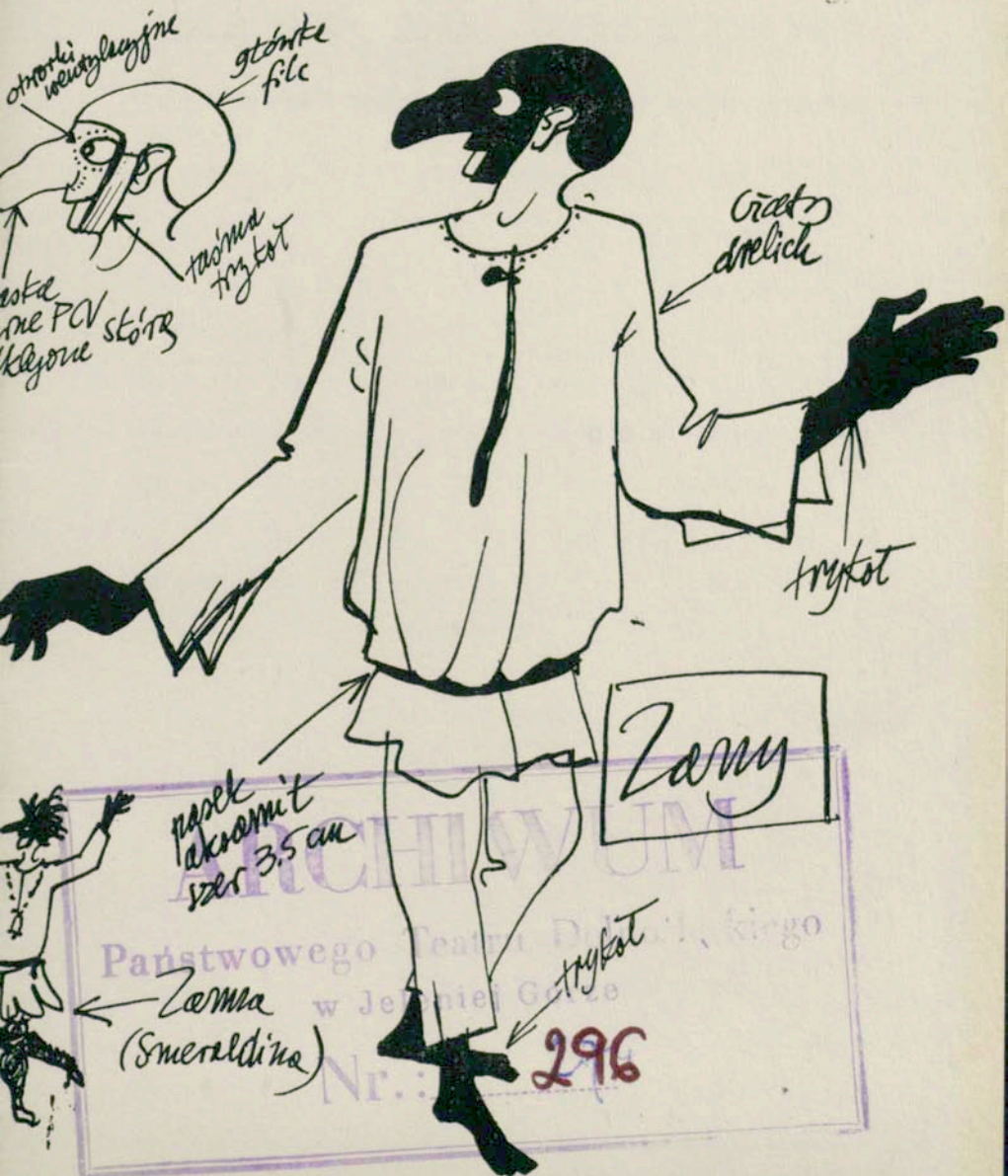
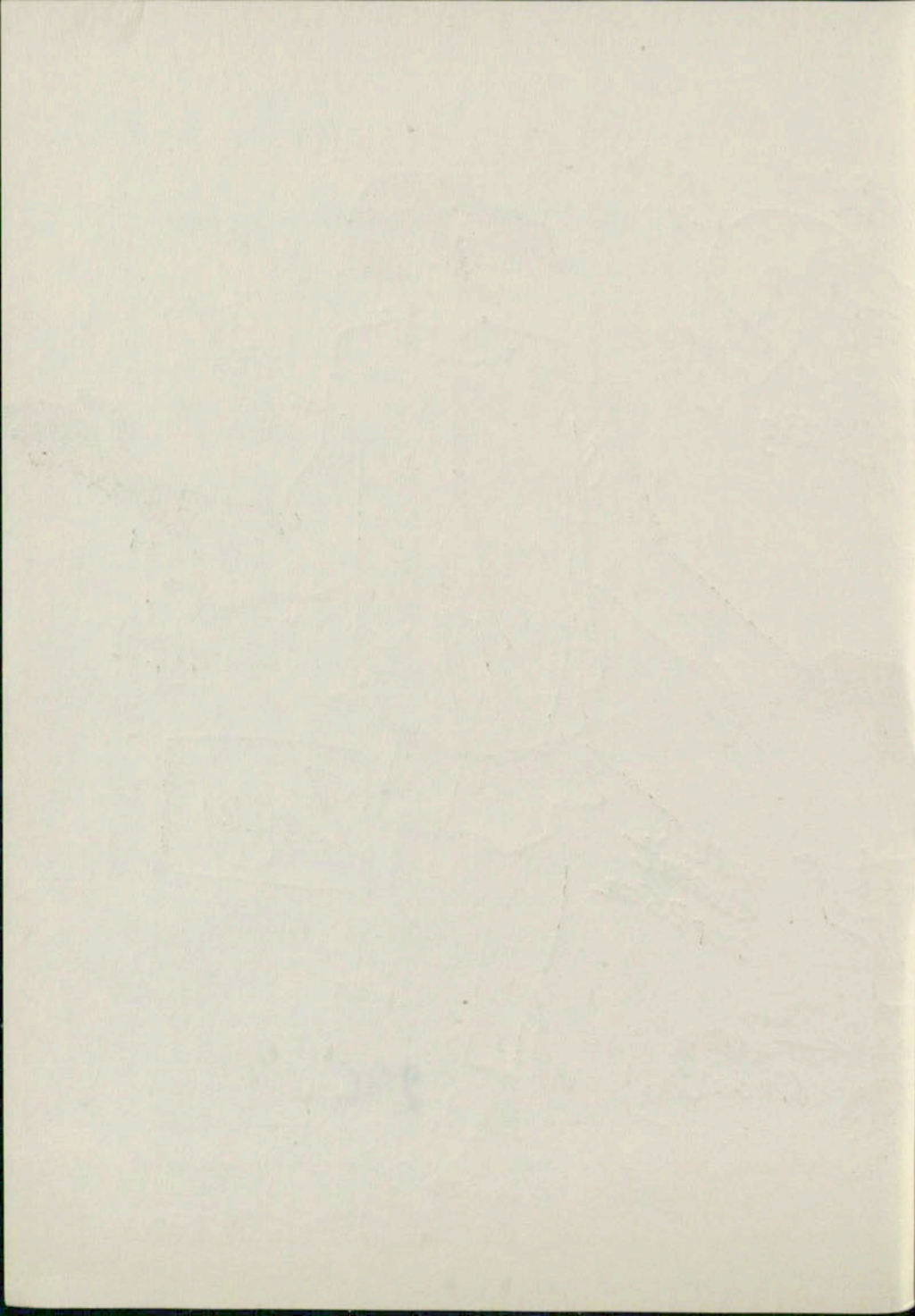






Carlo Goldoni

Sługa dwóch panów

(Il servitore di Due Padroni)

Komedia w 3 aktach

Przekład — Zofia Jachimecka

Opracowanie muzyczne . . . — BOGDAN DOMINIK
Plastyka ruchu . . . — LESZEK CZARNOTA
Kostiumy i scenografia . . . — ANDRZEJ CYBULSKI
Reżyseria . . . — GIOVANNI PAMPIGLIONE

TEATR DOLNOŚLĄSKI

w Jeleniej Górze

Dyrektor i Kierownik Artystyczny — TADEUSZ KOZŁOWSKI
Zastępca Dyrektora — MARCIN TALARCZAK
Kierownik Literacki — JÓZEF KELERA

Sezon XXV
1969/1970

Premiera, styczeń 1970 r. w Cieplicach Śl. Zdroju

GIOVANNI PAMPIGLIONE

TUTTI I MATI HAN NOME ZANE

czyli

KAŻDY POSTRZELENIEC NAZYWA SIĘ ZANE

Ze zbladłych ram, z wypłowiałych papierzysk, z zapisów i rekonstrukcji wielu późniejszych epok, z całej tej fikcji i opowieści odbitej w krzywych zwierciadłach innego już czasu, wyzierają jeszcze ku nam, niekiedy, zerkają na nas roześmiane maski — twarze tych, co zniknęli dawno i bezpowrotnie. Słysząc jakby daleki słaby głos, powtarzający jak w refrenie barokowej pieśni: „Zanni, nasi Zanni, gdzie się podziewacie? Gdzie się skryłaś, Smeraldino, i ty Gianduia, i ty Brighella?” Ulotny ślad, znikome odbicie pojawia się czasem jeszcze jak słaby oddech na powierzchni lustra, by rozwiać się zaraz potem.

Spróbujmy uchwycić, zatrzymać na chwilę ten nikły odbłask kpiącej z nas zjawy: idźmy za nią odwrotnym biegiem czasu. Ale nie zatrzymujemy się wśród zmalających już figurynek weneckich z osiemnastego wieku, ani wśród Skapenów z siedemnastowiecznej farsy, ani też w otoczeniu błaznów i bufonów hiszpańskich, ani nawet w towarzystwie panów Śpiechów i Probiereczków (postacie błaznów w „Dwóch panach z Werony” i w „Jak wam się podoba” — Red.) z Szekspirowskiego teatru „Pod Kulą Ziemską”. Przejdźmy tym wstecznym biegiem całą scenę Renesansu — spróbujmy dotrzeć i przeniknąć aż ku głębokiemu Średniowieczu. I tu dopiero zatrzymajmy się na chwilę.

Otoczy nas zewsząd zgiełk jarmarczny: nawoływania przekupniów i szarlatanów, cyrkowe sztuczki błazeńskich magików i prestidigitatorów, iluzjonistów i wydrwigroszy, którzy w mgnieniu oka wyrosną przy nas tłumem oferując natarczywie swoje cudowne maści i wschodnie balsamy. Staniemy wobec migotliwego kalejdoskopu spontanicznej twórczości, wśród ulicznych burleskowych improwizacji towarzyszących uroczystościom i obrędom weselnym, w tańczącym młynie karnawałowych masek: tu odnajdziemy naszych Zanni, tu dopiero będziemy świadkami tego niezwykłego a poruszającego świat obrzędu, który później, znacznie później zyskał nazwę „*commedia dell'arte*”.

Tak posuwając się w przeszłość, staniemy w tym punkcie podobni rakom ogłuszoną ogromną falą przypływu: owych „lazzi”, przekomicznych wymysłów i akrobatycznych popisów, przeróżnych sztuczek, trików, niespodzianek; będzie to rozkiełzanie następujących po sobie nieustannie uderzeń fali widowiskowych różności, które dałoby się wyliczyć z niemałym trudem — tak wybuchowy, tak pełen paroksyzmu żywiołowości jest ich rytm. Czyż można się pokusić o inwentaryzację wnętrza labiryntu?

I być może, pod zaciekami umazanej tłusto maski uda nam się dostrzec teraz, na krótką chwilę, prawdziwą twarz Zane: szaleństwo śmiechu.

Teraz czas odbyć drogę powrotną: przejdźmy już tylko obok wypchanych garbów Pulcinelli, dyndającego fallusa Pantalone, bełkotliwych i zająkliwych oracji Tartalii; przyjrzymy się jeszcze, jak Arlekin, na drewnianym podeście, zabiera się do wysiadywania lśniących białą jaj ogromnej kury, a potem, obdarowawszy tymi jajami któregoś z widzów, przekształca się nagle w lubieżną kurtyzanę.

I przebiegnijmy znowu zawiłą drogę przeistoczeń i rekonstrukcji komedii dell'arte, prowadzącą do naszych czasów; w natłoku manieryzmów i schematów strupieszalnych, podręcznikowych deklamacji — zmieszane gęga nie gęsi bierze miejsce pieśni zjawiskowej rasy ptaków, które nie należały wszakże do rasy Feniksa. Nie odrodziły się z popiołów.

Bo mimo paru przebłysków geniuszu w dokonaniach teatru naszego stulecia, nawiązujących do komedii dell'arte — od Wachtangowa aż po Strehlera i de Filippo — przecież możemy tylko odczytywać nostalgicznie Bocciaciowego „Dekameron”, albo niemal bajeczne opowieści Duchartre'a (autor pomnikowego dzieła „La comédie italienne” — Red.), albo zagłębiać się w ryciny Callota, albo też starać się odszukać na arenie cyrkowej lub w występach najlepszych współczesnych mimów coś z tej atmosfery, która mogłaby nam przypominać utracony świat Zane, złoty wiek spontanicznego teatru.

Ten świat stracony jest dla nas rzeczywiście: maski współczesne odnajdujemy jeszcze w ustronnych gabinetach, w których dokonuje się zabiegu psychodramy, ale chodzi tu o inny zgola obrzęd, który nie jest sztuką, o inny przebieg, bez mała niewidoczny, a prowadzący od urojenia do rzeczywistości.

Głosem niezręcznym powtórzmy więc jeszcze to pożegnanie Tym, którzy zniknęli; powtórzmy je z takim samym smutkiem, z jakim czynił to poeta Aleksander Błok, kiedy wśród mgłą owianych kulis, nad lazururowym szalem Kolombiny opuszczał milczącą kurtynę żałobnego kiru.

Tak i my żegnamy się z naszym Zane, my, którzy nie potrafimy już odcyfrować jego mowy.

(Z tekstu polsko-włosko-francuskiego przetłumaczył przy pomocy Autora i, jak mniema, dochowując Mu wierności — Józef Kelera)

O KOMEDII DELL'ARTE

1. Co to jest „commedia dell'arte”.

Italia Renesansu stworzyła... teatr niezmiernie ciekawy, jedyny w swoim rodzaju, ale prawie niezależny od literatury i na pierwszy rzut oka nic nie mający wspólnego z dramaturgią pisaną... Ludowa komedia włoska, która narodziła się gdzieś w zajeździe, na jarmarku, w biedzie, prawie że na wielkich traktach, zdobyła Europę i czuła się równie dobrze na dworach królów i książąt, jak i na placu publicznym... Komedia włoska podlegała z biegiem czasu ewolucji, co doprowadziło do pewnego rodzaju dekadencji, widocznej już w drugiej połowie XVII wieku...

Improwizacja tekstu była dla tego rodzaju teatru cechą charakterystyczną zasadniczej doniosłości, lecz mimo to nie była jedynym zasadniczym elementem gry... Cechą najbardziej charakterystyczną, taką właśnie, która może służyć za podstawę dokładnego zdefiniowania komedii dell'arte, była zbiorowa twórczość aktorów, którzy wspólnie wypracowywali tekst przedstawienia bez udziału indywidualnego autora. Aktorzy dobierali do swojego przedstawienia odpowiedni temat zapożyczony z jakiejś komedii starożytnej lub współczesnej albo też temat własnego pomysłu; temat ten przystosowywali do swego teatru, modyfikując go i łącząc niekiedy w jedną całość elementy pochodzące z różnych źródeł, następnie grali podług tak uzyskanego schematu akcji teatralnej („scenario”), a tekst każdej roli był prawie całkowicie pozostawiony inwencji aktora, który ją kreował.

Wszystkie role, mimo ich wielką różnorodność, sprowadzały się do pewnych podstawowych typów.

2. Typy i „maski” w komedii dell'arte.

Charakterystyczną i trwałą cechą komedii włoskiej, jej znakiem szczególnym są jasno określone postacie sceniczne, prawie niezmiennie, sprowadzające się do kilku ustalonych typów („tipi fissi”). Improwizacja wymagała od aktora na scenie absolutnej pewności siebie. Trzeba było naprawdę „wejść w swoją rolę” i stanowić z nią jedność. Stąd wynikało ściśle przestrzeganie charakteru postaci, do tego stopnia, że nazwa postaci służyła aktorowi za pseudonim sceniczny... Odwrotnie, typ stworzony przez aktora miał niekiedy imię swego twórcy... Przy ustaleniu emploi brano pod uwagę najbardziej subtelne różnice charakterów postaci: i tak odróżniano drugiego amanta od trzeciego. Aktorzy rzadko zmieniali swoje role, przeważnie grali tę samą rolę (czyli: ten sam typ i „maskę” — Red.) do starości...

Znane są imiona setek komicznych typów włoskich, ale byłoby trudno analizować wszystkie, nawet w dziele specjalnie poświęconym tej kwestii. Zdarzało się czasami, że pewna postać, przy zachowaniu swojej pierwotnej nazwy, zmieniała radykalnie swój wygląd pod wpływem czasu albo pod wpływem kreacji różnych aktorów, którzy tę postać odtwarzali. Niekiedy odwrotnie, ta sama postać sceniczna powtarzała się pod rozmaitymi nazwami.

Aby nie gubić się w labiryncie nazw, należy ustalić typowy skład trupy aktorów włoskich, co nie przedstawia zbyt wielkiej trudności.

Oto główne postacie komedianatów włoskich: dwaj starcy (Pantalon i Doktor), Pierwszy i Drugi Zanni (komiczni pokojowcy, na przykład Brighella i Arlekin), Kapitan (typ znany w tradycji literatury i teatru europejskiego jako śmieszny „żołnierz-samochwał — Red.), Pierwszy i Drugi Amant (Innamorato), Pierwsza i Druga Dama (Donna Innamorata) i Subretka (czyli dowcipna służąca, pokojówka, jak gdyby Zanni w spódnicy, znana najczęściej pod imieniem Fantesca, Smeraldina, Colombina itp. — Red.).

Pierwotne scenariusze nie wymagały liczniejszej obsady i na początku kompanie nie liczyły więcej jak dziesięciu do piętnastu aktorów; później, w epoce zmierzchu, liczba postaci powiększyła się znacznie...

Typy sceniczne dzielą się na dwie główne kategorie: parti grave i parti ridicule (poważne i śmieszne — Red.). Do pierwszej należą dwie pary amantów. Jednak nie należy traktować zbyt serio powagi tych ról: to prawda, że ich dialogi i monologi są często zasnute poetycką mgłą; nie są one pozbawione dramatyczności i choć zdarzało się niekiedy, że wielcy aktorzy wyciskali łzy z oczu widzów, to jednak nie przeszkadzało tym samym postaciom brać czynny udział w krotkich i komicznych scenach. Role Kapitanów i subretek miały charakter wyraźnie komiczny, ale prawdziwymi reprezentantami komizmu były postacie nazwane maschere, one bowiem wyrażały istotę estrad jarmarcznych. Grupę tę stanowili głównie Pantaloni, Doktor i dwaj Zanni. Te maski zadecydowały o powodzeniu komedii włoskiej...

3. „Lazzi”.

B yły to epizody o wielkim nasileniu komizmu, wstawiane do akcji, z której przebiegiem nie miały zresztą nic wspólnego.

Pierwotnie mówiono azzo, co oznaczało „akcję”, a nieco później azzo zmieniło się na l'azzo, a następnie lazzo. Tym terminem nazywano gesty, grę (w ścisłym znaczeniu tego słowa), a także dowcipy i zręczne powiedzonka... W rezultacie lazzi to tricae rzymskich mimów albo triki naszych aktorów. Jeżeli zauważono, że publiczność zaczyna się nudzić, jeżeli zdarzyło się, że któryś aktor zapomniał co robić, albo nie wyszedł w porę na scenę, a także jeżeli trzeba było ożywić uwagę pod koniec aktu, wtedy aktorzy korzystali z lazzi albo z trików. Byli specjaliści od tego rodzaju intermediów, nazywano ich lazzistami. Ale do lazzi uciekano się nie tylko w razie konieczności. Wnosiły one wiele urozmaicenia do przedstawień i dawały aktorom możliwość popisania się fantazją i umiejętnościami scenicznymi. Scenariusze zawierają często zapowiedź lazzi, a nawet szczegółowy ich opis.



O S O B Y

Pantalone de' Bisognosi

— PAWEŁ BALDY

Clarice, jego córka

— IRMINA BABIŃSKA

Il Dottore Lombardi

— ZBIGNIEW STOKOWSKI

Silvio, jego syn

— ANDRZEJ WRONA

Beatrice z Turynu w ubraniu męskim

pod nazwiskiem Fryderyka Rasponi

— DANUTA OHEROW

Florindo Aretusi z Turynu, zakochany w Beatrice

— JANUSZ MIRCZEWSKI

Brighella, oberżysta

— RAJMUND WOLFF

Smeraldina, pokojówka Klarysy

— HENRYKA DYGDAŁOWICZ

Truffaldino, służący Beatrice, potem Florinda . .

— STEFAN MIENICKI

Zanni

— BOGUSŁAW KOZAK

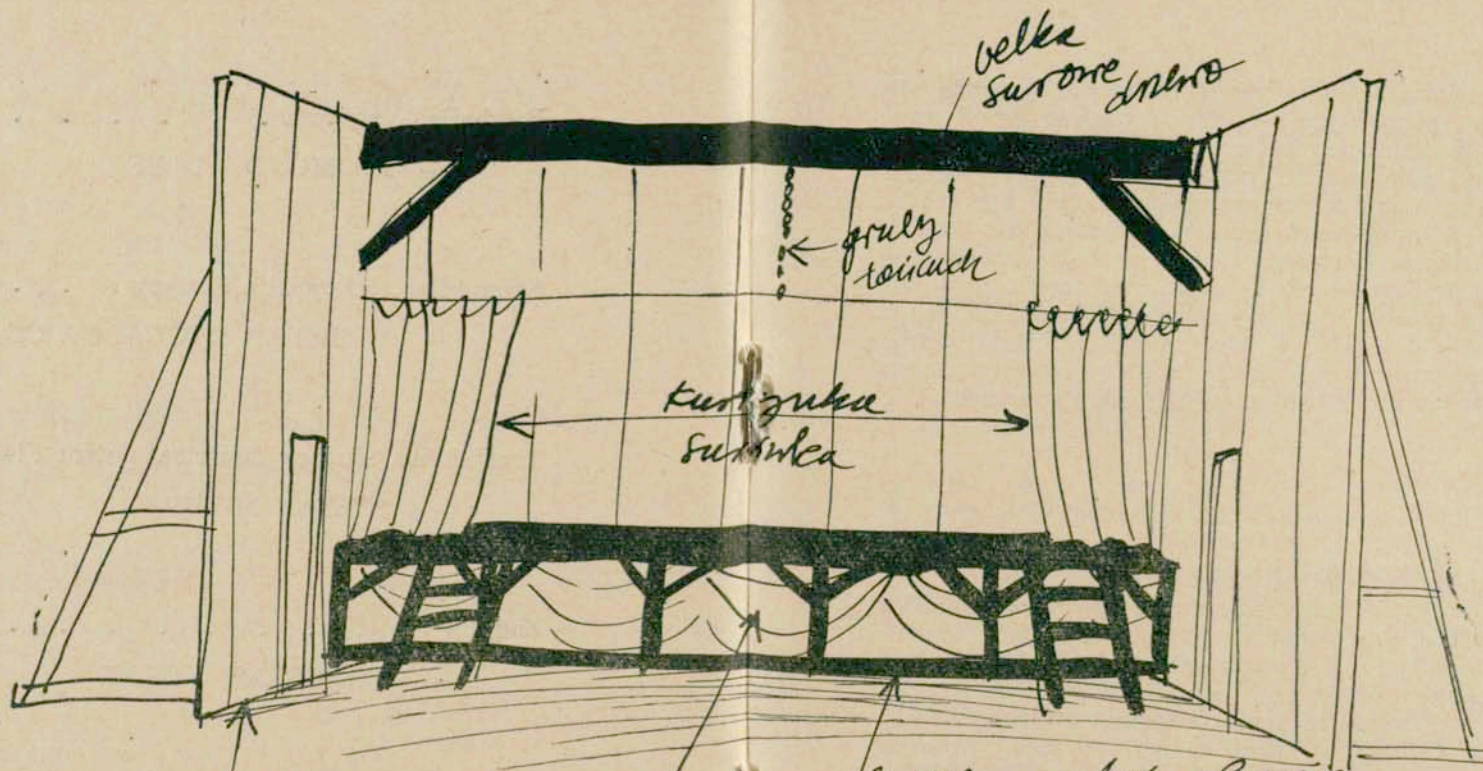
Zanni

— ADAM SIRKO

Rzecz dzieje się w Wenecji

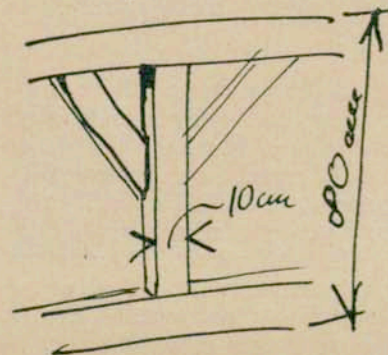
Przedstawienie prowadzi: WŁADYSŁAW SAWKO

Kontrola tekstu: KRYSTYNA KOZŁOWSKA



Surone anero
 Andrey G. M. S. '69
 "Stage d'rodi Pen'ov"

stanovysny 1m x 4.5m
 juta nialonova
~~biato~~ biato (emulsgija)



W scenariuszu „Gli avvenimenti comici” wiąże się dwóch Zanni plecami do siebie i stawia się przed nimi półmiski z makaronem; każdy z nich próbuje nachylić się do swego półmiska, a tym samym podnosi kolegę... Niektóre lazzi miały takie powodzenie i były tak często powtarzane, że publiczność знаła je tak samo jak i aktorzy. Np. w zbiorze Bertolego (jeden ze zbiorów scenariuszy komedii dell'arte — Red.) podaje się często tylko ich nazwę i nie zawsze możemy się zorientować, na czym one właściwie polegały; a więc mówi się: lazzi kufra, maki, konnej jazdy, lazzo „zostaw to, a weź tamto”, lazzo Pulcinelli, który urodził się wcześniej niż jego ojciec, itd...

4. Maska.

Na czym polegała jej użyteczność? Otóż gra aktora zakrywającego twarz maską polegała nie na ruchliwości jego fizjonomii, ale na ruchach całego ciała. Z teatralnego punktu widzenia jest to bardzo celowe: w teatrze (inaczej niż w filmie i w telewizji — we współczesnych sztukach mechanicznych, operujących zbliżeniem, kadrem itp. — Red.) mimika twarzy daje mniej więcej taki efekt jak kamea powieszona na ścianie — można podziwiać z bliska jej szczegóły, ale pokoju ona nie zdoła. W najbardziej racjonalnie zbudowanym teatrze większa część publiczności ogląda bardzo zmniejszoną twarz aktora z dużej odległości, zacierającej szczegóły mimiki. Dawniej, gdy świece i lampy oliwne dawały niedostateczne światło, niedogodności te musiały być jeszcze dotkliwsze...

Zrezygnowawszy z maski, a skierowując całe zainteresowanie na własną twarz, aktor dzisiejszy zlekceważył swoje ciało jako instrument gry. Maska sama przez się wzmacnia siłę ekspresji ciała, zgodnie z dobrze znanym prawem o substytucji organów i funkcji: jeżeli człowiek nie ma rąk, wtedy rozwijają się silniej jego nogi i odwrotnie; dotyk zastępuje ślepym wzrok... Ale maska ma nie tylko wychowawcze znaczenie: widz patrzący na aktora w masce skupia swoją uwagę na postaci aktora i dużo silniej odczuwa wymowę jego ciała. Gra ciała

w swojej istocie jest teatralna, jest ona widoczna dla całej widowni i dzięki temu, że ma poniekąd charakter rzeźbiarski, nie ztraca ekspresji, skądkolwiek się ją ogląda... Ale jest tu jeszcze coś więcej: dzięki naszej wyobraźni niezmiennosc maski ztraca się, znika w momencie, kiedy aktor, który ją nosi, zaczyna się poruszać i grać...

...Według Perucciego... „gra w masce jest udziałem tych, którzy odtwarzają role błaznów i komików”...

5. Element akrobacji.

Ciało aktora komedii włoskiej miało swe znaczenie nie tylko jako instrument ekspresji. Ceniono również siłę fizyczną i zwinność ciała; popisywał się nimi aktor w numerach czystej akrobacji, nie mających żadnych cech gry aktorskiej. (Równie często jednak akrobacja w komedii dell'arte była z grą właśnie i z sytuacją gry jak najściślej spleciona, jak sądzi wielu badaczy — Red.). Histrioni średniowiecza, saltatores in banco, wstawiali zawsze do swoich sztuk pokazy akrobatyczne, a później komedia włoska, nawet kiedy odeszła od swego pierwotnego wzoru, zachowała te tradycje i utrzymała element akrobacji w ciągu całej swojej ewolucji. W pierwszym okresie istnienia komedii włoskiej nie odróżniano aktora od linoskoczka...

W „scenach włoskich” zbioru Gherardiego jest również akrobacja: Pierrot staje przed drzwiami, aby unieвозмоwić przejście Pascariellowi, ale ten rozpędza się, wskakuje przez okno ponad głowę Pierrota i oddawszy list wraca tą samą drogą... Pascariello trzyma w ręku kieliszek wina; w tym momencie dostaje kopnięcia w brzuch, pada na wznak, robi koziołka nie rozlewając wina, wstaje i wypija wino... G. Marliani w dzień tańczył ze swoją żoną na linie na placu Św. Marka w Wenecji, a wieczorem oboje grali w teatrze San Moise — on Brighellę, a ona — subretkę Corralinę. Żywosc, wesołość, figle, zwinność i gibkość ciała będącego w ciągłym ruchu, wszystko to swoją naturalnością i prostotą zachwycało publiczność we Włoszech i za granicą...

...Z biegiem czasu żywiołowy i spontaniczny charakter gestów i ruchów ulega zwyrodnieniu: na początku gest jest pełen ekspresji, jest żywy, bezpośredni, ale w miarę jak zbliżamy się do XVIII wieku, staje się konwencjonalny, zaczyna się stylizować i nabierać tej pretensjonalnej elegancji, którą odznaczają się balety rokoka. Przemiana ta widoczna jest nie tylko za granicą, ale i we Włoszech...

Z książki Constanta Mica (Konstantego Mi-
klaszewskiego) „Komedia dell'arte” (wydanie
polskie: Wrocław 1961), wybrane fragmenty.



CARLO GOLDONI

1707. Urodził się w Wenecji. Już w dzieciństwie pasjonował się domowym teatrem marionetek.
1721. Ucieka ze szkoły Dominikanów w Rimini na barce wędrownej trupy aktorów.
- „Z przerwami i bez zapалу odbywa studia prawnicze i dopiero po nagłej śmierci ojca, pod naciskiem rosnących kłopotów materialnych rodziny, zdecydował się pokusić o dyplom doktorski, który uzyskuje w Padwie, po nocy spędzonej bezsennie, nie nad książką wprawdzie, lecz przy karcianym stoliku (pociąg do gry nie opuści go zresztą nigdy).”
1738. Jako dramaturg, a ściślej: dostarczyciel scenariuszy i pisanych dialogów do niektórych ról w komedii dell'arte, rozpoczyna współpracę z trupą Imera. Nadal jednak są to raczej zajęcia uboczne przy wykonywanej w Pizie praktyce adwokackiej.
1748. Porzuca adwokaturę, podpisuje kontrakt z trupą Medebacha, w ciągu następnych lat czternastu pisze sto kilkadziesiąt komedii z pełnym tekstem, dokonuje w ten sposób przewrotu w teatrze włoskim owej doby: jedni uważają go za grabarza komedii dell'arte jako komedii improwizowanej, inni — po latach — sądzą raczej, że ówczesnej komedii dell'arte, w połowie osiemnastego wieku już niemal całkowicie zwyrodniałej w martwych schematach i reprodukowanych chwytach wygranych do cna, dodał nowych sił, a co ważniejsze, w swoim zapisie i przetworzeniu literackim wiele z niej ocalił i następnym stuleciom przekazał. Współczesne próby nawiązania do komedii dell'arte dokonywane są więc często — oto paradoks — właśnie na kanwie tekstów Goldoniego.
1762. Na zaproszenie trupy aktorów włoskich z dawna osiadłych we Francji Goldoni przyjeżdża do Paryża. „W Paryżu okazało się rychło, że Goldoni nie zdoła kontynuować tam roli odnowiciela komedii włoskiej. (...) Wyczerpanie komedii „improwizowanej” stało się nie mniej widoczne w Paryżu jak w Wenecji. (...) Goldoni nie mógł już powstrzymać

upadku w jego fazie końcowej. (...) Skostniała rutyna znacznej części aktorów oparła się wszelkim zmianom. (...) Widząc swą porażkę, Goldoni zbyt jednak rozsmakował się w Paryżu, by go porzucać." Do rodzinnej Wenecji i do Włoch nigdy już nie wrócił.

Na starość już Goldoni uzyskuje stanowisko nauczyciela córek królewskich w Wersalu, potem otrzymuje od dworu stałą rentę. Pisze ciekawe i barwne pamiętniki. Przyjaźni się nawet z Wolterem. Jest znaną i lubianą postacią w literackim świecie Paryża.

1793. „Wraz z innymi pensjonariuszami dworu Goldoni traci swe zaopatrzenie i popada w nędzę pospołu z niedostępną i oddaną mu żoną. Maria Józef Chénier — brat wielkiego poety Andrzeja, którego głowa padła pod gilotyną — staje przed Konwentem z wnioskiem o przywrócenie pensji starcowi. Wniosek uchwalono, nie wiedząc o tym, że „ojczulek Goldoni” poprzedniego dnia (6.II.1793) zakończył życie”.

(Cytaty w kronice ze „Wstępu” Mieczysława Brahmery do „Sprytnej wdówki” i „Zakochanych”, Wrocław 1951)

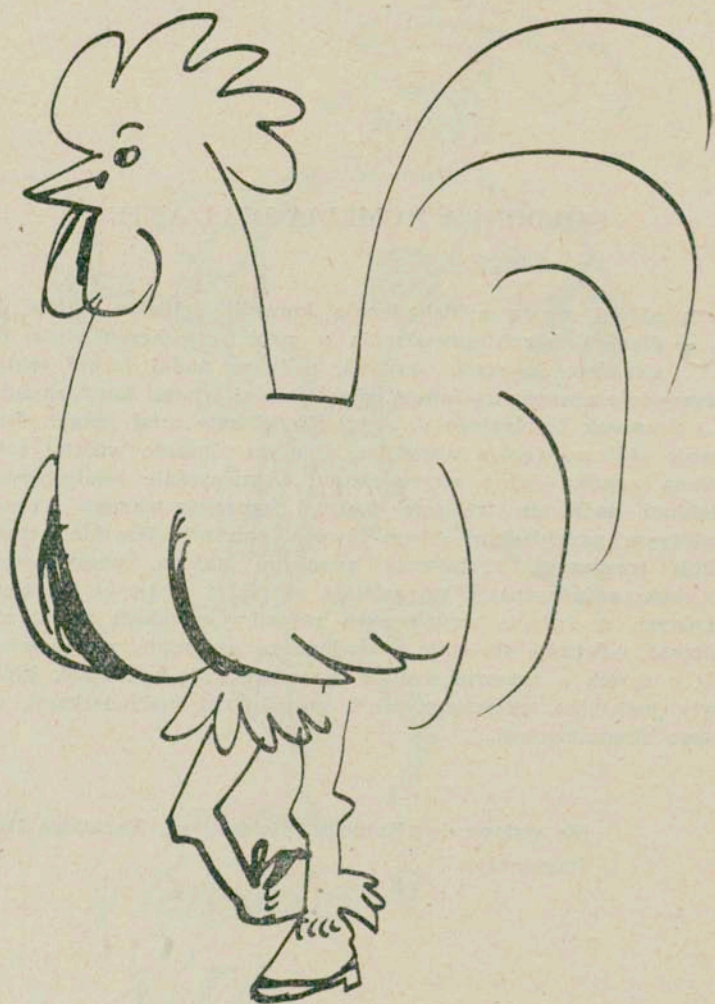


Florindo &
Silvò

GOLDONI A KOMEDIA DELL'ARTE

Goldoni zrywa z dekadencją komedii dell'arte, która po długich latach powodzenia u swoich i obcych stała się zlepkiem zużytych sytuacji, usiłując nadal bawić widza bezmyślnie absurdalną fabułą, skostniałymi typami komicznymi... (...) Stosunek Goldoniego do komedii dell'arte miał jednak dwa swoje oblicza. Tępiąc wszystko, w czym słusznie widział znamiona upadku jej i zwyrodnienia, równocześnie kontynuował Goldoni najlepsze tradycje teatru „improwizowanego”, czego dobitnym przykładem „Sługa dwóch panów”. Wartkie tempo akcji scenicznej, ruchliwość zwinnego aktora, pomysłowość w stwarzaniu sytuacji, wyrazistość mimiki i gestu — te zalety głośnych w świecie wędrownych zespołów włoskich umiał zachować, ocierając się stale o środowisko aktorskie, pisząc wiele ról z myślą o przewidywanym wykonawcy. (...) Postaci, które były już tylko wyćwiczonymi i hałaśliwymi marionetkami, na nowo zhumanizował...”

(Ze wstępu do „Komedii” Goldoniego. Warszawa 1957, fragmenty).



W REPERTUARZE TEATRU
DOLNOŚLĄSKIEGO

Carlo Goldoni — „Sługa dwóch panów”

Reż. Giovanni Pampiglione. Scen. Andrzej Cybulski

Aleksander Fredro — „Śluby panińskie”

Reż. Małgorzata Dziewulska. Scen. Ewa Nahlik

W PRZYGOTOWANIU

Mikołaj Gogol — „Ożenek”

Reż. Tadeusz Kozłowski. Scen. Stanisław Bąkowski

Kierownik techniczny
MIECZYSLAW KULCZYK

Kierownik sceny
TADEUSZ TEKIELA

Brygadier sceny
JAKUB TEKIELA

Rekwizytor
TADEUSZ HALPERN

Światło
WALERIAN STOLARCZYK

Kierownicy pracowni:

krawieckiej
JANINA NICEK

stolarskiej
WACŁAW SMERECZYŃSKI

perukarskiej
JÓZEFA GRABOWSKA

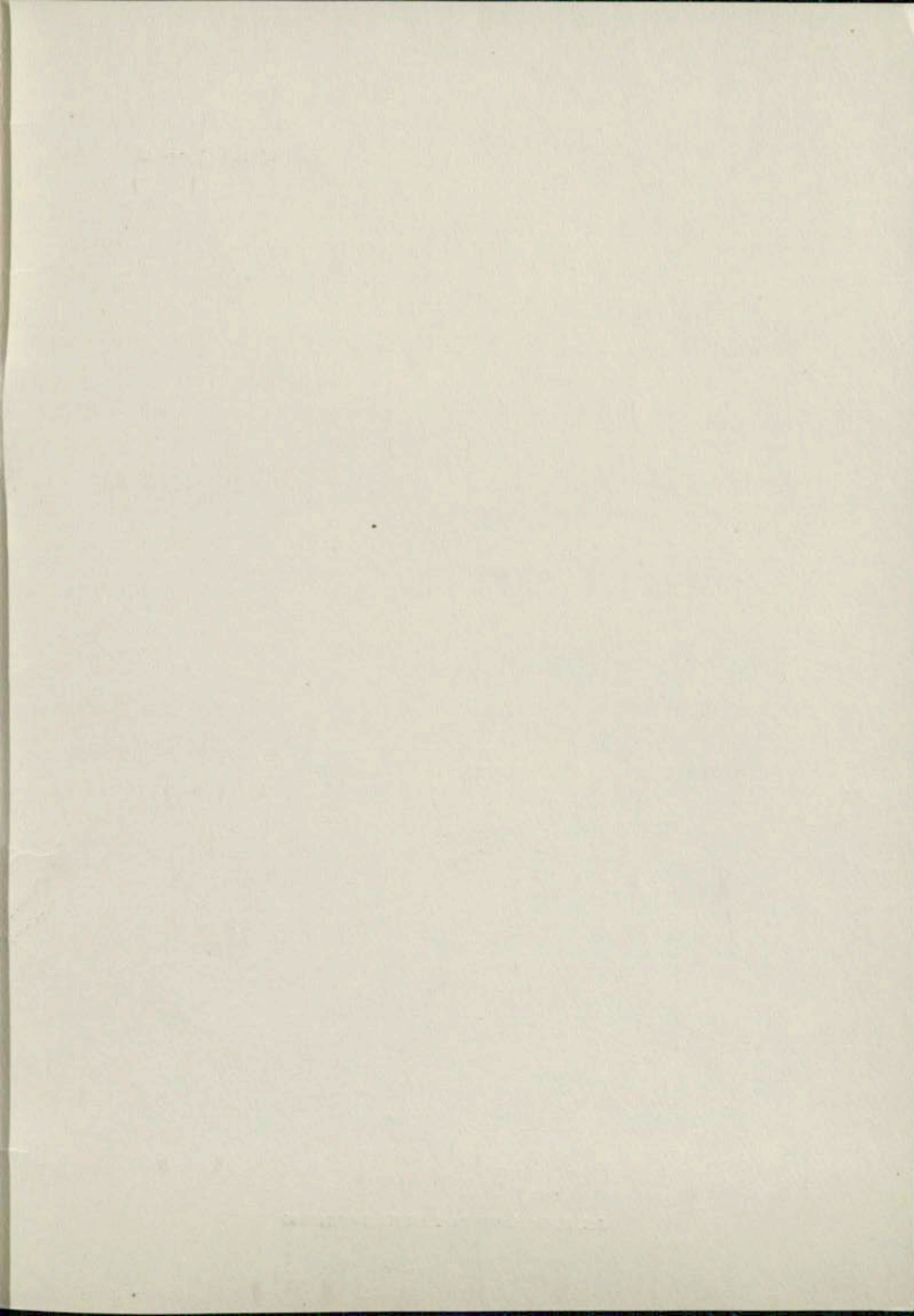
szewskiej
ALEKSANDER DRAL

malarskiej
HELIODOR JANKOWSKI

tapicerskiej
WIKTOR GODYŃ

modelarskiej
GRZEGORZ RACKIEWICZ

elektrotechnicznej
BENEDYKT ZIENTALAK



Cena 3. — 24
Exemplare bezpłatny

m
ca
pa

