

**Teatr Na
Woli**

Jean Racine

FEDRA

Teatr Na Woli

Warszawa
ul. Kasprzaka 22

Tel. 32 00 05 (08)
Biuro Obsługi Widzów 32 24 78

Dyrektor naczelny i artystyczny
BOGDAN AUGUSTYNIAK

Fedra – *mit. gr.* córka Minosa i Pasyfae, siostra Ariadny, druga żona Tezeusza. Zapałała namiętną miłością do swego pasierba Hippolita, syna Tezeusza i Amazonki Antiopy (albo Hippolity), i usiłowała go uwieść. Ale młody myśliwy odtrącił miłość macochy z oburzeniem. Ze strachu przed odkryciem jej zamiarów Fedra oskarżyła Hippolita przed Tezeuszem o próbę uwiedzenia jej.(...) Mąż jej uwierzył i poprosił swego ojca, Posejdona, o zgładzenie bezecznika. Gdy Hippolit przejeżdżał wozem nad brzegiem morza, z fal wynurzył się byk Posejdona, konie poniosły, a Hippolit zginął, wleczone za wozem. Fedra zaś skończyła samobójstwem(...).

(Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*)

KRYTYCY O FEDRZE

Fedra uchodzi za najdoskonalszą tragedię Racine'a. Jej temat, zgodnie z regułą, zaczerpnięty został z greckiej mitologii. Wcześniej mit o Fedrze wykorzystali dwaj antyczni tragicy - Sofokles i Eurypides (tylko ten drugi tekst zachował się do naszych czasów). W epoce Racine'a motyw ten chętnie podejmowali ówcześni pisarze - niemal równocześnie z premierą racine'owską odbyła się w Paryżu premiera *Fedry* Pradona.

W napisanej przez Racine'a przedmowie do *Fedry* czytamy: "W istocie, Fedra nie jest ani zupełnie winna, ani zupełnie bez winy: uwikłana została przez los i gniew bogów w występłą miłość, która przede wszystkim ją samą napęła odrazą: dokłada wszelkich starań, by ją przewyciężyć: woli umrzeć, niż wyjawić ją komukolwiek; i kiedy zmuszona jest ją wyznać, mówi o niej ze zmieszaniem, które jasno dowodzi, że jej zbrodnia jest raczej zemstą bogów niż sprawą jej woli." To balansowanie autora pomiędzy potępieniem Fedry a jej obroną było próbą uprzedzenia zarzutów doktrynerów klasycystycznych i, z drugiej strony, jansenistów.

Z klasycyzmem rozprawiła się tradycja romantyczna, piórem Stendhala i innych, ale Racine powrócił - jak wracają arcydzieła. Romantyzm gardził sztuką "wedle reguła" nie chcąc zrozumieć, że forma nie pęta artysty. Forma mu służy. Niestety, romantycy zawążyli na publicznym odbiorze dzieła Racine'a:

"Racine powraca do nas jako gwiazda pierwszej wielkości dopiero dzisiaj, kiedy po epoce ludycznych zabaw, po czasach barwnego tumultu na scenie wracamy znów do epoki słuchania muzyki słowa. Kiedy pstry i rozbiegany teatr wydarzeń ustępuje miejsca powadze i skupieniu, a dźwięk i barwy teatru zaczynają służyć jego istocie - słowu.(...) Bo słowo znaczy w *Fedrze* tyle, co czyn, a mowa tyle, co działanie. Dlatego w teatrze klasycznym wbrew romantycznym kłamstwom tak mało jest ozdoby elokwencji i retoryki."

(Ryszard Przybylski, *Klasyczna ciemność*)

Rzeczywiście, najlaskawszy dla Racine'a okazał się wiek XX, po doświadczeniu egzystencjalizmu. Teatr wraca do *Fedry*, inspiruje krytyków i eseistów; interpretacje pisane z pozycji egzystencjalistycznych najlepiej trafiają do współczesnych widzów:

"Niespokojna, nieświadoma swego wnętrza i swego ostatecznego losu, dysponująca jedynie mglistą znajomością siebie, zarazem ukrywaną i wyjawianą przez wahania namiętności, Fedra jest pewna tylko jednej rzeczy. Pewność tę, w swej wymowie całkowicie negatywną, dzielają zresztą prawie wszyscy bohaterowie Racine'a. Jest to przekonanie, że jest się opuszczonym przez wszystko i przez wszystkich, nawet przez samego siebie."

(Georges Poulet, *Racine, poeta mrocznych jasności*)

"W tragediach [Racine'a] odnajdujemy nowy porządek, nowy system odniesienia, nową sentencję wyroku, jaki ciąży nad bohaterami: samowiedzę psychologiczną.

Bohaterowie Racine'a wiedzą o sobie wszystko, aż do dna, aż do najgłębszych tajemnic. Znają siłę i głębię swoich namiętności. (...) Tragedia Racine'a jest wyrokiem, który człowiek sam na siebie wydaje, gdy poznaje siebie. Tragedia Racine'a jest ostateczną konsekwencją wiedzy psychologicznej."

(Andrzej Kijowski, *Szansa Racine'a*)

"Jan Baptysta Clamence [bohater *Upadku Camusa* - M.P.] zawsze miał w sobie gust do psychologizującej analizy. Trochę delektacji sobą, trochę moralnych skrupułów. Aż do chwili, kiedy przechodząc w nocy przez most nad Sekwaną usłyszał krzyk tonącej dziewczyny i uciekł. Od tej chwili to już nie były skrupuły i nie pozostało nic z bezinteresownej delektacji analizą. Od tej chwili wszystko stało się tragiczne.

Został podważony sens istnienia. Przekroczył granicę.

Kiedy Fedra po raz pierwszy wchodzi na scenę, jest już po przekroczeniu tej samej granicy. Świat dla niej przestał istnieć. Jest sama ze swoim grzechem i może tylko truć się nim aż do śmierci. Świat odpłynął. (...) Tragedia *Fedry* zaczyna się w absolutnej pustce. Jej zbrodnia jest właściwie niepojęta dla świata. Co uczyniła? Zgrzeszyła uczynkiem? Nie. Zgrzeszyła tylko myślą, tylko samym pragnieniem. Usłyszała własny krzyk i nagle pojęła, że to krzyk tonącej kobiety, że jest już po tamtej stronie. Na próżno kusi ją świat, że jeszcze może być szczęśliwa. Na próżno ofiarowuje jej kompromis moralny. Fedra od tej chwili już wie, że jest zgubiona. Może się tylko szamotać. I szamocze się w szklanym kloszu, z którego wypompowano powietrze.(...) rola Fedry jest spowiedzią, i monologiem, (...) Fedra jest samotna od pierwszej do ostatniej chwili. (...) tylko w niej rozegrał się cały dramat.(...) I jest to spowiedź tak samo bezlitosna, wstrząsająca i namiętna jak monolog Jana Baptysty Clamence. I tak samo współczesna."

(Jan Kott, *Racine nieoczekiwany*)

FEDRA **NA POLSKICH SCENACH**

Dzieje sceniczne *Fedry* w Polsce nie są zbyt bogate. Wprawdzie pierwszy przekład - Adama Czartoryskiego - ukazał się w 1787 roku, ale najstarsza wzmianka o zawodowym (amatorskich było sporo, i wcześniej) wykonaniu *Fedry* pochodzi z 1818 roku. Na gościnnych występach w Wilnie *Fedre* pokazała Józefa Ledóchowska. W 1819 roku *Fedre* zobaczył Lwów - wybrała ją na swój benefis Apolonia Kamińska. W Warszawie premiera *Fedry* odbyła się w Teatrze Narodowym 27 I 1822 roku. Rolę tytułową zagrała Aniela Nacewiczówna (późniejsza Bogusławska). W tej samej inscenizacji *Fedre* grywały Leontyna Żuczowska i Aleksandra Rakiewiczowa. Premiera krakowska z legendarną rolą Antoniny Hoffmanowej odbyła się dopiero za dyrekcji Stanisława Koźmiana (8 II 1873). Ostatnią dziewiętnastowieczną realizacją *Fedry* było przedstawienie z warszawskiego Teatru Letniego z Marią Deryng (1880).

Dwudziestowieczne dzieje *Fedry* w poskich teatrach także nie są imponujące. Oto zestawienie premier:

6 IV 1938, Teatr im. Słowackiego w Krakowie
(reż. Karol Frycz, Fedra - Zofia Jaroszevska)

5 X 1949, Teatr Polski w Poznaniu
(reż. Wilam Horzyca, Fedra - Irena Eichlerówna)

9 XI 1957, Teatr Narodowy w Warszawie
(reż. Wilam Horzyca, Fedra - Irena Eichlerówna)

2 II 1963, Teatr im. Słowackiego w Krakowie
(reż. Roman Niewiarowicz, Fedra - Zofia Jaroszevska)

26 III 1966, Teatr im. Fredry w Gnieźnie
(reż. Przemysław Zieliński, Fedra - Jadwiga Hodorska)

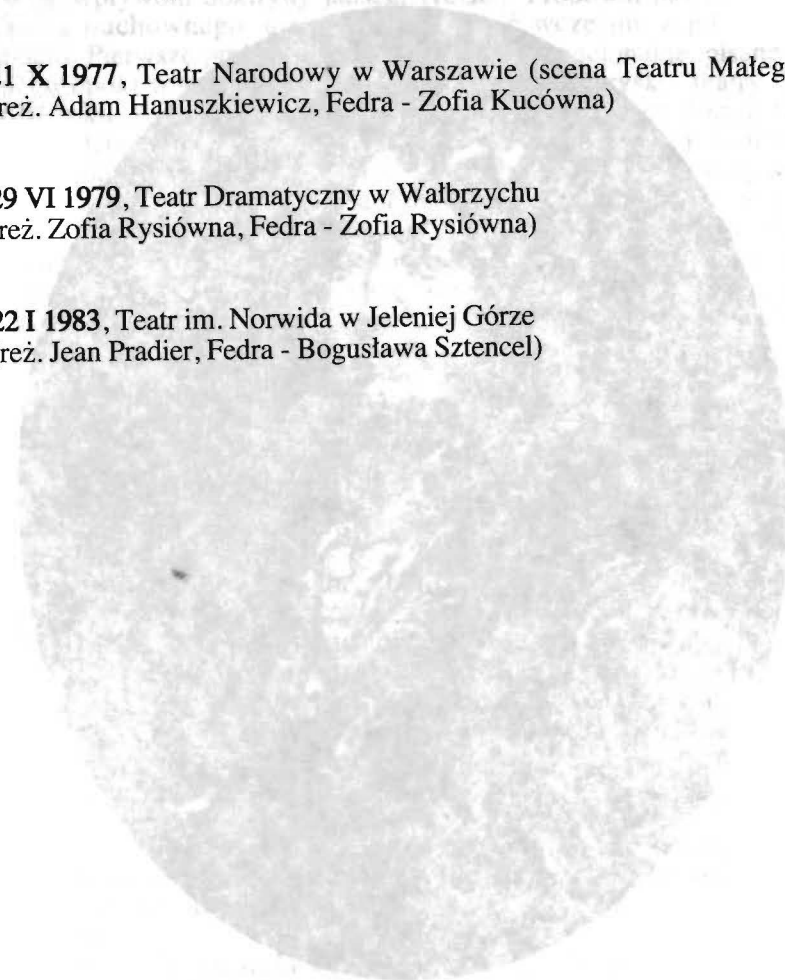
14 II 1970, Teatr Polski we Wrocławiu
(reż. Romuald Szejda, Fedra - Anna Lutosławska)

23 IV 1970, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Słowackiego w Koszalinie
(reż. Danuta Jagła, Fedra - Krystyna Kołodziejczyk)

21 X 1977, Teatr Narodowy w Warszawie (scena Teatru Małego)
(reż. Adam Hanuszkiewicz, Fedra - Zofia Kucówna)

29 VI 1979, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu
(reż. Zofia Rysiówna, Fedra - Zofia Rysiówna)

22 I 1983, Teatr im. Norwida w Jeleniej Górze
(reż. Jean Pradier, Fedra - Bogusława Sztencel)





Portret Racine'a

Jean Racine urodził się 22 XII 1639 roku w La Ferté-Milon, w rodzinie prowincjonalnego kancelisty. Wcześnie osieroconym zajęła się babka. Ponieważ sympatyzowała z jansenistami, wysłała wnuka do Port-Royal, gdzie otrzymał świetne wykształcenie humanistyczne. Wrażliwy, młody człowiek uległ szybko - i jak się okazało - trwale wpływowi doktryny jansenistycznej. Próbował nawet zrobić karierę duchownego, ale ostatecznie dość wcześnie zajął się pisaniem. Pierwsze próby nie były świetne - konwencjonalne, pisane w duchu epoki tragedie zostały odrzucone przez paryskie teatry. W 1660 roku, z okazji zaślubin króla, napisał Racine odę *Nimfa Sekwany*. Utworem tym zwrócił na siebie uwagę władcy i jego ministra. Odtąd też dostawał stałe uposażenie jako literat. Pierwszą wystawioną tragedią Racine'a była *Tebaida* (prem. w 1664 r., w zespole Moliera), w rok później pokazano *Aleksandra*. Twórczość dramtopisarska stała się powodem konfliktu sumienia - janseniści potępiali teatr, Racine musiał się więc opowiedzieć po jednej ze stron. Zerwał z Port-Royal i zadomowił się w paryskim światku teatralno-literackim.

Twórczy przełom nastąpił w 1667 roku, kiedy ukazała się *Andromacha* - pierwsza z wielkich racine'owskich tragedii. Odtąd Racine ogłaszał swoje tragedie systematycznie. Kolejno powstawały: *Brytanik* (1669), *Berenika* (1670), *Bajazet* (1672), *Ifigenia w Aulidzie* (1674), wreszcie, w 1677 roku, *Fedra*. Po jej premierze - niezbyt udanej - Racine zamilkł na dwanaście lat. Pozostał jednak członkiem Akademii Francuskiej.

Powodów odejścia Racine'a było wiele, na decyzję złożyły się niewątpliwie dwa nieudane związki z aktorkami, atmosfera zawiści i intryg panująca w świecie artystów, wreszcie poczucie winy spowodowane zdradą jansenizmu. Chcąc wrócić na drogę cnoty Racine zrezygnował z pisarstwa i związał się ponownie z Port-Royal.

Za radą przyjaciela uporządkował swoje sprawy prywatne i założył rodzinę. Po raz drugi udał się pod opiekę króla, ale tym razem rozpoczął karierę dworskiego urzędnika: wraz z Boileau pełnił funkcję królewskiego historiografa, potem kamerdynera, wreszcie sekretarza. Król cenił Racine'a i chronił go - mimo jego jansenizmu - przed skutkami dworskich intryg. Sam Racine, wykorzystując łaskawość władcy, bronił przed królewskimi represjami swych współwyznawców.

W 1689 roku ukazała się tragedia *Estera*. Napisał ją Racine za namową pani Maintenon, morganatycznej żony Ludwika. *Estera*, podobnie jak następna - i ostatnia - tragedia Racine'a (*Atalia*, 1691) podejmują wątki biblijne. Nie ma w nich erotycznych namiętności - tragedie powstawały z myślą o pensjonariuszkach z klasztoru Saint-Cyr.

Racine zmarł 21 IV 1699 roku w Paryżu. Zgodnie z jego wolą pochowano go w Port-Royal.

DOKTRYNA KLASYCYZMU

Idea absolutnej monarchii z jej dążeniem do dyscypliny, ładu, umiaru i dostojności wymagała także ustalenia reguł obowiązujących w dziedzinie sztuki: "Dawała się odczuć potrzeba dojrzałej doktryny, która by obowiązywała wszystkie rodzaje literackie i wszystkie temperamenty i była jakby katolicyzmem sztuki" (Philippe van Tieghem).

Tendencje do ujednoczenia i centralizacji widać także w organizowaniu instytucji życia umysłowego i artystycznego: już w 1635 roku powołano Akademię Francuską, w 1666 Akademię Nauk, a w 1680 roku powstała Comédie Française.

Podstawę teoretyczną klasycystycznej doktryny stanowiła *Poetyka* Arystotelesa. Nowością było silnie utrwalone w kręgach klasycystów przekonanie o nadrzędnej roli reguł: lepiej jest przestrzegać surowych praw rządzących sztuką niż poddawać się natchnieniu. Sztuka powinna naśladować i odtwarzać naturę - ale musi to robić w sposób szczególny. I tak nie wolno pokazywać tego co pospolite (wulgarne i powszechne). Świat przedstawiany w dziele musi być światem uporządkowanym, rozumnym i zrozumiałym. Musi też być piękniejszy od świata rzeczywistego. W świecie tym uczucia, emocje i wyobraźnię należy podporządkować rozsądkowi i rozumowi.

Ustanowiono prawa rządzące sztuką dramatyczną (jednym z teoretyków był ksiądz d'Aubignac). Pierwszą regułą była zasada prawdopodobieństwa - mówić winno się nie o tym, co się naprawdę zdarzyło, ale co się mogło zdarzyć. Obowiązywała zasada "dobrego tonu" - stanowiła ona o wewnętrznej harmonii dzieła i harmonii między dziełem a odbiorcą, czego konsekwencją jest przestrzeganie zasad dobrego wychowania (zakaz wulgarności i pospolicności). Przystwojono ponadto arystotelesowskie jedności. Jedność akcji wymagała od twórcy ograniczenia treści dzieła do jednego wątku, co nie wykluczało istnienia epizodów. Jedność czasu ograniczała czas przedstawianej akcji do jednej doby. Jedność miejsca wreszcie żądała, aby akcja działa się w jednym miejscu (miało to znaczenie dla realizacji scenicznej - wykluczało zmianę dekoracji).

Ponadto twórców obowiązywała tematyka historyczna, starożytna bądź legendarna. Tragedia "wedle reguł" mogła być psychologiczną analizą namiętności, nie wolno było jednak mieszać gatunków czy nastrojów, np. pospolitego ze wzniosłym. Twórczość Racine'a jest cudownym przykładem skończonej artystycznie realizacji doktryny.

"(...) z tych spowiedzi w kosmosie porzuconych dusz, które rejestruje nam racinowski dramat, urodził się w dużej mierze psychologizm francuski, będący jednym z głównych tytułów chwały francuskiej literatury. Następne pokolenia psychologizm ten, rzecz by można, uziemiły, aby w końcu dziełem Prousta osiągnąć to stadium, które wydawać się może najbliższe sztuce Racine'a, gdzie dusza ludzka stała się celem samym w sobie, a zobrazowanie jej wewnętrznych perypetyj sprawia też, że niezależnie od historycznych swych zasług, teatr Racine'a potrafi być wartością wciąż aktualną, ukazując w swym zwierciadle mękę serc, która mimo chłodu klasycystycznego abstrakcjonizmu była rzetelną męką ludzi, zabłąkanych w mrocznych labiryntach istnienia. My, którzy na ludzi tych patrzymy też i od innej strony, wiemy, iż pokolenie Fedry, to również pierwsze pokolenie ludzi bezdomnych w Europie. I może to stanowi dla nas najgłębszy tragizm racinowskich bohaterów."

(Wilam Horzyca, *Wersal i widma*.)

SPÓR JANSENIŚCÓW Z JEZUITAMI

Myśląc o dziele Racine'a i epoce Ludwika XIV nie sposób pominąć jednego z najgłośniejszych sporów w dziejach francuskiego katolicyzmu - dyskusji jansenistów z jezuitami. Przepychanki trwały lat niemal trzydzieści, a przez wiek cały ich echo wpływało jeszcze na społeczne, kulturalne i religijne życie Francji.

Jak w całym ówczesnym świecie katolickim niezwykle uprzywilejowaną pozycję miało Towarzystwo Jezusowe. Jezuici prowadzili szkoły, doradzali władcom, stali na straży interesów kościoła katolickiego w świecie laików. Ich ambicje, styl życia, moralność drażniły część wiernych i duchowieństwa.

Dzieło Janseniusza (ex post uznane za wykładnię jansenizmu), będące próbą przemyślenia na nowo doktryny św. Augustyna, ukazało się (1640) na długo przed wybuchem sporu. Dopiero pochodzący z 1643 roku traktat Saint-Cyrana, spowiednika związanego z klasztorem Port-Royal (uznanego za ośrodek jansenizmu), delikatnie zahaczający jezuitów w kwestii zbyt częstego przyjmowania komunii (co obniża wzniosłość aktu) stał się przyczyną konfliktu. Gdyby nie historyczna reakcja jezuitów pewnie nie byłoby sprawy. Ale rękawicę podjęto, zajrzano do Janseniusza, dopatrzono się protestanckich ciągot. Janseniusz otóż próbował dowieść, że katolicka "wolna wola" i augustiańska predestynacja wcale się nie wykluczają. Predestynacja była doktryną przyjętą przez protestantów, ale w ujęciu Janseniusza jej istnienie nie zwalniało człowieka od odpowiedzialności za własne czyny. Poza tym janseniści byli prawowiernymi katolikami, małe przesunięcie akcentów wystarczyło jednak, by rozpocząć nagonkę. W potyczki zaangażowała się Sorbona, kościół katolicki we Francji (wytykano mu moralne niedostatki kapłanów), dwór (janseniści ganili rozwiąłość dworskich obyczajów), wszelkie możliwe Akademie, wreszcie Rzym. Podpisany w 1668 roku pokój uciszył spory; konflikt wybuchł ponownie po kilku latach.

Jansenistów poparły oświecone i niższe warstwy społeczeństwa, także część duchownych zniesmaczonych demoralizacją kleru i obyczajami rządzących. Ludzi ujęła proponowana przez jansenistów surowość obyczaju. Solą w oku jezuitów była nie tylko popularność nieprzyjaciół (którą sami sprowokowali), ale i jansenistyczne sukcesy. Stworzyli oni bowiem świetny system oświaty (właśnie ich wy-

chowankiem był Racine); głosicielem doktryny i mózgiem sekty był wielki Blaise Pascal (*Prowincjałki, Myśli*).

W świadomości Francuzów janseniści stali się symbolem ludzi wielkiego ducha, moralnymi odnowicielami, walczącymi z zepsuciem i hipokryzją. Niestety, konsekwencją moralnej ortodoksji była niechęć do teatru (stąd rozterki Racine'a):

„(...) ze wszystkich wymysłów świata nie masz niebezpieczniejszego niż teatr.”

(Blaise Pascal, *Myśli*)

Realizatorzy Fedry J. Racine'a w Teatrze na Woli

Bogdan Augustyniak – ur. 1940 r., ukończył historię sztuki na UW oraz Wydział Reżyserii PWST w Warszawie. Reżyser teatralny, telewizyjny i radiowy. Reżyserował m. in. *Długi obiad świąteczny* Wildera, *Separaację* Stopparda, *Przed odejściem w stan spoczynku* Bernhardta (Teatr TV), *Marię Stuart* Schillera (Teatr Bogusławskiego, Kalisz), *Iwonę, księżniczkę Burgunda* Gombrowicza (Teatr im. Siemaskowej, Rzeszów), *Cyganerię* Pucciniego (opera krakowska). W latach 1982-90 był dyrektorem teatru w Kielcach. Z prowincjonalnego zespołu zrobił jeden z liczących się w kraju ośrodków. W Kielcach wystawił m. in. *Kartotekę* Różewicza, *Święto Winkelrida* Zagórskiego i Andrzejewskiego, *Rewizora* Gogola, *Ślub* Gombrowicza. Od 1 IX 1990 r. dyrektor naczelny i artystyczny Teatru na Woli w Warszawie. Wyreżyserował na tej scenie *Nosorożca* E. Ionesco, *Króla Nikodema* F. Goetla i R. Malczewskiego, *Sąsiadkę* P. Chesnota.

Józef K. Oraczewski – ur. 7 czerwca 1951 r. w Warszawie. Studia odbył w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie uzyskał dyplom z wyróżnieniem w roku 1975. W latach 1975-77 uczęszczał na Podyplomowe Studium Scenografii Teatralnej i Filmowej. Uprawia malarstwo ścienne, rysunek, grafikę oraz instalacje przestrzenne. Miał około 40 indywidualnych wystaw, brał udział w licznych wystawach zbiorowych.

Około 400 jego prac znajduje się w zbiorach prywatnych i państwowych w kraju i za granicą.

Piotr Moss – ur. 13 maja 1949 r. Studia w PWSM w Warszawie w klasie kompozycji prof. Perkowski, a potem w Paryżu u Nadii Boulanger. Jest laureatem krajowych i zagranicznych konkursów kompozytorskich. Współpracuje z teatrem (ok. 150 realizacji w teatrach krajowych i zagranicznych), teatrem Polskiego Radia (dwukrotnie laureat I Nagrody Prezesa), filmem (jego muzyka do polsko-fińskiego filmu pt. *Najpiękniejsze miejsce na świecie* otrzymał Prix Italia w 1979 r.) i telewizją.

Cytowane fragmenty pochodzą z:

Wilam Horzycy, *Wersal i widma* (tekst do programu Teatru Narodowego w Warszawie, *Fedra*, (sez. 1957/58)
Philippe van Tieghem, *Główne doktryny literackie we Francji. Od Plejady do surrealizmu*. Warszawa 1971.
Ryszard Przybylski, *Wtajemniczenie w los. Szkice o dramatach*. Warszawa 1985
Georges Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Warszawa 1977
Andrzej Kijowski, *Szansa Racine'a*. W: *Dialog* 1958 nr 9, s. 97-104
Jan Kott, *Miarka za miarkę*. Warszawa 1962

Zastępca dyrektora
ELŻBIETA LECHICZ-NIESIOŁOWSKA

Kierownik biura obsługi widzów
Ewa Szypołowska

Kierownik działu technicznego
Bogusław Lorenc

Światło – **Andrzej Król**

Dźwięk – **Anna Pawluk**

Brygadzysta sceny – **Wojciech Reczulski**

Rekwizytor – **Andrzej Łopusiński**

Pracownia krawiecka – **Jan Bańka**

Pracownia tapicerska – **Franciszek Mierzejewski**

Redakcja programu
Małgorzata Piekut

Opracowanie graficzne
LD Studio

Wydawca
Teatr na Woli

Osoby:

Tezeusz, król Aten – ~~Krzysztof Gosztyła~~

Fedra, żona Tezeusza – Anna Chodakowska

Hippolit, syn Tezeusza i Antiopy – Grzegorz Emanuel

Arycja, ateńska księżniczka – Bernadetta Machała-Krzemińska

Teramenes, ochmistrz Hipolita – Jarosław Gajewski

Enona, piastunka i powiernica Fedry – Anna Ciepiewska

Ismena, powiernica Arycji – Elżbieta Kamińska

Panope, dworka ze świąty Fedry – Jolanta Wilk

Rzecz dzieje się w Trojzeniu, mieście na Peloponezie, stolicy Trojzenii

Reżyseria
Bogdan Augustyniak

Scenografia
Józef K. Oraczewski

Muzyka
Piotr Moss

Inspicjent Sufler

Beata Nieśmiatek **Hanna Kosiorek**

W nagraniu muzyki udział wzięli:

Józef Sarnacki - flet, flet altowy

Romuald Gołębiowski - klarnet basowy

Barbara Skoczyńska - perkusja

Stanisław Skoczyński - perkusja

Dariusz Mizera - kontrabas

Nagrania dokonano w studio S-2 Polskiego Radia w Warszawie.

Realizacja dźwięku: **Andrzej Brzoska**.

Jean Racine

FEDRA

(“Phèdre”)

Przekład
Artur Międzyrzecki

24
Premiera w maju 1993

