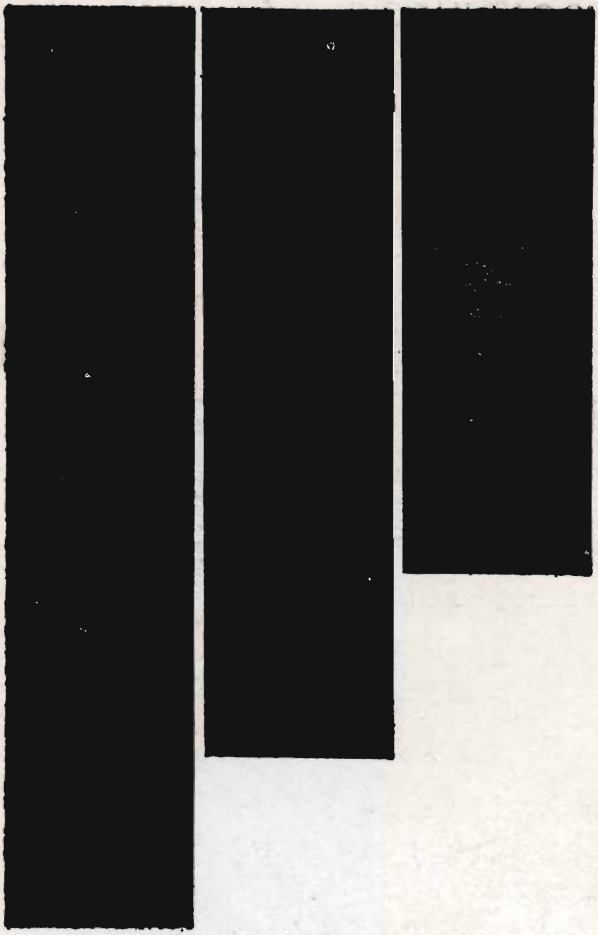


EDWARD BOND

OCALENI

„Życie idzie dalej, jakoś się człowiek uratuje. Jestem niepoprawnym optymistą, choć nie wiem, czy wolno być optymistą".

EDWARD BOND

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY TEATRU POLSKIEGO W POZNANIU

Dyrektor i kierownik artystyczny: Roman Kordziński

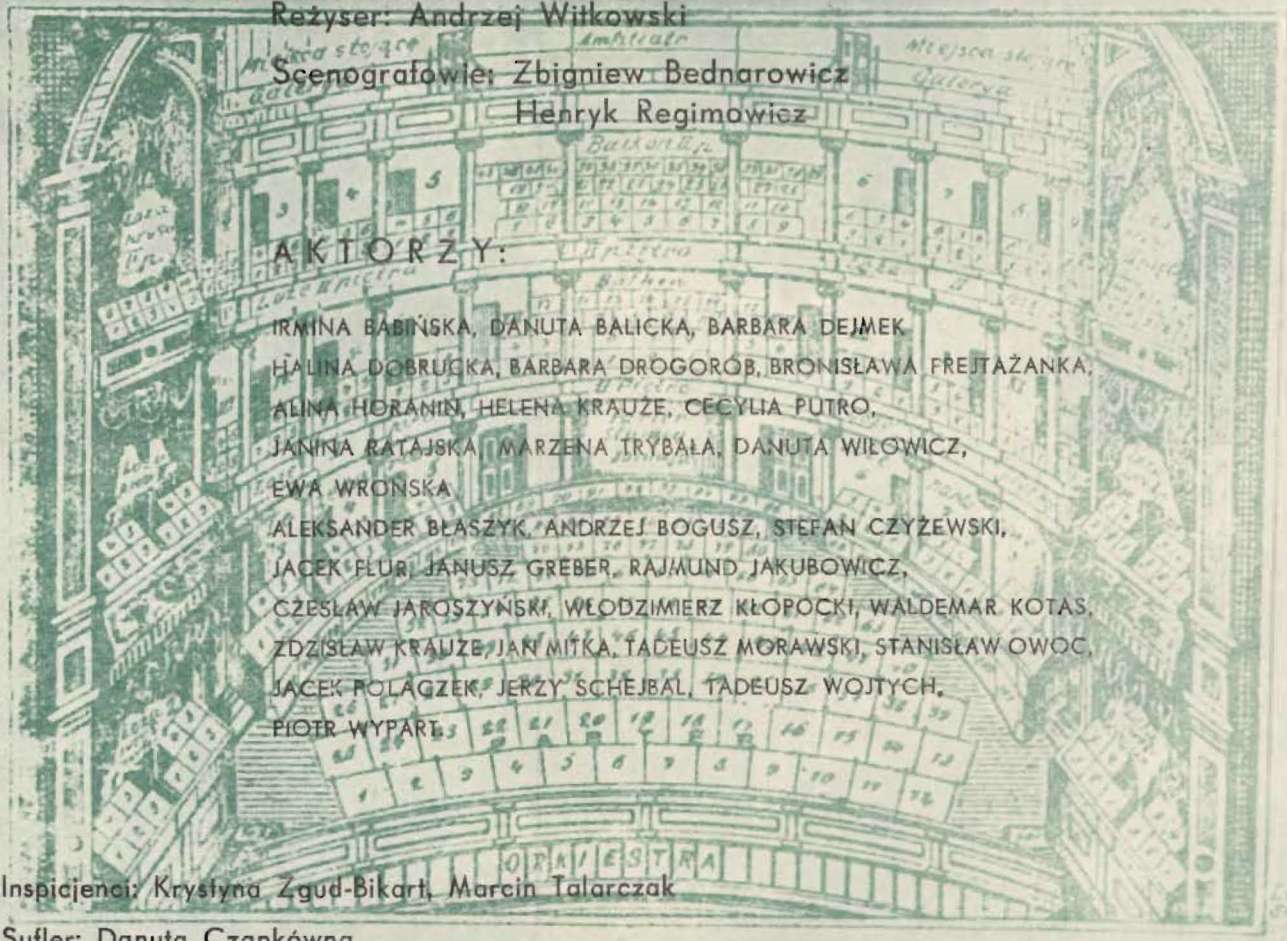
Z-ca dyrektora: Włodzimierz Krzyżanowski

Kierownik literacki: Krystyna Sroczyńska

Kierownik muzyczny: Ryszard Gardo

Reżyser: Andrzej Witkowski

Scenografowie: Zbigniew Bednarowicz
Henryk Regimowicz



AKTORZY:

IRMINA BABIŃSKA, DANUTA BALICKA, BARBARA DEJMEK,
HALINA DOBRUCKA, BARBARA DROGOROB, BRONISŁAWA FREJTAŻANKA,
ALINA HORANIN, HELENA KRAUZE, CECYLIA PUTRO,
JANINA RATAJSKA, MARZENA TRYBAŁA, DANUTA WIŁOWICZ,
EWA WROŃSKA
ALEKSANDER BŁASZYK, ANDRZEJ BOGUSZ, STEFAN CZYŻEWSKI,
JACEK FLUR, JANUSZ GREBER, RAJMUND JAKUBOWICZ,
CZESŁAW JAROSZYŃSKI, WŁODZIMIERZ KŁOPOCKI, WALDEMAR KOTAS,
ZDZISŁAW KRAUZE, JAN MITKA, TADEUSZ MORAWSKI, STANISŁAW OWOC,
JACEK POLĄCZEK, JERZY SCHEJBAL, TADEUSZ WOJTYCH,
PIOTR WYPART.

Inspicjenci: Krystyna Zgud-Bikart, Marcin Talarczak

Sufler: Danuta Czapkówna

Plan teatru polskiego.

TEATR POLSKI W POZNANIU
sezon 1974/75

Prapremiera polska
sobota, 21 września 1974

Edward Bond

OCALENI

(Saved)

sztuka w 2 częściach

Przekład: STANISŁAW BARAŃCZAK
SŁAWOMIR MAGALA

Obsada:

LEN — **Jacek POLACZEK**
FRED — **Tadeusz MORAWSKI**
HARRY — **Włodzimierz KŁOPOCKI**
MARY — **Halina DOBRUCKA**
PAM — **Marzena TRYBAŁA**
PATE — **Jerzy SCHEJBAL**
COLIN — **Waldemar KOTAS**
MIKE — **Jan MITKA**
BARRY — **Andrzej BOGUSZ**
LIZ — **Barbara DEJMEK**

Reżyseria
ANDRZEJ WITKOWSKI

Scenografia
HENRYK REGIMOWICZ

Asystent reżysera
Włodzimierz Kłopocki

Inspicjent
Krystyna Zgud-Bikart

Sufler
Danuta Czapkówna

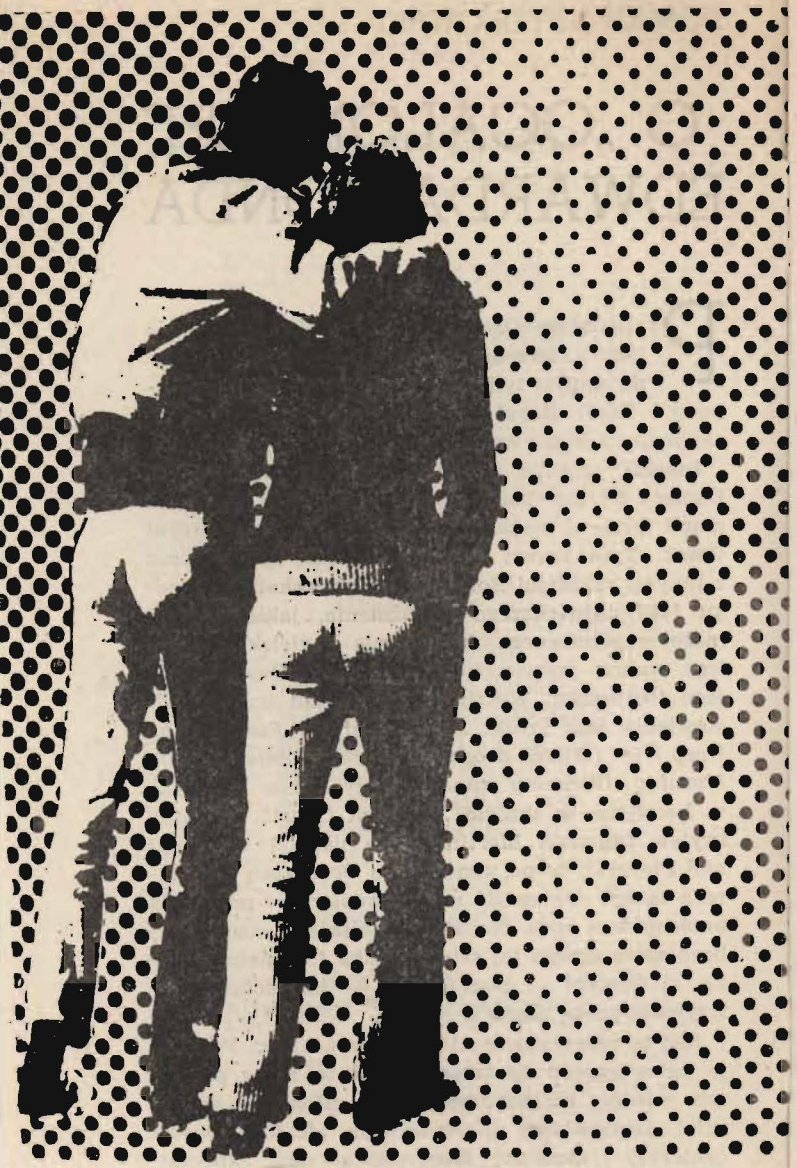
ROMAN SZYDŁOWSKI

O „OCALONYCH" EDWARDA BONDA

Prapremiera *Ocalonych* odbyła się 3 listopada 1965 r. Przedstawienie mogło jednak dojść do skutku tylko jako zamknięty pokaz „klubowy". Teatr Royal Court został na ten wieczór zamieniony w prywatny klub.

Inaczej cenzura nie pozwoliła grać tej sztuki. Dopiero po zniesieniu cenzury teatralnej w Anglii mogli *Ocaleni* wejść z powrotem na scenę Royal Court. Tym razem weszli w pełnej glorii wraz z innymi sztukami Bonda, który doczekał się w roku 1969 największego wyróżnienią, jakie spotkać może współczesnego dramaturga angielskiego: całego sezonu poświęconego w teatrze Royal Court jego twórczości. Weszły w jego skład trzy przedstawienia jego sztuk: *Saved, Narrow Road to the Deep Nort* (*Wąska droga na Daleką Północ*) i *Early Morning* (*Wczesny ranek*). Cały sezon nazwano w Londynie w skrócie „Bond at Court". Wybitny krytyk angielski Martin Esslin napisał w „Plays and Players", że po wznowieniu *Ocalonych* po czterech latach stwierdzić można dopiero w pełni, jak bezsensowna była decyzja angielskiej cenzury, zabraniająca grania tej sztuki. „Jaka to świetna sztuka, ci *Ocaleni* — pisał Esslin — jak dobrze wytrzymała próbę czasu".

Jest to rzeczywiście utwór wstrząsający. Pokazuje on w sposób brutalny prawdę o życiu pewnej (kto wie czy nie znacznej) części młodzieży angielskiej, pozbawionej jakichkolwiek ideałów, pustej, cynicznej i okrutnej. Kontynuując nurt zapoczątkowany w latach pięćdziesiątych przez Johana Osborne'a i innych „młodych gniewnych" Bond idzie znacznie dalej w swej krytyce współczesnego społeczeństwa angielskiego i wychwalanego przez jego obrońców „państwa dobrobytu" (*Welfare State*). Bond nie komentuje sytuacji. Oskarża poprzez samą akcję, poprzez działanie swych bohaterów, uka-



zując ich psychikę w oparciu o założenia behawioryzmu.

A najwięcej umie powiedzieć milczeniem. Przerażająca jest ostatnia scena sztuki. Po burzach, zbrodni i awanturach wszystko wraca do normy.

Cała rodzina siedzi w tradycyjnym *living — roomie*, jakby zastygła w tragicznej nudzie. Są uratowani, są ocaleni. Tylko, że takie życie gorsze jest od śmierci. Wszyscy są wypaleni do szczętu, osamotnieni, wszyscy się wzajem nienawidzą. Tak wygląda ów „wspaniały", bogaty świat w oczach angielskiego pisarza. Siedzą wpatrzeni w telewizor. Jedynie ta mechaniczna rozrywka może zapewnić im chwilę spokoju, przerwać ciągłe kłótnie i awantury, pozwolić zapomnieć na krótki czas o tym, że ich życie nic nie jest warte.

Ocaleni są sztuką bardzo ciekawą także pod względem konstrukcyjnym. Bond idzie tu śladami dramatu naturalistycznego, w jaskrawy sposób fotografuje rzeczywistość. Ale nie próbuje tworzyć dramatu psychologicznego, nie szuka psychopatalogii, nie usiłuje posługiwać się techniką psychoanalizy i psychologii głębi, jak Albee. Interesuje go tylko działanie. I w tym zagęszczeniu akcji, w jej zbrutalizowaniu, w swym dialogu, tak prostym, rudymentarnym, chwilami aż prymitywnym, robi Bond swój decydujący krok w stronę poezji. W stronę poezji dnia powszedniego z jej przedziwnym językiem, pełnym słów trudno zrozumiałych dla tych, którzy nie znają slangu, dialektu dzielnicy i środowiska, gdzie akcja sztuki się rozgrywa. Bohaterowie *Ocalonych* mówią językiem brutalnym, nieraz wulgarnym, dawkują słowa bardzo skąpo, jakby szkoda im było na nie czasu. A jednak ten język prymitywny i brutalny ma swój rytm, swoją melodię, swój smak, jest starannie skomponowany i wyraża doskonale to wszystko, co bohaterowie sztuki mają sobie do powiedzenia. *Ocaleni* są właściwie dramatem rodzinnym. A jednak Bond odszedł w sztuce od tradycyjnej struktury tego typu sztuki, w której obowiązuje jedność miejsca (jeśli już nie czasu), przyjął konstrukcję dramatu epickiego, budując swą sztukę z krótkich scenek, których akcja przenosi się szybko z miejsca na miejsce. Nie ma w *Ocalonych* narastającego napięcia i dramatycznej kulminacji pod koniec sztuki. Akcja skonstruowana jest poziomo, a nie pionowo, nieledwie jak w telewizyjnym reportażu, bez efektywnej pointy, ze statyczną sceną końcową, skłaniającą do myślenia o losach „ocalonych". Widać w tej sztuce wpływ teatru okrucieństwa. Scena zamordowania dziecka przez zdziczałych wy-

rostków nie ma sobie równej pod względem brutalności we współczesnej dramaturgii światowej. To ze względu na nią przede wszystkim zabroniła angielska cenzura grania sztuki. Ale nawet w tej scenie jest coś więcej niż okrucieństwo. Ta scena jest ostrzeżeniem, jest szokiem, jest wstrząsem, unaoczniając do czego zdolny jest dziś człowiek. Bo przecież ukamieniowanie dziecka w londyńskim parku jest niczym w porównaniu ze zbrodniami współczesnego człowieka, z bombardowaniem całych miast w czasie ostatniej wojny, z mordowaniem ludności cywilnej, z obozami i krematoriami Oświęcimia, Majdanka czy Mauthausen, ze zbrodniami popełnianymi dziś przez żołnierzy amerykańskich w Wietnamie. I właśnie dlatego tkwi w tej naturalistycznej scenie siła wstrząsającej metafory, która może poruszyć sumienia widzów. Jest w niej agresywność poezji skrótu sytuacyjnego, gestu, ruchu, który jest teatralnym odpowiednikiem poezji słowa. Tu zbliża się Bond najbardziej do Szekspira, jego scen tak groźnych w swym okrucieństwie, ujawniając w gwałtownym skrócie prawdy o ludziach i sprawach jak błyskawice. Od tej sceny prowadzi też droga do następnych sztuk Bonda. Teatr naturalistyczny nie uznawał scen wykraczających poza powszedniość normalnego życia. Tylko wielki realizm teatru poetyckiego pozwala na ukazanie zbrodni. Zasługą Bonda było ukazanie w *Ocalonych* syntezy powszedniości i zbrodni, ujawnienie prawdy, że w zwyczajnych ludziach, jakich spotykamy na ulicy czy w kawiarni, drzemią instynkty morderców, które mogą wyzwolić się przy byle okazji, pod byle jakim pretekstem.

Przedruk fragm. z książki
„Anglosaska Melpomena"
Kraków 1971

„Aby w ogóle móc żyć, trzeba mieć poczucie historii i poczucie humoru".

EDWARD BOND

GŁOSY KRYTYKI

Melchinger myli się chyba dostrzegając tylko „śmieszność" takich akcji, jak „czystość ekranu". Takie akcje poprzedzają palenie książek, a palenie książek tylko dlatego napawa taką grozą (bywają bowiem książki złe), że często stanowi zapowiedź stosów, na których płoną ludzie. Gdziekolwiek mobilizuje się opinię publiczną — czy to przeciwko „bluźniercom", czy przeciwko tak zwanym perwersjom, czy przeciwko tak zwanym sprośnym słowom — tam czai się za tym proces czarownic.

Po cóż sięgać do galerii przodków?

Sprawa wygląda znacznie prościej. Co się kryje za gryzmołami uczniaków na ścianach klozetów? To samo, co sprawia przyjemność wykształconym dorosłym, gdy publicznie słuchają ordynarnych słów z zakresu sexu, fekalii i agresji. Zakazany owoc ma, jak wiadomo, i słusznie, swoje powaby.

Język sceniczny można poddać przymusowym rygorom; czyniono to bardzo długo. Publiczność można zmienić tylko przez wychowanie, dążąc do tego, by wszelkie drastyczności odbierała bez skrępowania.

LUDWIG MARCUSE

Wydaje mi się, że współczesny, awangardowy teatr angielski znalazł się w ślepym zaułku. Zmieniające się w ostatnim dziesięcioleciu style teatralne — ruch „młodych gniewnych ludzi", dokumentarny „kitchen-sink drama", teatr rytualny, teatr okrucieństwa — choć bardzo różne, spotykają się w gruncie rzeczy w jednym punkcie: chcą protestować, a czynią to przeważnie — szokując.

Nie ulega dla mnie wątpliwości, że bez efektów z zakresu sexu i gwałtu, które stały się obowiązkowym składnikiem angielskich sztuk teatralnych, większość tych sztuk byłaby, po prostu nudna. Są one myślowo niedowarzone i w przeważającej większości dramaturgicznie słabe. Głośna sztuka Edwarda Bonda, zawierająca scenę zamordowania dziecka, która jednych oburza, a drugim każe wy-

krzykiwać: „jakie to autentyczne!", pomijając już jej ambiwalentną a raczej nieobecną tendencję moralną, jest po prostu złą, piekielnie nudną sztuką. Brak w niej interesujących postaci (może dlatego, że są one tak naturalistyczne), brak napięcia czy chociażby intensywności atmosfery, ma ona bardzo słaby dialog — słowem przypomina oportunistyczny debiut.

GERTRUD MANDER

W centrum problematyki sztuki znajduje się dziwny i niebezpieczny sposób, w jaki fantazja przemienia się w rzeczywistość wśród ludzi, którzy żyją w sposób równie bezcelowy co bezsensowny (...)

Bond doskonale opanował rynsztokową poetyckość pospolitego języka, wraz z jego niezwykłymi metaforami, narzucającymi się zbitkami językowymi i retorycznymi powtórzeniami. Nawet jeśli się gardzi jego bohaterami, nie można im odmówić fizycznej i psychicznej prawdziwości.

Saved tak jak i *Powrót do domu* Harolda Pintera to frontalny atak na pojęcie rodziny. Dom to ośrodek miłości, bezpieczeństwa i spokoju, ale dom może się stać także ośrodkiem kazirodztwa, niebezpieczeństwa i walki.

„Lepiej zamordować dziecko w kołysce, niż nosić w sobie nie spełnione pragnienia". Prawdziwość tego epigramu Blake'a udowadnia treść sztuki przez doprowadzenie go do skrajności. Treść takiego pragnienia może przecież być różna: od zamordowania dziecka do rzucenia śmieci na ulicę. Cóż więc jest ważniejsze, życie ludzkie czy zaspokojenie egoistycznych pragnień?

Bond nie daje odpowiedzi na to pytanie. Spośród publiczności, która oglądała jego sztukę, tylko garstka osób mogła znieść już samo nawet brzmienie tego pytania. Wieczór spędzony w teatrze na oglądanie *Saved* jest nieprzyjemny, męczący, chwilami nawet nudny. Według mnie jednak spektakl ten spełnia jedno z podstawowych zadań dramatu — i to daleko lepiej niż *Dochodzenie* — każąc nam pamiętać o potworze, który kryje się za zewnętrznym obliczem każdego z nas.

ALAN BRIEN

Cóż to za mądra sztuka — *Saved* — i jak dobrze wytrzymała próbę czasu!

Bondowi udało się ukazać ludzi nie umiejących się wysłowić i wyrazić myśli i przez sam ten fakt pokazać ich tak dokładnie, że czytamy z nich jak z otwartej księgi: ich niemota staje się właśnie sposobem porozumienia pozwala nam zajrzeć w sam środek ich ograniczonego, zamkniętego i żałosnego życia emocjonalnego. Jest to ostatni krok i ostateczne dopełnienie rewolucji językowej na scenie brytyjskiej. Jak daleko odeszliśmy od łopatologicznych klisz, płaskich ugrzecznionych żartów papierowych postaci, posługujących się mową „klas wyższych", należących do epoki, która nam wydaje się już zupełnie przedpotopowa — choć jej pozostałości, jak widma, nawiedzają jeszcze teatry w okolicach Shaftesbury Avenue.

Saved jest sztuką niezwykle moralną: scena ukamieniowania niemowlęcia, która wywołała pierwszą falę oburzenia, należy właśnie do najważniejszych punktów jej struktury moralnej. Pam zaszła w ciążę i urodziła dziecko. Zrobiła to bez poczucia odpowiedzialności i bez miłości; nie chce tego dziecka, więc się o nie nic nie troszczy, a w rezultacie niemowlę ciągle płacze, co ją bardzo denerwuje, a ponieważ ją to denerwuje, więc odurza dziecko, karmiąc je ciągle aspiryną; gdy ma do wyboru towarzystwo mężczyzny, w którym się zakochała, i dziecko, to oczywiście zostawia dziecko a sama idzie na spotkanie. Dziecko nie reaguje na pierwsze, całkiem przyjazne przejawy zainteresowania ze strony bandy chłopaków. Ponieważ dziecko nie reaguje, chłopcy szukają innego sposobu, żeby je jakoś rozruszać i stopniowo stają się coraz bardziej brutalni — tylko dlatego, że chcą z tej dziwnie biernej, odurzonej aspiryną istoty wykrzesać jakiś znak życia. Trudno o wyraźniejszą ilustrację stwierdzenia, że właściwa naszej epoce brutalność i okrucieństwo bierze się z braku odpowiedzialności, wzajemnego zrozumienia, inteligencji i wrażliwości moralnej. SS-man mordujący Żyda po prostu nie umie wnikać w uczucia swojej ofiary ani ich sobie wyobrazić; pilot bombowca zrzucający bomby na ludność cywilną nie ogląda swoich ofiar, więc nie zadaje sobie trudu, by o nich pomyśleć. Dziecko pozostawione same w wózku jest zaniedbane, bo jego matka nie umie wyobrazić sobie, że jest ono istotą ludzką, taką samą jak ona; chłopcy zabijają je, bo zrobiono z niego pozbawiony świadomości przedmiot, a więc i oni traktują je jak przedmiot.

W nocie autorskiej do pierwszego wydania sztuki, Bond stwierdził, że *Saved* jest dramatem optymistycznym, bo Len pozostaje wierny dziewczynie, mimo iż ona go odtrąca. Istotnie: Len wzrusza nas swoim upartym przywiązaniem do dziewczyny. Mimo to jednak nie jestem przekonany, że do tego tylko sprowadza się wydźwięk dramatu. Dlaczego właściwie ta sztuka nazywa się *Saved?* O ile się orientuję, jedyne bezpośrednie odniesienie do tytułu znajdujemy w scenie, w której Pam usiłuje pozyskać z powrotem Freda — mordercę (a być może także ojca?) jej dziecka — po jego wyjściu z więzienia. Len, który przewidział, że Fred nie będzie jej chciał, idzie z nią razem do kawiarni, gdzie ma nastąpić szczęśliwe połączenie. Gdy rzeczywiście Fred odtrąca ją z pogardą, Pam nie chce dopuścić do siebie myśli, że może być jakiś inny powód niż obecność Lena — ewentualnego rywala. Woła wtedy: „Ktoś musi mnie wreszcie od niego wybawić"! Ironia tego tytułu polega, jak mi się zdaje, na tym, że straciwszy ostatecznie Freda Pam żyje pod jednym dachem i w tej samej rodzinie z Lenem i choć w całym domu nikt już z nikim nie rozmawia, to nadal będzie żyła z Lenem w pełnym tego słowa znaczeniu. A więc nikt i nic jej od niego nie wybawiło.

MARTIN ESSLIN

„Jak można bez zmysłu ironii być dziś normalnym?".

EDWARD BOND

EDWARD BOND

Jako społeczeństwo niszczymy się wzajemnie przy użyciu okrucieństwa i przemocy. A jedyne, co ludzie potrafią powiedzieć to: „trzeba wreszcie coś zrobić z tymi okrutnymi ludźmi, trzeba mocniej ich uderzyć". Albo: „popatrzcie na tych niedobrych Rosjan, musimy wyprodukować jeszcze większe bomby". Przed wojną Russel powie-

dział, że społeczeństwo nie przetrwa jeszcze jednej wojny. Ale okazało się, że nie miał racji i społeczeństwo nadal istnieje, więc ludzie myślą, że i następnym razem nic takiego się nie stanie. Ale się mylą. Okrucieństwo i przemoc to rzeczywiście wielki problem naszych czasów. Za wszelką cenę musimy uniknąć sytuacji, w której okrucieństwo stanie się pornografią. Wiktorianie zrobili pornografię z seksu, co znaczy, że mogli wykorzystywać go później dla celów politycznych. Seks przestał być dla nich naturalną funkcją, a stał się środkiem do osiągnięcia celu. Nasze społeczeństwo ma tendencję do otaczania okrucieństwa aurą świetności i wykorzystywania go. Włączamy telewizor i zaraz ktoś kogoś zabija, a potem ktoś inny mówi: „To okropne, tego nie powinno się nadawać". Ale potem zaczynają się reklamy i oglądamy krótki film, w którym rząd zachęca młodych ludzi, by stali się mordercami, to znaczy, w którym opowiadają, jak to wspaniale żyje się w wojsku. „Chodź z nami, popłyniesz na Morze Śródziemne, nauczysz się strzelać ze stena, bądź mężczyzną!"

A więc to jasne żyjemy w okrutnym społeczeństwie. Moje sztuki mówią o okrucieństwie i przemocy, bo to jest problem podstawowy, i od tego, jak go rozwiążemy zależy, co się z nami wszystkimi stanie. W swoich sztukach zawsze mówię, że okrucieństwo samo w sobie nie stanowi zagrożenia dla żadnego gatunku.

To co się dzieje w dżungli może być smutne, ale nic więcej. Ludźmi rządzą mechanizmy biologiczne i jeśli jestem zdenerwowany, to zachodzą we mnie określone procesy a wtedy muszę działać. Jeśli ktoś mi zagrozi, odpowiem ciosem.

Wszelkie okrucieństwo i gwałt mają właściwie charakter defensywny — lew nie jest zły, gdy idzie na polowanie. Tak jak człowik nie jest zły, gdy wchodzi do restauracji. Powinniśmy się naprawdę martwić okrucieństwem i gwałtem, któremu towarzyszy gniew — tym okrucieństwem, które wyzwala się w momencie zagrożenia. Zwierzę, któremu się grozi, staje się agresywne. Jeśli zamknąć zwierzę w klatce i nie pozwolić mu zachowywać się normalnie, tak że będzie stale czuło się zagrożone przez wszystko, co je otacza, to stanie się ono okrutne i gwałtowne.

A jeśli ludziom stworzyć sytuację stałego zagrożenia, to też stają się okrutni i gwałtowni. Żadne zwierzę nie zniesie zbyt wiele hałasu, bo hałas jest równoznaczny z niebezpieczeństwem. Ludzie też nie lubią hałasu. A jednak mieszkamy praktycznie na szosie. Z biologicznego punktu widzenia nie możemy prawidłowo funkcjonować. W powietrzu są bomby wodorowe. Człowiek współczesny znajduje się w permamentnym stanie napięcia, stale się boi i wskutek tego staje się agresywny. A istniejący system polityczny wykorzystuje — tę agresywność. To już nie ma nic wspólnego ze światem natury, gdzie agresja spełnia funkcję obronną. Społeczeństwo rywalizacji musi samo siebie zniszczyć. I nie ma tu żadnego „może", „prawdopodobnie", „przypuszczalnie" — to się po prostu stanie.

Przekł. Małgorzata Semil

Edward Bond

Edward Bond urodził się w 1935 r. na jednym z przedmieść Londynu. W czasie wojny ewakuowany wraz z rodziną do Kornwalii. Następnie przebywał u dziadków we wschodniej Anglii. W wieku 15 lat opuścił szkołę i próbował kolejno wielu zawodów: m. in. pracował w fabryce samolotów, warsztatach samochodowych itd. Debiutował w 1957 r.

Dotychczas napisał 15 sztuk, które nie były publikowane. Pierwszą sztukę opublikowaną i wystawioną było „Wesele papieża" (The Pope's Wedding) wystawione 9.XII.1962 r. na scenie Royal Court w Londynie w reżyserii Keith Johnstonne.

Kolejno ukazywały się: 3.XI.1965 r. „Ocaleni" (Saved) w reżyserii Williama Gaskilla, także na scenie Royal Court.

„Wczesny poranek (Early Morning) grany także poza Anglią w Schauspielhaus w Zurychu i TNP w Paryżu. „Wąska droga na daleką Północ" (Narrow Road to the Depp North).

Październik 1971 r. „Lear" na scenie Royal Court w reż. Williama Gaskilla, „Morze" (Sea). Od czasu wystawienia „Ocalonych" Bond zajmuje się wyłącznie pracą pisarską. E. Bond jest także autorem scenariuszy do filmów: wg opowieści Kleista „Michael Kohlhaas", „Ja, Klaudiusz", „Głos w ciemności".

Pisał również sztuki polityczne dla Ruchu na Rzecz Rozbrojenia Nuklearnego.

*

Tytuły artykułów pochodzą od redaktora programu.

* *

W programie wykorzystano materiały opublikowane w Dialogach nr 12/1965, 1/1966, 8/1972 oraz collage M. Malcharka.

ASYSTENT SCENOGRAFA
KATARZYNA KĘPIŃSKA

KIEROWNIK
WIDOWNI
SONIA BURZYMOWSKA

KIEROWNIK TECHNICZNY
EWA WALOSZCZYK

KIEROWNICY
DZIAŁÓW
TECHNICZNYCH

DANUTA MAZURKIEWICZ
ANTONI HASIŃSKI
PRACOWNIE KRAWIECKIE

ALEKSANDRA TURGUŁA
MODYSTKA

JAN KRUSZWICKI
PERUKARNIA

WŁADYSŁAW MAKOWSKI
STOLARNIA

DAMAZY GUZIKOWSKI
MALARNIA

EUGENIUSZ MARSZAŁ
PRACOWNIA
DEKORACYJNO-TAPICERSKA

EUZEBIUSZ JĘDZIEROWSKI
MODELARNIA

SYLWESTER KORZENIOWSKI
PRACOWNIA OBUWNICZA

FLORIAN GRODZKI
ŚLUSARNIA

DIONIZY GABRYSIAK
SCENA

TADEUSZ MOLSKI
ELEKTROTECHNIKA

W REPERTUARZE

J. SŁOWACKI
KORDIAN

Ö v. HORVATH
OPOWIEŚCI LASKU WIEDEŃSKIEGO

J. ANDRZEJEWSKI
POPIÓŁ I DIAMENT

J. TUWIM
KWIATY POLSKIE

A. CZECHOW
WIŚNIOWY SAD

E. BOND
OCALENI

W PRZYGOTOWANIU

J. ABRAMOW
DARZ BÓR!

Bezpłatny

CENA 5,– ZŁ

PZGK 1418/1/74 — 1500 — F-10/2768