TF

Państwowy Teatr im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie

Sezon 1984/85

FEDERICO GARCIA LORCA

DOM BERNARDY ALBA

ZESZYTY TEATRALNE

ODZNACZENIA TEATRU:

- ODZNAKA TYSIĄCLECIA PAŃSTWA POLSKIEGO
- ODZNAKA HONOROWA ZA ZASŁUGI W ROZWOJU WOJEWÓDZTWA POZNAŃSKIEGO
- ODZNAKA HONOROWA ZWIĄZKU ZAWODOWEGO PRACOWNIKÓW KULTURY I SZTUKI
- MEDAL KOMISJI EDUKACJI NARODOWEJ
- MEDAL XII WIEKÓW GNIEZNA
- ODZNAKA ZA ZASŁUGI W ROZWOJU MIASTA GNIEZNA

Dyrektor i kierownik artystyczny - JERZY GLAPA
Z-ca dyrektora - ZYGMUNT DREJZA
Kierownik literacki - TADEUSZ KAJAN
Sekretarz literacki - KATARZYNA GRAJEWSKA

PAŃSTWOWY TEATR IM. AL. FREDRY
62-200 GNIEZNO UL. CHROBREGO 32
TEL. DYREKTORA 39-93, CENTRALA 22-91

PAŃSTWOWY TEATR IM ALEKSANDRA FREDRY
W GNIEŹNIE

Premiera — luty 1985

FEDERICO GARCIA LORCA

DOM BERNARDY ALBA

przekład: Zofia Szleyen

INACZEJ

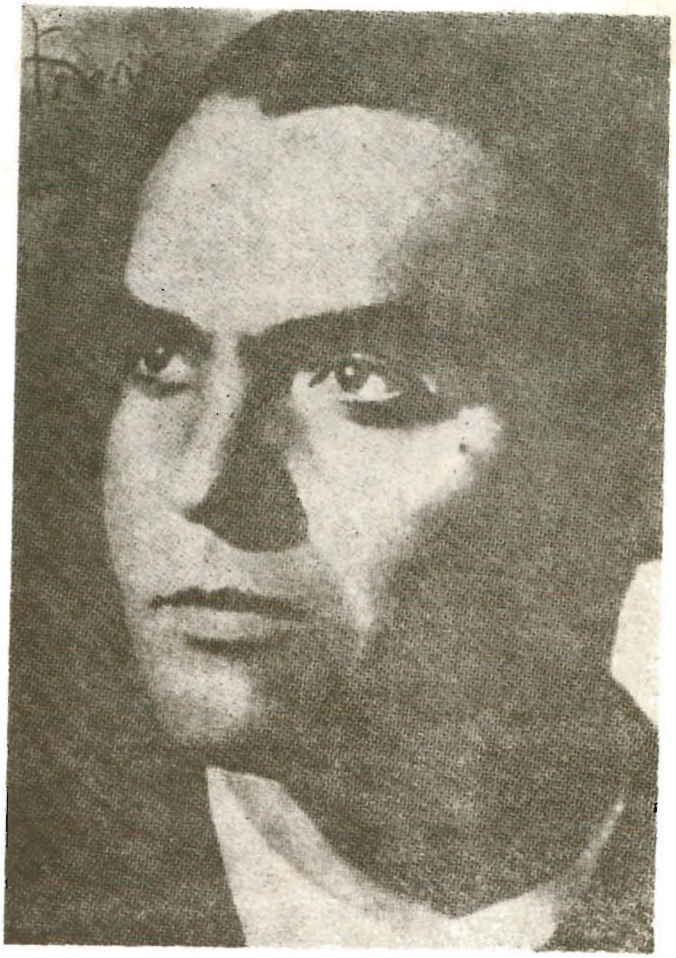
(z cyklu PIEŚNI NA ZAKOŃCZENIE)

Ognisko wznosi nad wieczornym polem,
jak gniewny jeleń, swe rogi krzaczaste.
Dolina do snu się kładzie. Cwałuje
lekki wiaterek przez pagórki jasne.

Pod dymem w kryształ zastyga powietrze
— smutne, złotawożółte oczy kocie —
I spacerują po rzece gałęzie,
ja zaś, oczami, po gałęziach kroczę.

Przychodzą do mnie rzeczy najważniejsze.
Refreny wszelkich refrenów brzmią cicho.
Między szuwarem a schyłkiem wieczoru
jakie to dziwne, zwać się Federico!

F. G. LORCA
tłumaczenie: Irena Kuran Bogucka



FEDERICO GARCIA LORCA

FEDERICO GARCIA LORCA urodził się w roku 1899 we wsi granadyjskiej Fuente Vaqueros. Wychował się w bezpośrednim kontakcie z ziemią andaluzyjską i jej ludem, obdarzonym wyjątkową wyobraźnią i talentem improwizacyjnym, wsłuchując się od dziecka w pieśni i gawędy ludowe. W Madrycie podczas studiów styka się z nowymi prądami artystycznymi i społecznymi. W tym okresie (1919—1924) powstają pierwsze utwory poetyckie, które zadecydują o charakterze całej jego twórczości. Wywarły na nią także duży wpływ sztuki plastyczne i muzyka, której początkowo Lorca zamierzał się poświęcić. W wolnych chwilach uprawiał grafikę. W roku 1927 urządzono w Barcelonie wystawę rysunków. W 1929 r. Lorca udaje się do Stanów Zjednoczonych, zwiedzając przy okazji Kanadę i Kubę. Pod wpływem zetknięcia się z nieznaną mu cywilizacją maszyny i pieniądza powstaje cykl wierszy „Poeta w Nowym Jorku". Po rocznym pobycie za granicą wraca do Hiszpanii, gdzie wkrótce zostaje proklamowana republika. W 1932 r. Lorca tworzy objazdowy teatr studencki „La Barraca", odwiedzając najbardziej zacofane prowincje ze sztukami wielkich dramaturgów hiszpańskich. Równocześnie zaczyna sam pisać sztuki teatralne i odnosi duże sukcesy jako pisarz dramatyczny. Zainteresowanie Lorki teatrem sięga lat najwcześniejszych. W dzieciństwie pisał scenki dla domowego teatrzyku rodzaj najbliższy teatrowi marionetek. Nawet w jego poważnych utworach dramatycznych znać wpływ titeres (teatr lalek). Z czasem ulubiona gra dzieciństwa stała się jego grą życiową. Z marionetkowych konwencji a' la commedia dell'arte bierze sentymentalizm, trochę naiwności i schematycznej czasem psychologii, szampańską lekkość i temperament, chociaż umie i głęboko ujmować zasadnicze życiowe zagadnienia. Lorca zaczyna być sławny za granicą. W roku 1933 zostaje zaproszony do Argentyny. W kwietniu 1934 r. wraca do Granady. W tym okresie powstaje cykl wierszy „Dywan Tamarit" i tragedia „Dom Bernardy Alba". Rok 1936 zastaje Lorkę u szczytu sławy i w pełni możliwości twórczych. Wybucha wojna domowa.

19 sierpnia 1936 roku Federico Garcia Lorca zostaje zamordowany przez franksistów i pochowany we wspólnym grobie.

Twórczość poetycka (m. in.):

Poemat głębokiej pieśni	(1921)
Romancero cygańskie	(1923—1927)
Poeta w Nowym Jorku	(1929—1930)
Lament na śmierć Ignacia Sanchez Mejias	(1935)
Dywan Tamarit	(1936)

Twórczość dramatyczna (m. in.):

Zbrodnia Motyla	(1921)
Mariana Pineda	(1923)
Czarująca Szewcowa	(1930)
Krwawe gody	(1932)
Yerma	(1934)
Panna Rosita, czyli Mowa kwiatów	(1935)
Dom Bernardy Alba	(1936)

TEATR FEDERICA GARCIA LORKI

Gdy w sierpniu 1936 roku Lorca padł od skrytobójczej kuli, ostatnie jego dzieło, „Dom Bernardy Alba", pozostałe w rękopisie przywieźli przyjaciele poety do Buenos Aires, gdzie je wystawiono dopiero w roku 1945 z wielkim pietyzmem w teatrze Avenida. Rolę główną odtworzyła wówczas jeszcze żyjąca (zmarła wkrótce potem na emigracji w Ameryce Łacińskiej) niepospolita Margarita Xirgu.

W porównaniu z dotychczasowymi utworami dramatycznymi Lorki, ten ostatni, napisany na miesiąc przed śmiercią, wykazuje większą dojrzałość, potężniejszy dynamizm, „surowość i prostotę" zamierzoną przez autora. Używa on tu bardzo niewielu elementów poetyckich, najistotniejszych dla całej swojej dotychczasowej twórczości, uważając, że oszczędna gospodarka słowem podniesie plastykę myśli.

Zagadnienia pozornie zacieśnione do „dramatu kobiet z hiszpańskiej wsi" — jak brzmi podtytuł — wprowadza Lorca szczerze i bezpośrednio, przy użyciu niezwykle powsiągliwych słów operując skrótami, zaznaczając zaledwie sytuacje, bez swoich ulubionych akcesoriów estetycznych, jak śpiew, muzyka, folklor, by postawiona kwestia wystąpiła bardziej twardo i wyraziście. (...)

Ten mroczny obrazek rodzajowy zaczyna się momentem pogrzebu drugiego męża Bernardy Alba. Stąd nastrój nieomal makabryczny. Parę scen ukazujących prawdziwe oblicze domu Bernardy. Dom istotnie dziwny, daleki od spokoju prawdziwego domu rodzinnego. Jest to dom-klasztor czy więzienie, dom bogaczy wiejskich, w którym dzierży niepodzielnie prym matka—tyran, Bernarda Alba. Ma ona pięć brzydkich córek. Nie pozwala im na żadne znajomości, jako że nikt nie jest godzień przekroczyć progu „jej" domu w zamiarach matrymonialnych, nikt nie śmie starać się o „jej" córkę.

Ten niesłychany rygor wywołuje zgoła odmienne skutki. Fala uczucia wdziera się do ponurego dworzyszcza. Wszystkie więzione w nim kobiety zaczynają marzyć o miłości, nawet osiemdziesięcioletnia obłąkana staruszka, matka Bernardy, siejąca chyba najsilniejsze zarzewie buntu. Nieobecny „mężczyzna" jest ośrodkiem rojeń i pokus. (...)

W streszczeniu trudno uwydatnić mistrzowsko przeprowadzone narastanie zdarzeń, stopniowe wzmaganie się grozy sytuacji, kumulowanie się przyczyn, prowadzących do katastrofy. Nastrój w domu Bernardy, bezradność zdrowego rozsądku osób drugoplanowych, fanatyzm tłumu, który urabia opinię, zaostrzający się konflikt między siostrami, rosnąca rozpacz Adeli — to wszystko może dopiero wydobyć dobry zespół aktorski.

Bogaty obraz obyczajowy utrzymany w tonie biało-czarnej akwaforty: ce noir Goya — jak mówi Jean Cassou. Architektonika sztuki jest zręczna, jej tragizm niezwykle oryginalny a przejrzysty. Winę ponoszą zakłamane obyczaje, które powodują zniszczenie jednostki. Instynkt i uczucie zwycięży konwenans zarówno w sferze wyższych warstw społecznych, jak wśród ludu obranego tu przypadkowo jako ośrodek akcji. (...)

Te sprawy nabierają jeszcze ostrzejszego posmaku w Hiszpanii, gdzie trzeba godzić gorącą krew Południa z niewzruszonym kodeksem obyczajowym i rygorystycznymi pojęciami religijnymi. (...)

Temat to zresztą rzekomo wzięty z życia. „Dziedziczka z kijem", Fraquita Alba, osławiona megiera, satrapa domowy, istniała naprawdę w Valderubio i mieszkała niedaleko domu Lorki. Jej córki, brzydkie katrinetki, z których dwie wyszły za mąż (ale żadna nie popełniła samobójstwa), znane były z okolicy, jak również Pepe el Romano lub de la Romilla.

Stąd realizm sztuki. „Usunąłem z tej tragedii niejedno: piosenkę, romancę, kuplet o tanim wdzięku ..." Jedynie w epizodzie końcowym wariatki Doni Josefy pozostał tren rzekomo potrzebny dla zyskania na czasie. Lorca wszystko poświęca konfliktowi, ostrej satyrze na społeczeństwo hiszpańskie, gryzącej i gorzkiej, która występuje w postaci symbolu piekła kobiet, skazanych na beznadziejną miłość przez sadyzm matki. (...)

Czy można właściwie mówić o akcji w ścisłym znaczeniu w dramacie „Dom Bernardy Alba"?

Wszystko obraca się dokoła konfliktu między surowym purytanizmem a nieokiełznaną namiętnością i dążeniem do wolności. Akcja odbywa się raczej za sceną, a widać tylko projekcję tego, co się tam dzieje, na postawę bohatera. Bohatera? Któż właściwie jest głównym bohaterem? Bernarda czy Adela? Czy cały ten dziwny dom? A może ten, który nie ukazuje się wcale, spiritus movens nieszczęścia, „mężczyzna".

Pepe el Romano? A raczej symbol mężczyzny, czynnika burzącego sztuczny ład w domu Bernardy, domu rozhisteryzowanych kobiet. Niewidzialny, a obecny w myślach i działaniu wszystkich, niby jakieś bóstwo.

Podobnie jak Lope de Vega w swoich komediach i Lorca nie wysuwa wyłącznie jednej osoby na pierwszy plan. Na tragizm sytuacji składa się cały „dom Bernardy", jego wewnętrzna struktura, będąca wynikiem czegoś więcej niż tyranii jednostki, toteż w miarę wymagań kompozycji parę postaci zarysowuje się wyraziściej. (...)

„Dom Bernardy" jest krzykiem rozpaczy i buntu przeciw stosunkom istniejącym en las aldeas (w osiedlach) w Hiszpanii. „Dom Bernardy Alba" nie otwiera żadnej perspektywy poprawy czy reformy społecznej, jego mroczna atmosfera nie przepuszcza ani jednego jaśniejszego promyka. Jest to sztuka świetnie i oryginalnie pomyślana i skonstruowana, lecz głęboko pesymistyczna, beznadziejna w treści. Bujność młodzieńcza nie pozwalała Lorce na spokojniejszą wypowiedź. Pociągała go gra instynktów i tajemniczość tej gry, a nie zbyt pochopne i moralizatorskie rozwiązanie postawionych zagadnień.

Jako tragedia honoru łączy się też „Dom Bernardy" z wielką tradycją teatru hiszpańskiego: Bernarda jest kapłanką barbarzyńskiej religii honoru w Hiszpanii. Jako kobieta mało inteligentna uważa za bezwzględną cnotę to, co jest tylko ograniczonym uporem. „Jest Don Kichotem konwenansów i tego, co ludzie mogą o tym powiedzieć".

Jest jednak i coś więcej w ostatnim utworze Lorki. Pomimo przykrego tematu „La casa de Bernarda Alba" jest jego najważniejszym dziełem, znaczącym już wysoki stopień ewolucji pisarza jako twórcy dramatycznego. Dziełem o najbardziej intensywnym — na miarę klasyczną — tragiźmie i doskonałej architektonice teatralnej, której osiągnięcie wciąż gnębiło Lorkę. (...)

W chwili gdy był na drodze Wielkiej Sztuki, padł jak „kwiat złamany w pełni rozwitu" — jak mówi jeden z krytyków — nie wyzyskawszy wszystkich pomysłów w dziedzinie teatru, o których dyskutował z najbliższymi przyjaciółmi.

Stefania Ciesielska-Borkowska: Teatr Federica Garcia Lorki. Łódź 1962

SERENADA

(W hołdzie dla Lope de Vegi)

Noc się zanurza w wodzie
u brzegów trzciną zarosłych,
a w krągłych piersiach Lolity
umierają gałęzie z miłości.

Umierają gałęzie z miłości.

Nad marcowymi mostami
noc naga, świetlista śpiewa.
Słonawą wodą i nardem
Lolita ciało polewa.

Umierają gałęzie z miłości.

Już noc z anyżu i srebra
rozblyska ponad dachami.
Srebro strumieni i luster.
Twych smukłych ud białych anyż.

Umierają gałęzie z miłości.

F.G. LORCA
tłumaczenie: Irena Kuran Pogucka

FEDERICO GARCIA LORCA

DOM BERNARDY ALBA

przekład — Zofia Szleyen

Premiera — luty 1985

O s o b y:

Bernarda Alba	— Maria Deskur
Maria Josefa	— Daniela Zybalanka-Jaśko
Angustias	— Aleftyna Gościmska
Magdalena	— Agnieszka Pyzel
Amelia	— Dobrogniewa Budzińska
Martirio	— Krystyna Drozdowska-Glapa
Adela	— Wanda Dolman-Rzyska
Poncja	— Zofia Wicińska
Służąca	— Justyna Polkowska
Żebraczka	— Małgorzata Nowicka
Żałobniczki	— Agata Witkowska
	— Teresa Iwko
	— Alina Wojsz

REŻYSERIA — MARCIN EHRLICH
SCENOGRAFIA — DOROTA KOWALSKA
OPRACOWANIE MUZYCZNE — EUGENIUSZ RZYSKI

Asystent reżysera — Justyna Polkowska
Inspicjent — Maciej Sykała
Kontrola tekstu — Teresa Iwko

FEDERICO GARCIA LORCA O TEATRZE

Wśród wytężonej pracy społecznej i literackiej Garcia Lorca formułuje również swoje credo dramatyczne (...). A mianowicie w spuściźnie pośmiertnej poety, znajdujemy niedługą, ale bogatą w treść i jasną w wypowiedzi „Pogadankę o teatrze", którą wygłosił w roku 1935 w Madrycie na specjalnym przedstawieniu swojej sztuki „Yerma" dla ludzi teatru. (...)

W pogadance tej wyraża Lorca przekonanie, że teatr powinien chwytać życie na gorąco, odkrywać jego najgłębsze tajniki i mówić zawsze prawdę wbrew szablonom i konwenansom. Ujmuje to w jednym charakterystycznym przykładzie, pytaniu, które można by zwrócić do dramatopisarza: „Dlaczego się nie odważysz przedstawić rozpaczy żołnierzy, nieprzyjaciół wojny?"

Uważa przede wszystkim, że nie teatr wypełniony po brzegi, nie poklask publiczności jest celem dramatopisarza. „Poeta dramatyczny, jeżeli chce uchronić siebie od zapomnienia, nie powinien zapominać o polach różanych zroszonych o świcie, na których się mozolą wieśniacy, ani o ranionym przez tajemniczego strzelca i dogasającym wśród szuwarów gołębiu, którego jęku nikt nie dosłyszy. Nie przemawiam dzisiaj jako autor ani jako poeta czy badacz rozległej panoramy życia ludzkiego, lecz jako namiętny zwolennik teatru o funkcji społecznej".

Teatr jest — zdaniem Lorki — jednym z najbardziej wyrazistych i użytecznych środków do podniesienia kraju, a zarazem barometrem wskazującym jego wielkość i upadek. Teatr chłonny, dobrze zorientowany we wszystkich swych formach, od tragedii do wodewilu, może w krótkim czasie zmienić wrażliwość ludu; teatr skażony, w którym r a c i c e z a s t ę p u j ą s k r z y d ł a, może uśpić cały naród.

Teatr jest szkołą płaczu i śmiechu, wolną trybuną, gdzie ludzie roztrząsać mogą morały stare lub wątpliwe i na żywych przykładach objaśniać odwieczne normy serca i uczuć ludzkich.

Lud, który nie pomaga swemu teatrowi i nie pobudza go, o ile nie jest już martwy, jest bliski śmierci. Podobnie teatr, który nie chwyta pulsu społecznego, pulsu historycznego, dramatu swoich ludzi i właściwej barwy swego krajobrazu i ducha, śmiechu i łez, nie ma prawa zwać się teatrem, lecz salą gry lub miejscem, gdzie się dzieje straszna rzecz, tak zwane „zabijanie czasu".

Kryzys teatru przypisuje Lorca złej organizacji: oddania aktora i autora w ręce przedsiębiorstw wyłącznie handlowych, prywatnych, „bez żadnej kontroli literackiej i państwowej, pozbawionych wszelkiego kryterium i gwarancji". Jeszcze silniej niż kiedyś Lope de Vega podkreśla konieczność urabiania, kształcenia publiczności: „publiczność trzeba z góry poskramiać i przeciwstawiać się jej niejednokrotnie, a nawet atakować. Teatr trzeba narzucić publiczności, a nie publiczność teatrowi". Uważa, że można wychować publiczność. Sam był świadkiem, jak tupano na Debussy'm i Ravelu, których muzykę później przyjmowano głośnymi owacjami. Trzeba pamiętać, że teatr jest ponad wszystko s z t u k ą, aktor zaś przede wszystko artystą z miłości i powołania, z zawodu i zainteresowania. Wyraz: S z t u k a trzeba wypisywać „od teatru najskromniejszego do najwspanialszego na salach i po najmniejszych zakamarkach(...) I po kolei: dyscyplina i poświęcenie, i miłość".

Trzy zagadnienia wybijają się na plan pierwszy: kryterium wartości teatru, stosunek twórcy do publiczności i zadania twórcy oraz odtwórcy (aktora).

Według Lorki kryterium wartości teatru jest społeczne; jako instrument służący do podniesienia kraju na wyższy poziom kulturalny i barometr wykazujący nasilenie życia kulturalnego tego kraju — jest teatr równocześnie wzorem i zwierciadłem odbijającym istotny stan kultury. Jako wzór — wychowuje publiczność, jako zwierciadło — ukazuje jej rzeczywistość niezakłamaną.

Ale pedagogiczna, społeczna wartość teatru nie może zastąpić jego wartości jako sztuki. A więc dwa postulaty równorzędne, równowartościowe: artystyczny i społeczny.

Stosunek twórcy do odbiorców powienien być — zdaniem Lorki — oparty na współzależności. Teatr jest szkołą dla publiczności i trybuną, z której się społeczeństwo swobodnie wypowiada. Lud zapładnia swój teatr i pomaga mu w rozwoju, teatr wyczuwa życie społeczeństwa współczesne i przeszłe. Twórca dramatyczny musi być artystą, aktor również. Publiczność może od nich żądać rzeczy trudnych. Walcząc z trudnościami talent dojrzewa.

Teatr, mając kształcić publiczność, musi wobec niej zachować godną postawę, a zarazem wysoki poziom artystyczny. Musi być sztuką. Wielka sztuka oddziaływa społecznie, stąd jej potężne znaczenie.

Taki teatr ma przyszłość, do niego należy jutro, on tylko wyczuje świt nowych idei, nadchodzące nowe życie i nowego człowieka.

Stefania Ciesielska-Borkowska
Teatr Federica Garcia Lorki,
Łódź 1967

ROZDROŻA

Lipiec 1920

O, jakim bólem jest mieć
wiersze gdzieś w dali, w odmęcie
gwałtownych uczuć i umysł
poplamiony atramentem.

O, jakim bólem jest nie mieć
owej koszuli baśniowej
szczęśliwca: a był to dywan
własnej skóry opalonej.

(Wciąż dookoła mych oczu
krążą tłumne chmary liter.)

O, jakim bólem jest ból
odwieczny poezji żywej,
ten ból natrętny, uparty,
daleki od wody czystej.

O, jakim bólem jest płacz,
kiedy liryczny nurt wyschnie!
O, bólu ślepego źródła
i młyna bez mąki sypkiej!

O, jakim bólem jest ból
życia bez bólu: gdy życie
przez zblakłe, bezbarwne trawy,
wśród obojętnych dróg płynie!

O, jakiż najgłębszy ból
sprawia ból płochej radości:
ten lemiesz żłobiący bruzdy,
z których się gorzki płacz zrodzi.

(Ponad górą z papieru
mroźny księżyc świeci jasno).
O, jakim bólem jest prawda!
I jakim bólem jest kłamstwo!

F. G. LORCA
tłumaczenie: Irena Kuran Bogucka

Jubileusz 35-lecia pracy artystycznej obchodzi w tym sezonie długoletnia aktorka Teatru im. Aleksandra Fredry — MARIA DESKUR.

W 1949 r. ukończyła Studio Dramatyczne w Poznaniu u Emila Chaberskiego. Potem pracowała w teatrach: Kielc, Rzeszowa, Jeleniej Góry i Grudziądza. Od 1966 roku związana jest ze Sceną Gnieźnieńską. Teatry te prowadzą szeroką działalność objazdową.

Dramatyczno-charakterystyczne emploi Marii Deskur predystynuje ją do ról kobiet władczych, wyniosłych, dumnych, ambitnych. Ale istnieje inne oblicze tej aktorki — lirycznej, nastrojowej, pełnej wewnętrznego ciepła. Jej domenę stanowi repertuar klasyczny (doskonale czuje się w kostiumie), ale grywała także w sztukach współczesnych, a nawet muzycznych (m. in. Król włóczęgów, Zielony Gil, Romans z wodewilu).

A oto zaledwie kilka najważniejszych spośród ponad 120 kreowanych przez nią ról:

Judyta w „Uczniu diabła" Shawa, Ruth w „Niemcach" Kruczkowskiego, Hanka, Juliasiewiczowa, Dulska (kolejno) w „Moralności pani Dulskiej" Zapolskiej, role tytułowe w „Wassie Żeleznowej Gorkiego, „Marii Stuart" i „Balladynie" Słowackiego, „Norzę" Ibsena, „Profesji pani Warren" Shawa, Kruczynina w „Grzesznikach bez winy" i Gurmyska w „Lesie" Ostrowskiego, Ciotka w „Pannie Rosicie" Lorki. W komediach Aleksandra Fredry odtwarzała: Alinę w „Ciotuni", Elwirę w „Mężu i żonie", Dyndalską i Orgonową w „Damach i huzarach", Urszulę w „Gwałtu, co się dzieje!", Kasztelanową w „Dwóch bliznach", Dobrójską w „Ślubach panieńskich". Z okazji jubileuszu gra tytułową rolę w „Domu Bernardy Alba" Lorki.

Maria Deskur reżyserowała w 1959 r. „Damy i huzary" Fredry w gnieźnieńskim teatrze, a w 1965 r. w teatrze w Grudziądzu „Kataki" Wincelberga. Wielokrotnie była asystenką reżysera.

Od roku 1955 poświęca swój czas także pracy pedagogicznej, przygotowując adeptów do egzaminów eksternistycznych. Prowadzi również konsultacje z zespołami amatorskimi. Przez ponad 20 lat brała czynny udział w działalności związków zawodowych SPATiF-u.

Maria Deskur za swą pracę artystyczną i społeczną była wielokrotnie odznaczana. Otrzymała: Srebrny Krzyż Zasługi, odznakę Zasłużony Działacz Kultury, Odznakę Honorową za Zasługi w rozwoju miasta Gniezna i Odznakę Honorową za Zasługi w rozwoju województwa poznańskiego. W roku 1984 uhonorowana została Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

Mówi o sobie: „Traktuję swój zawód jako posłannictwo zobowiązujące do przekazywania ludziom prawdy, piękna, dostarczające im szlachetnych wzruszeń i artystycznej rozrywki". (kgr)

MARIA DESKUR
w roli Ciotki w „Pannie Rosicie" F. G. Lorki
Reżyseria — Maria Straszewska, premiera — 30. VII. 1960

KIEROWNIK TECHNICZNY	— BERNARD SZULC
Kierownik pracowni:	
— ślusarsko-stolarskiej	— Ryszard Stróżyk
— krawieckiej damskiej	— Maria Szalata
— krawieckiej męskiej	— Stanisław Parulski
— elektrycznej	— Stanisław Budzyński
— fryzjerskiej	— Maria Michalska
Główny Brygadier	— Teofil Nowak
Kierownik Działu Gospodarczego	— Henryk Skamira
Główna Księgowa	— Teresa Pluta

Obsługa sceny:

Garderobiane	— Maria Kaźmierczak
	— Teresa Wolińska
	— Danuta Filipek
	— Elżbieta Szudzichowska
Brygadzierzy	— Jerzy Birecki
	— Józef Młyńczak
	— Czesław Budnik
	— Piotr Wawrzyniak
	— Leszek Skibiński
	— Krzysztof Stefański
Akustyk	— Bogdan Stachowiak

Dział Organizacji Widowni przyjmuje zamówienia zbiorowe na bilety wstępu codziennie w godzinach od 10—13, tel. 22-91.

Kasa Teatru czynna w dniach przedstawień na trzy godziny przed spektaklem.

Członkowie Towarzystwa Miłośników Teatru korzystają ze zniżki indywidualnej.

REDAKCJA „ZESZYTÓW TEATRALNYCH"
Katarzyna Grajewska, Tadeusz Kajan, Wojciech Kuczma
Projekt okładki i afisza — Ryszard Grajewski
Druk — Gnieźnieńskie Zakłady Graficzne

GZG Gniezno — 1000 zam. 411 2 85 S-14/238

Kierownik działu organizacji widowni - MARIA CHMURZANKA
tel. 16-15
Kierownik działu upowszechniania - WOJCIECH KUCZMA
Kierownik techniczny - LECH JARPÓŁKIEWICZ

Z teatralnej kroniki

1. V. 1946 — uroczyste otwarcie Teatru Miejskiego premierą sztuki Józefa Korzeniowskiego „Stary kawaler".
1. XII. 1949 — upaństwowienie Teatru Miejskiego.
1. III. 1955 — nadanie Teatrowi nazwy „Państwowy Teatr im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie".

Państwowy Teatr im. Al. Fredry w Gnieźnie odwiedza miejscowości w województwach: poznańskim, kaliskim, konińskim, leszczyńskim, pilskim, bydgoskim, włocławskim, gorzowskim, zielonogórskim.
Teatr dysponuje 430 miejscami na widowni.

Cena 20,— zł

W przygotowaniu:

William Shakespeare
— WIELE HAŁASU O NIC

W bieżącym repertuarze:

Kornel Makuszyński
— O DWÓCH TAKICH CO UKRADLI KSIĘŻYC

Bohdan DROZDOWSKI
— KONDUKT