PAŃSTWOWY TEATR WE WROCŁAWIU MŁODEGO WIDZA

DYREKTOR i KIER. ART. ADOLF CHRONICKI - V-DYREKTOR JANUSZ PŁAWIŃSKI - KIER. LIT. TADEUSZ ZELENAY

OTWARCIE SEZONU TEATRALNEGO 1956 / 57

CORNEILLE

CYD

TRAGEDIA

PRZEKŁAD

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

UDZIAŁ BIORĄ

ZUZANNA DACH - HELSKA — STANISŁAWA ZBYSZEWSKA — JERZY KOZŁOWSKI
JADWIGA KUKULSKA — ADOLF CHRONICKI — ELIASZ KUZIEMSKI
ZUZANNA ŁOZIŃSKA — WIKTOR GROTOWICZ — ALBERT NARKIEWICZ
KRYSTYNA ŁUBIEŃSKA — WIESŁAW ILNICKI — JAN NOWICKI
DANIELA MAKULSKA — TADEUSZ KALINOWSKI — ZDZISŁAW NOWICKI
WIESŁAW KOWALCZYK

REŻYSERIA
STANISŁAWA ZBYSZEWSKA

ASYSTENT REŻYSERA
WIESŁAW ILNICKI

SCENOGRAFIA
ZBIGNIEW KLIMCZYK

ILUSTRACJA MUZYCZNA
RYSZARD BUKOWSKI

PREMIERA 24 - XI - 1956 - R.

DYREKTOR
I KIEROWNIK
ARTYSTYCZNY
ADOLF
CHRONICKI

*

KIEROWNIK
LITERACKI
TADEUSZ
ZELENAY

PROJEKT
OKŁADKI I UKŁAD
TYPOGRAFICZNY
ZBIGNIEW KLIMCZYK

PIOTR CORNEILLE
(wg. miedziorytu Figneta z XVIII w.

PAŃSTWOWY - TEATR - MŁODEGO - WIDZA - WROCŁAW

CORNEILLE

CYD

TRAGEDIA

PRZEKŁAD
STANISŁAW WYSPIAŃSKI

◉

REŻYSERIA
STANISŁAWA ZBYSZEWSKA

◉

SCENOGRAFIA
ZBIGNIEW KLIMCZYK

◉

MUZYKA
RYSZARD BUKOWSKI

◉

ASYSTENT REŻYSERA
WIESŁAW ILNICKI

◉

KIEROWNIK MUZYCZNY
HALINA LICHTENFELD

OSOBY:

DON FERNAND I - KRÓL KASTYLLI
ZDZISŁAW NOWICKI

INFANTKA, JEGO CÓRKA
JADWIGA KUKULSKA
DANIELA MAKULSKA

DON GOMEZ, HRABIA GORMAS
WIKTOR GROTOWICZ

SZIMENA, JEGO CÓRKA
ZUZANNA DACH-HELSKA
KRYSTYNA ŁUBIEŃSKA

DON DIEGO
TADEUSZ KALINOWSKI
ALBERT NARKIEWICZ

DON RODRYGO, JEGO SYN
ADOLF CHRONICKI
ELIASZ KUZIEMSKI

ELEONORA, TOWARZYSZKA INFANTKI
ZUZANNA ŁOZIŃSKA

ELWIRA, TOWARZYSZKA SZIMENY
STANISŁAWA ZBYSZEWSKA

DON SANSZO
WIESŁAW KOWALCZYK
JERZY KOZŁOWSKI

DON ARIAS
ALBERT NARKIEWICZ
JAN NOWICKI

DON ALONZO
WIESŁAW ILNICKI

PAŻ
ZUZANNA DACH-HELSKA
JADWIGA KUKULSKA
DANIELA MAKULSKA

RZECZ DZIEJE SIĘ W SEWILLI

INSPICJENT
WIESŁAW ILNICKI

■

SUFLER
HALINA NIEDŹWIECKA

■

BRYGADIER SCENY
STEFAN WITEK

■

GŁÓWNY ELEKTRYK
HENRYK JANOWSKI

■

DEKORACJE i KOSTIUMY
WYKONANE
W PRACOWNI TEATRU
POD KIERUNKIEM
STEFANII BROUWER
WŁADYSŁAWA DACHA
JÓZEFA PRECKAŁŁO
ROMANA RUCKIEGO

■

PRACOWNIA PERUKARSKA
STAN. KOŁODZIEJCZAK
MICHALINA SEREDNICKA

■

MODELARNIA
JANINA WOLNICKA

■

REKWIZYTOR
LUDWIK KREHENBIL

CYD DALEKI I BLISKI

„Cyd" Corneille'a jest nam zarazem daleki i bliski. Daleki — w swoich wzniosłych, niezmiennie heroicznych postaciach bohaterów, w swoich deklaracjach na temat uczuć, honoru, obowiązku. Do innych postaci, do innych słów przyzwyczaiła nas współczesna literatura. Bohaterowie nowocześni, mniej monumentalni i niezłomni przechodzą chwile czy okresy słabości, wahań, upadków. Nie zawsze widzą jasno swoją drogę i swój obowiązek. System wartości nie zawsze bywa tak prosty i niewątpliwy, częściej wypracowuje się go dopiero z niemałym trudem. Słowa bohaterów nowoczesnych, dalekie od deklaracji, od upiększania wyrażanych uczuć, wzruszają raczej swoją ekonomią, rozmyślną nieporadnością. Wolimy domyślać się uczuć szczerych i prawdziwych tam, gdzie nie wyraża ich nadmiar pięknych słów. Wstyd słowa — słowa wielkiego i pięknego, słów wylewnych i obfitych, to jedna z najbardziej znaczących cech nowoczesnej literatury. Jest w tym oczywiście reakcja na wspaniałą gadatliwość poprzednich epok — zwłaszcza klasycyzmu i prądów romantycznych. Może jednak i głębsze są tego przyczyny — coś w charakterze człowieka naszej epoki i naszych cywilizacji. Ludzie, którzy mieli czas i warunki na to, aby rozkoszować się rozmyślaniem o swych przeżyciach i stroić je w wypolerowane słowa, odeszli lub odchodzą. Nowi odbiorcy literatury i nowi twórcy są zbyt zajęci czynem, żeby pieścić się słowami.

Jednak jest w tym jakiś paradoks: sztuka dramatyczna, której tworzywem jest słowo — słowo jej bohaterów — musi się teraz liczyć ze wstydem słowa: uwzględniać go, przezwyciężać, lub oszukiwać. Oszukiwać — gdyż udaje, operując tylko słowem, że słów nie traci napróżno. Bo ostatecznie, kiedy bohater mówi np. „słońce świeci", a sugeruje jednocześnie drżeniem głosu, mimiką i gestem, że miotają nim bardzo gwałtowne i wiadome uczucia, jest to, niezależnie od tego, czy nazwiemy taką metodę ekonomią, impresjonizmem, ekspresjonizmem, czy jakoś inaczej — pewnym „oszustwem", popełnionym w imię wstydu słowa.

Oczywiście, czy nazwiemy te fakty tak czy inaczej, pozostaną one artystycznymi faktami, elementami naszego przeżywania estetycznego. Domyślanie się uczuć bohatera ze słów „słońce świeci" wymaga oczywiście subtelności i obycia z literaturą. Mimo, że krąg odbiorców jest coraz szerszy, przeciętny widz naszej epoki jest znacznie bardziej wymagający i może subtelniejszy, niż widz z epoki Corneille'a. Jesteśmy przecież bardzo starzy. Pomiędzy Corneillem i nami przeszły pokolenia uczonych, które zburzyły i zbudowały na nowo wiedzę o człowieku, pokolenia pisarzy, którzy tę wiedzę wcielili w swoje dzieła. Ta nowa wiedza o człowieku, nowa psychologia, przeniknęła do literatury większej, mniejszej i całkiem podrzędnej, w mentalność odbiorcy elitarnego i odbiorcy masowego. Pewne konwencje, konwencje przemilczeń, dyskrecji, powściągliwości, stały się synonimem sztuki dobrej i wielkiej.

A zatem dla przeciętnego widza naszej epoki pewnego wysiłku wymaga oderwanie się od rzeczywistości w której słowo lekko zaznacza lub maskuje uczucie, gdzie słowo wypowiada się bez żenady, bez nerwowej skrytości, poprostu i naiwnie — gdzie opowiada jasno i szeroko — i możliwie pięknie. Cóż może być prostszego w kanonach sztuki, jak to, że słowo stara się być piękne, że Rodryg, szykujący się do śmiertelnej rozprawy z ojcem ukochanej, mówi o tym dźwięcznym, nieskrępowanym wierszem, opisującym wszystkie swe rozterki, swą rozpacz i determinację?

W imię zgodności z rzeczywistością utrzymuje się obecnie, że człowiek w takich chwilach nie ma ani czasu ani ochoty na krasomówcze popisy i bohaterowie dramatyczni naszych czasów w chwilach gwałtownego afektu nie wygłaszają długich tyrad. Bohater dawny, klasyczny zwłaszcza, bohater Corneilliański — nie ma takich zahamowań. Rozwodzi się więc szeroko nad swoim stanem duszy pięknym poetyckim językiem, objaśnia jak najbardziej wyczerpująco, bacząc, żeby nic nie pominąć. I jeżeli w swym poważnym krasomówstwie naprawdę nas wzruszy i wstrząśnie, pozwoli nam zapomnieć o naszej niechęci do tzw. deklamacji, to znak, że wartości dramatu mają w sobie pierwiastek nieprzemijającego piękna i prawdy.

Co przemawia do nas w Corneilliańskim „Cydzie"? Na pewno będzie to piękno wiersza. Nie ma w tym sprzeczności z naszą nowoczesną niechęcią do nadmiaru słów. Możemy mieć zastrzeżenia w stosunku do nadmiernego krasomówstwa cierpiącego bohatera, ale wrażliwość estetyczna zawsze zareaguje na piękne strofy, zwłaszcza, gdy do Polaków przemówi w imieniu Corneille'a — Wyspiański.

Wiersz Wyspiańskiego jest nam bliski, nauczyliśmy się go kochać i wzruszać się nim słuchając „Wesela" czy „Warszawianki". Jest wprawdzie dość daleki od monumentalnie surowego i logicznie prostego języka Corneille'a, bardziej obrazowy, romantyczny i giętki, zmienia to nieco i styl i koncepcję „Cyda". Ale przecież poprzez piękno swojskiego wiersza Wyspiańskiego przemawia do nas odległy — jakże odległy Corneille. Gdyż słowo, pierwszy pośrednik, ale zawsze tylko pośrednik, prowadzi nas do czegoś głębszego, co w najistotniejszym swym zarysie zostało niezmienione: to koncepcja bohaterów, dramatyczne ukazanie ich charakterów w zderzeniu z sytuacją, ich pozycja w konflikcie. I ci bohaterowie, mimo ich staroświeckości zachowania, słów, wyznawanych ideałów — okazują się nam nadspodziewanie bliscy.

Ich uczucia są proste i wszystkim znane, przez wszystkich przeżywane. Konflikt uczuć z obowiązkiem, konflikt dwóch obowiązków, są to sytuacje, w których znajdzie się każdy żyjący — trzysta lat temu i teraz. I jeśli nawet odrzucimy dziś obowiązek zabijania wzamian za wymierzony policzek i krwawej zemsty rodowej jako śmieszny i zamierzchły przesąd, nie możemy odrzucić faktu, że wszelkie moralne zakazy i nakazy stanowią nieodłączny przywilej i ciężar człowieczeństwa. Nie trudno nam więc przyjdzie przejąć się obowiązkiem Rodryga i Chimery, uwierzyć w jego moc wiążącą, tym bardziej, że uczucia rodzinne, czy poczucie honoru, są ciągle przecież aktualne, choć w zmienionej formie.

Oboje bohaterów „Cyda" znajdują się kolejno w tej samej sytuacji: stracić miłość, albo stracić honor, a w dalszej konsekwencji stać się niegodnym miłości. Oboje muszą występować przeciw sobie jako wrogowie, wiedząc o swej miłości i aprobując nawzajem swoje postępowanie. Właściwie ich droga jest jasna i jedynie możliwa, ale dramatycznie ciężka. Choć wola bohaterów nie załamuje się prawie ani na chwilę, uczucie musi się bronić, powodując dramatyczne napięcie i ciągłą świadomość nieuniknionej klęski.

Dwie dusze z monolitu wobec nierozwiązalnego niemal konfliktu budując nieugiętą wolą zwycięstwo moralne i klęskę osobistą, to sytuacja dobra dla epok młodych, nowych, pełnych pierwotnego rozpędu, niewahającej się wiary. To sytuacja przemawiająca do tych pokładów psychiki, które zapadają się w cień

w życiu starych cywilizacji. Sytuacje trudne do zrozumienia w życiu cywilizacji skomplikowanych, które żąda kompromisów i ustępstw, kolejnego zapierania się i odnajdywania siebie, odrzucania starych, wdrożonych wartości i szukania i przyswajania nowych. Słowem, tego wszystkiego, co z człowieka prostego i naiwnego czyni nerwowy produkt naszej epoki.

Ale można, i trzeba czasem, w każdej epoce, odnaleźć w sobie poprostu moralnego człowieka, bez wahań, bez spadków kroczącego drogą jasno wytkniętego obowiązku, cierpiącego na tej drodze, ale cierpieniem, które oczyszcza i podnosi, trzeba go czasem w sobie poszukać. I czy słuchając „Cyda" po dziecinnemu wcielimy się w osoby bohaterów, przeżywając wraz z nim wzniosłe perypetie, czy też staniemy obok jak mądrzy sędziowie aprobujący i podziwiający — nasz kontakt z tym dziełem może stać się wtedy rzeczywisty i żywy.

Droga bohaterów Corneille'a jest twarda i prosta, bo dominuje w nich wola. Uczucia nie wytyczają linii postępowania, określonej całkowicie dyscypliną umysłu, ale nie zmniejsza to wcale siły tych uczuć wybuchających ciągle z dramatyczną jaskrawością i ich wyrazu nic nie tłumi.

Tragiczna inicjatywa obrażenia miłości przypada z początku Rodrygowi, któremu honor rodzinny nakazuje zemstę na osobie ojca Chimeny. Ale z chwilą zabicia go życie nakłada cięższy jeszcze obowiązek na Chimenę — domagania się śmierci ukochanego w imię zemsty za śmierć ojca. Bohaterki Corneille'a stawiane są przez autora na równi z mężczyznami, jeśli chodzi o wolę i charakter. I Chimena gra swoją tragiczną rolę bez załamań i kobiecej „słabości" — aż do chwili, gdy autor zwolni ją z tego obowiązku. Tylko to zwolnienie z nakazu zemsty jest dla nas trochę zaskakujące i niezupełnie logiczne. W ostatnim swym zwrocie konsekwentna nić fabuły, precyzyjnie zadzierżgnięta i logicznie rozwijana załamuje się.

Przyjmujemy bez zastrzeżeń (przyjąwszy umownie system moralnych wartości założonych przez autora) słuszność pojedynku Rodryga z Gomesem w honorowej pomście za zniewagę „rodzica". Przyjmujemy — na tej samej zasadzie — słuszność dochodzeń zemsty nad Rodrygiem ze strony kochającej go Chimeny. Ale gdy kobieta, która nie uznała bohaterskich wyczynów wojennych Rodryga za dostateczne oczyszczenie go z win przeciw sobie popełnionych, która wbrew interesom króla i ojczyzny żąda śmierci najdzielniejszego z jego obrońców, godzi się nagle bez sprzeciwu na poślubienie go po pojedynku, w którym nie doszło nawet do rozlewu krwi (a krew w tych czasach zmazuje winy) — trudno nam trochę uwierzyć, że ten właśnie bezkrwawy pojedynek pomścił ostatecznie śmierć walecznego Gomesa i oczyścił zabójcę. Przecież w istocie nic się nie zmieniło. Fodryg uszedł cało, zyskawszy tylko nieco więcej sławy. Ojciec Chimeny „jeszcze nie w grobie", a córka godzi się już bez zastrzeżeń na małżeństwo z jego zabójcą.

Ten sam zarzut zresztą wysunęli w słynnej „Querelle du Cid" zawistni rywale Corneille'a. Całość ich zarzutów była niesłuszna i krzywdząca, lecz rzeczywiście ten zwrot sytuacji jest trochę żenujący. Zato psychologia bohaterki raczej na nim zyskuje. Chimena, nieugięta i heroiczna, dość długo walczy przeciw swej miłości, opierając się sprzeciwom króla, księżniczki, okoliczności. Kiedy ponawiane wysiłki doprowadzenia swej zemsty do końca natrafiają ciągle na przeszkody, zakochana dziewczyna ulega wreszcie swemu uczuciu i losowi. Zmęczenie psychiczne bohaterki widać już w scenie z Rodrygiem, który przychodzi ją pożegnać, obiecując zginąć w pojedynku z Don Sanchem dla zaspokojenia jej słusznej zemsty. Chimena wówczas wyraźnie daje mu do zrozumienia, że pragnie zabicia Don Sancha, co da jej w nagrodę rozkazem królewskim Rodryga za męża. Wreszcie więc miłość dochodzi do głosu, a głos obowiązku, dotychczas tak rygorystyczny, ucisza się. W istocie zatem wola Chimeny nie dotrwała do końca i, jeśli autor ostatnim zwrotem sytuacji rozgrzesza bohaterkę, to czyni to raczej dla zadośćuczynienia „sprawiedliwości poetyckiej", która domaga się nagrody dla wiernych i bohaterskich kochanków, niż w myśl rygorystycznych zasad honoru i moralnych imperatywów. Chętniej więc uwierzymy w to, że Chimena, znużona, ulega wreszcie naciskowi zewnętrznych okoliczności i własnego serca, niż w jej nieomylną do końca rację moralną. Czy jej wybaczymy? Prawdopodobnie tak, gdyż wspomniawszy na oczywistą winę Gomesa, sprawcy całego sporu, niechętnie oglądaliśmy cierpienia naiwnych kochanków za winy nienasyconej ambicji ojca.

Jeżeli ostateczne ustępstwo Chimeny budzi dziś zastrzeżenia, wynika to w dużej mierze z konstrukcji dramatu klasycznego. Konstrukcja ta dla dzisiejszego widza daje efekt trochę dziwaczny. Odczuwamy dziś dość silnie sztuczność konwencji klasycznych jedności. Corneille zresztą, mimo, że w swych dramatach z całym przekonaniem regułę jedności wprowadził — nie zawsze gładko

„mieści się“ w tej konwencji. Pedanci klasycyzmu zarzucali mu, w „Cydzie“ np. rozpraszanie akcji w kilku miejscach, zbytnie przeładowanie zdarzeniami, rozsadzające przepisowe dwadzieścia cztery godziny, wprowadzenie postaci Infantki rozbijającej jedność fabuły własną tragedią miłosną. Dla współczesnych czynnikiem najbardziej naruszającym doskonałość dzieła jest forsowanie jedności czasu: nagromadzenie w ramach dwudziestu czterech godzin tylu zdarzeń i takiego rodzaju, że musi to zakłócić prawdopodobieństwo całości.

Epoka klasycyzmu również domagała się prawdopodobieństwa. Nie możemy zapominać o tym, że zasadę trzech jedności wprowadzono właśnie — choć dziś wydaje się to dziwaczne — w imię większego prawdopodobieństwa utworu dramatycznego, jak największej zgodności z rzeczywistością. Bo jakże — wydawało się klasykom — może widz poddać się sugestii prawdy widowiska, kiedy każą mu wierzyć, że to co ogląda w ciągu dwóch — trzech godzin przedstawienia, ma odejmować kilka dni, miesięcy, czy lat? Znacznie łatwiej przyjmie złudzenie rzeczywistości, jeśli w najlepszym razie realny czas trwania spektaklu pokrywać się będzie z czasem akcji, a przynajmniej będzie do niego zbliżony. Nie myślano wówczas, jakie nieprawdopodobieństwa sytuacyjne i psychologiczne pociągnie za sobą takie przymusowe kondensowania dramatu. „Cyd“ jako jedno z największych dzieł literatury klasycznej jest tym lepszym przykładem tej metody. (Oczywiście zdarzali się dramatopisarze, którzy potrafili znakomicie uzgodnić sytuację dramatyczną z wymogami klasycznych jedności — możemy wymienić tu choćby Racine'a).

Z tego właśnie powodu razi nas nieco ostateczne ustępstwo Chimeny — już na drugi dzień po zabójstwie ojca. Ale ze względu na kondensację dramatyczną w granicach klasycznej jedności czasu, nie możemy patrząc nowoczesnym okiem, dosłownie potraktować tej krótkiej rozpiętości czasu, wywołanej konwencją, a dającej wzamian wzmożenie napięcia dramatycznego, uwidocznienie konfliktu wyjaskrawienie charakterów w ich cechach dominujących. To, co się odgrywa przed nami, jakby oświetlone ostrym blaskiem skrótu czasowego, posiada przecież, kiedy skrót ten jako konwencję pominiemy, rysy, cechy i proporcje całkowicie rzeczywiste: przywrócony czas zaciera winy i wygładza ostrości stosunków między ludźmi, czas każe wybaczać, zapomnieć i żyć na nowo, odradzać się ciągle w nowej formie i treści, nie bacząc na to, co przeszłość chciała zepsuć i zniszczyć. Czy więc ustępstwo Chimeny jest upadkiem, załamaniem się woli? Na pewno nie: jest to mądre przejście od prawa życia, uznanie jego logiki i jego regenerującej siły po męczących wysiłkach wypełniania narzuconego sobie obowiązku i w tym Chimena będzie dla nas bardzo ludzka i bliska.

Bliski nam jest Corneille swym optymizmem: tym, że możemy oglądać wielkość ducha bohaterów, ich siłę, męstwo, niezwyciężoną wolę. Nie ma tam fałszu, słabości ani podłości. Wyjątkowo czysta moralnie atmosfera choć może pozornie nudna, jednostajnie i nierealnie wzniosła, każde doskonałością artyzmu wierzyć w swą prawdę, choćby to była tylko prawda postulowana. Sztuka Corneille'a przemawia do głęboko tkwiącej, może często nieuświadomionej potrzeby widza, by przez chwilę zatonąć w podziwie dla dusz czystych i wzniosłych, dla tej tak zdewaluowanej jako frazes „cnoty“ i odświeżyć w sobie uśpionego na codzień Cyda.

Bronisława Bałutowa

KONFLIKT MIŁOŚCI, HONORU I OBOWIĄZKU

Twórczość dramatyczna Corneille'a, zwłaszcza zaś jego „Cyd" jest wspaniałym ogniwem w rozwoju dramaturgii europejskiej. Aby w pełni zrozumieć znaczenie „Cyda" należy właściwie ocenić ogromną rolę Francji w dziejach cyfilizacji.

Wspaniały rozkwit Francji, jaki zaobserwować możemy na przestrzeni stuleci zawdzięcza ojczyzna Corneille'a całemu zespołowi czynników sprzyjających temu zjawisku. Klimat, położenie geograficzne, charakter i temperament ludności, bezpośrednie sąsiedztwo tak wspaniałego źródła kultury jakim był Rzym starożytny, bliskość stolicy papiestwa, które przez długie wieki dzięki potędze Kościoła, decydowało o rozwoju sztuki zachodnio-europejskiej, wszystko to sprawiło, że przez całe stulecia Francja była czynnikiem niemal decydującym o rozwoju europejskiej kultury.

Należy pamiętać o tym, że po ostatecznym upadku wszechwładnego Imperium Romanum, po okresie wędrówek ludów, po jałowej kulturalnie epoce inwazji Longobardów, Gotów, Hunów itp. gdy chrześcijaństwo zapanowało niepodzielnie nad Europą, Francja stała się prawdziwą kolebką kultury w jej łacińskiej odmianie. Począwszy od końca IX aż po XV stulecie Francja przoduje we wszystkich dziedzinach sztuki, a nawet i później już, w okresie Odrodzenia rywalizuje skutecznie z kolebką renesansu, Italią. Wczesny i dojrzały renesans włoski rozwinął się przede wszystkim na polu malarstwa, architektury i rzeźby. Wydał on co prawda Petrarkę i Boccacia, ale w pierwszym rzędzie w dziełach swoich artystów plastyków — Fra Angelica, Uccella, Ghirlandaia, Boticcellego, Mantegny, a później Leonarda da Vinci, Michała Anioła, Fafaela, Tycjana, Tintoretta i Bramantego. Francja renesansowa nie miała co prawda tej wspaniałej plejady malarzy, rzeźbiarzy i architektów, którzy w piękne, lecz kostniejące formy średniowieczne wlali ducha świeżości i siły, miała jednak wspaniałą szkołę poetycką Ronsarda, miała Vilona i Rebelais'a a później filozofów naturalistów. Poetycki zaś teatr francuski rozwinąwszy się w XVII wieku w dziełach Racine'a oraz Corneille'a stał się alfą i omegą sztuki teatralnej aż po wiek XX.

Średniowieczny teatr francuski rozwija się na tych samych zasadach, co teatry innych krajów w owej epoce. Tyle że proporcjonalnie do przodującej roli Francji w rozwoju sztuki średniowiecza, rozwój ten jest bujniejszy niż gdzie indziej. Teatr francuski jak teatry innych krajów, jest teatrem religijnym, stojącym na usługach Kościoła. Ale zdrowy realizm francuski, osławione francuskie „esprit", trzeźwość i zmysł humoru, sprawiają, że do utworów wchodzących w zakres repertuaru teatru misteryjnego, już w epoce gotyku wplatają się elementy świeckie — intermedia o ostrej często wymowie polityczno-społecznej. Podobnie dzieje się zresztą i w Polsce i w Czechach i w Niemczech, ale nigdzie napór laicyzmu nie jest tak silny jak nad Sekwaną.

W połowie XVI stulecia, w epoce dojrzałego już renesansu szeroką falą wlewa się na deski sceniczne repertuar świecki. Kościół broni się jeszcze przed tą inwazją. Teatr religijny w formie zanikowej przetrwał aż po XIX stulecie, ale już wiek XVI zepchnął ten teatr na artystyczny margines. W XVI wieku elitarna widownia francuska, która zdążyła już zaznajomić się z odrodzoną kulturą antyczną, nie znajduje już upodobań w grubej i prymitywnej scenie średniowiecznej.

Odtąd na scenach paryskich mnożą się tragedie z repertuaru antycznego lub wzorowane na nich. Tematyka religijna, biblijna utrzymuje się w teatrze francuskim w formach przeszczepionych z antyku. Wkrótce jednak i treści utworu ulegają laicyzacji. Przyswojenie dramaturgii francuskiej starożytnych form i rodzajów a także starożytnej tematyki jest w znacznej mierze zasługą renesansowej grupy poetyckiej znanej pod nazwą „Plejady".

Komedia obyczajowa z konieczną w niej intrygą miłosną, tragedia przeładowana treścią lub odwrotnie — prawie zupełnie pozbawiona akcji, intrygi, wątku dramatycznego a stanowiąca szereg retorycznych dialogów lub monologów, moralitet, „historia" — oto lwia część repertuaru tych czasów. Obok tego jednakże grane są sztuki antyczne, jak wspomnieliśmy wyżej, wzorowane na nich, o zwartej dramatycznej budowie. Zwolna obok utworów o tematyce mitologicznej, biblijnej lub zaczerpniętej z historii starożytnej, zaczynają wkraczać na scenę wątki z histo-

rii Francji i sztuki o współczesnej tematyce. Na początku XVII stulecia ustala się klasyczna zasada regularności oparta na trzech jednościach: czasu, miejsca i akcji.

Tak w najbardziej ogólnych zarysach kształtuje się sytuacja teatru francuskiego w chwili, gdy na formamencie dramaturgii francuskiej pojawia się postać Corneille'a, który obok Moliera jest bodaj najgenialniejszym pisarzem scenicznym Francji.

Piotr Corneille przyszedł na świat w rodzinie mieszczańskiej, w roku 1606, w Rouen. Uczy się początkowo w kolegium Jezuitów w rodzinnym mieście, następnie zaś poświęca się studiom prawa. Po ukończeniu nauk uzyskuje tytuł adwokata i nabywa urząd przy sądzie w tymże Rouen. W ogóle przez całą swą młodość mimo licznych związków z Paryżem nie traci on kontaktu z miastem swego dzieciństwa i ze swym domem rodzinnym. Twórczość dramatyczna Corneille'a rozpoczyna się wcześnie. Nie znamy wprawdzie dokładnej daty powstania jego pierwszego utworu dramatycznego, wiemy jednak, że prapremiera pierwszej znanej nam jego sztuki pt. „Melita" odbyła się w Paryżu w r. 1629.

Już w „Melicie" eliminuje Corneille z dzieła wszystkie najbardziej stereotypowe cechy i tradycje sceniczne. Ze sceny Corneille'owskiej znikają konwencjonalne postacie — typy, zawiłe, napuszone dialogi, monologi, oracje, nieprawdopodobne skomplikowane i nierealne sytuacje sceniczne itp. Na miejsce tego wszystkiego pojawiają się realni, z krwi i kości ludzie, w sytuacjach typowych. W tym rozumieniu można mówić o roli Piotra Corneille'a, jako ojca realizmu sceny francuskiej.

Na rok przed napisaniem „Medei" Corneille jako pisarz już znany przedstawiony zostaje człowiekowi, który był drugim obok króla władcą ówczesnej Francji, wszechwładnemu kardynałowi Richelieu, wielkiemu mecenasowi sztuki, który w osobie Corneille'a pragnął mieć jednego z pisarzy dworskich. Trzeba jednak powiedzieć, że samowolny indywidualista Corneille nie potrafił w twórczości swej podporządkować się gustom wszechwładnego Kanclerza i zraził go sobie wkrótce.

W styczniu roku 1637 na scenie Teatru Marais w Paryżu odbywa się prapremiera corneillowskiego „Cyda". Ażeby w pełni zrozumieć oraz odczuć klimat i nastrój tej sztuki, przyjrzyjmy się choć pokrótce epoce, w której powstała.

Dwie w XVII stuleciu były we Francji warstwy domnujące — szlachta i bogate mieszczaństwo. W „Cydzie" odnajdujemy właśnie typy feudałów francuskich współczesnych Corneille'owi. Feudałowie ci, butni, wyniośli, stanowili warstwę szlachecką niełatwo uginającą się przed absolutyzmem królewskim. Warstwa ta z całą zaciętością broniła swego prymatu i ustroju feudalnego, którego była podporą a której on wzajem był jedynym oparciem. Ten typ szlachty, typ, który w Polsce znalazł swój odpowiednik w warcholskich karmazynach w rodzaju osławionego Diabła-Stadnickiego, najjaskrawiej zarysował się w ówczesnej Hiszpanii, a w „Cydzie" ucieleśnił się przede wszystkim w postaci Don Gomeza.

Przesadne pojęcie honoru doprowadza do swoistej religii honoru, przed którym ustępowały nawet takie pojęcia jak miłość, patriotyzm czy obowiązek. Feudałów ówczesnych cechuje obraźliwość, drażliwość, buta i próżność. Na tle takiej psychiki szlachty w pełni jest zrozumiałe zjawisko Frondy, wielkiej rewolty, rozpalonej przez zagrożoną w swych przywilejach szlachtę, a skierowanej przeciwko Annie Austriaczce i absolutystycznym tendencjom kardynała Mazariniego. Typowym magnatem — Frondystą, opierającym się nawet woli królewskiej jest właśnie corneillowski Don Gomez. Środowisko szlacheckie w Cydzie jest typowym środowiskiem magnacko-feudalnym XVII stulecia, z tym że cały jego koloryt został jeszcze bardziej wzmocniony przez pewną jego hiszpańskość. Wszystkie bowiem przytoczone powyżej cechy magnaterii francuskiej XVII wieku występują na terenie Hiszpanii jeszcze bardziej jaskrawo. Nawiasem wspomnieć wypada, że „Cyd" jest genialną przeróbką sztuki hiszpańskiego pisarza barokowego Guillema de Castro pt. „Młodość Cyda" (1608). Nie miejsce tu na dokładny rozbiór filologiczny „Cyda". Na temat tego dzieła napisano już całe tomy a zagadnienie jest dalekie do wyczerpania. Nam wypada poprzestać jedynie na wskazaniu na pewne punkty mające dla Teatru zasadnicze znaczenie.

Akcja sztuki rozwija się w klimacie feudalno-dworskim, wśród postaci, które stanowią najbliższe otoczenie monarchy. Aczkolwiek historycznie akcja tkwi w głębokim średniowieczu, w epoce wojen z Maurami i na terenie Hiszpanii, rozszyfrowujemy bez trudu właściwe środowisko — francuski dwór barokowy. W sztuce tej ukazuje Corneille swą moralną koncepcję człowieka i swój światopogląd etyczny. Konflikt rozgrywa się na płaszczyznach honoru, miłości i obowiązku. Ponadto sztuka Corneille'a jest jego

głosem w wielkiej, ogólno-narodowej dyskusji, jaka w epoce Frondy toczyła się we Francji wokół zagadnienia władzy królewskiej, posłuszeństwa królowi i obowiązku poddanego wobec monarchy.

*

Prapremiera arcydzieła Corneille'a na scenie Teatru Marais stała się jednym z największych wydarzeń w dziejach francuskiego Teatru. Zachwytom publiczności nie było granic. Odmienne stanowisko zajęli jednak autorzy dramatyczni i krytycy. Pierwszymi powoduje zawiść zawodowa, drugimi zastrzeżenia natury moralnej oraz formalnej. Kwestionowana jest na przykład moralność szlachty, która godzi się na małżeństwo z zabójcą ojca. Najbardziej rygorystyczni pseudoklasycy, wielbiciele ścisłych reguł wytyczonych przez teoretyka poezji pseudoklasycznej Boileau, mają zastrzeżenia przeciwko wątkowi Infantki, który zdaniem ich mąci zasadę jedności akcji. Spór o „Cyda" urasta do rozmiarów gorszących. W pamfletach i wystąpieniach publicznych pisarz spotyka się niejednokrotnie ze zniewagami. Sprawa opiera się wreszcie o kardynała Richelieu, który pragnąc poskromić wrzenie umysłów poleca Akademii Francuskiej, najwyższemu, oficjalnemu autorytetowi literackiemu Francji wypowiedzenie się w sprawie Cyda. Opinię swą Akademia wyraża w formie druku pt. „Poglądy Akademii Francuskiej na sprawę »Cyda«". W druku tym Akademia przyznając całkowitą poprawność formalną dziełu, wyraża zastrzeżenia odnośnie jego strony ideowo-moralnej. Dotknięty tym wyrokiem Corneille wycofuje się na trzy lata z życia teatralno-literackiego, po czym wznawia swą twórczość, pisząc szereg tragedii nienagannych z punktu widzenia obowiązujących rygorów pseudoklasycznych, lecz dalekich od wspaniałości „Cyda".

*

Tradycje „Cyda" w Polsce sięgają czasów bardzo odległych i są nader bogate. Nawiasem wspomnieć warto, że polska literatura przekładowa rozporządza trzema tłumaczeniami „Cyda", z których żadne jednakże nie jest wierne. Najwcześniejsze z nich, pióra Morsztyna, poety barokowego, mimo, że niemal współczesne oryginałowi, odbiega odeń znacznie. Zamaszysty, sarmacki, nieco rubaszny język tego przekładu różni się bardzo od dworskiej, dwornej francuszczyzny corneillowskiej tragedii. Surowy, rygorystyczny pseudoklasyk Osiński, zaciekły wróg romantyzmu, autor słynnej, zjadliwej parafrazy mickiewiczowskich „Dziadów" (ciemno wszędzie, głucho wszędzie — głupstwo było, głupstwo będzie) dokonując w roku 1801 przekładu „Cyda" poszedł po linii pseudoklasycznej jedności akcji, usuwając konsekwentnie postać infantki, zlikwidował odrębną metrykę stanc lirycznych, zastosowawszy zas konsekwentnie ujednolicenie kadencji rytmicznej, wprowadził monotonię rytmiczną przez cały ciąg utworu. Trzeci tłumacz — Wyspiański — przepoił cały tekst swoją własną indywidualnością, ulirycznił go zgodnie z postawą młodopolskich neoromantyków, osłabił znaczenie woli, wysuwając na pierwszy plan motyw przeznaczenia i losu, co było zupełnie obce racjonalistycznej, jasnej koncepcji corneillowskiej.

*

Spośród licznych realizacji widowiskowych „Cyda" w Polsce, wybieramy w pierwszym rzędzie trzy przedstawienia, reprezentujące trzy teksty przekładowe: polska prapremiera „Cyda" w przekładzie Morsztyna odbyła się na zamku królewskim w Warszawie w roku 1662 przed obliczem pary królewskiej — Jana Kazimierza i Ludwiki Marii Gonzagi. Utwór poprzedzony był prologiem pióra Morsztyna, sławiącym majestat króla i królowej. Nie mamy żadnych szczegółowych relacji ani odnośnie nazwisk wykonawców, ani też przyjęcia, jakiego sztuka doznała. Należy podkreślić tylko, że chwila wystawienia sztuki, sławiącej autorytet królewski, była wyjątkowo odpowiednia. Była to bowiem chwila, gdy po wydźwignięciu się Rzeczypospolitej z klęsk, po wyprowadzeniu kraju z chaosu wojen kozackich, szwedzkich, moskiewskich w kołach dworskich wzrastała tendencja podniesienia autorytetu monarchy.

W epoce ustępującego już z pola lecz potężnego jeszcze pseudoklasycyzmu wystawiono „Cyda" w Warszawie w teatrze pod dyrekcją Bogusławskiego w pseudoklasycznym przekładzie Ludwika Osińskiego. Przekład ten, dokonany w r. 1801 bardzo prędko, bo już w tym samym roku doczekał się realizacji scenicznej.

Przedstawienie, o którym obszernie rozpisywał się współczesny Bogusławskiemu i Osińskiemu krytyk, Franciszek Morawski, utrzymało się z przerwami aż do r. 1830 tj. do wybuchu Powstania Listopadowego. W roli Rodryga występowali wówczas kolejno Michał Pawłowicz (1801), Marcin Szymanowski, Ignacy Werowski (1818 i 1823) oraz Wojciech Piasecki (1821). Warto przy tym podkreślić, że Pawłowicz wystąpił w „Cydzie", gdy miał 23 lata, Piasecki zaś w wieku lat 19. W obu wypadkach była to druga rola w życiu aktora.

W swej wypowiedzi o „Cydzie" w teatrze Bogusławskiego Morawski pod niebiosy wychwala przekład Osińskiego mimo, że krytyk ten nie był nigdy zagorzałym zwolennikiem poezji pseudoklasycznej, a jako teoretyk skłaniał się chętnie ku romantyzmowi. O pracy Osińskiego pisze dosłownie: „Piękny przekład Osińskiego porównany z przekładami innych pisarzy nawet najlepszymi, nosi na sobie cechę wyższości. Są u nas tłumacze, którzy nic nie dodają, nic nie ujmują... itd. I dalej..." ale za to wiersz jest wymuszony, chropawy, niewolniczy. Inni rozwlekają przekład. Osiński postąpił inaczej. Przede wszystkim postawił sobie za cel poznać cel autora i charakter jego poezji". O skreśleniu postaci Infantki, którego dokonał Osiński, nie wspomina Morawski nigdzie ani słowem.

Jeśli chodzi o grę aktorów, wymienia Morawski Bogusławskiego w roli don Gomesa, któremu nawiasem mówiąc, zarzuca niedostateczne opanowanie pamięciowe tekstu, Werowskiego w roli Cyda, Dmuszewskiego i Ledóchowską. Występują również w okresie tym Truskolawska w roli Chimeny (w r. 1801).

Po powstaniu listopadowym w obliczu krzepnącego z dniem każdym romantyzmu „Cyd" — tragedia klasyczna, a tym bardziej klasyczna, że znana i wystawiana w przekładzie Osińskiego, schodzi ze sceny na długie lata. Geniusz Wyspiańskiego dopiero przypomina sobie o jej istnieniu. Ale dla Wyspiańskiego, poety uczucia i wyobraźni, poety szerokiego pola widzenia, przekład polskiego pseudoklasyka był nie do strawienia. Dlatego też pozostając pod urokiem francuskiego oryginału, zapragnął go przypomnieć społeczeństwu polskiemu w innej, mniej suchej formie. To niewątpliwie skłoniło wielkiego neoromantyka do podjęcia pracy na nowo.

Premiera krakowska „Cyda" w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie w dniu 20 października 1907 r. pod dyrekcją Ludwika Solskiego w przekładzie Wyspiańskiego była ostatnim spektaklem, nad którego realizacją ciężko chory poeta czuwał osobiście. Umarł on zresztą w kilka miesięcy później. On to zadecydował o scenografii i kostiumach, nakazując w elementach plastycznych oprzeć się na Veronesie i Velasquez'ie, on nasycił pamiętne to przedstawienie atmosferą swojej własnej poezji, przez co stało się ono dziełem dwóch genialnych piór poetyckich, choć utraciło czystość racjonalistycznej koncepcji corneillowskiej.

Pamiętną premierę krakowską uświetnili udziałem swoim aktorzy tej nieprzeciętnej miary, co Mielewski w roli Rodryga, Irena Solska jako infantka, Stanisława Wysocka jako Szimena.

Wspomniane trzy prapremiery trzech polskich przekładów „Cyda", są dowodem wielkiego pietyzmu, jakim scena polska otaczała arcydzieło Corneille'a. Na tym jednak nie kończą się dzieje tragedii tej w Polsce. W latach następnych schodzą ze sceny przestarzałe dla współczesnego widza przekłady Morsztyna i Osińskiego, Wyspiański jednak jest coraz to wznawiany mimo, że filologowie zarzucają mu zbyt daleko posuniętą dowolność. Do wznowień najwybitniejszych należą premiery warszawskie w latach 1913, 1915, 1921, 1922. W roku 1927 sięga po „Cyda" Osterwa, dając własną inscenizację w „Reducie". Po drugiej wojnie światowej pierwszy powraca do „Cyda" Kraków, wystawiając go już w r. 1945 w reżyserii Jerzego Ronarda Bujańskiego. Wreszcie do niezapomnianych przedstawień należy realizacja Edmunda Wiercińckiego w Teatrze Polskim w Warszawie w r. 1948 z Jerzym Kreczmarem w roli Rodryga, Niną Andrycz (Chimena) i Elżbietą Barszczewską (Infantka).

*

Jest rzeczą niewątpliwą, że nasza literatura przekładowa nie posiada do dnia dzisiejszego takiego tłumaczenia corneillowskiej tragedii, któreby odpowiadało wymogom współczesnego teatru i widza. Wszystkie trzy przekłady posiadają poważne braki, o których wspomnieliśmy wyżej. Istnieje więc pilna potrzeba dokonania nowego przekładu „Cyda", przekładu poetycko pięknego a równocześnie bliższego oryginałowi aniżeli tekst Wyspiańskiego.

*

Wydaje się, że nie ma potrzeby uzasadniać, dlaczego Teatr nasz porwał się na wystawienie tego arcydzieła. Piszę „porwał się", bo wobec wielkości dzieła i niewygasłych sporów na temat interpretacji była to decyzja odważna. Kilku dalszych wyjaśnień udzielił reżyser, przygotowywanego przez nas widowiska.

Tadeusz Zelenay

STANISŁAW WYSPIAŃSKI
(Autoportret)

REALIZACJA SCENICZNA „CYDA"

Wydaje mi się, że pisząc o realizacji „Cyda" na naszej scenie powinnam odpowiedzieć na dwa zasadnicze pytania: dlaczego wybraliśmy przekład Wyspiańskiego i jaki problem pragniemy uwypuklić. Innymi słowy jak odczytaliśmy sztukę i jakie rozwiązanie uznaliśmy za słuszne.

Otóż przekład Wyspiańskiego wybraliśmy ponieważ jest on najbardziej poetycki tzn. najbliższy naszemu dzisiejszemu odczuwaniu poezji, naszemu smakowi artystycznemu, a dzięki geniuszowi tłumacza najbardziej artystycznie bogaty. Poza tym przekład ten, pomimo że jest właściwie dość swobodną parafrazą oryginału, parafrazą, w której Wyspiański przenosi punkt ciężkości ze sprawy walki między miłością a honorem na walkę człowieka z losem (co nie leżało w zamierzeniach Corneille'a) a jednak przekład ten daje najwiącej możliwości aktorom do ukazania walki toczącej się w duszach bohaterów.

Wielu filologów jest zdania, że dla Corneille'a nie ważne są wypadki zewnętrzne a jedynie to co rozgrywa się w duszy bohatera. Istotnie — wypadki zewnętrzne są tylko o tyle ważne o ile odsłaniają potęgę uczuć i namiętności głównych bohaterów. Są one tylko pretekstem, który pozwala nam poznać te uczucia i namiętności. Doniosłość tych wypadków jest proporcjonalna do wzniosłości uczuć. Ten punkt widzenia musiał narzucić koncepcję realizacji scenicznej, w której punkt ciężkości nie będzie leżał w bogatej scenerii, w rozbudowanych akcesoriach władzy królewskiej, a więc licznym dworze itp. Przeżycie wymowy tekstu oto zadania jakie sobie postawiliśmy, odrzucając przepych zewnętrzny niejednokrotnie przy realizacji „Cyda" stosowany. Nie jest to droga najłatwiejsza, ale skoro uznana została za jedynie słuszną, stała się jedyną możliwą. Nie chcieliśmy widza olśnić. Chcieliśmy go wzruszyć.

I chociaż sama istota konfliktu jest dziś dla nas bardzo odległa, tym niemniej poświęcenie szczęścia osobistego dla ideałów wyższych jest rzeczą piękną i zawsze wzruszającą.

Z. Klimczyk

CHIMENA – projekt kostiumu

Z. Klimczyk

INFANTKA – projekt kostiumu

Z. Klimczyk

RODRYGO — projekt kostiumu

PAŃSTWOWY TEATR MŁODEGO WIDZA
WROCŁAW

SEZON 1956/57

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY — ADOLF CHRONICKI
V-DYREKTOR — JANUSZ PŁAWIŃSKI
KIER. LITERACKI — TADEUSZ ZELENAY

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY

SCENA DRAMATYCZNA

REŻYSER — STANISŁAWA ZBYSZEWSKA
SCENOGRAF — ZBIGNIEW KLIMCZYK

AKTORKI

1. Józefina Bolska
2. Jadwiga Czerwińska
3. Zuzanna Dach-Helska
4. Halina Dzieduszycka
5. Jadwiga Kukulska
6. Maria Kębłowska
7. Zuzanna Łozińska
8. Krystyna Łubieńska
9. Daniela Mikulska
10. Krystyna Mazurkiewicz
11. Krystyna Mikuta
12. Halina Nowiczówna
13. Jadwiga Pytlasińska

AKTORZY

1. Bronisław Broński
2. Adam Dzieszyński
3. Wiktor Grotowicz
4. Tadeusz Kalinowski
5. Tadeusz Kamberski
6. Wiesław Kowalski
7. Jerzy Kozłowski
8. Eliasz Kuziemski
9. Jarosław Kuszewski
10. Marian Mikuta
11. Albert Narkiewicz
12. Jan Nowicki
13. Zdzisław Nowicki
14. Marian Skorupa
15. Winicjusz Więckowski
16. Marian Wiśniewski
17. Wacław Zdanowicz
18. Lucjan Zitrig

SUFLERZY

1. Zofia Nowacka
2. Halina Niedźwiecka

INSPICJENCI

1. Wiesław Ilnicki
2. Michał Mroczko

SCENA LALKOWA

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY – LEOKADIA SERAFINOWICZ
SCENOGRAF – BARBARA GUTEKUNST

Aktorki

1. Maria Buck
2. Elżbieta Kalinowicz
3. Wanda Łobodzińska
4. Magdalena Wieczorkiewicz
5. Grażyna Zahajkiewicz

Aktorzy

1. Zdzisław Chęć
2. Lucjan Dembiński
3. Antoni Polarczyk
4. Miłosz Roszkowski
5. Wojciech Wieczorkiewicz

Muzycy

Halina Lichtenfeld
Henryk Lasocki
Józef Sikora

ZESPÓŁ TECHNICZNY

KIEROWNIK TECHNICZNY – inż. STANISŁAW ORZEŁ
Kierownik Sceny – Stefan Witek
Kierownik oświetl. sceny – Henryk Janowski

Maszyniści sceny

Mikołaj Golański, Zenon Haduj, Piotr Kazubiński, Mieczysław Kroczak, Henryk Kowalski, Klaus Lancman, Zygmunt Niewiarowski, Franciszek Senetała, Zbigniew Wawryk

Elektrycy

Józef Kustoń, Eugeniusz Krawczyk, Kazimierz Wawrzkowicz

Pracownia krawiecka damska

Kierownik – Stefania Brouwer
Maria Grześkowiak, Maria Kazubińska

Pracownia krawiecka męska

Kierownik – Józef Preckallo, Józef Podolski

Perukarnia

Kierownik – Stanisław Kołodziejczyk, Michalina Serednicka

Stolarnia

Kierownik – Roman Rucki, Jan Strelański

Malarnia i butafornia

Kierownik – Władysław Dach, Janina Czarkowska, Janina Wolnicka

Pracownia lalkowa

Kierownik – Jan Węcławowicz, Ewa Flondro, Jadwiga Konnerth

Rekwizytorzy

Maria Hylak, Ludwik Krehenbil

Kostiumeria

Maria Chudecka, Anna Zawałkiewicz

Garderobiarze

Aniela Chrobak, Aniela Chęć, Stanisława Samborska, Józef Walicki

ZESPÓŁ ADMINISTRACYJNY

GŁÓWNY KSIĘGOWY – ZOFIA LIPKA
Kierownik objazdu i transportu – Stefan Dańkowski
Intendent – Zofia Dzikl
Sekretariat – Janina Jarosławska
Maria Cholewo, Halina Dziewior, Irena Górna, Helena Janowska, Krystyna Kula, Janina Michniewicz, Irena Markowska, Wanda Werens, Józef Waleszczyk

Zespół administracyjno-gospodarczy i obsługa

Anna Bicz, Danuta Bugajska, Michał Chęć, Eleonora Chorosty, Maria Dominiak, Łucja Gałązka, Regina Jura, Zygfryd Kubisz, Aniela Parys, Jadwiga Piecyk, Genowefa Podgajna, Helena Podżorska, Piotr Tomaszewicz, Krystyna Wasilewicz, Stanisław Żaczkowski,

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje organizator widowni lub kasie Teatru w godzinach od 13 do 15 codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt. — Telefon 53-43. Kasa czynna: w dni powszednie od 14-tej do przedstawienia, w niedziele i święta od godziny 10-tej do 13-tej i od 15-tej do przedstawienia.

Początek przedstawień wieczorowych o godzinie 19,15

PAŃSTWOWY TEATR MŁODEGO WIDZA — WROCŁAW
ul. Rzeźnicza 12 — Telefon: Centrala 53-43; Dyrekcja 87-73

PTMW

WROCŁAW

„INTRODRUK" WROCŁAW – ZAM. 1263 – 5000 – F 7-3555