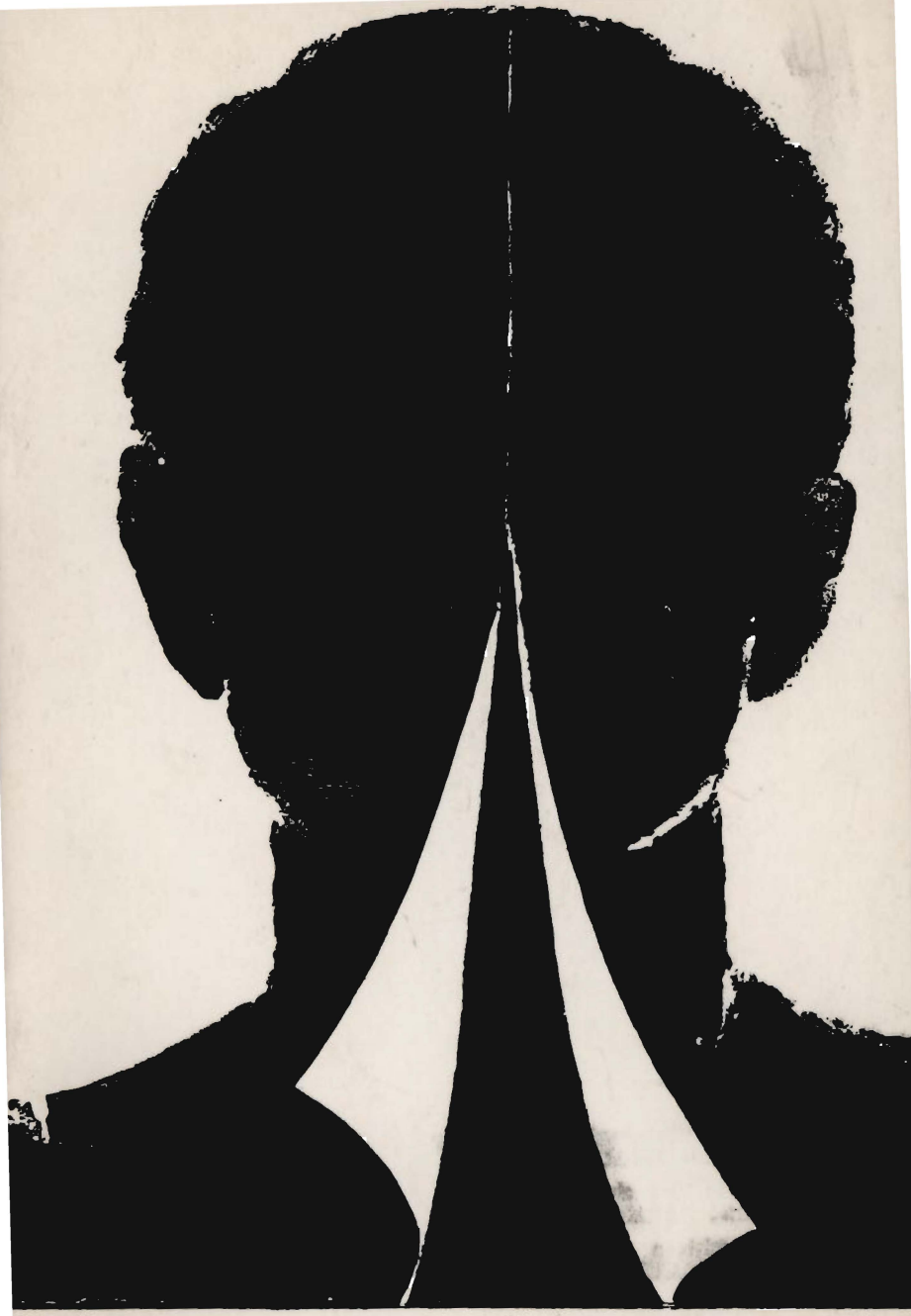

teatr
współczesny
WROCŁAW

WIECZÓR TRZECH KRÓLI

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
KAZIMIERZ BRAUN

Kierownik literacki
ANDRZEJ FALKIEWICZ

Z-ca Dyrektora
JANUSZ PŁAWIŃSKI

WILIAM SHAKESPEARE

WIECZÓR TRZECH KRÓLI
albo
CO CHCECIE
(TWELFTH NIGHT OR WHAT YOU WILL)

przekład: STANISŁAW DYGAT

Realizacja Zespołowa pod kierunkiem:

KAZIMIERZA BRAUNA — inscenizacja i reżyseria
BOGUSŁAWA KIERCA — współpraca reżyserska i literacka
MARTY BOCHENEK — choreografia
ZBIGNIEWA KARNECKIEGO — muzyka
EWY FESTDORF-MOŃKA
i MICHAŁA MOŃKA — scenografia
RYSZARDA JABŁOŃSKIEGO — szermierka
JAROSŁAWA MICHASIEWICZA — asystentura

7

PREMIERA MAJ 1981

William Szekspir

SONET III

Spójrz w lustro i odpowiedz: jaką twarz widziałeś?
Czas, aby inną twarzą twarz twoja wybuchła;
Jeśli jej nie odtworzysz, światu zrabowałeś
Matkę, błogosławieństwo wyjmując z jej brzucha.
Gdzież bo jest piękność, której niezaorane łono
Spod pługa twego, chłopcze, ze wstrętem wybiegnie?
Gdzież ten, któremu w grobie pokochać sądzono
Siebie, więc potomności dla Siebie się zrzeknie?
Tyżeś jest lustrem matki; w lustrze tym przyzywa
Matka swój własny Kwiecień: młodość zagubioną.
Tak i ty, mimo zmarszczek, będziesz odnajdywał
W szybie wieku starego urodę minioną.
Lecz jeśli żyć chcesz, chłopcze, nie myśląc o sobie,
Tedy zejdź stąd samotny; obraz umrze w tobie.

(przełożył Jerzy S. Sito)

PETER HALL

Współczesny teatr Szekspirowski

Szekspir daje nam prawo do wszystkiego, jest to bowiem najczystsza i najstarsza konwencja teatralna. Aktor nie musi — i nie powinien — szukać „potocznego" klucza do postaci, nie musi mówić językiem potocznym. I choć będzie się wydawał „nienaturalny" — nie taki, jakimi są ludzie, wśród których żyje — będzie bardziej rzeczywisty, niż gdyby próbował kopiować słowa i gesty współczesnego sposobu mówienia. W końcu, każdy czyta Szekspira inaczej, co innego w nim odnajduje — w ten sposób podajemy widzowi możliwie czystego Szekspira, z którym w swojej wyobraźni można sobie poczynać, jak mu się spodoba.

Szekspir daje nam pełną swobodę w wyborze ekspresji, miejsca, czasu, rodzaju sceny — dzięki swej poetyckości. Nie jest to oczywiście poetyckość o zaśpiewie lirycznym, ani poetyckość romantyczna czy retoryczna. Może być „brzydka" i odpychająca, ale musi za każdym razem być konkretna, musi coś znaczyć — i ten jej sens musi być oddany na scenie. Grając Szekspira nie wolno upajać się słowem. Aktor „mówiący" Szekspira, zarzyna Szekspira.

Od 1956 roku pracowałem w Stratfordzie i miałem do czynienia z trzema typami aktorów, z których każdy chciał Szekspira „mówić". I wszyscy robili to fałszywie.

Pierwszy typ to tzw. „szekspirowski aktor", celebrujący tekst w manierze zwolnionej, uroczystej, sentymentalnej. Gra jego jest nieprawdziwa, ponieważ nie zwraca uwagi na sens, upaja się muzyką słowa. Jest bardziej wiktoriański niż elżbietański. Pasja ustępuje miejsca uczuciowości, zamiast myśli mamy moralizujące pouczenia. W epoce wiktoriańskiej było to w miarę autentyczne, tamten teatr tak właśnie odczytywał Szekspira.Dzisiaj jest to już tylko naśladownictwo pustej tradycji, granie Szekspira w fałszywej manierze szekspirowskiej.

Drugi typ to „aktor szlachetny". Arystokratyczny ton, gest, ruch; zaczęło się to, zdaje się, od czasu, gdy Henry Irvingowi przyznano tytuł szlachecki. Tylko, że gentlemanem można być jedynie w sztukach o gentlemanach. Wtedy owa powściągliwość, szlachetność, skupienie i subtelny arystokratyzm mają sens, są rzeczą konieczną. W ten sposób gra się w sztukach Noela Cowarda albo wczesnego Rattigana. Nie zwraca się tu uwagi na muzykę słowa, aktor podaje

tekst lekko i z wdziękiem — ironicznie, z podkreśleniem paradoksów. To jest teatr, w którym aktor i widz czują się „rozkosznie".

Trzeci typ to aktor nowej fali — młoda generacja w rolach szekspirowskich. Daje wyraz współczesnej wrażliwości — ekspresja podkreśla tu przede wszystkim własną osobowość. Jest to rodzaj kultu własnego. Prawda artystyczna jest pomieszana z eksponowaniem własnej indywidualności. Aktor tego typu chlubi się tym, że dwuletnie studia w szkole aktorskiej nie pozbawiły go danego przez Bogą akcentu. Nic go nie obchodzi wiersz, przeszkadza mu tylko. Aktor chce być „naturalny", chce wszystko powiedzieć po swojemu, chce odświeżyć tekst, czyli podporządkować go własnej osobowości.

Każdy z tych typów aktora jest niewrażliwy na formę. Oczywiście nie wiemy, jak elżbietańczycy mówili Szekspira. Możemy się domyślać, że mówili szybko, skoro przedstawienia trwały dwie godziny. Nie hamowali swego języka, używali silnych, prostych środków wyrazu. Nie filozofowali. Co nam to jednak daje? Mamy przecież zaprezentować tekst naszej publiczności — tak jak oni podawali go swojej. Jest przecież jasne, że gdybyśmy nawet potrafili zrozumieć do końca Szekspira i znaleźli właściwe środki dla jego wyrażenia, zjawi się za jakieś dziesięć czy dwadzieścia lat jakiś nowy Peter Hall, który powie: „Miałem do czynienia nie z trzema, ale z czterema typami aktorów szekspirowskich". I będzie miał rację: nasz Szekspir również będzie już wtedy anachroniczny.

Szekspir to nie tylko sprawa myślowej interpretacji. Niszcząc tkankę wiersza można oczywiście zagrać dobrze swoją rolę, stworzyć interesującą, porywającą nawet postać. Ale nie będzie to Szekspir, nie będzie to świat szekspirowski. Będzie to płaski teatr. Z drugiej strony, myślenie tylko o wierszu może doprowadzić do tego, że świetnie mówiony, zrytmizowany tekst stanie się pusty, przestanie cokolwiek znaczyć. Skończy się teatr, zacznie się recytacja. Dobre rzemiosło mówienia wiersza, mimo wszystko, nie wystarcza dla stworzenia szekspirowskiej sytuacji, postaci, dramatu.

Niemniej ważną sprawą jest kostium i dekoracje. Będziemy grać na scenie otwartej tak, aby aktor stał się najważniejszym komponentem spektaklu. Sztuka dziejąca się w Rzymie, musi się jednak rozgrywać na tle dekoracji

podpowiadającej widowni, gdzie rzecz się dzieje, nie przenoszącej jej do Rzymu, ale sugerującej Rzym. Nadmiar detali jest dobry jako ilustracja w książce, nie można przygniatać aktora albo powtarzać tego, co autor powiedział już w tekście.

Nad takim Szekspirem łatwiej się skupić i łatwiej go w takiej postaci zrozumieć. Teatr, który operuje głównie słowem, musi mieć możliwie mało ruchu. Szekspirowskie słowa i myśli nie mogą być przekazane przez aktorów znajdujących się w nieustannym ruchu. To wychodzi w sztukach naturalistycznych, z dialogiem pełnym „niedopowiedzeń". Wtedy plecy aktora mogą być zbawiennym środkiem ekspresji. Spróbujcie jednak powiedzieć „Być albo nie być" odwróceni plecami do widowni...

Podobnie ma się sprawa kostiumu. Wiemy, jak swobodnie czuje się aktor grający postać szekspirowską we własnym ubraniu. Kostium najczęściej hamuje aktora; na próbie kostiumowej „ustawiona" postać przeważnie się rozsypuje. Zbyt często kostium szekspirowski przypomina owe niedorzeczne dekoracje szekspirowskie: dopowiada do końca to, co powinien sobie uzupełnić w wyobraźni widz. Dokładność i wierność historyczna zabija w tym wypadku tekst. Z drugiej strony, nie można grać Szekspira w kostiumie współczesnym; rodzi to konflikt między słowem i sensem a obrazem. Kostium powinien być po prostu szekspirowskim ubraniem — o tyle historycznym, żeby nie popełniać jawnych anachronizmów, i wystarczająco współczesnym, żeby aktor poruszał się w nim nie jak w kostiumie, żeby w postaci widz dostrzegł człowieka.

Wszystko to — scena, dekoracje, kostium, sposób mówienia, gra aktora — musi być dopiero odkryte. Na razie wiemy tylko, w jakim kierunku powinny iść poszukiwania — poszukiwania nie uniwersalnej metody, ale rozwiązania „na dziś", które jutro trzeba będzie odrzucić. Potrzebna nam jest otwarta scena i otwarta teoria. Nie możemy operować konkretnymi wskazówkami ani zakreślać granic naszych eksperymentów.

Chcemy stworzyć teatr popularny. Chcemy mieć teatr otwarty, z otwartym programem artystycznym i otwartą widownią. Największą dla nas nagrodą byłoby to, gdyby zaczęli oglądać nasze przedstawienie ludzie, którzy nigdy przedtem do teatru nie chodzili — zwłaszcza młodzież. To jest również jednym z warunków powstania prawdziwego teatru szekspirowskiego.

(Dialog, 1/1964)

OBSADA

OLIWIA	— HALINA SKOCZYŃSKA
VIOLA I SEBASTIAN	— GRAŻYNA KORIN
MARIA	— HALINA RASIAKÓWNA
DWORKA	— MAGDALENA KUMOR
ORSINO	— STANISŁAW BANASIUK
VALENTINO	— DANIEL KUSTOSIK
CZKAWKA	— ZDZISŁAW KOZIEN ZENON MŁODZIANOWSKI
CHUDOGĘBA	— JAROSŁAW MICHASIEWICZ
FABIAN	— RYSZARD JABŁOŃSKI
KURIO	— TOMASZ LULEK
BŁAZEN	— BOGUSŁAW KIERC
MALWOLIO	— JAN BLECKI
ANTONIO	— ZDZISŁAW KUŹNIAR
KAPITAN	— EDWIN PETRYKAT

inspicjent:
MICHAŁ MROCZKO

kontrola tekstu:
DANUTA KAJDA

Nagrania muzyki dokonał zespół „CRASH"

PETER BROOK

WSPÓŁCZESNOŚĆ SZEKSPIRA

Z pozoru niewielu jest ludzi tak swobodnych jak dramaturg. Może on przenieść na swą scenę cały świat. W rzeczywistości jednak jest dziwnie nieśmiały. Obserwując życie w całym jego przebiegu widzi tylko — jak każdy z nas — niewielki fragment; i tylko pewien aspekt tego fragmentu porusza jego wyobraźnię. Rzadko niestety stara się autor włączyć ów fragment w jakąś szerszą sturkturę — jak gdyby bezkrytycznie uznawał swoje odczucie za kompletne, swoją rzeczywistość — za rzeczywistość całą; jak gdyby jego wiara w subiektywność, jako doskonałe narzędzie i oręż, wykluczała wszelką dialektykę między tym, co pisarz widzi, i tym, co pojmuje. Albo więc autor eksploruje głębiny i ciemności swego doświadczenia wewnętrznego, albo porzuca te obszary i bada świat zewnętrzny; w każdym przypadku sądzi, że jego świat jest jedyny. Gdyby nie Szekspir, moglibyśmy całkiem przekonująco dowodzić, że te dwie postawy są nie do pogodzenia. A jednak teatr elżbietański istniał — i przykład ten wciąż mamy przed oczami. Czterysta lat temu zdołał dramaturg połączyć opis zdarzeń zewnętrznego świata i złożone, wewnętrzne problemy odrębnych jednostek ludzkich — rozległy kołowrót ich lęków i ambicji — w obraz otwartego konfliktu. Dramat był obnażeniem, był konfrontacją, umożliwiał analizę, rozpoznanie i zaangażowanie, wreszcie prowadził do rozbudzenia świadomości. Szekspir nie był szczytem pozbawionym podstawy, cudownie unoszącym się w obłokach: wspierały go dziesiątki pośledniejszych dramaturgów, oczywiście nie tak utalentowanych, ale przepojonych tą sama ambicją zmagania się — wedle słów Hamleta — z formami i normami świata.

Teatr neoelżbietański, oparty na wierszu i pompatyczny — byłby dziś jednak karykaturą. Zmusza to nas do uważniejszej analizy problemu, do sprawdzenia, na czym właściwie polegają szczególne cechy twórczości Szekspira. Jedna rzecz widoczna jest od razu. Szekspir dysponował tą samą jednostką, która dostępna jest dzisiaj — paroma godzinami publicznego czasu. Wypełniał ten czas gęsto, sekunda po sekundzie, masą żywej, niewiarygodnie bogatej materii. Materia ta rozciąga się jednocześnie na wielu poziomach, zalega głębie i okupuje wyżyny. Chwyty techniczne, użycie wiersza i prozy, zmieniające się wciąż obrazy: podniecające, zabawne, niepokojące — wszystko to rozwinął pisarz, by sprostać własnym wymaganiom. Miał przy tym przed sobą wyraźny, ludzki i społeczny cel, który był dlań racją ciągłego poszukiwania tematów i środków, racją ubarwiania teatru. Autor współczesny, jak wiemy, tkwi nieruchomo w pułapce anegdoty, logiki, stylu, a relikty wiktoriańskiej mentalności każą mu traktować ambicje i aspiracje — jako nieprzyzwoite. A przecież potrzebuje ich — potrzebuje gwałtownie. Gdybyż chciał sięgnąć głową nieba. Jak długo bowiem jest strusiem, jak długo chowa głowę w piasek — nic nie może się zdarzyć. Zanim zaś podniesie głowę, musi przeżyć ten sam kryzys, co inni ludzie teatru. Musi wynaleźć własną wizję teatru.

Rzecz oczywista, autor może pracować tylko nad tym, czym rozporządza, nie może przeskoczyć własnej wrażliwości. Nie może sam przemienić siebie w kogoś lepszego lub choćby innego. Może pisać tylko o tym, co widzi, co myśli, co czuje. Jest jednak sposób, by rozszerzyć jego możliwości. Im wyraźniej dostrzega on brak pewnych ogniw w swoich kontaktach ze światem — im wyraźniej czuje — że płytko i fragmentarycznie wnika w zagadnienia życia, a także w zagadnienia teatru, że jego konieczne odosobnienie jest zarazem więzieniem — tym energiczniej może szukać sposobów połączenia dwóch brzegów: obserwacji i doświadczenia wewnętrznego — które dotychczas pozostawały rozdzielone.

Spróbujemy dokładniej określić zadanie, stojące przed autorem. Potrzeby teatru zmieniły się ostatnio, przy czym nie jest to tylko zmiana mody. Nie jest po prostu tak, jakoby pięćdziesiąt lat temu był w modzie pewien typ teatru, a dzisiejsze wymagania publiczności może zaspokoić inny, nowy schemat. Istotna różnica polega na tym, że przez wiele lat dramatopisarze bardzo dobrze prosperowali dyskontując w teatrze wartości, charakteystyczne dla innych dziedzin. Jeśli ktoś potrafił „pisać" — czyli składać słowa i zdania w sposób stylowy i elegancki — przyjmowano to jako zapowiedź dobrego pisarstwa teatralnego. Jeśli ktoś potrafił wymyślać dobre fabuły, ciekawe przejścia i zwroty sytuacji, albo przejawiał to, co określamy „wyczuciem natury ludzkiej" — traktowano to jako pomost ku świetnej dramaturgii. Obecnie gruntownie zdegradowano wszelkie zalety dobrego rzemiosła: logikę konstrukcji, efektowne rozwiązania, dosadny dialog. Nie bez znaczenia był tu wpływ telewizji, która w odbiorcach ze wszystkich warstw i z całego świata wyrobiła nawyk natychmiastowej oceny — tuż po ukazaniu się obrazu — wskutek czego przeciętny dorosły widz potrafi usytuować poszczególne sceny i osoby, bez pomocy w postaci ekspozycji lub komentarza „dobrego fachowca". Postępująca dewaluacja wartości pozateatralnych oczyszcza dziś drogę dla innych walorów. Te zaś istotnie bardziej są związane z formą teatru, a przy tym — trudniej je osiągnąć. Jeśli bowiem wychodzi się z założenia, że scena jest sceną — a nie miejscem dogodnym do inscenizacji powieści, poematu, wykładu lub baśni — to słowo, wypowiedziane na scenie, utrzymuje się lub przepada tylko w zależności od napięć, jakie na tej scenie stwarza, zgodnie z jej regułami i warunkami. Inaczej mówiąc: jakkolwiek dramaturg przedstawia w swoich pracach własne życie, wzbogacone przez życie, które go otacza — a pusta scena nie jest wieżą z kości słoniowej — wybory pisarza i honorowanie przezeń wartości oddziałują tylko w takiej mierze, w jakiej udało mu się przetworzyć je na

język dramatu. Wiele dowodów na to dostarczają autorzy próbując wykorzystać dramat jako nośnik idei moralnych lub politycznych. Jakakolwiek byłaby wartość owej idei, w końcu oddziałuje ona jedynie poprzez wartości sceniczne. Współczesny autor łatwo może doznać zawodu, jeśli sądzi, że zdoła „użyć" — jako nośnika — tradycyjnej formy. Mogło tak być, gdy formy tradycyjne wciąż jeszcze były żywe, przynajmniej dla „swojej" widowni. Dziś, gdy nie ostała się przy życiu żadna z tradycyjnych form, nawet autor nie dbający o potrzeby teatru — lecz tylko o to, co sam chce powiedzieć — musi zacząć od podstaw, poznać aktualne zasady wypowiedzi teatralnej. Innego sposobu nie ma — chyba że autor zamierza skorzystać z używanego zdezelownego pojazdu, który najpewniej nie dowiezie go tam, dokąd chciałby zajechać. Tutaj zasadniczy kłopot pisarza zbiega się z zasadniczym kłopotem reżysera.

Kiedy słyszę reżysera mówiącego bez zająknienia o lojalności wobec autora, o tym, że sztuka powinna mówić sama za siebie — zaczynam mieć wątpliwości; jest to bowiem najtrudniejsze z możliwych zadań. Jeśli pozwolę mówić sztuce — może ona nie powiedzieć ani słowa. Jeśli chcę, by sztuka przemówiła do innych — muszę to z niej wyczarować. Wymaga to wielu przemyślanych działań, choćby wynik miał być całkiem prosty. Co więcej, prostota może być cechą negatywną — gdy pomija się trudne stopnie prowadzące do prostego rozwiązania.

Sytuacja reżysera jest osobliwa: nie ma on zamiaru być Bogiem — a przecież wynika to z jego roli. Chce być omylny — jednak instynktowna zmowa aktorów czyni zeń arbitra, bo właśnie arbiter jest tu nieodzownie potrzebny. W pewnym sensie reżyser zawsze jest szalbierzem, przewodnikiem wśród nocy nie znającym drogi — ale nie ma wyboru: musi przewodzić, uczac się drogi w miarę, jak ją pokonuje. Jeśli fałszywie ocenia sytuację i widzi wszystko w różowych kolorach, wtedy gdy powinien być przygotowany na najgorsze — grozi mu martwota.

Martwota zawsze kojarzy się z powtórzeniem: martwy reżyser chwyta się starych formuł, starych metod, starych dowcipów, starych efektów, szablonowych wejść i szablonowych zakończeń; odnosi się to również do jego partnerów — scenografów i kompozytorów — chyba że za każdym razem zaczynają od zera, od elementarnego pytania: dlaczego w ogóle kostiumy, dlaczego muzyka, po co? Martwy reżyser to taki, który nie kwestionuje swoich odruchów warunkowych, nieodłącznych od każdej prawie działalności.

Przez ponad pół wieku przyjmowano, że teatr jest jednością, że powinno się dążyć do zespolenia wszystkich jego elementów: dzięki tej opinii ukształtowała się rola reżysera. Ale chodziło tam przeważnie o jedność zewnętrzna, czysto powierzchowne skoordynowanie stylów, tak, by nie zderzały się style przeciwstawne. Jeśli zastanowimy się, jak powinna się wyrażać jedność wewnętrzna złożonego dzieła — stwierdzimy coś całkiem przeciwnego, dysonans cech zewnętrznych jest nieodzowny. Jeśli następnie weźmiemy pod uwagę również widownię — i środowisko, z którego ona się wyłania — zrozumiemy, że prawdziwą jedność najlepiej osiąga się przez włączenie elementów, które mogą się skądinąd wydawać szpecące, dysharmonijne, destrukcyjne.

Społeczeństwo ustabilizowane i harmonijne szukałoby zapewne w teatrach tylko odbicia i potwierdzenia własnej harmonii. Takie teatry jednoczyłyby scenę i widownię we wzajemnych „tak". Wszelako niestały, chaotyczny świat musi zwykle wybierać między teatrem oferującym fałszywe „tak", a gwałtowną prowokacją rozszczepiającą widownię na różnorodne „nie".

(Peter Brook, „Pusta przestrzeń", Warszawa 1977).

WILLIAM SZEKSPIR
krótkie kalendarium

1564 23 kwietnia urodził się w Stratfordzie nad Avonem

1588 przybywa do Londynu, przyłącza się jako aktor do trupy teatralnej „Słudzy Lorda Szambelana"

1592 Pierwsze wielkie dramaty: „Król Ryszard III" i „Komedia omyłek"

1594 „Romeo i Julia"

1595 zamknięcie teatrów londyńskich z powodu zarazy. Porzuca na jakiś czas twórczość dramatyczną dla poezji lirycznej; do 1597 powstaje seria stu pięćdziesięciu czterech najwspanialszych sonetów

1596 uzyskuje dla siebie i ojca tytuł szlachecki (w herbie sokół ze złotą włócznią i dewiza: non sanz droict — nie bez prawa), pisze „Sen nocy letniej"

1598 „Wiele hałasu o nic"

1599 „Kompania Lorda Szambelana" zajmuje nowy teatr na prawym brzegu Tamizy, nazwany „The Globe" („Pod kulą ziemską"), zostaje jego dyrektorem i kierownikiem artystycznym. Pisze „Juliusza Cezara"

1601 „Hamlet" i „Wieczór Trzech Króli"

1605 „Król Lir" i „Makbet"

1611 „Burza". Porzuca teatr, wraca do Stratfordu

1616 Umiera w Stratfordzie nad Avonem.

W REPERTUARZE TEATRU:

BIAŁE MAŁŻEŃSTWO T. Różewicza
reż.: Kazimierz Braun
scen.: Zofia de Ines-Lewczuk i Piotr Wieczorek

ANNA LIVIA M. Słomczyńskiego na podstawie dzieł J. Joyce'a
reż.: Kazimierz Braun
scen.: Zofia de Ines-Lewczuk
muzyka: Zbigniew Karnecki

OPERETKA W. Gombrowicza
reż.: Kazimierz Braun
kostiumy: Zofia de Ines-Lewczuk
muzyka: Zbigniew Karnecki

JEGO MAŁA DZIEWCZYNKA T. Karpowicza
reż.: Jacek Weksler
scen.: Wojciech Jankowiak

BAL MANEKINÓW B. Jasieńskiego
reż.: Jacek Weksler
scen.: Zofia de Ines-Lewczuk

PRZYROST NATURALNY T. Różewicza
reż.: Kazimierz Braun
scen.: Krzysztof Zarębski

WESELE BEZ PANNY MŁODEJ M. Pilota
adaptacja: Jacek Weksler

LISTOPAD 1830 J. Mikke
reż.: Kazimierz Braun
scen.: Ali Bunsch
muzyka: Zbigniew Karnecki

TYTANIK J. Kaczmarka
KABARET AKTORÓW
reż.: Jacek Weksler
scen.: Robert Szecówka

Kierownik techniczny	— BRONISŁAW HOLAK
Kierownicy pracowni:	
— krawieckiej	— MARIA CHUDECKA STANISŁAW STEPEK
— stolarskiej	— JÓZEF STEPEK
— perukarskiej	— BARBARA MAŃKOWSKA
— malarskiej	— MARIAN KMIECIAK
Prace modelarskie	— STANISŁAW WASLUCK
Prace tapicerskie	— BOGUSŁAW URBANIAK
Prace szewskie	— FRANCISZEK MYŚLIŃSKI
Gł. akustyk	— MACIEJ PROSEK
Światło	— ZBIGNIEW SUS
Kierownik sceny	— STANISŁAW GRZELAK
Kierownik Biura Obsługi Widzów	— WANDA WERENS MAKSYMILIAN SIERPIŃSKI

PROJEKT OKŁADKI
JAN J. ALEKSIUN

Biuro Obsługi Widzów Teatru przyjmuje zamówienia na sprzedaż biletów zbiorowych, kuponów wymiennych oraz organizowanie uroczystych akademii codziennie w godz. 9-16, tel. 44-32-76 w. 69 i 44-37-62. Kasa biletowa 44-32-76 w. 19.

Początek przedstawień wieczornych godz. 19.15.

Stoisko z teatraliami czynne w czasie przedstawienia.

W foyer na I piętrze czynna Galeria Sztuki Teatru.

Wydawca: PAŃSTWOWY TEATR WSPÓŁCZESNY
im. E. Wiercińskiego we Wrocławiu, ul. Rzeźnicza 12.

Druk: Wrocł. Zakł. Graf., Zakład w Jaworze, pl. Seniora 4
zam. Da-537-1400-81 — nakł. 3000 — A5 — S-5

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP