TEATR POLSKI WE WROCŁAWIU

SEZON 1986/1987

Dyrektor i kierownik artystyczny:

JACEK BUNSCH

Zastępcy dyrektora:

JERZY TACZALSKI
JÓZEF LORENC

TEATR KAMERALNY

Henrik Ibsen

UPIORY

(Gengangere)

Przekład:

JACEK FRUHLING
RYSZARD ZIOBRO

Reżyseria

RUDOLF ZIOŁO

Scenografia

ANDRZEJ WITKOWSKI

Muzyka

JANUSZ STOKŁOSA

Premiera 16 listopada 1986 roku.

Henrik Ibsen

HENRIK IBSEN urodził się 20 marca 1828 w Skien w Norwegii jako syn zamożnego kupca. Ojciec zbankrutował i Ibsen jako kilkunastoletni chłopiec przerwał naukę, by zacząć zarabiać na chleb. Wcześnie zaczął pisać. Początkowo były to wiersze liryczne i satyryczne, później także polityczne. W 1848 r. napisał dramat *Katylina*. Przeprowadził się do Christianii (ówczesna nazwa Oslo) i zbliżył do kół działaczy robotniczych. W 1851 roku otrzymał stanowisko reżysera i autora dramatycznego w Bergen. W 1858 r. został kierownikiem artystycznym teatru w Christianii. Przytłaczała go zaściankowa atmosfera Norwegii. Uzyskawszy stypendium, w 1864 roku wyjechał za granicę, najpierw do Włoch, potem do Niemiec, skąd pochodziła jego babka. Niemcy stały się drugą ojczyzną Ibsena. Mieszkał początkowo w Dreźnie, potem w Monachium. Tu powstały jego najświetniejsze dramaty: *Podpory społeczeństwa* (1877), *Nora czyli Dom lalki* (1879), *Upiory* (1881), *Wróg ludu* (1882), *Dzika kaczka* (1884), *Rosmersholm* (1886), *Oblubienica morza* (1888), *Hedda Gabler* (1890). Sztuki te zapewniły mu pozycję i rangę czołowego dramatopisarza epoki.

Po 27 latach, w 1891 roku, powrócił do ojczyzny i osiedlił się w Christianii. Tu powstały dramaty: *Budowniczy Solness* (1892), *Mały Eyolf* (1894), *John Gabriel Borkman* (1896) i *Gdy powstaniemy z martwych* (1899). Zmarł po długotrwałej, ciężkiej chorobie 23 maja 1906.

Na język polski przetłumaczono prawie wszystkie dramaty Ibsena. Na sceny wszedł jeszcze przed końcem XIX wieku za sprawą teatru lwowskiego. Prapremiera *Upiorów* odbyła się 5.IV. 1898 roku we Lwowie, 14.VI.1898 zobaczyła je, w ramach gościnnych występów teatru ze Lwowa, publiczność krakowska. W 1904 roku *Upiory* grano w Warszawie.

W Teatrze Polskim we Wrocławiu pierwsza premiera sztuki Ibsena odbyła się 30 marca 1957 roku. Na scenie Teatru Kameralnego wystawiono *Heddę Gabler* w przekładzie Józefa Giebułtowicza, reżyserii Stanisława Igara, ze scenografią Jadwigi Przeradzkiej. W roli tytułowej wystąpiła Janina Zakrzewska.

OBSADA:

Pani Helena Alving	— TERESA SAWICKA
Oswald Alving	— IGOR KUJAWSKI
Pastor Manders	— FERDYNAND MATYSIK
Stolarz Engstrand	— IGOR PRZEGRODZKI
Regina Engstrand	— EWA SKIBIŃSKA
Asystent reżysera	— IGOR KUJAWSKI
Asystent scenografa	— BARBARA KOTYS
Inspicjent	— BOGUMIŁA TWOREK
Sufler	— WANDA JASIUKIEWICZ-ŁOZA
Światło	— EDWARD JANCZYN
Realizacja dźwięku	— DARIUSZ KURANDA

Z listów Ibsena

23.11.1881 (do wydawcy F. Hegla)

„Upiory" zaniepokoją prawdopodobnie pewne kręgi ,ale niech się tak stanie. Gdyby było inaczej, to napisanie tej sztuki byłoby niepotrzebne.

18.01.1882 (do duńskiego pisarza O. Borchseniusa)

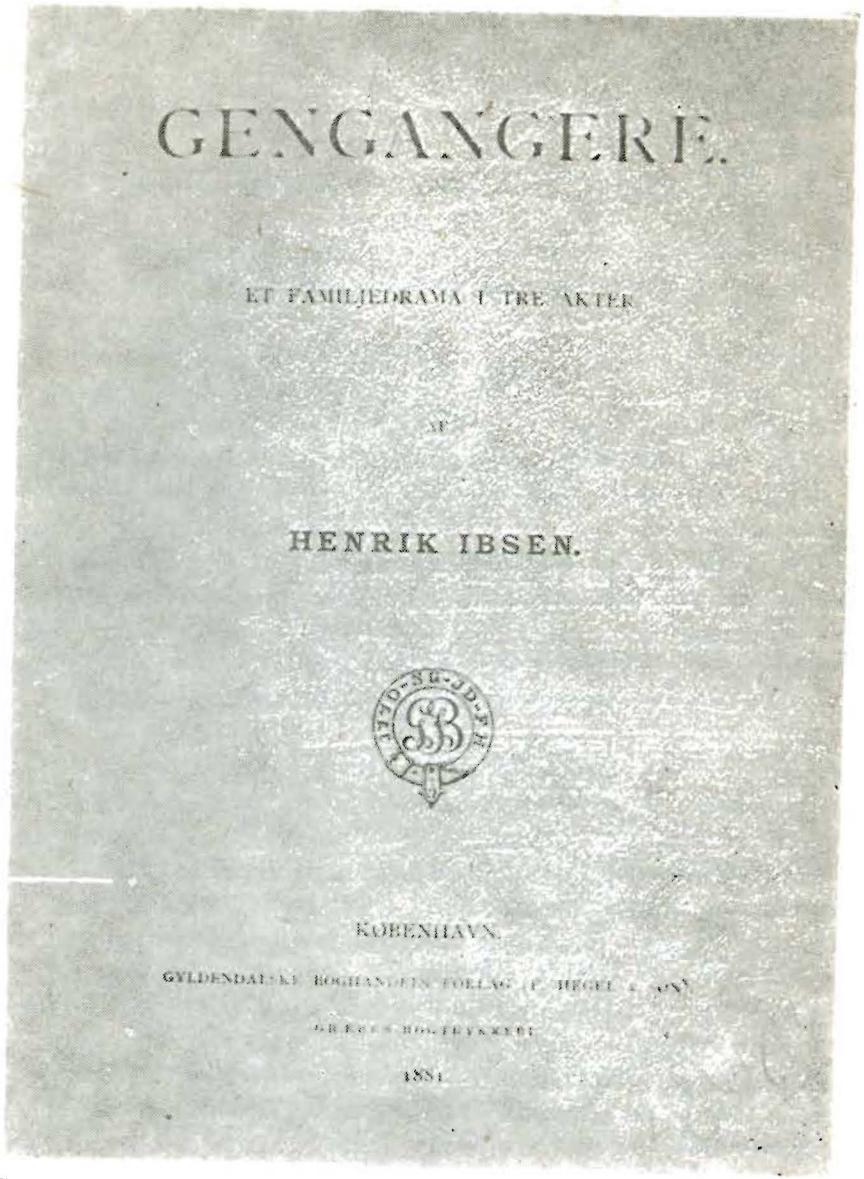
Najbardziej zirytowały mnie nie ataki, ale zastraszenie jakiemu uległy liberalne kręgi w Norwegii. Z takimi żałosnymi ludźmi nie można iść na barykady.

Z notatek Ibsena

Jest to historia rodzinna tak samo smutna i szara jak ten deszczowy dzień.

Sztuka ta powinna przedstawiać życie. Zachwiać wiarę. Ale nie można tego powiedzieć...
Wszystko będzie powracało.

(Według: M. Meyer Ibsen. Eine Biographie)


GENGANGERE.

ET FAMILIEDRAMA I TRE AKTER

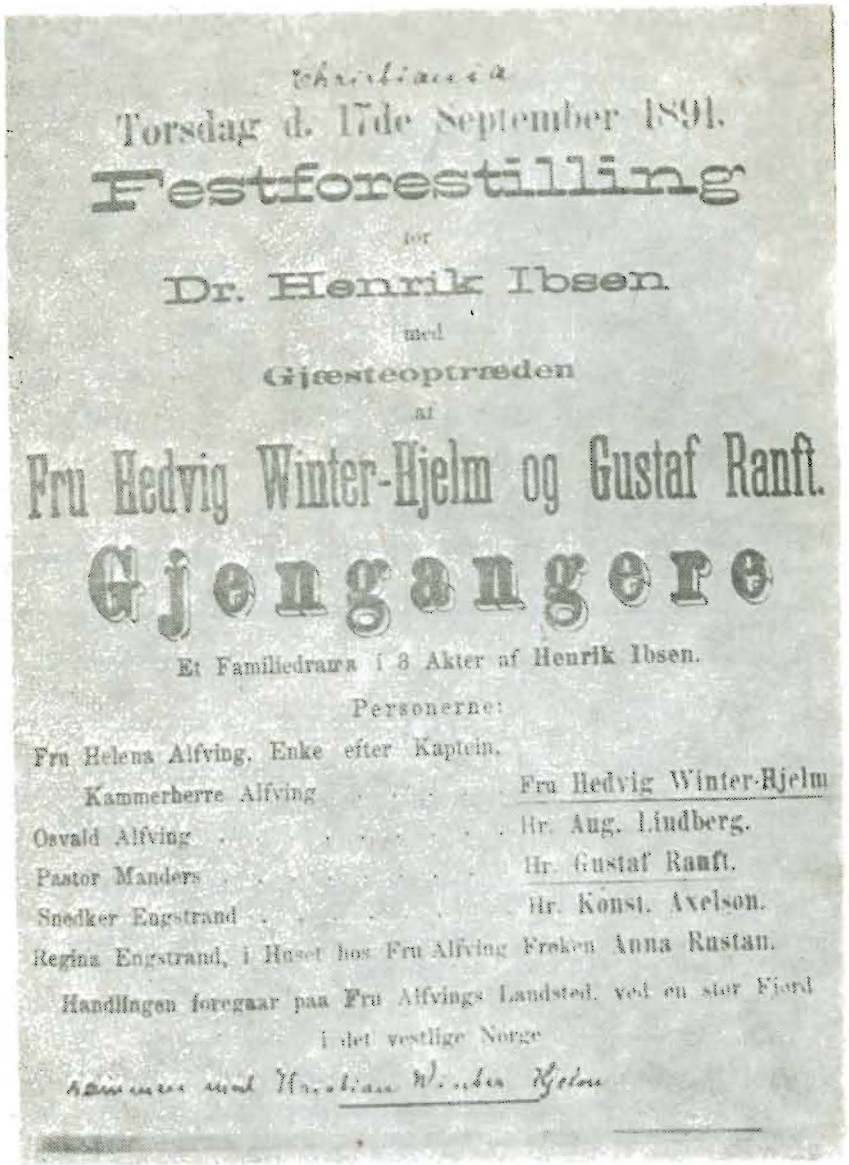
AF

HENRIK IBSEN.

KOBENHAVN.

1881

Strona tytułowa pierwszego wydania Upiorów (Kopenhaga 1881).


Christiania
Torsdag d. 17de September 1891.
Festforestilling
for
Dr. Henrik Ibsen
med
Gjæsteoptræden
af
Fru Hedvig Winter-Hjelm og Gustaf Ranft.
Gjengangere
Et Familiedrama i 3 Akter af Henrik Ibsen.
Personerne:
Fru Helena Alfving, Enke efter Kaptein, Fru Hedvig Winter-Hjelm
Kammerherre Alfving . . . Hr. Aug. Lindberg.
Osvald Alfving . . . Hr. Gustaf Ranft.
Pastor Manders . . . Hr. Konst. Axelson.
Snedker Engstrand . . . Regina Engstrand, i Huset hos Fru Alfving Freken Anna Rustan.
Handlingen foregaar paa Fru Alfvings Landsted, ved en stor Fjord i det vestlige Norge.

Afisz prapremiery Upiorów w Thivoli Theater w Christianii — 17 września 1891 roku.

Marian Stala

UPIORY

Pierś znowu tchnęła, lecz pierś lodowata,
Usta i oczy stanęły otworem,
Na świecie znowu, ale nie dla świata;
Czymże ten człowiek? — Upiorem.

Adam Mickiewicz

1.

Upiór, powiadali romantycy, jest duchem powracającym w świat żywych ludzi. Jest duchem pozbawionym łaski — odejścia w inną rzeczywistość, uspokojenia.

Pojawia się w miejscu, gdzie niegdyś upływało jego życie, aby przypomnieć tym, którzy pozostali, że konsekwencje ich działań przekraczają próg śmierci. Przychodzi, by unaocznić nieistnienie tego co przeszłe, a zarazem trwającą wciąż obecność przeszłości, otaczającej zewsząd nikły krąg czasu teraźniejszego.

Dla żyjących upiór jest lustrem, odsłaniającym ostateczną prawdę o nich i o świecie. Taka prawda ze swej natury jest groźna i bolesna zarazem: może dlatego duch-powrotnik wytwarza wokół siebie przestrzeń dziwności i lęku. A jest to doznanie tak mocne, iż powoduje też kojarzenie odwrotne: straszność miejsca rodzi poczucie, że zaraz zjawią się w nim upiory...

2.

„...Tam we mgłach i wichrze, w mroku puszczy, w oparach morza, w ciemnych i ciężkich obłokach, co wiszą nad smutną ziemią w czarnej nocy, która (...) zimą zabiera trzy czwarte doby, snują się i wychylają ku człowiekowi przerażające i groźne mary" — tak o krajobrazie (nie tylko zewnętrznym, ale też duchowym) staroskandynawskich opowieści pisał niegdyś Edward Porębowicz. W podobny pejzaż ujęte są, podobnemu klimatowi podporządkowane — zdarzenia *Upiorów* czy *Rosmersholmu*...

Stary dom nad fiordem, odcięty od świata. Deszcz, padający bez przerwy, wdzierający się do wnętrza, unaoczniający ciemną monotonię istnienia. Powietrze, które zgęszcza się wciąż, odbierając swobodę oddechu. Pożar, przeczuwany od początku — który wybucha, by zniszczyć to co miało być zniszczone. Upiorne światło w finale dramatu. Wszystko zdaje się gotowe na ujawnienie nieludzkich, niemożliwych do opanowania sił. Jakby mieszczań-

ski salon pani Alwing był tylko niewielką wysepką codziennego życia, otoczoną przez morze ciemności. Jeszcze chwila, a kruche ściany ulegną naporowi — i w miejsce domu pojawią się demoniczne żywioły. Jeszcze chwila....

3.

Ibsen napisał dramat o świecie dziwnym i niepokojącym. Takim, którego nie można racjonalnie wyjaśnić i uporządkować. W tak ujętą rzeczywistość wrzucił jednak nie powracające duchy ani potężnych bohaterów skandynawskich sag (rozsądna epoka mogłaby takiego zabiegu nie znieść) — lecz dość przeciętnych ludzi. Zderzenie demoniczności świata i zwyczajności postaci — buduje niewątpliwie podstawowe napięcia *Upiorów*...

Można to zresztą powiedzieć inaczej: dramat Ibsena pokazuje ludzi, którzy nie są w stanie udźwignąć rzeczywistości w pełnym i ostatecznym wymiarze. Dla których jest ona za trudna: przerasta ich, przytłacza, niszczy...

To starcie ze światem, ujawniające jego istotę, przybiera różne formy Najbardziej podstawową jest chyba zgoda na życie rozdwojone, rozdarte między prawdziwość przeżyć i myśli, współtworzących autentyczne Ja — i fałsz twarzy, czy lepiej: maski pokazywanej na zewnątrz, przeznaczonej na użytek innych. Taki los wybrała Helena Alwing. Nieszczęśliwa, zrozpaczona, przekonana o zmarnowaniu życia, zgodziła się grać rolę kochającej żony (później: wdowy utrwalającej pamięć o mężu) i matki, stojącej na straży mieszczańskich cnót...

Oczywiście: prawda o kapitanie Alwingu, tak skrzętnie ukrywana przez jego żonę, ponura komedia życia rodzinnego — ma w sobie coś nie tyle strasznego, ile dusząco banalnego... Jeśli więc Ibsen odsłania ową prawdę z tak wyraźną pasją, to nie ze względu na nią samą, lecz raczej jej moralne konsekwencje.

Pani Alwang, godząc się na podwójność życia i budując system przekonań uzasadniających własny wybór (zachowanie tradycyjnych wartości, tkwiących w rodzinie, dobro syna, etc.) — pogrąża się coraz bardziej w nierzeczywistości, w życiu pozornym, opanowującym coraz mocniej jej świadomość. Wchodząc w ów niby-świat, oddala się coraz bardziej od prawdy, traci poczucie rzeczywistości, wciąga w obręb własnej gry syna — nie przewidując iż wszystko zwróci się przeciw niej samej...

W inny, może bardziej skomplikowany sposób, nie potrafi sprostać realnemu światu pastor Manders. Ucieczka od rzeczywistości przybiera w jego duszy skomplikowaną postać zespołu przekonań natury etycznej i religijnej. Manders jest głęboko przekonany, iż człowiek z natury skażony jest przez zło i nie zasługuje w doczesnym życiu na szczęście — dlatego wszystko, co służyć by mogło budowaniu egzystencji szczęśliwej hic et nunc jest wedle niego uroszczeniem zasługującym na potępienie. Życie ludzkie jest i powinno być drogą cierpienia i poświęcenia... Manders sądzi też, iż ułomność człowieka nie pozwala na to, by był on suwerenny w swym myśleniu i decyzjach — powinien on raczej poddać się autorytetowi, który potrafi za niego wybrac, rozstrzygnąć, poprowadzić ku prawdzie. Ucieczka od rzeczywistości — zmienia się w ucieczkę od wolności...

Ujmując rzecz generalnie: Manders wyznaje pewną wersję etyki wyrzeczenia. Poddaje wszakże tę etykę (skądinąd — mogącą prowadzić do życia autentycznego i godnego szacunku) dość szczególnej i wypaczającej jej sens interpretacji. Boga, jako najwyższy autorytet pojmuje wyłącznie jako źródło zakazów i kar. Ten Bóg Mandersa jest wyłącznie Sędzią i Prawem. I to nie w wymiarze ostatecznym, lecz w każdej, najdrobniejszej sprawie. Prowadzi to do paradoksalnych konsekwencji: podporządkowanie Bogu zaczyna pastor mylić (?) utożsamiać (?) z podporządkowaniem l u d z k i e m u prawu, zwyczajowi, instytucji... Stąd bierze się kult obowiązku, porządku, władzy, litery. I ostatecznie: nie Bóg i nie wiara, lecz to co ludzie kształtujący małomiasteczkową opinię uważają za życie zgodne z wiarą i przystające duchownemu, uzna on za sprawę najistotniejszą. Do absurdu doprowadza ten sposób rozumowania sprawa Fundacji imienia kapitana Alwinga: Manders nie chce, aby jej budynki zostały ubezpieczone, gdyż w oczach ludzi mogłoby to wywołać wrażenie, iż nie wierzy w Opatrzność... (Oczywiście: czuć w tym osobiste porachunki autora. Sarkazm Ibsena, każącego bohaterowi posłużyć się takim właśnie rozumowaniem, przypomina pogardę, z jaką mówił o duchowym obliczu swych współczesnych Fryderyk Nietzsche).

To absurdalne rozumowanie jest wszakże istotne: unaocznia ono, jak daleko zabrnął Manders w rzeczywistość pozorów. Tak

daleko, iż przestał rozumieć kim jest Bóg. Tak daleko, iż jego — któremu wydaje się, iż wie coś o wyrokach Opatrzności — oszukuje Engstrand, mały bies, uosobienie zła miałkiego, lepkiego, tandetnego...

Odsłania ono też coś innego: strach, obecny nieustannie w świadomości pastora Mandersa. Strach przed Bogiem, przed ludźmi. Ale też: strach przed sobą samym, przed próbą ostatecznego rozrachunku, przed najważniejszym pytaniem: kim jestem?

Strach taki obecny jest także (choć inaczej) w życiu Heleny Alwing. U obydwojga więc ucieczka od realności łączy się z lękiem, z życiem w lęku, uniemożliwiającym właściwe rozpoznanie egzystencjalnej (etycznej, religijnej) sytuacji. Można to też powiedzieć tak: Helena Alwing i pastor Manders tkwią w rzeczywistości, ale jednocześnie są od niej izolowani barierą własnej świadomości. Nie są więc dla rzeczywistości, nie próbują się w nią włączyć. Parafrazuję świadomie przytoczone na początku słowa Mickiewicza — bo też bohaterowie Ibsena są w jakiejś mierze upiorami... Są nimi bardziej, niż zmarły szambelan Alwing.

Trochę inaczej wygląda los trzeciego spośród bohaterów, Oswalda Alwinga — choć on także jest tym, który powraca. Jest on jednocześnie ofiarą i potencjalnym wampirem. Odizolowany przez matkę od rodzinnego domu, utrzymywany w przekonaniu, iż ojciec był człowiekiem wybitnym i prawym — spełnia Oswald jej plany z niespodziewanym naddatkiem. Przestrzenne oddalenie przekształca się w jego świadomości w poczucie obcości i obojętności. Młody Alwing nie zna prawdy o swym ojcu — ale też zupełnie go ta prawda nie obchodzi. Sam jest dla siebie najwyższą wartością — i tylko realizacja własnego planu życia zajmuje go naprawdę. Chce być artystą, bo chce umocnić własne istnienie, zintensyfikować swą egzystencję... Potencjalnie jest człowiekiem silnym, bezwzględnym — i (w odróżnieniu od matki) niezwykle przywiązanym do życia w jego bezpośrednim, sensualnym wymiarze. Tym mocniej uderza weń choroba, odbierając mu nadzieję spełnienia. Przy tym: wyzwala ona w nim ten sam instynkt ucieczki od rzeczywistości, o którym była poprzednio mowa. Częścią tej ucieczki jest powrót do rodzinnego domu. W tym powrocie nie ma pamięci o ojcu, ani miłości do matki. Jest: instynktowne poszukiwanie kogoś, kto swą siłą, swym umiłowaniem życia mógłby przemóc chorobę, bądź też podjąć za niego ostateczną decyzję w obliczu katastrofy: przyspieszyć śmierć, gdy życie zmieni się w wegetację. (Jak widać, postępowanie Oswalda jest wewnętrznie sprzeczne; rezygnacja miesza się z wolą walki; wyzywa rzeczywistość — by rzucić się w jej otchłań, jak w słońce, by spłonąć, ale dosięgnąć istoty...) Stąd bierze się pomysł romansu z Reginą: to jej wola życia miałaby uratować młodego Alwinga, to wobec niej mógłby z ofiary zmienić się w wampira. Pomysł nieudany, jak całe życie Oswalda, od początku skazanego na przegraną z rzeczywistością.

4.

Dramat egzystencji nie mogącej dotrzeć do istoty rzeczywistości, dramat życia pozornego i skłamanego, nie mogącego się spełnić, dramat lęku przed Bogiem, światem, sobą. Wszystko to nie dotyczy jednej, ale też: najważniejszej sceny *Upiorów* — zakończenia dramatu. Jest ta scena szczególnego rodzaju zaprzeczeniem tego wszystkiego, co się poprzednio działo...

Podstawową strategią *Upiorów* jest aż do tej sceny demaskacja bohaterów, pokazujących coraz wyraźniej swe twarze. Tu strategia ta zostaje spotęgowana do ostatecznych granic i przekroczona.

Helena Alwing, której zdawało się zawsze, że zna prawdę o swym życiu, przekonuje się nagle, że wszystko, co mogłaby powiedzieć, jest już nieistotne. Wszystko się stało: rzeczywistość raz jeszcze przerosła wszystkie o niej wyobrażenia. Decyzja, przed jaką staje pani Alwing przekracza jej doświadczenie świata, jej świadomość.

Mówiąc językiem epoki: nic już nie można powiedzieć, bo nic już nie można powiedzieć, bo nic nie jest zasłonięte. R r z e c z y w i s t o ś ć j e s t d a n a. I zarazem: w blasku wschodzącego słońca, oświetlającym Helenę Alwing i jej syna — nic nie jest jasne i rozstrzygnięte. Odsłonił się świat i sens tego odsłonięcia powinien być dany nie tylko bohaterom, ale też wszystkim, którzy zgodzili się wejść w ślad za Ibsenem w krąg ichdoświadczeń. Ale w tym odsłonięciu jest raczej tajemnica, budzące grozę przeżycie — niż racjonalne opanowanie problemu.

5.

Upiory zostały przez współczesnych odczytane najpierw jako naturalistyczny dramat demaskujący mieszczańską moralność. W tym ujęciu motyw choroby Oswalda Alwinga był częścią skrajnie deterministycznego (biologicznego) ujmowania losu ludzkiego. Fatum zastąpiono przekleństwem dziedziczności. Takie odczytanie otoczyło dramat Ibsena atmosferą obyczajowego skandalu.

Rychło przecież przestało ono wystarczać. Już w latach 90-tych XIX w. zaczęto czytać dramat inaczej. Zestawiano Ibsena z jednej strony z Shakespeare'em, z drugiej — z wyklętym jak on Fryderykiem Nietzsche. Maurice Maeterlinck dostrzegł w jego dramatach (powoływał się konkretnie na *Budowniczego Solnessa*) nowy typ tragizmu. „Istnieje — pisał w głośnym eseju *Tragizm dnia powszedniego* — tragizm bardziej rzeczywisty, głębszy i zgodniejszy z naszą istotą prawdziwą, niż tragizm wielkich wydarzeń. Odczuć go łatwo, ale trudno przedstawić, bowiem nie jest on czysto materialny czy psychiczny. Nie idzie tu o konkretną walkę człowieka z człowiekiem, pożądania z pożądaniem, czy wreszcie o wieczysty bój namiętności i obowiązku. Należałoby raczej pokazać dziwy samego faktu życia."

Dość podobnie czytał Ibsena wybitny polski krytyk Ostap Ortwin. Widział on w dziełach wielkiego Norwega „na wskroś nowożytny (...) tragizm, w którym nowożytny człowiek stanowiący nierozdzielną, organiczną jedność uczuć i myśli, nieodpowiedzialny (wobec świata przyrody) a przecież odpowiedzialny (wobec siebie i ludzi) (...) boryka się w bezowocnej walce z przeznaczeniem, jako z ciemną nieodgadnioną mocą, działającą z koniecznością praw mechaniki." Mówił zarazem Ortwin, iż Ibsen „miał moc rozbijania przesądów i zdzierania masek (...), gorycz arystofanesowską" i „gorzką ironię wielkich duchów".

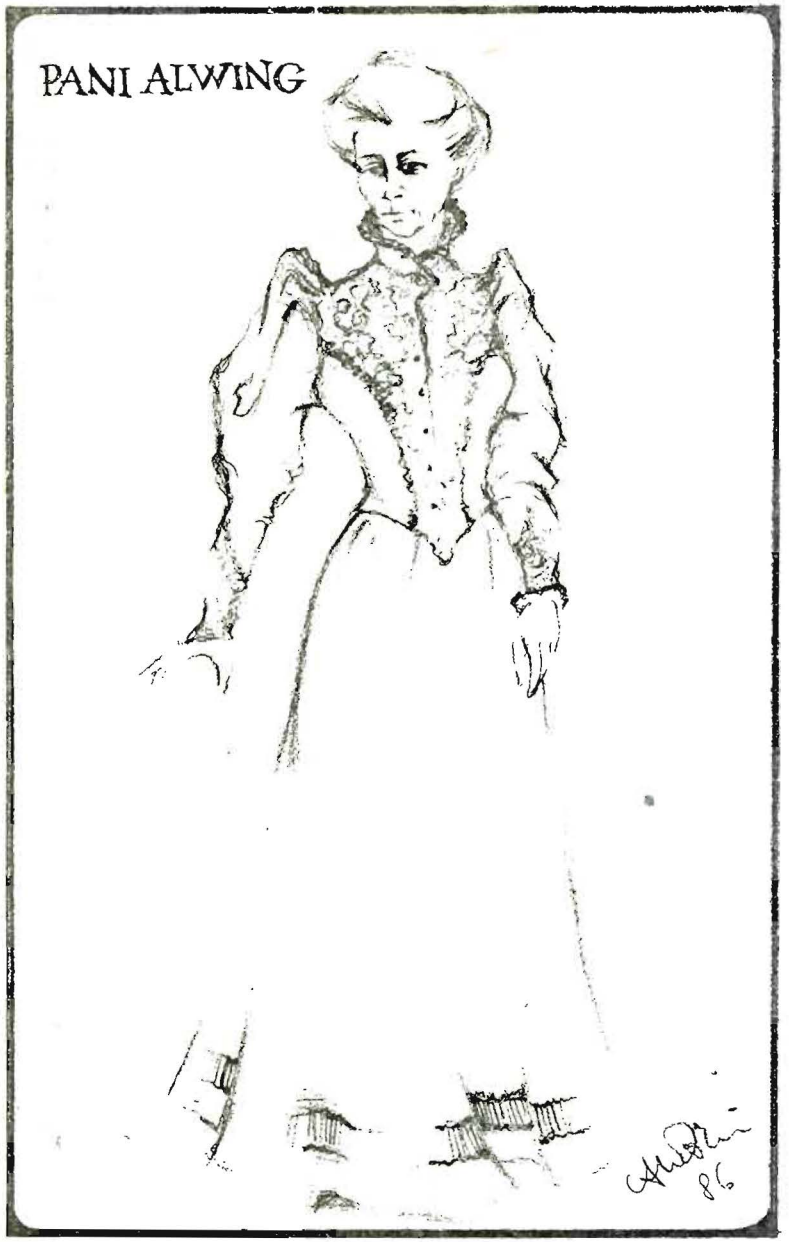
Kilka lat później Stanisław Brzozowski formułował swe myśli zupełnie inaczej. Teatr Ibsena był dlań „żalem po tragedii, tęsknotą za nią". „Teatr Ibsena — pisał tuż po śmierci autora *Upiorów* — opiera się na idei nie tragicznej zguby, lecz marnienia, próchnienia dusz. Jest nie ponadtragiczny, lecz niedotragiczny; innym w naszych czasach być nie mógł..."

I jeszcze jeden głos, tym razem współczesny nam. Przed kilku laty Jan Kott, od lat zajmujący się problematyką tragedii, zaproponował w swym *Ibsenie na nowo odczytanym* lekturę *Upiorów* jako komedio-tragedii...

Wspominam te głosy nie ze względów historycznych, nie po to też, by spierać się o rację. W gruncie rzeczy głosy te są bardziej do siebie podobne, niż mogłoby się to w pierwszej chwili wydawać. Chodzi o to, jak czytać i oglądać Ibsena. Czy prościej: rzecz w tym, by zauważyć, że próba zrozumienia *Upiorów* kryje w sobie pytania z rzędu najbardziej zasadniczych. One właśnie kryją się w przytoczonych głosach za zasłoną sporu o tragiczność.

Na pytania te trzeba odpowiedzieć, choć zarazem nie sposób tego uczynić w sposób pełny. To co powiem jest więc tylko pierwszym słowem w wypowiedzi, którą każdy powinien podjąć na własną odpowiedzialność. Ibsen nie ocenia ,ani nie kompromituje ludzi ani idei (a w każdym razie: nie to jest jego celem głównym). Stara się on raczej pokazać pewien szczególny stan duch. Taki, w którym niemożliwa jest pewność, w którym niedostępna jest rzeczywistość w wymiarze ostatecznym. Stąd bierze się zmieszanie tego co rzeczywiste i tego co pozorne, tego co przerażające — i tylko groteskowe, tego co dobre i złe. Stąd bierze się woda, która nie obmywa i ogień, który nie oczyszcza. To zmieszanie wartości, niezdolność ich rozróżnienia wydaje się najbardziej niszczące dla człowieka; rodzi ono „gorycz arystofanesowską" i „tęsknotę za tragedią" w sensie nadawanym temu pojęciu przez Brzozowskiego...

Myślę przecież, że gdy w finale *Upiorów* Helena Alwing zostaje zupełnie sama ze światem i wobec świata, jej niepewność i ograniczenie zostają na chwilę zawieszone. Bariera świadomości, zamykająca drogę do zrozumienia — znikła. I bliscy jesteśmy sytuacji, opisanej niegdyś przez autora *Legendy Młodej Polski:* „Ibsen tęsknił za poematem, w którym by czuł przeznaczenie nad sobą i jego ciszę: nie zaś szelest myśli, bo dopiero gdy sam sobie już człowiek nie ma nic do powiedzenia, rozpościera się nad nim słoneczna cisza tragedii." Mógłbym powiedzieć tak: w ciszy, panującej w finale *Upiorów* jest coś, co przerasta wymiar bohaterów dramatu i stawia nie tylko ich, ale i nas wobec przeczucia innego wymiaru. Nie chcę tego przeczucia zamieniać w szelest myśli. Spróbujmy przez chwilę wsłuchać się w tę ciszę, przyjąć ją, głęboko.



Projekty kostiumów Andrzeja Witkowskiego.

REPERTUAR TEATRU POLSKIEGO

Leon Kruczkowski NIEMCY
Bolesław Leśmian PRZYGODY SINDBADA ŻEGLARZA
Tadeusz Różewicz NA CZWORAKACH
Stanisław I. Witkiewicz SZEWCY
Stanisław I. Witkiewicz JANULKA, CÓRKA FIZDEJKI

W przygotowaniu:

Jean Genet BALKON
Witold Gombrowicz OPERETKA

TEATR KAMERALNY

Witold Gombrowicz HISTORIA
Bohumil Hrabal BAR ŚWIAT
Giovanni Pampiglione KARNAWAŁ
Władysław Terlecki DWIE GŁOWY PTAKA
Sławomir Mrożek VATZLAV
Henrik Ibsen UPIORY

W przygotowaniu:

Marek Hłasko REPETYCJE TEATRALNE
Z „PIĘKNYCH DWUDZIESTOLETNICH"
Donatien de Sade JUSTYNA czyli NIEDOLE CNOTY

TRZECIA SCENA

Janusz Krasiński CZAPA CZYLI ŚMIERĆ NA RATY
Jan Kaczmarek SZUKAM PRACY II

Kierownik techniczny: ADAM SADURA
Brygadier sceny Teatru Polskiego: ZBIGNIEW MAĆKOWIAK
Brygadier sceny Teatru Kameralnego: KAZIMIERZ TARSA

Kierownicy pracowni:
krawieckiej damskiej: WŁADYSŁAWA MASZTALERZ
krawieckiej męskiej: JERZY HELAK
perukarskiej: ZOFIA HEJNE-BREGULLA
szewskiej: JERZY PORZYCZEK
modelarskiej: ANDRZEJ GEMBORYS
stolarskiej: JERZY DOMŻALSKI
malarskiej: TADEUSZ CHĄDZYŃSKI
tapicerskiej: WŁODZIMIERZ POMORSKI
ślusarskiej: LESZEK NOWAK
elektroakustycznej: HUBERT BREGULLA
elektrotechnicznej: KAZIMIERZ PIĄTEK

Kierownik Biura Obsługi Widzów:
JANINA KAISER

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje codziennie w godz. 9—16Biuro Obsługi Widzów ul. Zapolskiej 3, tel. 387-89 oraz 386-53, w. 91.

Redakcja programu: MARIA DĘBICZ
Opracowanie graficzne: EDWARD KOSTKA

Teatr Polski
ul. Zapolskiej 3
50-032 Wrocław

Teatr Kameralny
ul. Świdnicka 28
tel. 44-62-01

CENA 30 ZŁ

W.Z.Graf. 849-86-OL. 2.000 2×A-5 J-5