

Peter Shaffer
CZARNA KOMEDIA

(Black Comedy)

Farsa

przełożył Kazimierz Piotrowski

obsada

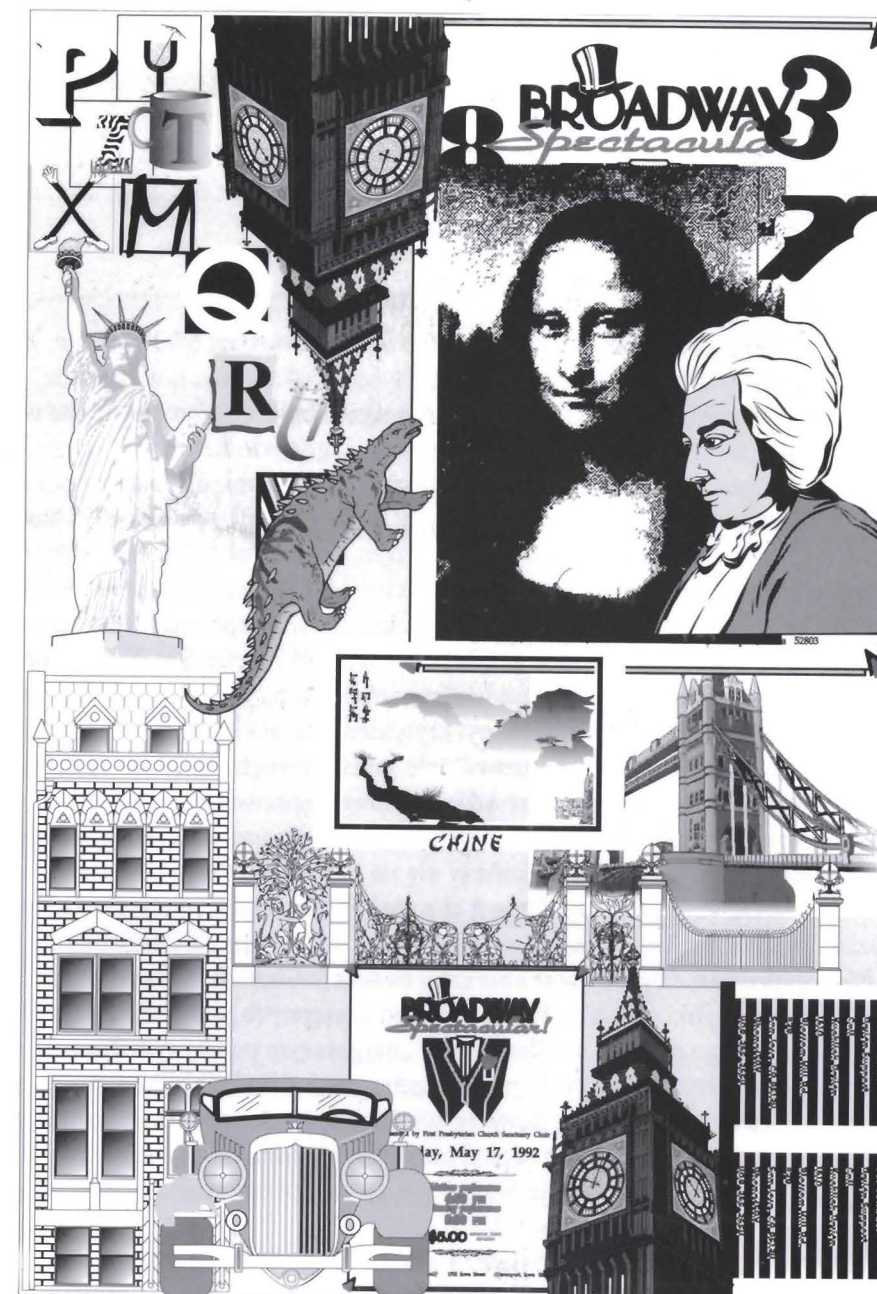
Brindsley Miller	Zbigniew Filary
Carol McMelkett	Katarzyna Bieschke
Pułkownik McMelkett	Antoni Szubarczyk
Panna Furnival	Lidia Jeziorska
Harold Gorringe	Michał Janicki
Schuppanzigh	Adam Dzieciniak
Clea	Małgorzata Oblój
Georg Bamberger	***

Reżyseria	Marcin Ehrlich
Scenografia	Jan Banucha
Muzyka	Adam Opatowicz

Asystent reżysera	Zbigniew Filary
Inspicjent i sufler	Ryszard Sędkiewicz

premiera 26 lutego 1995 r.

Peter
Shaffer
Czarna
komedia



Peter
Shaffer
Czarna
komedia

Twoja

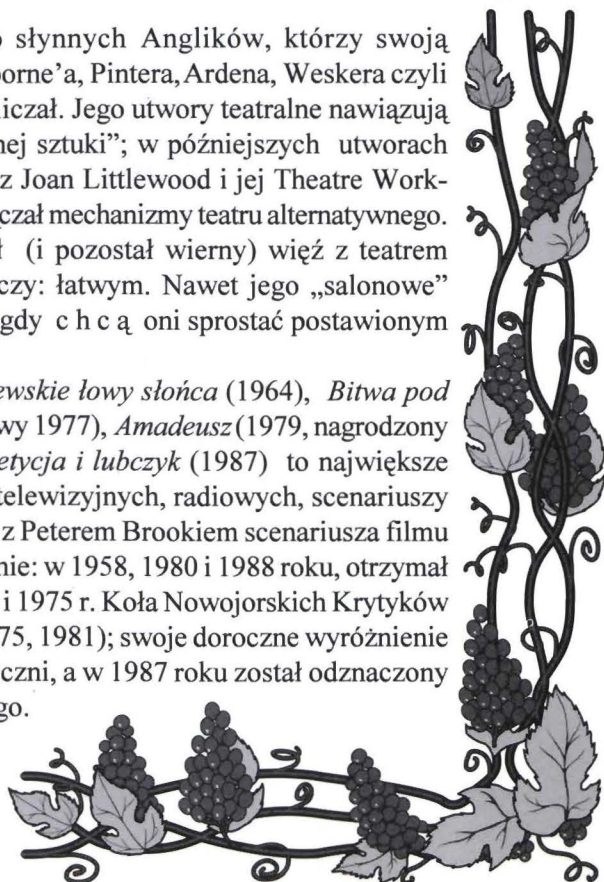
zabawa na przedstawieniu będzie zależała od tego,
jak duże jest twoje zapotrzebowanie na coraz więcej i więcej tego samego.

Walter Kerr, *New York Times* (1967)

Peter Shaffer. Anglik. Mieszka w USA, w Nowym Jorku, na Manhattanie, często odwiedza Anglię i wtedy docenia — jak mówi — „głębką tradycję angielskiej wsi”. Urodził się w Liverpoolu 15 maja 1926 roku. Jego ojciec był rolnikiem. W czasie wojny, jako żołnierz, pracował w kopalni węgla w Chislet w hrabstwie Kent i ten okres między innymi tak wspomina: „Trzy lata pracy w kopalni zbudziły we mnie ogromne współczucie dla mnóstwa ludzi, którzy pracowali ponad siły i tak spędzali swe życie.” Ukończył historię w Trinity College w Cambridge. Tam, razem z bratem bliźniakiem, Anthony’em, (dziś również dramaturgiem; znana jest polskim widzom jego komedia *Detektyw*) wydawał magazyn studencki *Granta*. W 1951 roku, znowu wspólnie z bratem, napisał detektywistyczną nowelę *Kobieta w szafie*. Do roku 1957 Peter Shaffer wykonywał rozmaite prace — zarabiał w terminalu linii lotniczych, w księgarni, na dworcu kolejowym, w supersamie, w bibliotece, był krytykiem literackim i muzycznym. Mówi, że był wtedy „namiętnie oddany teatrowi”, ale jakiś wewnętrzny głos podpowiadał mu, iż powinien robić coś godnego szacunku, a teatrem zajmować się w wolnym czasie. Jak to bywa jednak w podobnych okolicznościach, o czym wiemy z niejednego życiorysu wziętego dramaturga, wszystko kończy się na takiej (lub tylko nieco zmienionej stylistycznie) deklaracji: „Od dziś będę żył z moich literackich umiejętności”. Tak powiedział Shaffer w 1957 roku, a w następnym z wielkim sukcesem debiutował sztuką *Pięciopalcówka* (*Five Finger Exercise*) na scenie Comedy Theatre w Londynie. Sukces okazał się szybki i trwały. Wprawdzie po następnych premierach krytyka raz szalała z zachwytem, raz mówiła, że Shaffer jest „najgorszym poważnym dramaturgiem angielskim od czasu Johna Drinkwata”, to trzeba powiedzieć, że kilka sztuk Shaffera przyniosło mu zasłużoną wysoką pozycję wśród współczesnych dramaturgów, a konkurencja nie była łatwa. Shaffer zdobył też ogromną popularność u publiczności w wielu krajach świata, co jest równie ważne jak pełne powagi nagrody czy naukowe rozprawki pisane przez specjalistów.

Chociaż pokoleniowo Shaffer należy do słynnych Anglików, którzy swoją twórczością odmienili brytyjski teatr — do Osborne’a, Pintera, Ardena, Weskera czyli „młodych gniewnych” — to do nich się nie zaliczał. Jego utwory teatralne nawiązują do silnej na Wyspach tradycji „dobrze skrojonej sztuki”; w późniejszych utworach odnaleźć też można ślad współpracy Shaffera z Joan Littlewood i jej Theatre Workshop, gdy bez cienia ostentacji, innowacyjnie włączał mechanizmy teatru alternatywnego. Shaffer na początku swej drogi zadeklarował (i pozostał wierny) więź z teatrem efektywnym, co w żadnym wypadku nie znaczy: łatwym. Nawet jego „salonowe” sztuki stanowią dla aktorów nie lada trudność, gdy chcą oni sprostać postawionym zadaniom.

Wśród 12. sztuk, które dotąd napisał, *Królewskie łowy słońca* (1964), *Bitwa pod Shrivings* (1970), *Equus* (1973, scenariusz filmowy 1977), *Amadeusz* (1979, nagrodzony Oscarem scenariusz filmowy 1984), także *Letycja i lubczyk* (1987) to największe sukcesy Shaffera. Jest on także autorem sztuk telewizyjnych, radiowych, scenariuszy filmowych (m.in. napisanego 1963 r. wspólnie z Peterem Brookiem scenariusza filmu *Władca much* wg powieści Goldinga). Trzykrotnie: w 1958, 1980 i 1988 roku, otrzymał nagrodę *Evening Standard*; dwukrotnie, w 1960 i 1975 r. Koła Nowojorskich Krytyków Dramatycznych i słynną nagrodę Tony’ego (1975, 1981); swoje doroczne wyróżnienie przyznali Shafferowi w 1981 r. krytycy zagraniczni, a w 1987 roku został odznaczony Orderem Komandorskim Imperium Brytyjskiego.



Czarna komedia jest prawie w całości GESTEM. Można by postawić szklaną płytę między publicznością a sceną i w dalszym ciągu coś zabawnego wynikałoby z granej sztuki.

To Chińczycy podsunęli mi pomysł *Czarnej komedii*. Pewnego razu poszedłem do Palace Theatre w Londynie i oglądałem Operę Pekińską. Grali część sztuki *Where Three Roads Meet*.*... Ma być smolista czerni, a wszystko dzieje się w pełnym, jasnym świetle, światło tak mocnym, że wydaje się być ciemnością. Wojownik po omacku szuka swego miecza i wyzywa intruza na pojedynek. Wszystkie ruchy i zachowanie wskazują na to, że wojownicy walczą w ciemności, a scenę zalewa światło. Walczą na miecze tak ostre, że wydaje się, iż... odcięli małe końcówki frędzli u swych ubrań. Prawdziwe miecze. Efekt na widowni był nadzwyczajny, ponieważ było to dziko zabawne i dziko niebezpieczne jednocześnie, więc publiczność zawieszona była między zachwytem a przerażeniem.

Peter Shaffer, fragment wywiadu, 1980.

* Chodzi o *Pojedynek w ciemnym pokoju*, jedno z najstarszych przedstawień chińskiego teatru.



Pisząc *Czarną komedię* musiałem zmierzyć się z jednym poważnym problemem. Samo odwrócenie światła i ciemności było mało wystarczającym pomysłem na wypełnienie całej sztuki. Potrzebny był jednej postaci motyw, by „trzymać” innych w ciemności. Z tej potrzeby wyrósł główny wątek: gospodarz mieszkania pożyczył meble od sąsiada, kolekcjonera antyków, bez jego wiedzy i przy niespodziewanym pojawieniu się tego „niebezpiecznego gościa”, pan domu musiał odnieść każdy mebel — krzesła, stoły, nawet sofę — w ciemnościach, bez niczyjej pomocy, zanim naprawione zostanie światło, które ukazałoby go jako złodzieja. Bogowie naprawdę pobłogosławili mnie takim rozwiązaniem.

Ostatnie sceny przenoszenia mebli wywoływały nieprzerwany śmiech publiczności. Tak naprawdę to premierowy wieczór zamienił się w istny wybuch ludzkiej wesołości. Poważnie wyglądający mężczyzna w średnim wieku, siedzący dokładnie przede mną, nagle spadł ze swego fotela na przejście między rzędami i zaczął błagać aktorów głosem zmęczonym od śmiechu: „Och, przestańcie, proszę, zatrzymajcie to.” Nie pamiętam bardziej od tej przyjemnej sytuacji, jaka wydarzyła mi się w teatrze.

Peter Shaffer (ze wstępu do *Sztuk zebranych*, 1982)

Peter
Shaffer
Czarna
komedia

Akcja sztuki wymaga od aktorów nadzwyczajnej wprost precyzji gry: „starannych” nagłych upadków, potknięć, zderzeń z „niewidzialnymi” przeszkodami, pomyłek, nieporozumień, błędów, qui pro quo tak doskonale wymyślonych, zakomponowanych i poprowadzonych, żeby publiczność na widowni miała niczym nie zmaczone wrażenie, iż postaci poruszają się po omacku w kompletnych ciemnościach. Jako popis jednego z chwytów teatralnej maszynerii sztuka jest nieskazitelnie doskonała, jak nigdy dotąd w twórczości Shaffera. I wręcz niezniszczalna: nawet w o wiele słabszej realizacji niż ta, którą spektakl nam przyniósł...

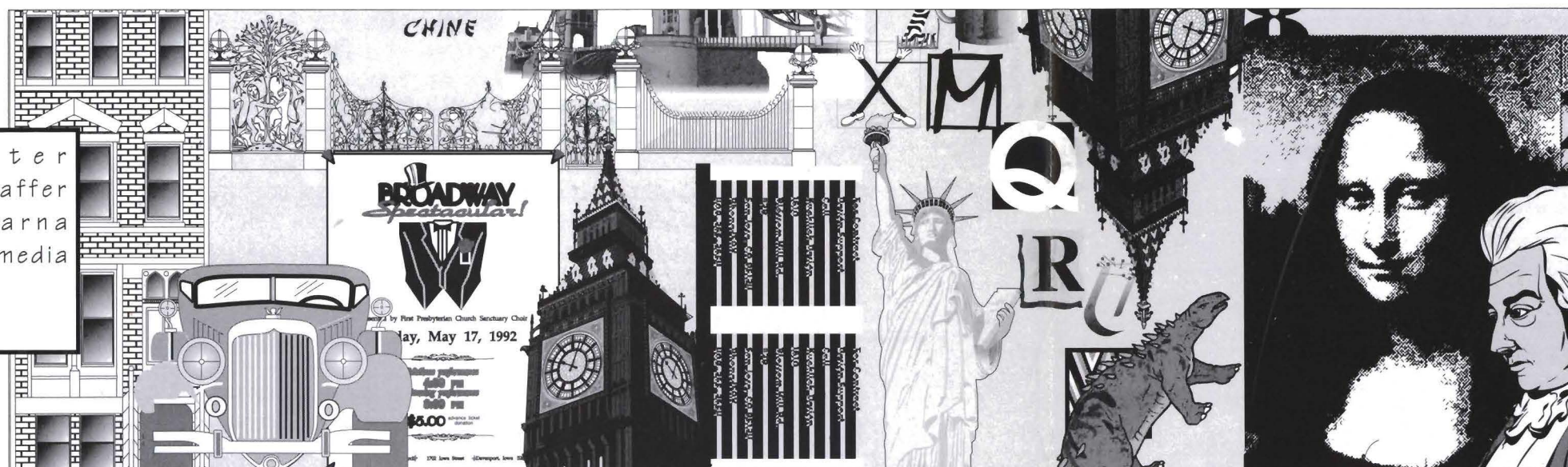
John Russel Taylor, 1974

Niewinni kłamcy (White Liars) i *Czarna komedia* Petera Shaffera to dwie sztuki na ten sam temat, lecz oddziałujące na widza zasadniczo różnymi środkami. Obie są o kłamstwach, fantazji, iluzjach... ostatnia jest jednym z najbardziej pomysłowych i dotąd nie pokonanych żartów teatralnych tego wieku. Nawet jeśli już dobrze zna się strukturę i zasadę działania pomysłu... nadal nie można przestać podziwiać sposobu w jaki Shaffer buduje sztukę... i można nawet wybaczyć autorowi wmawianie, że tak jak oszalały Król Lear, tylko w ciemnościach widzimy prawdziwie.

Michael Billington, *The Guardian*, 1976.

Peter
Shaffer
Czarna
komedia

Peter
Shaffer
Czarna
komedia



Peter
Shaffer
Czarna
komedia

Czarna komedia napisana została jako jednoaktówka i jej akcja wymaga brawurowego tempa. Przejścia, wejścia, wyjścia, przesunięcia niemalże wszystkich głównych części scenografii połączone z tekstem, który nie może być wypowiedziany w innym, tylko właśnie w tym konkretnym momencie i to demaskujące światło — to wszystko wymaga stalowych nerwów aktorów i perfekcyjnych przygotowań. Scena, kiedy Brindsley przechodzi pod wyciągniętymi ramionami swego przyszłego teścia i narzeczonej, wymieniających szklanki z lemoniadą, a on trzyma w jednej ręce regencyjne krzesło, a w drugiej ogromny puchar, jest genialnym chwytem komicznym. Dla tej sceny warto obejrzeć całe przedstawienie, chwilami przydługie.

Margery Morgan

Niezręczna jest sytuacja recenzenta, który pośród wybuchów ogólnego śmiechu sam bawi się miernie. *Czarna komedia* wywołuje reakcję rzadko w naszym teatrze spotykaną: widownia spontanicznie i prawdziwie się bawi. Czy może być większy komplement dla utworu, który stawia sobie ten właśnie cel? Ów zdrowy śmiech, towarzyszący zagranicznym i polskim przedstawieniom sztuki Shaffera nadaje wszelkim narzekaniom mniej rozbawionych posmak malkontenctwa. (-) Sukces *Czarnej komedii* zależy w decydującym stopniu od aktorów. Wszystkie komiczne nieporozumienia, wynikłe stąd, że bohaterowie nie widzą zostały wykorzystane w stopniu maksymalnym. Zaniedbano możliwości wynikające z faktu, iż sądzą oni, że nie są widziani.

Marta Fik, *Teatr* 1969
(recenzja z przedstawienia *Czarnej komedii* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie)

Dobre pomysły są proste. Kiedy ludzie znajdują się w ciemności, wszystko, co robią staje się śmieszne i trochę głupawe. Najdrobniejszy gest, najmniejsza kwestia są niejako zwielokrotnione przez ciemność. Ludzie zatopieni w ciemności, z ruchami pozbawionymi sensu, zamieniają się w ślepców „do odwołania”, z których można się niewinnie pośmiać. Ale są to także ludzie, którzy sądzą, że nie są widziani. Stąd cały kalejdoskop zdradzających się twarzy. Z zapadnięciem ciemności wszystko zaczyna być jasne. I wszystko staje się okazją do zabawy.

Jean Dutourd

Peter
Shaffer
Czarna
komedia

Czarną komedię napisał Peter Shaffer w 1965 roku. Prapremierowe przedstawienie (27 lipca 1965 roku) grał National Theatre na festiwalu teatralnym w Chichester razem ze sztuką Strindberga *Panna Julia*. Następni realizatorzy łączyli *Czarną komedię* z inną jednoaktówką Shaffera, byli to *Niewinni kłamcy*.

Czarna komedia grana była na całym niemal świecie, wszędzie z wielkim powodzeniem. Również w Polsce stała się w końcu lat 60. przebojem wielu scen. Teatrów, które jej nie grały było niewiele. W Szczecinie, w Teatrze Polskim, czyli na kameralnej scenie Państwowych Teatrów Dramatycznych, premiera *Czarnej komedii* odbyła się 20 kwietnia 1969 roku. Przedstawienie reżyserowała Jowita Pieńkiewicz, scenografię projektował Janusz Adam Krassowski. Obsada była następująca: Brindsley — Waław Ulewicz, Carol — Marta Szczepaniak, Panna Furnival — Halina Koman-Dobrowolska, Pułkownik Melkett — Zbigniew Szpecht, Harold — Florian Staniewski, Schuppanzigh — Jerzy Wąsowicz, Clea — Maria Chwalibóg, Bamberger — Janusz Kilarski.

Peter
Shaffer
Czarna
komedia

FARSA CZYLI COŚ DO ŚMIECHU

„Treść sztuki polega na tym, że pinda Fredena wychodzi za mąż za bogatego bydlaka, ale waha się, bo jej się wydaje, że kocha biednego durnia. Jeden z jej przyjaciół, kretyn, stara się temu przeszkodzić, ale mu się to nie udaje, ku radości matki, idiotki” — pieklił się przed wojną Antoni Słonimski. I pieklił się, jak podejrzewam, niesłusznie. Nie dlatego, broń Boże, by owe *Małżeństwo Fredeny* zawierało jakieś nie dostrzeżone przez krytyka wartości; z równoległej recenzji Boya także widać, że musiała to być straszna chała. Błąd Słonimskiego polega tu nie na ocenie, lecz na zastosowanych kryteriach.

Czy to znaczy, że farsa musi być głupia? Nie, nie musi. Ale także nie musi być mądra, cokolwiek by to miało w tym przypadku znaczyć. I wydaje się nawet, że akurat mądra być nie powinna. Na pewno zaś wiadomo tyle, że ma być śmieszna — ale też jej śmieszność bywa szczególnego rodzaju. Żadne tam „Z czego się śmiejecie? Z siebie samych się śmiejecie?” — i choć *Rewizor* zbudowany jest na chwycie par excellence farsowym (mystyfikacja przedsięwzięta w innym celu niż płynące z niej konsekwencje), przecież nikt przytomny za farsę nie będzie go uważać.

Historycy literatury i teatru przypisują farsie bardzo szlachetną genealogię, ciągnącą się od starożytności, a już na pewno od *Mistrza Pathelin* i komedii dell'arte. Można jednak sądzić, że dla tej odmiany farsy, która ukształtowała się w wieku XIX i przetrwała do dziś (choć w zamierającej postaci), owa tradycja jest czymś stosunkowo mało istotnym. Różne chwyt farsowe łatwo przecież wskazać w co drugim utworze, skądinąd zaliczanym bez wahania do całkiem innego gatunku. (—)

Jak wszelka sztuka bulwarowa, tak i farsa jest w prostej linii spadkobierczynią piéce bien faite. Nie w tematyce, oczywiście, lecz w strukturze: istota farsy polega przecież na tym, żeby wszystkie rodzaje broni, porozwieszane w pierwszym akcie, w finale zaczęły strzelać i żeby na każdym wbitym haku ktoś się w końcu powiesił. Farsą bowiem — inaczej niż życiem — rządzi niepodzielnie zasada przyczynowości, i to rozumianej czysto mechanicznie; jeśli autor odstąpi od tej zasady, czy to przez ambicję, czy przez niechlujstwo, to cały mechanizm farsy zaczyna się zacinać.

Pod tym względem farsa wydaje się bliźniaczą siostrą klasycznej powieści kryminalnej (i oczywiście wszystkich kryminałów scenicznych). W powieści kryminalnej ze skutków wnioskować trzeba o przyczynach, a jest to możliwe tylko przy założeniu, że zachodzą między nimi względnie stabilne związki. I co więcej, że z nieskończonej liczby takich związków detektyw jest w stanie wysnuć tę właśnie nitkę, która mu akurat jest potrzebna. Zapewne, można tu wskazać i różnice: autor kryminału winien w swoich ciągach przyczynowo-skutkowych uwzględniać także potoczne prawdopodobieństwo, gdy autor farsy takich zobowiązań nie ma: w farsie dwóch kochanków upchniętych w tej samej szafie może nic nawzajem o sobie nie wiedzieć, gdy w kryminale coś takiego przydarzać się nie powinno. Ale już w zakresie motywacji psychologicznych różnice okażą się znikome, bo w obu przypadkach autor nie ma prawa wykraczać poza stereotyp; bez stereotypu, bowiem, w kryminale nie można by odtworzyć motywów kierujących zbrodniarzem ani w farsie uruchomić mechanizmu nieporozumień. (—)

Jak odróżnić farsę kiepską od dobrej, skoro kryteria merytoryczne (—) nie mają tu żadnego zastosowania i skoro w farsie każde przesłanie pozafarsowe prowadzi do autokompromitacji? Na pewno warunkiem elementarnym jest tu autentyczne poczucie humoru, którego nie zastąpi najlepsza recepta; tyle że z poczuciem humoru jest jak z talentem — cokolwiek chce się o nim bliżej powiedzieć, będzie bez sensu. A co poza tym? Winna być „bien faite”, ale to też wskazówka ogólnikowa, więc lepiej ją porównać do pasjansa: znawcy przedmiotu twierdzą, że najlepsze są pasjanse dwutaliowe, o bardzo wysokiej liczbie możliwych kombinacji. I rzeczywiście, mechanizm farsy winien być nity zawikłany, by nie rozkręcił się do końca już w pierwszym akcie. Bohaterowie mogą być marionetkami („Nie zanadto żywi, bo by mogli popsuć zabawę” — zauważał przytomnie Boy), byle ich charakterystyka okazywała się oczywista w pół zdania. Wreszcie punkt wyjścia bywa całkiem dowolny: koń zjadł pewnej damie kapelusz powieszony na krzaku (*Słomkowy kapelusz* Labiche'a), wyrodny ojciec przypomina sobie o naturalnym synu i w akcie spóźnionej skruchy zwała mu się na głowę (*Papa* Caillaveta i Flersa), znany pisarz po operacji plastycznej z zabandażowaną gębą siedzi w domu, a żona informuje wszystkich, że wyjechał (*Herminia* Magniera), albo — jak w *Pchle w uchu* Feydeau — mąż oddawszy niezbyt wygodne szelki bratankowi boi się powiedzieć o tym żonie-ofiarodawczyni.

Pchle w uchu z różnych względów można uznać za farsę wzorową. (—) Spróbuj odtworzyć ów wyjściowy układ (ciągu dalszego streścić się nie da, bo skoro cała farsa zawiera się w akcji, streszczenie musiałoby być niewiele krótsze od oryginału). Zatem:

Peter
Shaffer
Czarna
komedia

bratanek (ten z szelkami), zamówił dla siebie i swej kochanki pokój w hotelu; w tym samym hotelu żona wyznaczyła spotkanie mężowi, którego wierność postanowiła wypróbować, list zaś kazała napisać swej przyjaciółce, by mąż nie rozpoznał jej charakteru pisma; mąż tymczasem podejrzewa, że tajemnicza nieznajoma źle zidentyfikowała obiekt swoich westchnień i że naprawdę chodzi o jego przyjaciela, skądinąd adorującego jego żonę, więc tegoż przyjaciela wysyła do hotelu na schadzkę; zaś toreador, któremu list pokazano jako osobie postronnej, rozpoznawszy pismo swojej z kolei żony, rusza do hotelu zamordować niewierną. Głupie? Oczywiście, że głupie; niemniej autor otrzymuje w ten sposób kilkanaście wątków (w sztuce występują jeszcze inne osoby), którymi następnie może manipulować; robi się z tego w końcu coś w rodzaju karuzeli, obracającej się w skomplikowanym rytmie.

Pokazać tę machinę na scenie jest jednak trudno. Na pozorny samograj czyhają dwa przede wszystkim niebezpieczeństwa: z jednej strony nadmiar inwencji, a z drugiej zwykła niedbałość. W pierwszym przypadku reżyser lub sami aktorzy, nie ufając autorowi, wzbogacają tekst o własne pomysły: albo starają się coś pogłębiać czy przeżywać, albo błaznują, albo — co chyba najczęstsze — spoza roli robią oko do publiczności. Wynik jest ten sam, jak w przypadku niechlujstwa: zacierają się więzi mniej lub bardziej misternie zadziergnięte przez autora. Ostatecznie więc z pierwotnego pomysłu pozostaje tylko chaotyczna bieganina, gdy tymczasem farsa polegać winna na bieganinie metodycznej. (—)

Z drugiej strony aktorów, dośmieszających role farsowe, także zrozumieć nietrudno: fars godnych precyzji — czyli po prostu dobrych — jest niewiele, a reszta niezdolna jest rozbawić nawet kangura. (—) Sytuacja farsopisarzy współczesnych jest oczywiście jeszcze trudniejsza: gatunek każe porzucić wszystkie ambicje poza strukturalnymi, a tymczasem większość struktur dawno już została wykorzystana. Jakież wyjście wprawdzie podsuwa *Czego nie widać* Frayna, gdzie splecione zostały aż dwie farsy: ta klasyczna, wielodrzwiowa, którą bohaterowie grają w scenicznym teatrze, i ta, „której nie widać”, a która dzieje się za kulisami. Podejrzewam jednak, że dalsze zwielokrotnienie struktur byłoby już po prostu niemożliwe, a w każdym razie autor farsy potrójnej lub poczwórnej musiałby się uciec do pomocy komputera. No i widz także.

To wcale nie dowcip. Farsa bowiem jest właściwie pewnego rodzaju grą logiczną; stąd zresztą proponowana tu wcześniej analogia z powieścią kryminalną. Tyle że autor farsy sam znajduje się jakby w sytuacji przestępcy, podczas gdy publiczność występuje w roli wszechwiedzącego detektywa: on zaciera ślady i myli tropy, ona zaś bezbłędnie rozszyfrowuje jego poczynania. Jest też z reguły lepiej poinformowana niż poszczególni bohaterowie i dlatego może przewidywać ich posunięcia; aby to jednak było w ogóle możliwe, obie strony muszą przestrzegać tych samych reguł gry.

Oczywiście, istnieją także farsy zbudowane z całą poprawnością, które jednak absolutnie wcale nie są śmieszne. Ale to już całkiem inna historia.

Małgorzata Szpakowska
(fragmenty artykułu, *Dialog* 1986 nr 11.)

Peter
Shaffer
Czarna
komedia

Peter
Shaffer
Czarna
komedia



teatr
tp
olski
w SZCZECINIE

Dyrektor naczelny i artystyczny — Adam Opatowicz
Wicedyrektor — Krzysztof Stankiewicz
Kierownik literacki — Maria Dworakowska

Zespół techniczny: Specjalista d/s produkcji — Leszek Kusz. Brygadier sceny — Józef Ciemcia. Kierownik pracowni krawieckiej — Halina Chałupnik; kierownik pracowni fryzjerskiej — Barbara Syguła; kierownik pracowni elektrycznej i akustycznej — Robert Strzempke. Pracownia szewska — Zbigniew Lewandowski; pracownia malarska — Bożena Wołoszyn. Rekwizytor — Piotr Sagat.

Program opracowała Maria Dworakowska. Fragmenty „File on Shaffer” przełożył Filip Jasiński. Skład i łamanie — Adrian Łaskarzewski. Druk: Drukarnia Akcydens, Szczecin, ul. Kolumba 4.

Teatr Polski poleca swoich przyjaciół.



Przedsiębiorstwo Projektowo - Serwisowe
Elektroniki, Pomiarów i Automatyki
71-324 Szczecin, Al. Wojska Polskiego 154
tel. 87-48-85, fax 87-50-14, tlx. 422802



Antoni Krystyniak
FUJI CENTER
ul. Obrońców Stalingradu 12, tel. 33-57-16



Branżowa Książka Telefoniczna
70-413 Szczecin, Al. Jedności Narodowej 2
tel. 34-37-53



Kwiaty Hurtownia
71-026 Szczecin, ul. Dworska 31
tel. 83-20-05



Bank Inicjatyw Gospodarczych BIG S.A.
70-419 Szczecin, pl. Rodła 9, tel. 59-53-89
59-53-90, fax (091) 34-04-09, tlx 0422152 bigsa



Przedsiębiorstwo Produkcyjno - Handlowe
71-700 Szczecin, ul. Ludowa 24
tel. 34-37-53

Bank Inicjatyw Gospodarczych BIG S.A.



Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

GŁÓWNY SPONSOR TEATRU POLSKIEGO W SZCZECINIE OFERUJE:

✓ ATRAKCYJNE FORMY LOKOWANIA ŚRODKÓW FINANSOWYCH:



- ↗ ✓ Lokaty terminowe - bardzo atrakcyjne oprocentowane. Istnieje możliwość wypłaty przed terminem bez utraty znacznej części odsetek!
- ✓ Bony lokacyjne - płatne na każde żądanie. Oprocentowanie rośnie progresywnie w stosunku do okresu przetrzymywania bonu.
- ↘ ✓ Lokaty dewizowe - różnorodne terminy (już od 1 miesiąca) oraz wysokie oprocentowanie - to główne atrybuty lokat dewizowych w BIG S.A.

✓ RÓŻNORODNE FORMY FINANSOWANIA DZIAŁALNOŚCI GOSPODARCZEJ

✓ KOMPLEKSOWĄ OBSŁUGĘ TRANSAKCJI ZAGRANICZNYCH



✓ KARTY PŁATNICZE BIG VISA *Business Card*



✓ DORADZTWO FINANSOWE

✓ USŁUGI BIURA MAKLERSKIEGO



Zapraszamy do korzystania z naszych usług.

BIG to bank: Bezpieczny, Innowacyjny, Giędkowy.

BIG S.A. O/Szczecin
Pl. Rodła 9
☎ 595-396, 595-375

Biurow Maklerskie
ul. Bohaterów Warszawy 34/35
☎ 844-263, 841-736