grano *„Cjankali"* F. Wolffa w reż. L. Schillera.



Novum tej dramaturgii polegało nie tylko na nobilitacji tematu drażliwego, spraw objętych zmową pruderyjnego milczenia, o wiele istotniejszy był bohater, pochodzący ze sfer dyskryminowanych w teatrze, pokazany w całej nieoszlifowanej osobowości, sprowadzony rzeczywiście z ulicy, z przedmieścia. Na scenie mówił własnym językiem, mówił gwarą, jąkał się, bełkotał, gdy zachodziła potrzeba, bądź też milczał, wypowiadał się zdaniami chropawymi, kalecząc składnię, wnosił nade wszystko swoje problemy, swą nędzę, cierpienie. *„Od jak dawna usiłowałem wnieść ten styl do aktorstwa!* — powitał tę innowację wielki aktor Emanuel Richter — *Ja siekałem umyślnie stylizowane rozmowy, by je unaturalnić! Tu* (u Hauptmanna — S. K.) *znajduję to już wszystko gotowe!"*

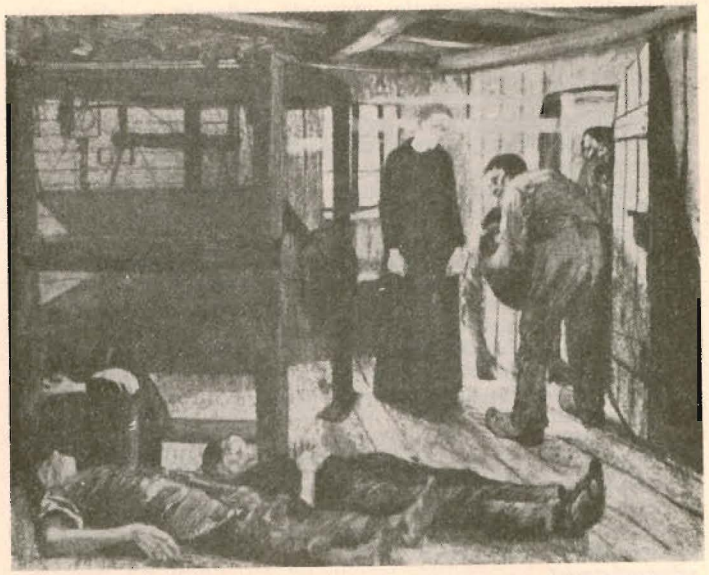
Już w tej pierwszej swej sztuce Hauptmann wprowadził proletariat, świadomy swego położenia, twardo i nieustępliwie upominający się o swoje prawa. Najdobitniej pisarz wypowie ten bunt w *„Tkaczach"*. Tomasz Mann pisząc o tych pierwszych dramatach Hauptmanna, dojrzał w postawie autora *„społeczny epos współczucia, bolesne świadome człowieczeństwo"*.

## II

*„Tkacze"* są czwartą sztuką (1892), zarazem — szczytowym osiągnięciem naturalistycznego teatru Hauptmanna. Ze względu na przedmiot fabuły, jest to także jeden z najlepszych dramatów historycznych, powstałych w tych latach w Niemczech. Jego znaczenie urasta tym okazalej, gdy opuszczając teren klasyfikacji estetycznych, podkreślimy walor problemowy tej sztuki, jeśli wskażemy na rolę rewolucyjną *„Tkaczy"*, będących obiektem zmasowanego ataku kół konserwatywno-reakcyjnych. Wpisanie do indeksu sztuk zakazanych (przez pewien czas) w Niemczech i Austrii mówi wiele. Nawet po zdjęciu anatemy, po wystawieniu, nie oszczędzano autora; jak wspomina Bahr, traktowano go jak zbrodniarza, dopiero później porównywano z Goethem i Szekspirem. Szczegół znamienny: po wystawieniu *„Tkaczy"* w berlińskim Deutsches Theater wymówiono lożę cesarską...

Rozchylać genezy dzieła raczej nie ma potrzeby. Dedykacja do *„Tkaczy"* odsłania motywy powstania utworu.

Atoli wysuwanie wątków z bolesnej kroniki rodzinnej nie sprowadziło się do ich sentymentalnej, bądź legendarnej dramatyzacji. Jak przystało na rzetelnego i żarliwego naturalistę Hauptmann wnika w rzecz głębiej i wszechstronniej; studiuje dzieje buntu tkaczy śląskich z 1844 roku, wczytuje się w prace teoretyczne, m. in. Wilhelma Wolffa (jemu to Marks dedykował I tom *„Kapitału"*). A zrozumienie podłoża owego ruchu, socjalnego i ekonomicznego, im-



„Powstanie tkaczy": *Koniec*, akwaforta, 1898 r.
KAETHE KOLLWITZ

plikowało z kolei inne ukształtowanie artystyczne penetrowanej rzeczywistości, inny gatunek dramatu. Na scenę wkroczył tłum, jednostkę zastąpiła masa, agresywna, zrewoltowana, sankcjonująca swój zryw nie tyle argumentami ideologicznymi, ile argumentami egzystencjalnymi, żądaniem sprawiedliwości.

Bohatera zbiorowego w „Tkaczach" — największe nowatorstwo formalno-ideowe sztuki — odkryli już pierwsi recenzenci i komentatorzy, nie zdając sobie w pełni sprawy ze znaczenia tego precedensu. Spostrzegli to Niemcy, za nimi czy niezależnie od nich — podkreślali novum rozwiązania galicyjscy krytycy. M. in. lwowscy. *„Tkaczy"* grano we Lwowie za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego, zaledwie dwa razy (21 X i 11 XI 1904). Spektakl przyjęto bez entuzjazmu, z przekąsem, z rozmaitymi zastrzeżeniami, zgodnie natomiast z zacną tradycją krytyczną, a na fali zainteresowania niemiecko-austriackim naturalizmem — rzecz opisano starannie, zauważono wyrazistą tendencyjność (protest przeciw kapitalizmowi). W rozważaniach próbowano ustalić, kto jest bohaterem: tłum czy nędza. Wahanie to charakterystyczne, niewykluczone, iż utwór przynajmniej częściowo odbierano jako dramat symboliczny.

Pawlikowski, wytrawny znawca teatru europejskiego w jego najświeższych manifestacjach (Meinigeńczycy, Antoine, Brahm), pierwszy u nas nowoczesny reżyser, w swej



inscenizacji wyprowadził na plan pierwszy tłum, podsycając akcenty buntownicze; zdaniem sprawozdawców — scena z tłumem szturmującym i demolującym dom Dreissigera miała być najlepsza. Sprawozdawców raziło zbyt realistyczne zachowanie się masy, jaskrawość i krzykliwość sytuacji. *„IV akt* — cytujemy recenzenta — *kończy się wejściem tłumu strajkujących robotników do salonu fabrykanta, w orgii rozszalałych namiętności tłum niszczy wszystko, łamie i tłucze. Po tej scenie galeria długo oklaskuje, krzycząc: bis"*. Aby zdynamizować tę scenę, Pawlikowski kazał wejść do salonu wynędzniałym robotnicom, które siadały na wspaniałych meblach, potem je gruchocząc; tego epizodu nie ma u Hauptmanna.

*„Niejednokrotnie w ciągu owego wieczoru* — wspomina inny spektakl Antoine — *kiedy „Tkacze" zmierzały ku swemu tragicznemu finałowi, biegł przez widownię dreszcz lęku i przerażenia, i uczucia te malowały się wyraźnie na twarzach widzów"*.

## III

Pisząc o Hauptmannie zahaczyć by trzeba i o inną perspektywę, odsłaniającą się z naszego, polskiego podwórka: urodził się, mieszkał i umarł (w Jagniątkowie) na Dolnym Śląsku, jako powieściopisarz i autor sceniczny znany jest w Polsce co najmniej od lat siedemdziesięciu. Popularność swą zawdzięczał przede wszystkim utworom powstałym w młodzieńczym okresie, grano u nas ok. 10 jego sztuk, niektóre jak np. *„Samotnych"* (1891) — już w roku 1892. W ślad za dramatami udostępniono powieści, ostatnie jego książki otrzymaliśmy w ubiegłych latach.

Wreszcie pisząc o nim, nie sposób pominąć losu pisarza w latach panowania reżymu hitlerowskiego. Hauptmann był jedynym wybitnym pisarzem, który nie udał się na emigrację, został w zniewolonym kraju, co poniekąd przy bezwolności starego pisarza przesądziło o specyficznej interpretacji jego dzieła przez propagandę nazistowską. Zachowując się biernie, nie angażując się jako literat do akcji gloryfikacyjnej hitlerowskiego systemu, ostatnie swe lata poświęcił pisaniu scenicznej tetrologii o krwawych dziejach mitycznego rodu Atrydów, pragnął w niej przedstawić skutki pradawnego przekleństwa Tantala; Orestes i Elektra (z pierwszej części) to ludzie, których krew zatruta została zbrodniami przodków. Czy miała to być parabola? W każdym razie była to oczywista forma emigracji artystycznej.

*„Hauptmann* — pisał Maksym Gorki — *to poeta odczuwający głęboko tragizm życia (...) Zdziałał wiele dla wzniosłej idei zjednoczenia ludzi w jedną wielką rodzinę. Jego czuły i głęboki talent dał ludziom dużo dobrego, wzbogacił ich ducha i serce czarującą pięknością"*.

Stanisław Kaszyński

IV PREMIERA
19 styczeń 1968 r.

GERHART HAUPTMANN

SEZON
1967—68

# TKACZE

DIE WEBER

przełożył: WILHELM SZEWCZYK

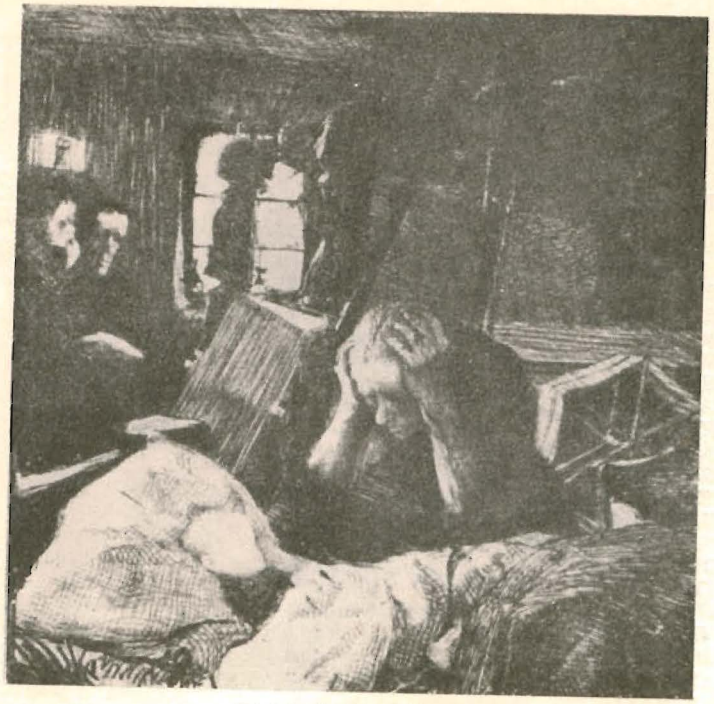
**Osoby**

| | |
|---|---|
| **Dreissiger — fabrykant barchanu** | ZYGMUNT MALAWSKI |
| **Pani Dreissiger — jego żona** | WANDA CHWIAŁKOWSKA |
| **Pfeifer — ekspedient** | BOHDAN MIKUĆ |
| **Neumann — kasjer** | BOGUSŁAW MACH |
| **Pomocnik** | STANISŁAW SZYMCZYK |
| **Woźnica Johann** | BOGUSŁAW MACH |
| **Weinhold — guwerner u Dreissigera** | WITOLD ZATORSKI |
| **Pastor Kittelhaus** | ADAM DANIEWICZ |
| **Pani pastorowa Kittelhaus** | MARIA BIAŁOBRZESKA |
| **Heide — komisarz policji** | JAN RUDNICKI |
| **Kutsche — żandarm** | MARIAN STANISŁAWSKI |
| **Welzel — restaurator** | BOLESŁAW BOLKOWSKI |
| **Pani Welzel** | RENATA MAKLAKIEWICZ |
| **Anna Welzel** | ALEKSANDRA KRASOŃ |
| **Wiegand — stolarz** | RYSZARD DEMBIŃSKI, BOGUSŁAW SOCHNACKI |
| **Komiwojażer** | JAN ZDROJEWSKI |
| **Chłop** | RYSZARD DEMBIŃSKI |
| **Leśniczy** | MACIEJ GRZYBOWSKI |
| **Schmidt — chirurg** | DOBROSŁAW MATER |
| **Hornig — gałganiarz** | ZYGMUNT ZINTEL |
| **Stary Wittig — mistrz kowalski** | WOJCIECH PILARSKI |
| **Bäcker** | EUGENIUSZ KORCZAROWSKI |
| **Moritz Jäger** | EUGENIUSZ KAMIŃSKI |
| **Stary Baumert** | STANISŁAW ŁAPIŃSKI |
| **Stara Baumertowa** | WANDA JAKUBIŃSKA |
| **Berta Baumert** | ELŻBIETA STAROSTECKA |
| **Emma Baumert** | BARBARA GOŁĘBIEWSKA |
| **August Baumert** | FRANCISZEK TRZECIAK |
| **Stary Ansorge** | BOLESŁAW NOWAK |
| **Henrykowa** | RÓŻA CZAPLEWSKA |
| **Stary Hilse** | LUDWIK BENOIT |
| **Matka Hilse** | JANINA JABŁONOWSKA |
| **Gottlieb Hilse** | TADEUSZ SCHMIDT |
| **Luiza — żona Gottlieba** | EWA ZDZIESZYŃSKA |
| **Reimann** | RYSZARD STOGOWSKI |
| **Heiber** | ZBIGNIEW NAWROCKI |
| **Tkaczka** | CELINA KLIMCZAK |

Tkacze: MACIEJ GRZYBOWSKI, DOBROSŁAW MATER, MARIAN STANISŁAWSKI, STANISŁAW SZYMCZYK, FRANCISZEK TRZECIAK, WITOLD ZATORSKI i inni.

Reżyseria: JANUSZ KŁOSIŃSKI, WOJCIECH PILARSKI
Współpraca reżyserska: BOHDAN MIKUĆ

Scenografia: HENRI POULAIN
Muzyka: PIOTR MARCZEWSKI



„Powstanie tkaczy": *Nędza*, litografia, 1897 r.
KAETHE KOLLWITZ

## 10 czerwiec 1844 r.

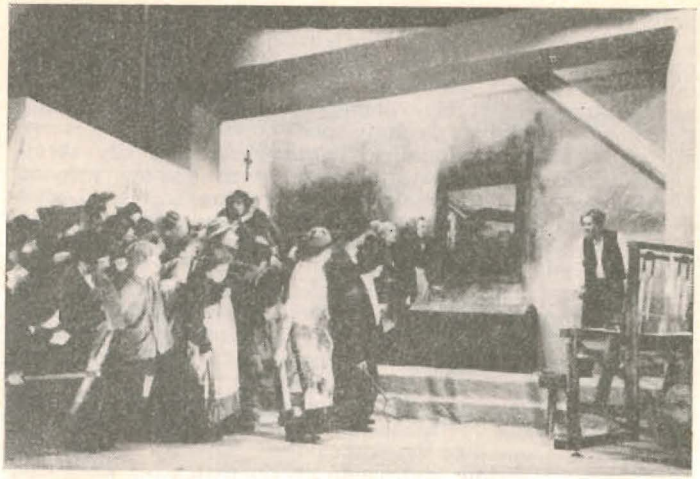
**GAZETA WIELKIEGO KSIĘSTWA POZNAŃSKIEGO** W KOLEJNEJ NOTATCE DOTYCZĄCEJ POWSTANIA TKACZY Z BIELAWY I Z PIESZYC DONOSI W RUBRYCE „WIADOMOŚCI KRAJOWE":

### OTO SZCZEGÓŁY POWSTANIA ROBOTNIKÓW Z FABRYK BAWEŁNY

Wybuchły dnia 4 m.b. w Peterswaldau tumult wymierzony, przeciw jednemu przedsiębiorcy fabryki w celu zburzenia jego domu, oraz zniszczenie wszystkich jego zasobów,



przy czem właściciel z rodziną swoją ledwie ucieczką życie swe ocalić mógł, dowiodły, że władza nie posiadała dostatecznych środków do utrzymania spokojności. — Władza więc miejscowa ujrzała się w konieczności zażądania od komendantury w Świdnicy pomocy wojskowej; wysłano natychmiast 200 ludzi piechoty pod dowództwem wyższego oficera w zagrożoną okolicę. Przez wkroczenie siły zbrojnej, wichrzyciele z rozwalin zburzonych domów wyparci i spokojność w Peterswaldau przywróconą została. Ledwo co tam porządek wrócił, a już nadeszła wiadomość o wybuchu drugiego tumultu w pobliskim mieście fabrycznem Langenbielau, liczącem 10 000 mieszkańców. Ponieważ stosownie do raportu i tam zburzeniem fabryk odgrażano, oficer więc wspomniany z 160 wojska niezwłocznie do Langenbilau wyruszył, 40 żołnierzy na obronę Peterswaldau zostawiwszy. Tymczasem zaburzenia w Langenbielau skore czyniły postępy. Pewien kupiec tameczny tym co by go od groźnych tłumów obronili, pieniądze dać przyrzekł, a ponieważ z wypłatą tą trochę się ociągał, powstanie wybuchło. Szturmowano dom do kupca tego należący i zburzono go zupełnie; właśnie zabierano się do niszczenia drugiego, gdy tymczasem siła zbrojna nadeszła. Wszakże gromady spiknionych coraz to bardzo się zwiększały; na prawne wezwanie, żeby się rozeszli, odpowiedziano rzucaniem kamieniami. Ponieważ tym sposobem wielu żołnierzy ciężko ranionych zostało, oficer musiał dać rozkaz, żeby broni palnej użyto; poległo więc kilku wichrzycieli na placu — (5 albo podług innych podań 9) i wielu mniej więcej niebezpieczne odniosło rany. Ponieważ wszelako pomimo wrażenia w miejscu przez wypadek ten sprawionego, spiknienie coraz bardziej wzrastało (przeszło 2000 ludzi albowiem w kamienie i kije uzbrojonych z wojskiem się ścierało) oficer dowodzący uznał stosowną połączyć się z wojskiem, którego się w pomoc dla siebie w Świdnicy spodziewał, zaś aż do nadejścia tego bezpieczne zająć stanowisko. Z Świdnicy niebawem 4 kompanie wyruszyły, aby Langenbielau militarnie obsadzić. Dnia 6 czerwca podług ostatnich doniesień Peterswaldau i Langenbielau były spokojne, wszakże dniem przed tem w Langenbielau nawet bronione od siły zbrojnej domostwo zburzono. Chwycono się odtąd ze strony władzy energicznych środków, aby podobnym zdrożnościom na przyszłość zapobiec. — Jest to tylko trafunkowym zbiegiem okoliczności, że w nocy od dnia 6-go na 7 i od 7 na 8 mb. w Wrocławiu małoznaczące zbiegowiska ludu zachodziły, wszczęte przez rzemieślników z tego powodu, ponieważ oczekiwanego podczas bytności J.K.W. Księcia Adalberta Wielkiego czapstrychu nie było. Bezprawia ograniczały się na tłuczeniu szyb w oknach; kilku wichrzycieli przyaresztowano. Skuteczne, wspólne działanie władz królewskich i miejskich, oraz powszechne oburzenie obywatelstwa, słuszną podają nadzieję, że się bezprawia nie powtórzą.



TKACZE G. Hauptmanna w Teatrze Robotniczym przy BZPB im. II Armii WP w Bielawie, 1954 r.
reż. Teodor Mierzeja, scen. Jadwiga Przeradzka.

**Helena Karwacka**

## „TKACZE" G. HAUPTMANNA W ŁODZI

Dramaty Gerharta Hauptmanna wcześnie trafiły na sceny łódzkich teatrów. Nie bez pewnej satysfakcji stwierdzano w 1901 roku, że *„w Łodzi wcześniej niż w Warszawie wystawiono „Hanusię", „Dzwon zatopiony", „Samotnych", „Kolegę Cramptona"*. Była to zasługa Michała Wołowskiego, który w latach 1896—1900 zdołał stworzyć w Łodzi teatr o rzeczywiście artystycznych aspiracjach. Zabrakło wśród nich jednak dramatu, który w twórczości Hauptmanna i światowej dramaturgii zajmował miejsce wyjątkowe — „Tkaczy", napisanych jeszcze w 1892 roku. Z utworem tym jawił się po raz pierwszy na scenie jako bohater sztuki proletariat, a wraz z nim problematyka rewolucyjna. Dziś trudno ustalić, co zadecydowało o tym, że dramat o buncie śląskich tkaczy trafił na sceny miasta włókniarzy z trzydziestoletnim opóźnieniem. Być może odstraszały dyrektorów łódzkiego teatru kłopoty związane z jego wystawieniem, albo śmiałe nowatorstwo niemieckiego dramaturga? Może zbyt niepokoił tkwiący w sztuce żar rewolucyjnego buntu? Nie wiadomo. Faktem wszakże jest, że dopiero w 1923 roku, gdy straciły już świeżość nowatorskie pomysły autora, gdy ekspresjonizm wypierał ze sceny naturalistyczne dramaty, podjął się wystawienia sztuki młody zespół **Sceny Robotniczej.**

Łódzka prapremiera „Tkaczy" była w świecie teatralnym wydarzeniem niezwyczajnym, już choćby dlatego, że podejmował się trudnego zadania przedstawienia na scenie wielkiego pięcioaktowego i wieloosobowego dramatu niewielki zespół amatorski, dysponujący nader skromnymi możliwościami aktorskimi i — co nie bez znaczenia — materialnymi. Był to więc już w samym założeniu wysiłek ambitny, przerastający w realnej kalkulacji siły istniejącego zaledwie od kilku tygodni zespołu. Wszystkie te trudności zespół **Sceny Robotniczej** pokonać miał z podziwu godnym zapałem, czyniąc z „Tkaczy" interesujące i nowe w kształcie widowisko teatralne. Wagi szczególnej dodać miały tej realizacji ówczesne wydarzenia, prapremiera „Tkaczy" przypadała bowiem na nasilenie walk strajkowych łódzkiego proletariatu.

Dramat Hauptmanna, który w Polsce nie miał szczęścia do scen zawodowych, zyskał dużą popularność na małych scenkach amatorskich teatrów robotniczych i kółek dramatycznych, organizowanych przez radykalizującą inteligencję. Te niewielkie zespoły grały „Tkaczy" często i chętnie, choć w niektórych przypadkach nie bez zastrzeżeń. Budził je nie tyle sam utwór, ile osoba dramaturga. „Drogi pisarza — stwierdzano w komunistycznych wydawnictwach — rozeszły się z drogami męki bojowej proletariatu", „Hauptmann jako przedstawiciel naturalizmu w sztuce, wierny historii, nie wskazał d r o g i w y z w o l e n i a" itp. Dziś o większości tych inscenizacji trudno powiedzieć coś bliższego: nie rejestrowane piórem teatralnego recenzenta, dość pogardliwie odnoszącego się do tzw. „amatorszczyzny", zatonęły już w niepamięci wysiłki i osiągnięcia wielu tego rodzaju teatrzyków. Rzadko też pozostawiały za sobą trwalszy ślad w postaci kronikarskiego zapisu czy sprawozdania. Równie unikalne są dziś przypadkowo zachowane programy, zdjęcia czy afisze. Do zdarzeń zupełnie wyjątkowych należało wydanie w związku z działalnością owych scenek teatralnej jednodniówki czy obszerniejszego artykułu. Ten właśnie rodzaj „dokumentu" uchronił od zapomnienia dwie inscenizacje „Tkaczy" na scenach robotniczych: warszawskiej **Scenie i Lutni Robotniczej** i łódzkiej **Scenie Robotniczej.** W obu przypadkach była to inicjatywa ludzi blisko związanych z działalnością tych placówek: w pierwszym — Antoniny Sokolicz, byłej aktorki, a później pisarki i działaczki komunistycznej, która była założycielką i kierowniczką **Sceny i Lutni,** w drugiem — Witolda Wandurskiego, równie silnie i wielostronnie związanego z działalnością łódzkiej Sceny rewolucyjnego poety, dramaturga i publicysty, a w niedalekiej przyszłości także czynnego działacza KPP.

Łódzką realizację „Tkaczy" łączyło wiele wspólnych cech z wcześniejszą o trzy lata warszawską inscenizacją. Warto więc przypomnieć po krótce historię tej ostatniej. Zespół **Sceny i Lutni** rozpoczynał swoją działalność w 1919 roku właśnie od pracy nad rolami „Tkaczy". Dramat ten, o którym pisano w jedniodniówce, że jest dla robotników „szacownym skarbem", był więc okazją do zdobywania przez młody zespół aktorskich kwalifikacji i niezbędnej wiedzy o teatrze. W związku z tym próby trwały długo, ciągnąc

się niemal przez pięć miesięcy. Prowadziła je systematycznie w każdą środę i niedzielę kierowniczka zespołu, popularna wśród robotników pani Antonina. „Nie dłużyły się jednak — zanotowano — wielu przysłuchiwało się". Szczególnie interesujące były próby niedzielne, na które przychodzili robotnicy Woli i Muranowa często z całymi rodzinami. Były one pretekstem do rozmów i dyskusji nie tylko o teatrze. Czasem udawało się pani Antoninie ściągnąć na nie Aleksandra Zelwerowicza, co poza oczywistymi korzyściami dla początkujących aktorów-amatorów, podnosiło atrakcyjność tych spotkań. Już po upływie dwu lat od premiery „Tkaczy" pisano jeszcze w komunistycznej prasie, że owe próby były daleko ciekawsze od samych spektakli.

Sądząc z nielicznie zachowanych relacji, inscenizacja „Tkaczy" zrealizowana przez zespół **Sceny i Lutni** w konwencji scenicznego realizmu, nie była pozbawiona pewnej koturnowości i patosu. Taki styl narzuciła zespołowi reżyserka spektaklu, Sokolicz, której upodobania teatralne, ukształtowane w tradycjach scenicznego naturalizmu, skłaniały ją do weryzmu i dosłowności. Uczestnicy prowadzonych przez nią prób wspominają, że uczyła ich jak należy „przeobrażać się" w tkaczy z początków XIX wieku. W spektaklu wziął udział cały, blisko cześćdziesięcioosobowy zespół, było to więc widowisko o pewnym rozmachu, którego nie można było pokazać na własnej małej scence. W tym celu wynajęto salę teatrzyku „Elizeum", gdzie odbyły się cztery przedstawienia „Tkaczy'. Było to jedno z większych osiągnięć **Sceny i Lutni** w ciągu jej dwuletniej działalności.

W realizacji „Tkaczy" przez **Scenę Robotniczą** uderzają pewne podobieństwa i analogie, wynikające nie tylko ze wspólnych tym placówkom cech, ale także dość szczególnego zbiegu okoliczności. Podobieństwa ujawniają się same, warto jednak wskazać niektóre analogie. A więc **Scena Robotnicza** była również młodym, istniejącym zaledwie od kilku tygodni zespołem, gdy brała na swój warsztat „Tkaczy", stąd sztuka ta i w tym przypadku była czymś w rodzaju elementarza. Wspólną cechą reżyserów obu widowisk były upodobania do scenicznego realizmu, choć prowadzący łódzki spektakl Tadeusz Leszczyc nie godził tego, jak pani Antonina, z radykalnymi przekonaniami politycznymi. Cech odrębności nadać miała łódzkiej inscenizacji indywidualność drugiego kierownika zespołu — Wandurskiego, zwolennika teatralnej awangardy, a tym samym zdecydowanego przeciwnika scenicznej dosłowności.

Wpływy Wandurskiego na realizację „Tkaczy" były niewielkie, choć on zapewne, znający tę sztukę ze scen radzieckich i niemieckich, namówił Leszczyca do jej wystawienia. Wandurski pełnił w **Scenie Robotniczej** — przyjętą dobrowolnie i bezinteresownie — funkcję kierownika literackiego i wychowawcy zespołu. Formalnym kierownikiem placówki był Leszczyc, aktor i reżyser Teatru Miejskiego, któremu tę funkcję powierzyła Okręgowa Komisja Związków Zawodowych, patronująca działalności **Sceny Robotniczej**. Jego też zdanie miało wagę decydującą we wszystkich spornych kwestiach. Że zdarzały się takie sytuacje, nie ulegało wątpliwości. Współpracowali ze sobą ludzie o biegunowo odmiennych poglądach teatralnych i równie odrębnym rozumieniu funkcji i zadań jakie teatr winien pełnić. Leszczyc był zwolennikiem amatorszczyzny starego stylu — „szlachetnej rozrywki" ludu pracującego, Wandurski natomiast widział w teatrze robotniczym oręż walki, trybunę agitacyjną, placówkę żywo zaangażowaną w interesy proletariatu.

Pracę nad przygotowaniem „Tkaczy" Leszczyc i Wandurski podzielili między sobą, zdając sobie sprawę z tego, że „rzecz wymaga dłuższego opracowania". Leszczyc prowadził próby, pracując jednocześnie nad dykcją początkujących aktorów, która w niektórych przypadkach „wołała o pomstę do nieba", Wandurski wygłaszał pogadanki „o sztuce teatru, jego wymogach, o rzemiośle aktora i o budowie i rolach »Tkaczy«". Po miesiącu codziennych prób uznano, że spektakl można pokazać publiczności. Wynajęto w tym celu salę Teatru Miejskiego przy ulicy Cegielnianej (obecnie Stefana Jaracza). Nowe przedstawienie **Sceny Robotniczej** zapowiadały komunikaty prasowe: „W niedzielę, dnia 15 lipca o godzinie 3 po południu dla zrzeszeń robotniczych i inteligencji zespół Sceny Robotniczej odegra sztukę Gerharta Hauptmanna pt. »Tkacze«. Sztukę poprzedzi prelekcja. Inscenizacja i reżyseria p. T. Leszczyca".

Prelegentem był Wandurski, który w swoim wystąpieniu bronił aktualności ideowej „Tkaczy", stwierdzając jednocześnie, że wobec poziomu ówczesnej sceny dramat ten jest w stanie właściwie przedstawić jedynie teatr proletariacki. Oto co mówił na ten temat:

„Mylą się grubo tzw. »znawcy teatru« [...] twierdząc, jakoby sztuka Hauptmanna, osnuta na tle walki rozpacznej zepchniętych na dno nędzy tkaczy górnośląskich z żyjącymi po dziś dzień Drajcygerami — zestarzała się. Mylą się, twierdząc, że przestała być aktualna — i że stała się natomiast nudna. Dla panów »znawców«, smakujących pieprzne dialogi buduarowe — może... Lecz proletariat, zebrany tu na sali, mógłby powiedzieć coś wręcz przeciwnego: raczej zbyt niski jest poziom dzisiejszej sceny polskiej, bezradnej wobec sztuk socjalnych, osnutych na tle walki klasowej —zbyt niski, by odtworzyć artystycznie tego rodzaju utwory, jak »Tkacze« Hauptmanna. Dopiero teatr proletariacki, którego zalążkiem jest — amatorska na razie — Scena Robotnicza w Łodzi, sprostać potrafi zadaniu i wstrząsnąć widza do głębi. Oczywiście względną będzie wartość artystyczna dzisiejszego widowiska [...] niejednego z widzów będą raziły braki i uchybienia, wyniki niewyrobienia scenicznego ludzi warsztatu. A jednak sumienny wysiłek tej garstki entuzjastów i mocna ręka reżysera wyciśnie na tym widowisku odrębne piętno. Reżyser bowiem — ten maszynista zespołu — dbał nie o wysunięcie poszczególnych ról na czoło, lecz o c a ł o ś ć w i d o w i s k a. Nie jednostka, lecz gromada jest tu bohaterem. Nie szukajcie więc pompy

i »bogatych« dekoracji: tylko istotne i niezbędne będzie tłem, na którym rozegra się akcja dramatyczna. Dlatego, mimo wszelkie usterki, ten pierwszy występ na większą skalę Sceny Robotniczej nie jest szablonowym popisem »cierpiących na świerzbę teatralną amatorów«, lecz świadomym wysiłkiem artystycznym szermierzy Nowej Kultury".

Wandurski był też jedynym recenzentem spektaklu, zamieszczając miesiąc później w komunistycznym piśmie społeczno-kulturalnym „Nowa Kultura" obszerną relację o realizacji „Tkaczy" na łódzkiej scenie. Z jego sprawozdania wiemy, że oprawa scenograficzna sztuki była „prosta i surowa", że „w stałym obramowaniu szarych słupów zmieniała się tylko ściana tylna". W poszczególnych aktach wyglądało to następująco: „W pierwszym akcie postawiono w głębi szerokie okna kratkowane, charakterystyczne dla hali fabrycznej. Dwa stoliki na wzniesieniu i biurko kasjera z lewej — oto i wszystko. W akcie drugim — zwykła biała ściana i dwa kołowrotki dały wrażenie biednej izby tkacza. Dwa plakaty na tej samej ścianie w akcie trzecim, szynkwas, stoły i ławy dały wnętrze lichego szynku. Mieszkanie Drajcygera miało dwa okna z portierami, poza tym stół serwetą pluszową okryty i dwa miękkie fotele; żadnych oleodruków, żadnych świecidełek... Tylko światło o różnym zabarwieniu i natężeniu zmieniało charakter wnętrza. Tak np. w ostatnim akcie (izba tkacza Hilsego) w ścianie tylnej widzimy ogromne drzwi, połączone schodami ze sceną. Na górnej platformie — na czarnym tle — w skośnych promieniach światła zjawiały się poszczególne grupy tkaczy opowiadających o tym, co dzieje się na ulicy".

Szczególnie interesująco, „malowniczo i żywo", „swobodnie i naturalnie" wypadły sceny zbiorowe. „Czuło się tu — pisał recenzent — świat odrębny, instynktem przez łódzkich włókniarzy wyczuty — czuło się »jednoduszność« gromady". Krytyczniej natomiast ocenił Wandurski wykonanie poszczególnych ról. Zaważył na tym „kult amatorstwa najpośledniejszego gatunku", polegający na „popisywaniu się". Doprowadziło to do załamania mozolnie wypracowanej na próbach" linii spektaklu, w którym interesy poszczególnych aktorów zostały podporządkowane ogólnej koncepcji widowiska. Pewnym zaskoczeniem dla realizatorów był także ton „dziadowskiej żałośności", który wbrew ich intencjom, a przede wszystkim wbrew sensowi sztuki, ujawnił się w trakcie grania „Tkaczy". Początkowo grał w ten sposób tylko jeden aktor, wykonujący rolę tkacza Baumerta, ale później „kościelnego dziada" przypominali już wszyscy pozostali realizatorzy ról tkaczy. Były to kłopoty nazbyt jeszcze młodego i niedoświadczonego zespołu. Wandurski przy tej okazji podkreślał, że „szkodliwie wpływają na sumienność pracy entuzjastów teatru robotniczego stare nałogi, nabyte [...] na amatorskich scenkach drobnomieszczańskich", jak również — znacznie trudniejsze do wykorzenienia — „naśladowanie »ideałów«" współczesnej sceny zawodowej.



Zdaniem recenzenta „plastyczniej i znacznie głębiej" a w niektórych wypadkach nawet lepiej niż w zawodowym teatrze, zostały wykonane role robotników. Robotnicy grali siebie, byli więc prości i naturalni. Obce natomiast robotnikom postaci „świata wyzyskiwaczy" zagrano groteskowo i karykaturalnie. „Nie było w tym nienawiści — pisał Wandurski — raczej lekceważenie ciemiężców. Gdy się patrzyło na komiczno-niezdarne lub błazeńsko-pyszałkowate figury Drajcygerów, inspektorów policji, pastorów — powstawało zdziwienie, że takie niedołęgi i ciamajdy mogą gnębić setki tkaczy? Lecz widowni robotniczej nie zraziło widocznie takie traktowanie ról. Proletariat zebrany na sali, traktował Drajcygerów i żandarmów, jak straszaki na wróble, które można kopnąć w każdej chwili. Podczas gdy na scenie rozgrywały się wypadki ponure, oburzające swą potwornością i obłudą — widownia śmiała się głośno. W grze robotników nie było nic wymuszonego". Nie narzucony przez realizatorów, lecz przyjęty mimowiednie przez robotników -aktorów styl satyrycznej parodii i aplauz z jakim spotkał się u robotniczej widowni, zwrócił szczególną uwagę Wandurskiego. Postawione przy tej okazji pytanie: „Czy w podobnym stosunku do roli nie tkwi głęboka prawda?" zastąpić miało w jego późniejszej praktyce teatralnej przekonanie, że styl ostrej politycznej groteski jest najwłaściwszym stylem scen robotniczych. Tą drogą poprowadzi zespół Sceny Robotniczej, gdy już samodzielnie decydować będzie o jej charakterze.

Spektakl „Tkaczy" zgromadził w dużej sali Teatru Miejskiego tłumy robotników. „Upał panował nieznośny — zanotuje Wandurski — Na sali i na scenie było duszno. Proletariat łódzki pochłonięty był całkowicie walką strajkową. Pomimo to — wszystkie miejsca na sali zostały wyprzedane. Widownię wypełnili wyłącznie robotnicy i ich rodziny. Sztukę i wykonawców przyjmowano entuzjastycznie. Może właśnie wysokie napięcie antagonizmów klasowych w okresie zaciekłej walki ekonomicznej przyczyniło się w znacznym stopniu do niezwykłego powodzenia „Tkaczy".

Robotniczej widowni podobały się najbardziej „powiedzenia rewolucyjne", które padały ze sceny. W odpowiedzi na nie „cała sala grzmiała oklaskami". „Wesołym śmiechem i okrzykami" przyjmowano wieści o pobiciu policjanta i zrzuceniu z konia inspektora. Żywo reagowano na przemówienia skierowane przeciwko fabrykantom i ugodowcom. Historia buntu śląskich tkaczy przypominała zgromadzonym na sali włókniarzom łódzkim ich własne dzieje, ściśle przylegała do aktualnej sytuacji. Dramat Hauptmanna nabierał współczesnej wymowy. Było to widowisko bliskie wymogom, jakie stawiał teatrowi Wandurski: angażowało aktorów i „elektryzowało" widzów, łamało tradycyjny przedział, dzielący scenę od widowni bez formalnych zabiegów. Trzy dni po premierze „Tkaczy" wybuchł wielki strajk włókniarzy. „Kto wie — pisał Wandurski — czy sztuka Hauptmanna nie wpłynęła na bieg wypadków 18 lipca".

**Helena Karwacka**

KONIEC 1904 ROKU DODAŁ JESZCZE KILKA PREMIER, KTÓRYCH AFISZE — LEŻĄCE PRZEDE MNĄ — BUDZĄ ŻYWE I SERDECZNE WSPOMNIENIA. TAK WIĘC NASZA DUMA I CHLUBA: TKACZE GERHARTA HAUPTMANNA, POWSZECHNIE UZNANE ZA SPEKTAKL LEPSZY, WYRAZISTSZY I BARDZIEJ BOJOWY OD PREMIERY W SŁYNNYM BERLIŃSKIM DEUTSCHES THEATER. GRAŁEM W TKACZACH JEDNĄ Z CENNYCH DLA MNIE RÓL — STAREGO BAUMERTA. (...) FABRYKANTA GRAŁ FELDMAN. POZA TYM W MAŁYCH ROLACH WYSTĘPOWAŁO MNÓSTWO INNYCH OSÓB O WIELKICH NAZWISKACH. GRALIŚMY TYCH TKACZY NA ZŁOŚĆ RÓŻNYM PASIBRZUCHOM, JAKO TEŻ WŁADZOM, KTÓRE OBURZAŁY SIĘ NA TENDENCJE SZTUKI, TAK OSTRO PODKREŚLONE W WYBORNYM WYKONANIU SCENICZNYM.

**Ludwik Solski** *Wspomnienia*

Dodajmy, że te „inne osoby o wielkich nazwiskach", które wspomina Solski to: Adwentowicz jako Bäcker, Roman jako Jäger, Węgrzyn jako Wiegand, Gostyńska jako Stara Baumertowa.

TRZEBA STANOWCZO ZAPISAĆ NA DOBRO KOTARBIŃSKIEGO (DYREKTOR TEATRU KRAKOWSKIEGO W LATACH 1895—1905), ŻE TEN UDRĘCZONY KŁOPOTAMI FINANSOWYMI ANTREPRENER (...) ZMUSZONY DO GRYWANIA PONURYCH FARSIDEŁ W CELU KAPTOWANIA PASIBRZUCHÓW MAGISTRACKICH (...) WYSTAWIŁ PRZECIEŻ OBOK CYKLU DRAMATÓW SZEKSPIROWSKICH (...) O ZGROZO! — ZAPEWNE DRŻĄC NA CAŁYM CIELE — „TKACZY" HAUPTMANNA.

**Leon Schiller**
*Krakowskie Rocznice teatralne*
Pamiętnik Teatralny 1953 zeszyt 4 (8)

3619 — ŁDA — 24.11.67 — P-5/6547 — 3.000 br.

## W REPERTUARZE P.T.N.

### DUŻA SCENA

| | |
|---|---|
| J. Słowacki | SEN SREBRNY SALOMEI |
| L. Holberg | BLACHARZ BURMISTRZEM |
| Al. Fredro | DAMY I HUZARY |
| J. Makarius | TRZY BIAŁE STRZAŁY<br>bajka indiańska dla dzieci |

### MAŁA SALA

| | |
|---|---|
| T. Williams | SZKLANA MENAŻERIA |
| Al. Fredro | ŚLUBY PANIEŃSKIE |
| G. Zapolska | SKIZ |
| Ch. Dickens | ŚWIERSZCZ ZA KOMINEM |

**Następne premiery:**

| | |
|---|---|
| C. K. Norwid | PIERŚCIEŃ WIELKIEJ DAMY |
| H. Ibsen | KOBIETA MORZA |
| W. Orłowski | PIĄTY LOT |
| S. O'Casey | PURPUROWY PROCH |

Zamówienia na bilety przyjmuje Biuro Organizacji Widowni i Kasa Teatru, telefon 219-58

Dyrektor administracyjny:
**Antoni Makarski**

Kierownik literacki
**Ewa Rymkiewicz**

Kierownik techniczny:
**Karol Stolarczyk**

Kierownik muzyczny:
**Anna Płoszaj**

Egzemplarz bezpłatny

Cena 3 zł