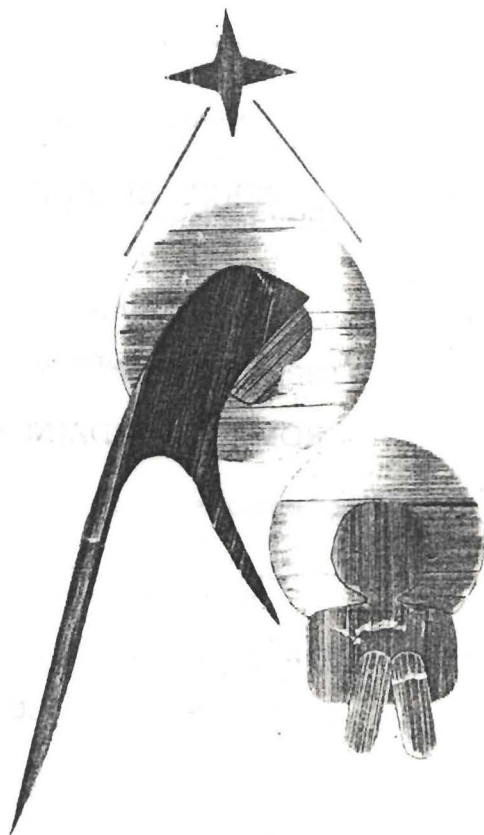


**ZE ZBIORÓW**  
**Biblioteki Dokumentacji ZG ZASP**

**STD**



**LUCJAN RYDEL**

**„BETLEJEM POLSKIE”**

WÓROBISZ  
KASJA

SLUPSKI TEATR DRAMATYCZNY

Dyrektor naczelny

JERZY RUDNIK

Dyrektor artystyczny

ROMAN KORDZIŃSKI

Kierownik literacki

Krzysztof Ziemiński

SEZON ARTYSTYCZNY 1991/92

LUCJAN RYDEL

BETLEJEM POLSKIE

reżyseria

ROMAN KORDZIŃSKI

współpraca reżyserska

ROMUALD MICHALEWSKI

scenografia

JÓZEF NAPIÓRKOWSKI

asystent scenografa

HALINA ZIEMBIŃSKA

opracowanie muzyczne i aranżacja

ZDZISŁAW PAWIŁOJC

przygotowanie muzyczno-wokalne

BOGDAN KAJAK

Premiera: 21 grudnia 1991 r.

## OBSADA

MACIEK

ANIOŁY

STACH

BARTOS

JASIEK

FRANEK

WALEK

JEDREK-MEDREK

ŻYD

HEROD

KRÓLOWA

KANCLERZ

WIELKI PODSKARBI

MARSZAŁEK

ARCYKAPŁAN

SZATAN

MATKI ŻAŁOBNE

ŚMIERĆ

PAN TWARDOWSKI

DIABEŁ

DZIADEK

MATKA BOSKA

ŚWIĘTY JÓZEF

- WOJCIECH ROGOWSKI

- KRYSZYNA KWAŚNIEWSKA

HALINA ZIEMBIŃSKA

- BOGDAN KAJAK

- ROMUALD MICHALEWSKI

- HANNA KURYŁO

- ALDONA KLIMEK

- MAREK HUCZYK

- BOGDAN KAJAK

- ROMUALD MICHALEWSKI

- KRZYSZTOF ZIEMBIŃSKI

- KAJA KIBOWSKA

- WOJCIECH ROGOWSKI

- BOGDAN KAJAK

- MAREK HUCZYK

- ROMUALD MICHALEWSKI

- HANNA KURYŁO

- ALDONA KLIMEK

- KRYSZYNA KWAŚNIEWSKA

- HALINA ZIEMBIŃSKA

- BOŻENA BOREK

- WOJCIECH ROGOWSKI

- HANNA KURYŁO

- BOGDAN KAJAK

- KRYSZYNA KWAŚNIEWSKA

- x x x

KAZIMIERZ WIELKI	- ROMUALD MICHAŁEWSKI
WŁADYSŁAW JAGIEŁŁO	- KRZYSZTOF ZIEMBIŃSKI
JAN SOBIESKI	- WOJCIECH ROGOWSKI
HUSARZ SKRZYDLATY	- BOGDAN KAJAK
KOSYNIER	- ROMUALD MICHAŁEWSKI
LEGIONISTA	- KRZYSZTOF ZIEMBIŃSKI
POWSTANIEC WARSZAWSKI	- MAREK HUCZYK
MATKI Z KSIĘSTWA POZNAŃSKIEGO	- BOŻENA BOREK KAJA KIJOWSKA HANNA KURYŁO
ANIOŁ	- HALINA ZIEMBIŃSKA
MATKA BOSKA	- KRYSZYNA KWAŚNIEWSKA
MARYNARZ	- WOJCIECH ROGOWSKI

W przedstawieniu udział bierze zespół taneczny Zig-Zag z Młodzieżowego Domu Kultury w Słupsku pod kierownictwem Teresy Czyżewskiej oraz Karen Tomiak

Inspicjent, sufler	- Marek Huczyk
Operator światła	- Wiesław Wiśniewski
Operator dźwięku	- Andrzej Możejko

### Barbara i Piotr Poźniakowie

„Urok niewypowiedziany ma ten utwór gołębiej prostoty i szczerego patriotycznego natchnienia, przetopiony w gorącym polskim sercu! Przenosi o widza czarem słów naiwnej kolędy w jego dzieciństwo sielskie, anielskie stawia mu przed oczy przeszłość górną jego narodu, a dalej i wszystkie bóle i wszystkie łzy, i klęski wszystkie, aż po dzień dzisiejszy...” — tak pisał recenzent „Gazety Lwowskiej” po prapremierze *Betelejem polskiego* Lucjan Rydla, 28 XII 1904 we Lwowie<sup>1</sup>. Utwór ten, który od pierwszej chwili i na długie lata zdobył sobie niebywałą popularność, stanowiąc niewyczerpane źródło zachwyty i wzruszeń wielu pokoleń Polaków, był w twórczości Rydla pozycją odrębną i specyficzną. Jest to jakby wypadkowa jego największych życiowych pasji. Jedną z nich była historia, szczególnie polska. Już w wieku 19 lat otrzymał za dramat *Mściwój* zaszczytną nagrodę Akademii Umiejętności. Trylogia dramatyczna *Zygmunt August* wyrosła z tychże zainteresowań i głębokiego zaangażowania. tak wyraźnego w *Betelejem* Drużka a może nawet naczelną pasję stanowił teatr. Bywał Rydel kolejno recenzentem teatralnym „Czasu”, kierownikiem literackim Teatru im. Słowackiego w okresie dyrekcji Ludwika Solskiego, nawet, w sezonie 1915/16, dyrektorem tej sceny. Prowadził też samodzielnie inny, skromniejszy teatr, organizując amatorskie przedstawienia (m. in. *Betelejem*) w Toniach, wsi podkrakowskiej gdzie mieszkał w pierwszych latach po ślubie z bronowicką chłopką, Jadwigą.



gą Mikołajczykówną. To ostatnie „teatralne” zajęcie wiąże się ściśle ze szczerym umiłowaniem wsi i głębokim zrozumieniem roli kultury ludowej w dorobku ogólnonarodowym. Rydlowska fascynacja wszystkim, co wiejskie, przybierała czasami zabawne dla otoczenia formy. Pokpiwał z niego Wypiański, żartowali i inni, a szczególnie Boy-Żeleński, który swym świetnym, ciętym piórem stworzył w *Plotce o Weselu* portret Rydla nieodparcie komiczny, ale mocno zniekształcony. Tymczasem Rydel swoje „zbratanie” z ludem traktował bardzo poważnie i zasłużył się mu niemało: prowadził na wsi bibliotekę, propagował teatr — ale także warzywnictwo i kulturę agrarną. Do przyjaciela, Franciszka Vondračka pisał: „...Im głębiej się wzięję i wczuję w pracę, w biedę, w życie chłopskie, tym lepiej i głębiej wniknę w samą treść i w samą duszę mojego narodu”.

*Betlejem polskie* jest widowym świadectwem takiego właśnie wniknięcia w „treść i duszę narodu”. Rydel — związany przez całe życie (1870—1918) z Krakowem — posłużył się tu tradycyjną postacią szopki krakowskiej. Nie wykluczone, że bezpośrednim bodźcem było wydanie w 1904 roku w serii „Biblioteki Krakowskiej” zebranych tekstów ludowej szopki, w opracowaniu i z obszernym komentarzem historycznym Jana Krupskiego (pseudonim Stanisława i Tadeusza Estreicherów). Tak więc osnową widowiska stało się misterium bożonarodzeniowe, w niezliczonych odmianach obecne w polskiej tradycji i obrzędowości.

Swą pierwotną formą sięgając głęboko w średniowiecze, misterium owe przekształca się, aby od XVIII wieku przybrać postać teatrzyku marionetek niezwykle atrakcyjną dla szerokich mas plebejskich. Oprócz scen ściśle religijnych, pojawiają się inne, rodzajowe. Napuszony, makaroniczny język ustępuje miejsca prostemu, a nawet rubasznemu, wprowadzane są elementy naiwnego, ludowego humoru. Oto, co o narodzinach szopki pisze Jędrze Kitowicz, niezrównany znawca staropolskich obyczajów: „Franciszkanie to (widząc, z jaką uciechą ogląda lud jasełka w czasie świąt Bożego Narodze

nia po kościołach kapucyńskich ustawiane) dla większego powabu ludu do swoich kościołów przydali tym jasełkom ruchawości, między osoby stojące umieszczając chwilami ruchome, które — przez szpary w rusztowaniu na ten koniec zrobione — wytykając na widok, braciszkwowie zakonni rozmaite figle nimi wyrabiali. Tam żyd wytrząsał futrem, pokazując je z obu stron, jakoby do sprzedania, drugi żyd mu je ukradł, stąd kłótnia wielka ... szynkarka tańcząca z kawalerem albo śmierć z diabłem... które to fraszki dziecinne tak się ludowi prostemu i młodzieży podobały, że kościoły napelnione były spektatorem, podnoszącym się na ławki i na ołtarze włączącym; a gdy ta zgraja tłocząc się i przemykając jedna przed drugą zbliżyła się na metę założoną do jasełek, wypadał wtenczas spod rusztowania, na którym stały jasełka, jaki sługa kościelny z prętem i kropiąc nim żywo bliżej nawinionych, nową czynił reprezentację dalszemu spektatorowi, daleko śmieszniejszą od akcji jasełkowych”.

Usunięta nakazem biskupim z kościołów, przenosi się szopka na ulice i w rękach studenckiej lub rzemieślniczej młodzieży, wciąż się rozwijając i przekształcając, upowszechnia się szybko na całym obszarze ziem polskich. W każdej okolicy pojawiają się odrębne, charakterystyczne typy: w hołdzie przed Dzieciątkiem stają przedstawiciele wszystkich regionów, zawodów, stanów i nacji: Krakowiacy, Górale i Mazurzy, szlachta i lud, szewcy, krawcy i żyd-handlarz.

Zachowując ten najbardziej rdzenny, tradycyjny charakter szopki, rozwinął Rydel wątek składania Jezusowi hołdu i przetworzył go w podniosłe widowisko patriotyczne, pełną wiary manifestację uczuć narodowych. W barwnym korowodzie przesuwają się przed Żłóbką postaci sławnych i potężnych królów polskich, wodzów, powstańców, bohaterów i męczenników polskiej sprawy. Wszyscy oni składają przed Jezusem narodowe pamiątki, symbole walk, klęsk i zwycięstw.

Zgodnie też z tradycją, niepoślednią rolę odgrywa w widowisku muzyka.



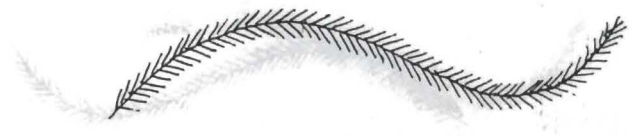
Główny jej trzon zrośnięty jest integralnie z tekstem i stanowi istotne dopełnienie jego treści. Złożyły się nań melodie pieśni znanych każdemu Polakowi. Ich znaczenie docierało do słuchacza jako oczywiste, niezależnie od tego, czy były śpiewane, czy grane bez słów. Ta część opracowania muzycznego nie wymagała żadnej znajomości rzemiosła kompozytorskiego, i można mieć niemal całkowitą pewność, że doboru dokonał sam Rydel podczas konstruowania przebiegu akcji. Słowa kolędy aniołowie oznajmiają narodziny Boga, oddają Mu chwałę „pod niebiosa wyśpiewując: gloria!”, kolędową kołysankę śpiewają Dzieciatku przy Jego pierwszym pojawieniu się na scenie. Odpowiedź anioła Maćkowi to dalekie zwrotki kolędy *Dnia jednego o północy*. Słowa kolędy opowiada stary Bartos pasterzom tajemnicę grzechu pierwotnego i zbawienia. Sama akcja ilustruje kolędę *Przybieżeli do Betlejem* czy *Mędrcy świata*, i to właśnie świat kolęd w ustach ludu przeciwstawia się okrucieństwu na dworze Heroda-zaborcy. Również w intermedjach, wywodzących się z tradycji średniowiecznych dramatów liturgicznych, dobrane pastoralki przyczyniają się w pełni do charakterystyki postaci. Żartobliwie-rubaszna opowieść o picu wina w Kanie Galilejskiej powstała niewątpliwie w kręgach sarmackich, harmonizuje idealnie z ich uosobieniem – Twardowskim, a sielski obraz muzykującego ptactwa z typem „jowialnego skrzypka” Jędrka-Mędrka.

O ile kolędy i pastoralki łączą się samym tekstem z akcją *Betlejem*, o tyle melodie pieśni patriotycznych użyte są jako symbole. Nie trzeba tekstu, aby *Bogurodzica* kojarzyła się publiczności z chwałą Polski Piastów i Jagiellonów. Nie trzeba w pierwodruku nawet jej wymieniać – wystarczy sama zacytowana melodia. Podobnie przy *Mazurku Dąbrowskiego* (mylnie zresztą nazwanym przez Rydla – jak to się często zdarzało – *Marszem Legionów*). I dotyczy to w równym stopniu publiczności z 1904 jak i z 1983 roku. Natomiast zmieniła się chyba sytuacja w wypadku melodii symbolizujących inne ważne w dziejach narodu wydarzenia. Czytelne zapewne równie



jak poprzednie w początkach XX wieku, dziś zrozumiałe są one tylko dla części społeczeństwa, najbardziej świadomej muzycznych tradycji narodowych. Z jednej strony bowiem melodia *Boże, coś Polskę*, żywa przez wszystkie lata dzielące nas od czasu jej powstania, nabierała coraz to nowych kontekstów historycznych, z drugiej zaś – niektóre pieśni uległy dziś zapomnieniu. Mało kto chyba pamięta, że melodia towarzysząca Husarzowi, to tzw. *Marsz rycerstwa króla Sobieskiego*, sięgający być może istotnie XVII wieku. O melodii tej pisał jeszcze w 1939 roku Zygmunt Andrzejowski<sup>2</sup>, że „musiała być niegdyś bardzo popularna, gdyż do dziś dnia zachowała się ona wśród ludu w Krakowskim i na Kujawach; słyszymy ją też rokrocznie na obchodach Lajkonika”. Nie pozostała w powszechnej pamięci skojarzona tu z postacią Unity *Pieśń lirnika* Hofmana (*Dręczy lud biedny Moskal okrutny*). Mniej zapomniana jest melodia Kaplińskiego, przy której wchodził Kosynier, była ona bowiem śpiewana z dwoma popularnymi tekstami: Wincentego Pola o roku 1831 – *Grzmia pod Stoczkim armaty*, oraz Gustawa Ehrenberga o Bartoszu Głowackim – *Hej, tam w karczmie, za stołem (Raz, pamiętam z wieczora* – to dalsza zwrotka drugiego tekstu). Trudno wręcz odnaleźć dalszy ciąg melodii towarzyszącej Konfederatowi i jej tekst. Niebiedy zresztą symbol muzyczny dobrany jest dość dowolnie. Ulan z 1831 roku wkracza na przykład przy melodii o tyle tylko właściwej, że w tekście pieśni istotnie jest mowa o tej formacji wojskowej. Pieśń nie jest jednak związana z powstaniem listopadowym; twórca słów i melodii, Władysław Tarłowicz, urodził się później, a – jak podaje Andrzejowski – „pieśń tę, nieco zmienioną, śpiewali w 1863 roku żołnierze Langiewicza”. Wiedziano o tym w czasach premiery *Betlejem*, gdyż w śpiewniku wydanym przez Michała Świerzyńskiego po raz pierwszy w 1895 roku, i wielokrotnie wznawianym, figuruje właśnie jako *Marsz żołnierzy Langiewicza*.

Trzeci wreszcie rodzaj pieśni wkomponowanych w akcję przez Rydla – to melodie ludowe, przejęte wraz z tekstem z szopki tradycyjnej. Tu należy



dialog Chłopa z Żydem, wydany z inną melodią już w roku 1853 przez Michała Mioduszewskiego<sup>3</sup>, a także taniec Żyda i piosenka Dziadka.

Nie brak też muzycznych elementów w Rydłowskich wizjach plastycznych, dotyczących scenarii. Obok takich szczegółów, jak „ośniewający złoty blask od główki Dzieciątka”, który „szeroką, złocistą smugą kładzie się na śniegu pod szopą”, zaleca poeta, aby aniołowie — jak na renesansowych obrazach — trzymali w rękach „multanki, triangulki, skrzypki, fletne i organki”, a inni unosili się nad szopą „także z muzycznymi naczyniami i długimi zwojami nut”. Kiedy indziej mówi ogólniej o aniołach „z narzędziami muzycznymi w rękach”. To ścisłe stopienie tekstu z muzyką i plastyką w ramach jednolitej koncepcji autorskiej umieszcza *Betlejem* — to jest *proportion gardée* — w nurcie wagnerowskich słowno-muzycznych widowisk, które tak wielki wpływ wywarły na całe dziesięciolecie.

Miał rację autor recenzji w „Czasie”, wróżąc świetnemu przedstawieniu „długotrwałe istotne artystyczne znaczenie”<sup>4</sup>. *Betlejem* stało się wielkim wydarzeniem artystycznym i moralnym, ożywiając uczucia patriotyczne widzów, napełniając ich otuchą i wiarą w przyszłość Polski. Tolerancyjna cenzura austriacka nie wnikała zbytnio w ten aspekt religijny bądź widowiska. Skreślona została jedynie scena z dziećmi z Wrześni, o zbyt drastycznej wymowie antyniemieckiej. Niemal równocześnie z prapremierą (28 XII 1904) w teatrze lwowskim, bo już 5 I 1905, odbyła się krakowska premiera *Betlejem*. Rydel, naówczas recenzent teatralny „Czasu”, był aktywnie w zyciu stosunkami z dyrektorem Teatru Miejskiego, Jozefem Kotarbińskim, i dlatego zaniósł rękopis do Teatru Ludowego, prowadzonego przez Kazimierza Gabryelskiego. W skromnym tym teatrzyku, mieszczącym się w niepozornym baraku przy ul. Krowoderskiej, autor sam podjął się wyreżyserować sztukę i dokonał tego w rekordowo krótkim czasie, pokonując liczne przeszkody organizacyjne i trudności z nie najmocniejszym artystycznie zespołem. Zapal i samozaparcie Rydla, który niemal nie-



szkał w tym okresie na Krowoderskiej, nadzorując osobiście wszystkie przygotowania, zostały sownie wynagrodzone. Powodzenie przyszło wszelkie oczekiwania. Dla teatru wystawienie stało się przysłówowym „złotym jabłkiem”, ratując go materialnie i podnosząc w oczach krakowskiej opinii. Niebawym tłum otaczał co dzień wejście do teatru, nierzadko trafiały się i karety, co — jak wspominają współcześni — stanowiło źródło irytacji dyrekcji z placu Św. Ducha. Podobno dyrektor Kotarbiński, obejrawszy przedstawienie, zwrócił się do autora z prośbą o analogiczną sztukę na Wielkanoc. Ten miał mu odpowiedzieć: „Ależ bardzo chętnie. I nawet nie będę czekał do Wielkanocy, zaraz Panu napiszę... Gorzkie Żale!”. Ile w tym złośliwości Rydla, a ile fantazji wspomina- czy, trudno dziś dociec.

Jednakowoż w następnym sezonie dyrekcję Teatru Miejskiego objął Solski i *Betlejem* mogło triumfalnie wkroczyć na deski pierwszej sceny Krakowa. Otrzymało tu bogatą oprawę scenograficzną, piękne kostiumy i — przede wszystkim — znakomitą obsadę. Sam dyrektor Solski występował w znakomitej roli Dziadka (zachował ją dla siebie nieodmiennie przez wszystkie następne sezony), nie mniej świetny Leonard Bończa — w roli Żyda, a dalej: Józef Węgrzyn jako Ułan (rok wcześniej jako początkujący aktor grał w Teatrze Ludowym Jędrka-Mędrka), Aleksander Zelwerowicz jako Jan III Sobieski, oraz Leon Stępowski, Włodzimierz Sobiesław i inni.

Oprawą muzyczną przedstawienia zajął się Michał Świerzyński. Płodnemu kompozytorowi — twórcy kilku oper, sześciu symfonii, koncertów fortepianowego i skrzypcowego, a także bardzo wielu kantat (wśród nich osobna kantata *Misterium Bożego Narodzenia* do słów Rydla), pieśni i miniatur fortepianowych — po dokonaniu bardzo zresztą prostego opracowania melodii wskazanych tekstem<sup>5</sup> i zrealizowaniu takich zaleceń poety, jak na przykład: „pasterze wracają, grając na skrzypcach i klarynetach”, niewiele pozostało miejsca do wykazania się własną inicjatywą. Zachowany w biblio-



tece Teatru im. Słowackiego wyciąg fortepianowy (pisany do któregoś z późniejszych wystawień) zawiera jednak także znacznych rozmiarów uverture i wstępy do dalszych aktów, krótkie fanfary na wejścia królów i równie krótkie tła dla recytacji Jagielly i Sobieskiego (do tego ostatniego fragmentu wprowadzona jest zresztą, jako kolejny symbol muzyczny, melodia pieśni *Kto się w opiekę*), a melodię sekwencji *Dies irae* zastępuje w nim odrębna, 4- głosowa kompozycja do tego tekstu.

W 1906 roku *Betlejem polskie* ukazało się drukiem, w pięknym bibliofilskim wydaniu na 110-lecie oficyny Friedleina w Krakowie. Ilustrował je Włodzimierz Tetmajer. „Malował — jak pisze Józef Dużyk — szopkę pod słomianą strzechą i kontury wawelskich wież, malował robotników i rzemieślników pod czerwonym sztandarem, obok Herodowego tronu ustawiał Prusaków w pikethaubach i wieszal złowrogie czarne pruskie orły, wskrzeszał mundury wojska polskiego, kościuszkowskie sukmany, grono staje królów, orły polskie.”<sup>6</sup>

*Betlejem* rozpoczęło karierę sceniczną od olśniewającego sukcesu, ale jego historia dopiero się zaczęła. Wkrótce okazało się, że jest to utwór tak nierozłącznie związany z historią i aktualną kondycją narodu polskiego, tak głęboko wrośnięty we wszystko, co polskie, że żyje razem z życiem narodu, którego nowe doświadczenia, nadzieje i nowe rany, dopisane przez historię do dawniejszych, musiały też znaleźć odbicie w tym najbarziej polskim misterium.

Pierwsze uzupełnienia poczynił jeszcze sam Rydel. W IV wydaniu *Betlejem*<sup>7</sup> w kórowodzie bohaterskich Polaków pojawia się Legionista z 1914 roku ze słowami:

Niczem był dla nas trud, rany, kalectwo,  
Gdy nam przypadło naszej krwi szkarłatem  
Wypisać Polsce żywota świadectwo  
Przed Tobą, Boże, i przed całym światem



I pod królestwo Twoje, Pani święta,  
Uczynić z grobów naszych fundamenta.

I zaraz po nim wkracza Ułan Beliny, wykrzykujący z zapalem:  
Precz z martwością i zgnilizną!  
Z małoduszną trwogą precz!

Stefan Nowiński cytuje nie włączony do żadnego z wydań sztuki tekst, który w roku 1918, na wieść o pokoju brzeskim, napisał Rydel na gorąco w gabinecie dyrektora Adama Grzymały-Siedleckiego dla postaci Unity podlaskiego<sup>8</sup>:

W betlejemskiej stajence  
Na twarz padłem u progu  
I we łzach wznoszę ręce,  
Płaczę żywemu Bogu,  
Bo się serce rozkrwawia  
Od nowego bezprawia! ...

Ojczyzny żywe ciało  
Rozcięli, jak toporem,  
Aż im w rękę zadrgało,  
Rozdarła tym rozbiorem ...

Po przedwczesnej śmierci Rydla na wiosnę 1918 roku inni autorzy dokonali dalszych uzupełnień jego dzieła. Przede wszystkim po odzyskaniu niepodległości Polski inna nuta zabrzmia głosy wielu nóstaci iaselek. Zamiast skarg i żalów na niewolę pojawia się entuzjazm, radość z odzyskania wolności. Na przykład Kosynier kościuszkowski kończy swoją kwestię słowami:

Prośmy ino Opatrzności,  
By ci dała żyć narodzie,  
W pobrataniu i jedności,  
W zapomnieniu win i w zgodzie.

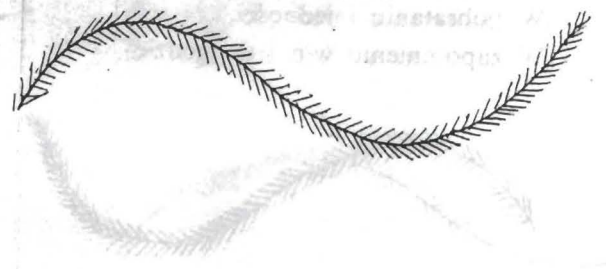




Przypisy

- <sup>1</sup> „Gazeta Lwowska” 3 I 1905.
- <sup>2</sup> *Wojenna pieśń polska*. Zebrał i opracował Z. Andrzejowski. Warszawa 1939, t. I.
- <sup>3</sup> *Dodatek do pastorałek i kolęd z melodyjami*. Lipsk 1853.
- <sup>4</sup> K. Rakowski: *Betlejem polskie. Jasełka w 3 aktach Lucjana Rylla, muzyka Michała Świerzyńskiego*. „Czas” 13 I 1905.
- <sup>5</sup> W tym względzie Świerzyński również miał swój udział, choćy przez wydanie śpiewnika *Pieśni narodowe z muzyką*, Kraków 1895 (i kilka dalszych wydań).
- <sup>6</sup> J. Dużyk: *Droga do Bronowic*. Warszawa 1968.
- <sup>7</sup> Było to pierwsze wydanie po śmierci Rydla; przytoczone dalej fragmenty włączone są jednak w jego tekst — podczas gdy uzupełnienia dokonywane przez innych autorów w tym i kolejnym wydaniu zamieszczone są jako osobne dodatki.

Redakcja programu  
Mirosława Hopf.



DOMPLAST

Andrzej Dębowski  
Słupsk  
ul. Złota

tel. 36-230

*Ola* Hurtownia  
Artykułów  
Spożywczych

oferuje

PEŁNY ASORTYMENT ARTYKUŁÓW SPOŻYWCZYCH

\* słodczyce \* makarony \* przetwory mączne \* napoje  
\* przetwórstwo owocowo-warzywne \* konserwy, itp.

Zapraszamy: poniedziałek — piątek 8—16,  
sobota 9—15

Słupsk, ul. Grotgara 16 „A”, tel. 33-126



ZAKŁAD OGRODNICZY

**Ryszard Jeziorski**

Słupsk — Kobylnica  
ul. Szczecińska 4

tel. 318-07

**ARTYSTYCZNA  
PRACOWNIA  
MODNIARSKA**

**JOLANTA WRZEŃSKA**  
SŁUPSK ul. Woj. Pol. kiego 37  
Tel. 250-49

**Artystyczne  
upinanie i szycie  
firan i zasłon  
w systemie KAREO**

*POLECA:*

**JUTRZENKA**

Alicja Porankiewicz,  
Słupsk, ul. Anny Gryfitki 2/92  
(Oś. St. Batorego) tel. 31-723

*Ceny umowne*

Wydawca programu:

**SŁUPSKI TEATR DRAMATYCZNY**

Wałowa 3

76-200 SŁUPSK

Tel. 249-60, 238-39

Biuro Obsługi widzów czynne jest w dni powszednie  
od 8.00—15.00, tel. 249-60, 238-39

Kasa biletowa czynna jest w dni powszednie od godz. 8.00  
do 15.00 oraz codziennie godzinę przed przedstawieniem

Warszawa

1950

1950

1950

1950

1950

1950

1950

ARTYSTYCZNA

WARSZAWA

1950

1950

1950

1950

1950

1950

1950

1950