



ROMAN BRANDSTAETTER

DRAMAT KSIĘŻYCOWY

OSKAR WILDE

TRAGEDIA FLORENCKA

PTS

Państwowy Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego
w STALINOGRODZIE

Roman Brandstaetter

Dramat księżycowy



Oskar Wilde

Tragedia florencka

PREMIERA

21. IV. 1956 r.

SPIS TREŚCI

- Wilhelm Szewczyk** — O dramacie poetyckim R. Brand-
staettera
- Andrzej Szczypiorski** — O „Tragedii florenckiej“
* * — Oskar Wilde
* * — Kronika teatralna

Podobiznę Oskara Wilde'a wykonał **Wiesław Lange**.

Zdjęcia **B. Stapińskiego** oraz **R. Serafina**.

redaguje

ANDRZEJ SZCZYPIORSKI

ROMAN BRANDSTAETTER

DRAMAT KSIĘŻYCOWY

sztuka w dwóch aktach



ROMAN BRANDSTAETTER

PAŃSTWOWY
TEATR ŚLĄSKI IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO W STALINOGRODZIE

Dyrektor: **Wacław Kozioł**

Kier. literacki: **A. Szczypiorski**

Kier. artystyczny: **G. Holoubek**

ROMAN BRANDSTAETTER
DRAMAT KSIĘŻYCOWY

sztuka w dwóch aktach

OSOBY

Enrico, chłop	TADEUSZ HANUSEK MIECZYŚLAW ZIOBROWSKI
Lucia, jego żona	IRENA TOMASZEWSKA
Maria, jej siostra	LILIANA CZARSKA
Teresa, stara służąca	JANINA BĄKOWSKA-PRZERADZKA STEFANIA MICHNOWSKA
Antonio, wójt wsi Monte Rosso	GUSTAW HOLOUBEK
Spiskowiec pierwszy	EDMUND OGRODZIŃSKI
Spiskowiec drugi	JERZY BIELECKI
Żandarmi	

Rzecz dzieje się w roku 1848 we wsi Monte-Rosso pod Neapolem podczas walk powstańców włoskich z wojskami Ferdynanda II. króla Neapolu i Obojga Sycylii.

Scenografia
WIESŁAW LANGE

Reżyseria
GUSTAW HOLOUBEK

Muzykę skomponował **Henryk Czyż**.
Śpiewa **Rajmund Fleszar**.

Inspicjent Stanisław Poloczek, kontrola tekstu Maria Kisielewska, kierownik techniczny Jarosław Jarosiewicz, roboty perukarskie Paweł Grabowski, kostiumy męskie wykonano pod kierunkiem Michała Walczaka, damskie pod kierunkiem Małgorzaty Kucielowej. Główna krojczyń Irena Nowakowa. Kierownik oświetleniowy Jan Krężel. Kierownik sceny Franciszek Kobylarz. Dekoracje malowano pod kierunkiem Antoniego Underowicza, wyknano pd kierownictwem Szczepana Romana. Pracami modelarskimi kierował Stanisław Możejko. Pracami tapicerskimi Jerzy Rajwa, kierownik pracowni obuwia Bernard Malinowski.

WILHELM SZEWCZYK

O DRAMACIE POETYCKIM
ROMANA BRANDSTAETTERA

Dzieło Romana Brandstaettera należy do dziejów literatury Polski Ludowej. Ale na kartach tej literatury rezerwuje sobie własne, niepodzielne miejsce. Niepodobny w swych wysiłkach twórczych do innych — Roman Brandstaetter kontynuuje z uporem linię pięknej tradycji literackiej. Jest to z jednej strony nobliwa tradycja polskiego dramatu poetyckiego, dramatu umowności i metafory — od „**Odprawy posłów greckich**” Kochanowskiego po skondensowaną poetyckość „**Ptaka**” lub „**Zeglarza**” Szaniawskiego. Brandstaetter na tym szlaku jest ogniwem nowego rozwoju. Jego teatr poetycki ma w odległej tradycji czcigodnych antenatów, ale swymi środkami poetyckimi, swymi ideami przewodnimi należy do nowej epoki literackiej.

Dramat poetycki jest poetycką kondensacją rzeczywistości, a nie konym Brandstaettera wiele do powiedzenia mają normy szekspirowskie. Poetycki realizm Szekspira, przekonujący właśnie przez to, że każdy element sprawdzalnej rzeczywistości ma tu niejako przyprawione skrzydła, dodające mu cech mądrego uogólnienia, jest również bardzo bliski metodzie twórczej Brandstaettera. Przykłady tego umiłowania szekspirowskich norm to nie tylko utwory własne, ale i poetyckie przekłady „**Hamleta**”, „**Kupca weneckiego**”, „**Ryszarda III**” i „**Antoniusza i Kleopatry**”.

„Dramat poetycki jest poetycką kondensacją rzeczywistości, a nie kopią rzeczywistości”. Te słowa własne Romana Brandstaettera, które zmuszony jest powtarzać często, zwrócone są przede wszystkim do tych, którzy usiłują z mędrca szkiełkiem i okiem doszukiwać się ścisłości lub nieścisłości historycznych w jego utworach. Brandstaetter bowiem pisze przede wszystkim utwory o tematyce historycznej. Interesują go przede wszystkim konflikty postaw moralnych wobec wielkich wydarzeń dziejowych. Interesuje go historia jako *magistra vitae*. Starcia jego bohaterów w kostiumach z odległych epok to wielkie bitwy lub małe potyczki o te ludzkie wartości, które wielkie wydarzenia historyczne albo wyzwalają albo tępią.

W tym wszystkim Brandstaetter nie jest moralistą. Jak w teatrze szekspirowskim — pozwala widzowi na własny osąd, na jego współudział w interpretowaniu czynków poszczególnych postaci oraz wydarzeń. Nie interesuje go sama tylko, barwna anegdota historyczna, którą do dziś raczą widza teatralnego zgrabne sztuki Sardou. Anegdota ma dlań tylko wtedy jakieś znaczenie, jeżeli nie ogranicza się do samego ilustrowania epoki, ale umie ją tłumaczyć, wzbogacać o głębsze przyczyny i skutki.

Postacie Brandstaettera myślą. Gdyby nie poetycka nastrojowość wielu scen, moglibyśmy mówić nawet przede wszystkim o intelektualnej tkance tych dramatów. Tkanka ta nie dość, że istnieje, jest istotną cechą pisarstwa Brandstaettera. Ci krytycy, którzy nie dostrzegli jej lub raczej nie chcieli dostrzec, widzieli tylko nastrojowość, piętnując ją od razu mianem mistycyzmu. W podobny sposób rozprawili się niektórzy ze sztuką teatralną Szaniawskiego. W podobny sposób można by polemizować z dramaturgią Słowackiego. Nie ulega wątpliwości, że celem poetyckiego teatru Brandstaettera jest przekazanie pewnych wyobrażeń i sądów o dowolnie wybranych postaciach i wydarzeniach historycznych. Można by zatem polemizować z wyobrażeniami, ale nie z samą koncepcją dramatu poetyckiego. Skoro jednak autor uważa swój dramat za „kondensację rzeczywistości“, odżegnywując się — i słusznie — od kopiowania rzeczywistości, skoro dramatopisarz ma prawo — jak sam to stwierdza w eseju „Szpada i kij“ — stworzyć w ramach obowiązującej prawdy historycznej własną fikcję artystyczną, wiązać z sobą konflikty, kojarzyć z sobą ludzi według zasad prawdopodobieństwa i logiki, obowiązującej w czasie i przestrzeni — możemy afirmować teatr Brandstaettera takim, jakim widzimy go na naszych scenach. W każdym wypadku będziemy mieć spokojne sumienie — **jest to teatr nowoczesny**, ale ta nowoczesność jest dobra, zaspakaja naszą ciekawość intelektualną i nasze pragnienie artystyczne.

Spory między krytykami a Brandstaetterem jak dotąd wygrywał pisarz. Wierny swoim koncepcjom teatralnym, uparty w podawaniu takich wyobrażeń historycznych, które uważa za słuszne, prezentował nam sztukę po sztuce, każdą w doskonałym kształcie scenicznym, wypełnioną poetyckością po brzegi, ale i osadzoną mocno w realistycznych treściach, w realistycznej, logicznej motywacji.

W szeregu sztuk Brandstaettera niektóre w sposób bardzo wyraźny, powiedzielibyśmy programowy, determinują cechy jego warsztatu twórczego. Należą do nich: rzecz z dziejów wyprawy napoleońskiej do Hiszpanii w roku 1813, „Ludzie z martwej winnicy“, jednoaktowy „Odys płaczący“, „Dramat księżycowy“ i spoczywająca jeszcze w rękopisie, pierwsza współczesna jego sztuka (z akcją rozgrywającą się w Warsza-

wie w roku 1951, w środowisku inteligencji pracującej i twórczej), „Ludzie i bogowie“. O każdej z tych sztuk można powiedzieć, że eksponuje ona najwartościowsze cechy twórczości Brandstaettera, że jest władczą w narzucaniu wyobrażeń historycznych i mistrzowska pod względem formy poetycko-dramatycznej. Powyższa gradacja nie jest przypadkowa, wyznaje ją także sam autor.

Ale i w innych sztukach Brandstaettera z nie mniejszą dynamiką odezwały się te wszystkie, zespolone lub z osobna, cechy twórcze. Wchłonęły je tematy z historii polskiej — „Przemysław II“, „Król i aktor“, „Znaki wolności“, „Noce narodowe“, ukazała je rzecz o Rembrandcie „Powrót syna marnotrawnego“. Także i w nagrodzonym nagrodą państwową pierwszego stopnia librecie do opery Szeligowskiego „Bunt żaków“ (przedstawienia we Wrocławiu, Poznaniu i Dreźnie) pasja historyczna Brandstaettera znalazła właściwą sobie, dynamiczną formę poetycką.

„Dramat księżycowy“ jest pierwszą sztuką Romana Brandstaettera na scenie śląskiej. Reprezentuje on godnie pisarza, który teatrowi polskiemu przekazał utwory dojrzałe, mądre, bynajmniej nie letnie w ukazywaniu zawiłych meandrów historii, śmiało ingerujące w nasze intelektualne gospodarstwo, zostawiające głębokie ślady w naszej wyobraźni.

WILHELM SZEWCZYK



Wiesław Lange. Projekty kostiumów do „Dramatu księżycowego“



Irena Tomaszewska (Lucia)



Stefania Michnowska (Teresa)



Janina Przeradzka (Teresa)



Liliana Czarska (Maria)



Gustaw Holoubek (Antonio)
reżyser „Dramatu księżycowego“



Mieczysław Ziobrowski (Enrico)



Tadeusz Hanusek (Enrico)



Edmund Ogrodziński (spiskowiec I)



Jerzy Bielecki (spiskowiec II)



Wiesław Lange: Projekt dekoracji do „Dramatu księżycowego“

OSKAR WILDE

TRAGEDIA FLORENCKA

przekład Waclawa Rogowicza



OSKAR WILDE

PAŃSTWOWY
TEATR ŚLĄSKI IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO W STALINOGRODZIE

Dyrektor: Waclaw Koziol

Kier. literacki: A. Szczypiorski

Kier. artystyczny: G. Holoubek

OSKAR WILDE

TRAGEDIA FLORENCKA

dramat w jednym akcie

Przekład Waclawa Rogowicza

OSOBY

Gwido Bardi, książę florencki MIECZYŚLAW ŁĘCKI
Szymon, kupiec GUSTAW HOLOUBEK
Bianca, jego żona DANUTA KWIATKOWSKA
Maria, powiernica Bianki ZOFIA MICHALSKA

Rzecz dzieje się we Florencji w zaraniu XVI stulecia.

Scenografia
WIESŁAW LANGE

Reżyseria
GUSTAW HOLOUBEK

Inspicjent Stanisław Poloczek, kontrola tekstu Maria Kisielewska, kierownik techniczny Jarosław Jarosiewicz, roboty perukarskie Paweł Grabowski, kostiumy męskie wykonano pod kierunkiem Michała Walczaka, damskie pod kierunkiem Małgorzaty Kucielowej. Główna krojczyni Irena Nowakowa. Kierownik oświetleniowy Jan Krężel. Kierownik sceny Franciszek Kobylarz. Dekoracje malowano pod kierunkiem Antoniego Underowicza, wyknano pd kierownictwem Szczepana Romana. Pracami modelarskimi kierował Stanisław Możejko. Pracami tapicerskimi Jerzy Rajwa, kierownik pracowni obuwia Bernard Malinowski.

OSKAR WILDE

Oskar Fingall O'Flahertie Wills Wilde urodził się w roku 1856. Był synem znanego i bogatego lekarza oraz poetki Jane Elgee. Ukończył studia w Dublinie, następnie kształcił się w Oxfordzie, gdzie uzyskał tytuł naukowy. W roku 1877 odbył podróż do Włoch i Grecji, gdzie żywo interesował się sztuką antyczną.

Po powrocie do Anglii zamieszkał w Londynie i prowadził życie wytworne jako ulubieniec najwyższych sfer arystokratycznych. Olbrzymie powodzenie jego pisma „Świat Kobiet“, które było pierwszym periodykiem poświęconym modzie — zjednało mu uwielbienie wszystkich dam londyńskiej arystokracji. W latach osiemdziesiątych odbył kilka podróży po Anglii i Stanach Zjednoczonych, wygłaszając odczyty o sztuce starożytnej. Uchodził za najświetniejszego znawcę sztuki swego czasu, Londyn nazywał go „ambasadorem piękna“ i „królem poetów“.

Olbrzymie powodzenie zdobył Wilde komedią „Wachlarz Lady Windermere“ ogłoszoną w roku 1892. Pozatym napisał między innymi: sztuki „Salome“, „Tragedia florencka“, „Mąż idealny“, opowiadania „Szczęśliwy książę“, powieść „Portret Doriana Greya“, szkice i aforyzmy w dwóch tomach oraz kilka tomów poezji lirycznych.

W roku 1895 stanął Oskar Wilde przed sądem oskarżony o homoseksualizm i skazany został na dwa lata ciężkiego więzienia. Po odzyskaniu wolności, skompromitowany w oczach opinii publicznej opuścił Londyn i zamieszkał w Paryżu, gdzie żył w wielkim niedostatku, opuszczony przez dawnych przyjaciół, shańbiony i wyzuty z majątku. Zmarł w roku 1900.

W ostatnim okresie życia napisał najznakomitsze swoje dzieło „Ballady z więzienia Reading“, utwór przewyższający mistrzostwem cały dorobek angielskiej poezji lirycznej, stawiający Wilde'a w rzędzie takich pisarzy jak Byron i Shelley. Podczas pobytu w więzieniu napisał Wilde wstrząsającą spowiedź osobistą — „De Profundis“.

Oskar Wilde był jednym z najgłębszych i najbardziej wykształconych ludzi swego czasu. W poezji angielskiej drugiej połowy XIX wieku zajmuje on, obok Elżbety Barret-Browning i Alfreda Tennysona — najznakomitsze miejsce.

A. S.

ANDRZEJ SZCZYPIORSKI

O „TRAGEDII FLORENCKIEJ“

Tragedia florencka“ Oskara Wilde’a należy niewątpliwie do najcenniejszych skarbów teatru angielskiego, choć pozornie odbiega w atmosferze od tradycji sztuki angielskiej. Kiedy śledzi się życie i twórczość Oskara Wilde’a na tle typowej obyczajowości jego ojczyzny — trudno oprzec się wrażeniu, że ten wybitny pisarz, esteta, teoretyk sztuki, miłośnik piękna, filozof — zabłądził w świat zupełnie obcy jego sztuce i marzeniom. Oskar Wilde jest jak egzotyczny krzew o odurzającym zapachu przesadzony z oranżerii na łąkę, niepodobny do wszystkiego co go otacza w naturze. Już Bernard Shaw, który tak wiele zawdzięcza Wilde’owi w budowie swej koncepcji teatru, mówił, że „...Wilde to antyteza Brytyjczyka“.

Niezwykle znamienity jest fakt, że Oskar Wilde — tak wielbiony w czasach swej błyskotliwej kariery przez najwyższe sfery towarzyskie Anglii — nigdy przecież nie zdobył sobie poczytności w ojczyźnie. Swoje wyniesienie na literacki parnas zawdzięcza Francuzom, którzy z jego nazwiskiem łączą najświetniejszą kartę angielskiego teatru.

Tradycja dramatu brytyjskiego wyrosła z kultu Szekspira. Cały teatr brytyjski przesiąknięty jest geniuszem największego swego twórcy. Nawiązywanie do poetyckiego realizmu Szekspira jest w dramaturgii angielskiej (i nie tylko w dramaturgii) najmocniejszą ambicją twórców. Nie chodzi tu, rzecz jasna, o szekspirowską problematykę, której wartości moralno-filozoficzne są wszechobecne i bliskie wszystkim artystom świata. Chodzi o klimat szekspirowski, o typowe dla literatury angielskiej kondensowanie dramatu, wyzwalamie namiętności, analizę nie stanów racjonalistycznych (jak we Francji) lecz i n s t y n k t ó w bohatera.

Literatura angielska jest na ogół nieufnie ustosunkowana do myśli racjonalistycznej. Oto przyczyna dla której Francja nie czyta olbrzymiej większości dzieł angielskich. Oto przyczyna dla której Szekspir nigdy nie znalazł uznania w opinii Francuzów. Oto przyczyna dla której Wilde nie zdobył poczytności w swojej ojczyźnie, a zdobył olbrzymią poczytność po drugiej stronie Kanału.

* * *

„Tragedia florencka“ jest w całej angielskiej dramaturgii najbliższa racjonalistycznym koncepcjom widzenia świata. Leży ona na linii rozwojowej teatru francuskiego, nie angielskiego. Niechaj nas nie wprowadzi w błąd pozorna zbieżność tej sztuki z niektórymi tragediami Szekspira. Nie trudno bowiem doszukać się w „Tragedii“ elementów „Otella“, czy „Kupca weneckiego“. Ba, namiętny szekspirolog odkryje w Szymonie niejedną cechę Hamleta... Wszelako wszystkie te paralele okazują się — przy dokładniejszej analizie — złudnymi pozorami. Wilde, czerpiąc wzory dramaturgiczne z tradycji szekspirowskiej — podejmuje z nią niejako polemikę moralną. Jego widzenie świata sprowadza się do generalnego wniosku, że nie ma w życiu ludzkim wartości trwałych, że sztuka jest orężem igraszki intelektualnej, że losy ludzkie są grą najbardziej zaskakujących paradoksów.

Wilde jako pierwszy w historii teatru angielskiego przeciwstawia się filozoficznym i moralnym koncepcjom Szekspira i otwiera nowy niejako rozdział tragedii. Renesansowa teza o konieczności pesymizmu w życiu, tak wyraźna u Szekspira — jest zastąpiona u Wilde’a nowoczesną tezą o użyteczności pesymizmu. Otello Szekspira jest nosicielem dramatu o nieskuteczności naszych czynów i bankructwie naszych intencji. Bohater „Tragedii florenckiej“ Wilde’a jest nosicielem nowego w sztuce przekonania, że tragizm bywa użyteczny, że zbrodnia może być uzasadniona moralnie i owocna w skutkach, że czyn amoralny może służyć interesom jednostki.

Precyzując istotę sprawy można powiedzieć, że „Tragedia florencka“ jest pierwszym obok twórczości francuskich modernistów — manifestem nowoczesnego indywidualizmu, który w późniejszym okresie, w dziełach *Gide'a*, *Malraux*, *Unamuno* czy *Joyce'a* — stanie się pochwałą amoralności.

„Tragedia florencka“ otwiera wielki spór moralny, czy indywidualna zbrodnia może być aktem wyzwolenia jednostki. Szekspir dał w swych dziełach zdecydowanie przeczącą odpowiedź na to pytanie. Utożsamiał on wolność z normami moralności powszechnej. Nowoczesne rozwiązanie tego sporu, rozwiązanie zgodne z interesami liberalnego mieszczaństwa — przyniosą z sobą: w Rosji dzieła Dostojewskiego, we Francji cała plejada pisarzy końca XIX i pierwszej połowy XX wieku, w Anglii — Oskar Wilde.

Ale Wilde nie precyzuje się jednoznacznie, nie zrywa z umiłowanym przez siebie paradoksem. Podczas gdy u pisarzy francuskich, pochwała amoralności urasta do miary artystycznego *credo* — dla Wilde'a wszystkie zawilości losu ludzkiego sprowadzają się do jednego równania: paradoksu, igraszki intelektualnej, nieprawdopodobieństwa psychologicznego. Nad samą niemal przepaścią tragedii, kiedy cień straszliwych zbrodni pada na scenę — Wilde wybucha nagle niepohamowanym śmiechem, ciesząc się z figla którego spletał Szekspirowi, swym bohaterom i całej widowni. Jest to mistrz najostrzejszego paradoksu, mistrz najzawilszej intrygi, jedyny w dziejach literatury angielskiej cynik, który potrafił uczynić z cynizmu giętki oręż w walce o godność człowieka.

* * *

Krytyka międzywojenna toczyła ostry spór o sprawę, którą nazywano „myzogynizmem Wilde'a“. Oskar Wilde uchodził bowiem w oczach opinii mieszczańskiej za najbardziej zajadłego antyfeministę w literaturze anglosaskiej. Tak jak *Flaubert* podniesiony został przez krytykę mieszczańską do rangi „pierwszego obrońcy kobiet“, tak Wilde'a obarczono jego rzekomą nienawiścią dla kobiety. Literaturoznawstwo burżuazyjne stawiało

autora „Tragedii“ w jednym szeregu z niemieckimi naturalistami, którzy upatrywali w kobiecie twór szatana. Wielu pisarzy mieszczańskich XX wieku, w tej liczbie współcześni pisarze amerykańscy (*Faulkner*, *Steinbeck*) widzą w Oskarze Wilde swego mistrza w walce z kultem kobiety. Schyłkowa literatura mieszczańska, szarpana wewnętrznymi sprzecznościami często podejmuje motyw antagonizmów seksualnych, wywodzący się od *Schoppenhauera* i *Wedekinda*. Wilde jest rzekomo jednym z rycerzy tej krucjaty przeciwko kobiecie.

Opinia ta przyłgnęła do pisarza także z uwagi na osobisty dramat życiowy Wilde'a, skazanego przez sąd za życie niemoralne i za sprzeczne z naturą schorzenie psychiczne. Jednakże jest to opinia pozbawiona rozsądnej argumentacji. Oskar Wilde nie był wrogiem kobiety z tej prostej przyczyny, że nigdy się duszą kobiety nie interesował. Ten esteta traktował kobietę tak jak traktuje się dzieło sztuki, przedmiot zbytku i ozdoby. Był troskliwym i czułym badaczem wewnętrznego życia mężczyzny i tylko mężczyźni są bohaterami jego dramatów. Rzekome oszczerstwo rzucone na rodzaj kobiecy w „Tragedii florenckiej“ jest jeszcze jedną igraszką pisarza, rozkochanego w paradokсах, w racjonalistycznych figlach, w kapryсах intrygi scenicznej. To rzekome oszczerstwo, które wywołało zaciętą polemikę w latach dwudziestych w kołach krytyki mieszczańskiej — jest niezwykle cennym elementem dramatu, wzbogacającym sztukę o tak rzadki w teatrze angielskim walor intelektualnego humoru, rozwinięty przez Bernarda Shaw do wymiarów całej, wielkiej i nowej koncepcji dramaturgicznej.

ANDRZEJ SZCZYPIORSKI



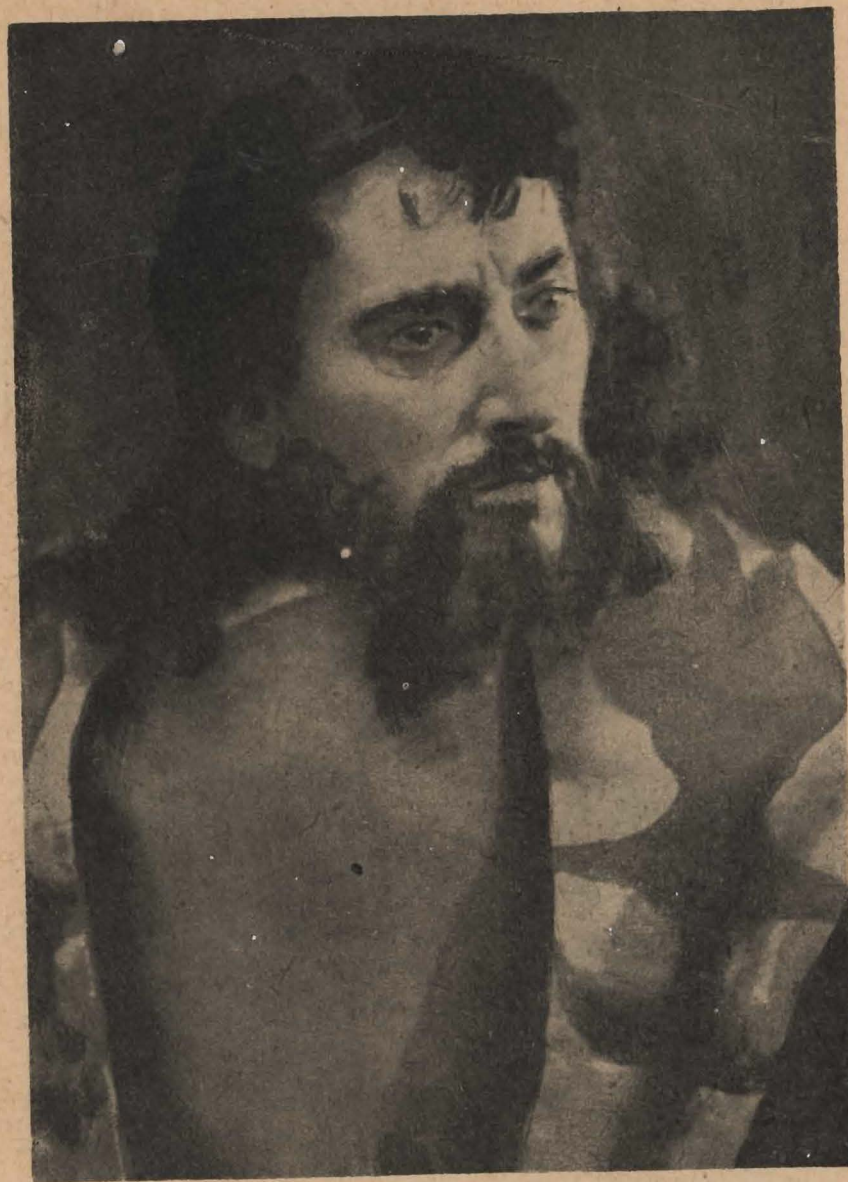
Zofia Michalska (Maria)



Danuta Kwiatkowska (Bianca)



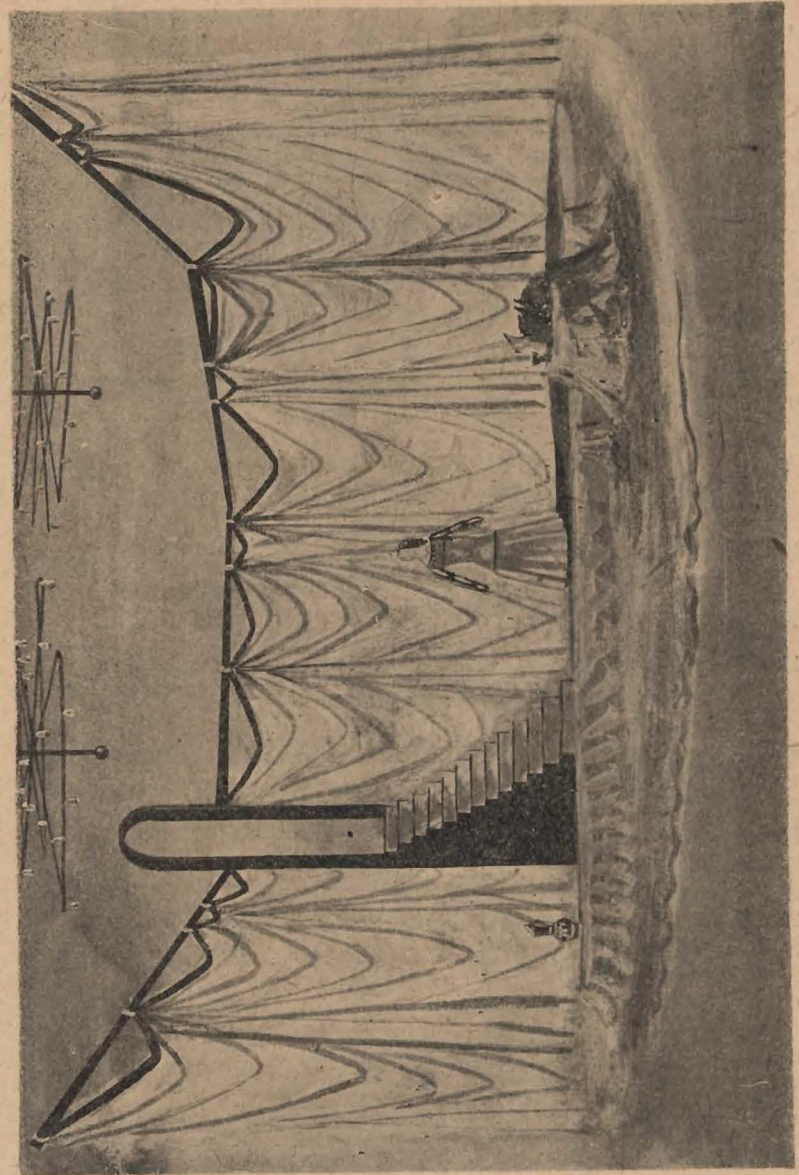
Mieczysław Lęcki (Gwido Bardi)



Gustaw Holoubek (Szymon)
reżyser „Tragedii florenckiej“



Wiesław Lange: Projekty kostiumów do „Tragedii florenckiej“



Wiesław Lange: Projekt dekoracji do „Tragedii florenckiej“

KRONIKA TEATRALNA

1. III. — 20. IV. 1956 r.

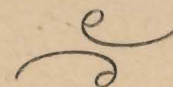
- * 5. III. Rozpoczęły się próby sztuki Wiliama Szekspira „**Komedia omyłek**“. Reżyseria i scenografia Tadeusza Mikulskiego.
 - * 6. III. Odbyło się 50-te przedstawienie komedii Mariveaux „**Igraszki trafu i miłości**“.
 - * 10. III. Na scenie PTS odbyła się premiera sztuki Leonida Leonowa „**Złota karoça**“. Reżyserował Alojzy Nowak. Scenografia Wiesława Langego.
 - * 14. III. Rozpoczęły się próby sytuacyjne na scenie sztuki Romana Brandstaettera „**Dramat księżycowy**“.
 - * 21. III. Rozpoczęły się próby sytuacyjne sztuki Oskara Wilde'a „**Tragedia florencka**“.
 - * 28. III. 50-te przedstawienie sztuki Marka Twaina „**Książę i żebrak**“.
 - * 17—20. IV. Próby generalne „**Dramatu księżycowego**“ R. Brandstaettera i „**Tragedii florenckiej**“ O. Wilde'a.
-

N A S T Ę P N E P R E M I E R Y

WILIAM SZEKSPIR

KOMEDIA OMYŁEK

(scena młodzieżowa)



STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WESELE

ze zbiorów
Szczerpa na Bessowskiego