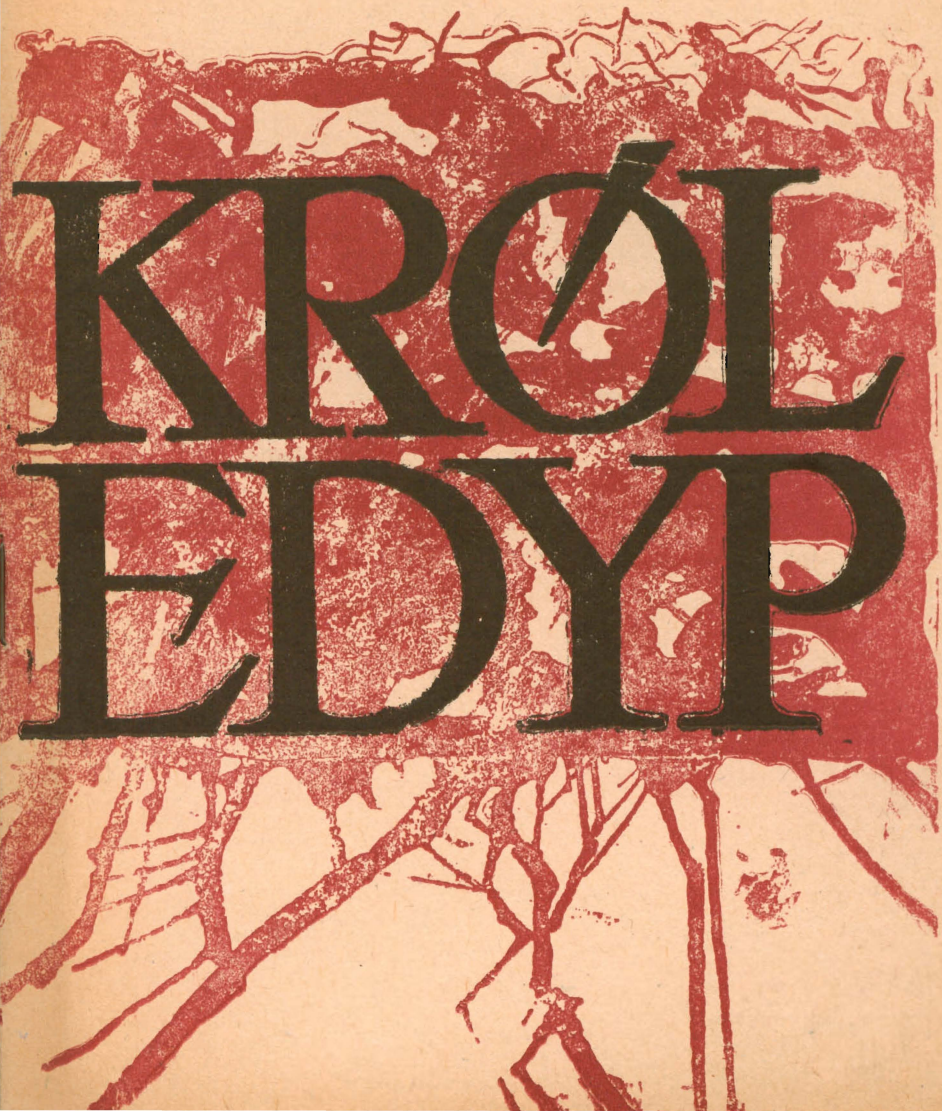
SOFOKLES

KRÓL EDYP



ANDRZEJ BANACH

O TEATRZE GRECKIM

Twórcą teatru greckiego było państwo niewielkie, czyli miasto. Jedno i to samo słowo określało te dwa organizmy. Państwo, zarazem strażnik religii, dostarczało wspólnej rozrywki swym obywatelom, gdyż Grek chętnie przebywał w towarzystwie. Przedstawienie tragedii, i komedii nawet, było świętem państwowym jednoczącym raz jeszcze wszystkich jego członków.

Zapraszano też chętnie cudzoziemców, aby im pokazać kulturę i cywilizację kraju. Tragedia w początkach wiodła się z obrzędu, w treści opowiadała o wspólnej przeszłości, w formie była współzawodnictwem najlepszych.

Siedzibą teatru mogło być początkowo każde miejsce, z którego mieszkańcy całego miasta oglądać mogli razem duże widowisko. Ustrój był demokratyczny, każdy miał prawo słyszeć i widzieć dobrze. Do tego celu nadawało się najlepiej naturalne zbocze wzgórza, u którego stóp płaska powierzchnia pomieścić mogła chór i aktorów. Widzowie z początku stali, jak w czasie dzisiejszych obchodów państwowych, dostojnicy zaś dostawali miejsca na improwizowanej trybunie. Jeżeli powierzchnia sceny kończyła się z tyłu urwiskiem, tym lepiej.

Przedstawienie rozpoczynało się o wschodzie słońca, kończyło o zachodzie i trwało w sumie kilka dni . Dramaturg, który tworzył dzieło dla takiego teatru, włączał realną porę dnia w swoją tragedię. Prawdziwy czas, mierzony fizycznie nawet nie zegarem, lecz słońcem, stawał się czasem estetycznym, czasem człowieka. Gwiazdy gasnące przy odchodzeniu nocy nie musiały być malowane w dekoracji.

Taka długość przedstawienia byłaby nużąca, gdyby teatr istniał tylko dla samej szuki. Wtedy wzruszenie z artyzmu płynące przez kilkadziesiąt godzin, zmieniałoby się w zmęczenie. Ale teatr był równocześnie kon-

kursem poetyckim, przeglądem tańców, popisem muzycznym i wokalnym, a zarazem odświętnym miejscem spotkania całego miasta i zaproszonych gości. W tych warunkach pobyt w teatrze mógł być miły.

Przedstawienie kilkudniowe, składające się z utworów współzawodniczących poetów albo z trylogii utworów tego samego autora, wymagało różnego rodzaju przerw. Były więc antrakty naturalne, wypełnione wypoczynkiem, jedzeniem odwiedzaniem wzajemnym. Przerwy estetyczne natomiast, w granicach tego samego utworu, były krótkie i chór pozostawał bezustannie na scenie reprezentując jedność akcji. Tragedię dzielono zwykle na pięć istotnych części, czyli aktów, odpowiadających biegowi dramatu. Pozwalało to aktorom zmienić maski i wypocząć do śpiewu.

Te antrakty ozdabiano wstawkami wokalno — tanecznymi.

Ponieważ teatr miał państwową funkcję wychowawczą, należało zaprosić całe miasto. W pierwszych rzędach, czyli w marmurowych fotelach, siadali wygodnie, na poduszkach, przystrojeni wieńcami chroniącymi łyse czaszki od słońca sędziowie konkursowi, kapłani i goście zagraniczni. W dalszych rzędach całe Ateny z koszykami jedzenia i dzbanami wina. W towarzystwie swoich panów mogli przychodzić do teatru niewolnicy. Publiczność, w demokracji, miała wszystkie prawa. Gdy sztuka się nie podobała, przedstawienie urywano. Gdy przeciwnie, fragment ładny był, powtarzano go, jak dzisiaj bisuje się arię w operze.

Autor znał swój teatr, Ajschylos występował jako pierwszy aktor. Sofokles miał głos zbyt słaby. Aktor z początku był jeden, Ajschylos wprowadził drugiego, a Sofokles trzeciego. Zmieniali oni w czasie przerw swe maski, aby grać różne role. Aktor był słabo widoczny z oddali, ale głos jego, dzięki znakomitej akustyce i odpowiednio zbudowanej masce słyszano z najdalszych miejsc. Dobierano więc aktorów według rodzaju głosu, zwłaszcza, że w partiach ważniejszych musieli śpiewać jak w operze. Twarz zakrywała maska, dla ekspresji zostawała więc reszta ciała. Była ona w kostiumie kontrastowym lub jaskrawym dobrze widzialna. Dlatego aktor opanować musiał znakomicie sztukę mimu, pantomimy i tańca.

Użycie maski w tragedii greckiej zrośnięte było organicznie ze wszystkimi pozostałymi elementami teatru. Niezmienna maska, którą aktor przywdziewał z początkiem, a składał po zakończeniu przedstawienia, zachęcała do stworzenia typu bohatera, którego tylko los zniszczyć może. Twierdzi się, że dla aktora stanowiła pomoc w emisji głosu. Niewątpliwie. Ale przede wszystkim zmuszała go do wyrażenia uczuć tylko zasadniczych, jednoznacznych. Tylko tak można w masce grać dobrze. Nie pozwala na niejasności ani na psychologię głębi. dla publiczności maska stanowiła najlepszy środek informacji o przeznaczeniu aktora. Kostiumy były mało zróżnicowane, nieliczni aktorzy zmieniali role, musieli przedstawiać nieobecne na scenie kobiety, programów drukowanych brakło. Maska zastępowała więc napis. Trzewik wysoki, czyli koturn, przywracał proporcję ciała, zachwianą przez nałożenie maski wydłużającej głowę.

Tak prosto przebrani aktorzy grali na scenie zbudowanej niemniej prosto i celowo. U stóp amfiteatru znajdowała się okrągła powierzchnia, zwana „orchestrą", na której swobodnie poruszał się chór. Za czasów Sofoklesa i Ajschylosa całość przedstawienia rozgrywała się w tym miejscu. Później poza orchestrą, naprzeciw środkowych miejsc widowni, zbudowano nieszerokie, prostokątne podwyższenie, na którym pokazywali się artyści. To miejsce nazywano „proskenion". W głębi znajdowała się fasada budynku z pięknymi kolumnami, o wyglądzie świątyni czy pałacu. Ten budynek to „scena" (skene, tj. buda). Front jego miał zwykle troje drzwi, przez które aktorzy wchodzili i wychodzili. Przez otwory te można było wygodnie wytoczyć małą platformę dla pokazania zabitego za sceną tyrana. Wtedy akcja rozgrywała się na trzech poziomach: orchestra, proskenion i dach skene. Scena znajdowała się na dole w dolinie, a na zboczach pagórka, później kamiennego amfiteatru, mieściła się widownia. Po jej bokach u dołu, między zakończeniem widowni a krajem przestrzeni scenicznej, były przejścia, używane zarówno przez widzów, jak chór. Nie było kurtyny oddzielającej scenę od widowni i dzielącej teatr na dwie obce krainy: życia widowni i złudzenia sceny.

Dekoracja była zwięzła. Była mało potrzebna, skoro lokalizacja konfliktu oraz jego uwiarygodnienie historyczne nie miały znaczenia. Jeżeli akcja toczyła się w mieście lub na Olimpie, to pałac wystarczał, jeżeli pod murami Troi, to kolumny budynku też nikogo nie raziły. Rekwizytów było więcej, gdyż uzupełniały one aktorów, „grały" na scenie, dalekie od dekoracji jako ozdoby czy środka budzenia nastroju. Król nosił koronę i po tym go poznawano: poza teatrem nikt w Atenach króla nie widział. Herakles miał maczugę, Apollo trzymał łuk i strzały.

Posługiwano się dość bogatą maszynerią. Jeżeli w tekście zjawiał się duch, jeżeli interweniował bóg, gdy zrywała się burza, trzeba było to jakoś uzmysłowić. Tu sama wyobraźnia nie wystarczyła. Zwłaszcza, że widownia obejmowała i dwadzieścia tysięcy ludzi, całe miasto. Była więc zapadnia dla duchów i zjaw, żuraw dla porywania ze sceny przedmiotów i machina do fabrykowania grzmotów: składała się z glinianych dzbanów, napełnionych kamieniami, które z wysoka wsypywano do miedzianego naczynia. Przede wszystkim zaś było napowietrzne urządzenie z platformą, na której zjawiał się bóg, czyli deus ex machina. Wszystkie te pomysły krył w sobie budynek za proskenionem z bocznymi przybudówkami.

Fragmenty z książki Andrzeja Banacha „Wybór maski" Kraków, 1962.

„EDYP" NA SCENACH WSPÓŁCZESNYCH

Zainteresowanie tragedią grecką i aktualnością jej problematyki, jej współczesnym ujęciem scenicznym, w ostatnich czasach przybrało na sile. Publikujemy fragmenty wypowiedzi kilku wybitnych reżyserów i krytyków z różnych krajów (wybrane z „Le Théatre dans le Monde" Nr 4/1957 i z „Tieatra" Nr 11/1956). Choć proponują rozmaite interpretacje i rozwiązania sceniczne, wszystkie te wypowiedzi łączy przekonanie, które i my podzielamy: tragedia grecka jest dziś znowu współczesna.

Michel Saint-Denis: Wydaje mi się przede wszystkim, że prezentując współczesnej publiczności wielkie dzieło klasyki, niezależnie od tego, z jakiego pochodzi kraju i ile lat sobie liczy, należy się wystrzegać zarówno rekonstrukcji historycznej, jak i estetyzmu. Jeśli próbuje się z iluzoryczną wiernością naśladować niepewny model — oba te sposoby grożą sparaliżowaniem inspiracji i prowadzą do fałszywego stylu, lub jak to się mówi do stylizacji.

Z drugiej strony, jeśli ktoś chce wystawić tragedię grecką, musi odczuwać silny impuls, jaki u człowieka współczesnego wywołać może jedynie widoczna zbieżność pomiędzy rozpatrywanym dziełem i aktualnym problemem.

Tuż po wojnie wystawiłem „Króla Edypa", ponieważ tragedia bohatera, który wpada w sidła przeznaczenia, korespondowała w moim pojęciu, z tragedią naszych czasów. Kilka lat później zaprezentowałem „Elektrę", ponieważ i tym razem dobiegło mnie w tym utworze echo aktualnych udręk.

Chcę przez to powiedzieć, że ufając skuteczności oddziaływania tych utworów na publiczność dzisiejszą, nie czułem potrzeby przybliżania ich do naszych cza-

sów. Punktem wyjścia było dla mnie żywe wrażenie wyniesione z lektury tekstów, to właśnie wrażenie chciałem przekazać publiczności.

W jaki sposób? Od dawna studiowałem to wszystko, co wiadomo na temat sceny greckiej i jej praw, które decydują o stosunkach między aktorem-chórem a publicznością, między sceną-orchestrą a amfiteatrem.

W wypadku „Edypa" miałem do dyspozycji zwykły teatr, w którym chór z konieczności musiał się mieszać z aktorami, a co za tym — jednakowa odległość dzieliła chór i aktorów od widowni. Obrzędowe ewolucje chóru były niemożliwe; nie byłyby po prostu czytelne w ramach realistycznej sceny. Edypa grał Laurence Olivier: jego siła ekspresji była znacznie większa bez maski. Uważałem też za zbyteczne przybrać w maski chór piętnastu starców, granych przez piętnastu aktorów, z których żaden nie miał doświadczenia w posługiwaniu się maską.

Podsumowując, chciałbym zaznaczyć, że w interpretacji klasycznego stylu Sofoklesa — różnego od stylu Ajschylosa czy Eurypidesa — uszanowaliśmy kompozycję formalną tekstu tragedii, szukając inspiracji w dawnych środkach ekspresji, które adoptowaliśmy do wymagań nowoczesnej sceny, nie zdradzając samej ich istoty.

Tyrone Guthrie: Nie jest rzeczą rozsądną utrzymywać, że ten czy inny sposób robienia czegoś jest właściwą drogą. Nawet tak prostą czynność, jak przybicie gwoździa, można wykonać na wiele różnych sposobów, z których żaden nie jest doskonały, ale kilka jest słusznych, a nawet — w danych okolicznościach — najbardziej wskazanych. To samo, aczkolwiek rzecz jest dużo bardziej złożona, dotyczy wystawienia tragedii greckiej.

Nasza kanadyjska inscenizacja „Króla Edypa" była w wysokim stopniu stylizowana. Czołowe postacie sztuki — Edyp, Jokasta i Kreon — otrzymały maski, półtora razy większe od normalnej twarzy, oraz koturny, które podwyższyły postać mniej więcej o dłoń. Maski były śmiało stylizowane i pomalowane tak, aby przypominały metal: złoto, jeśli idzie o Edypa — jako obraz słońca, srebro, jeśli idzie o Jokastę — niczym księżyc; maska Kreona z ciemniejszego metalu niż pozostałe,

PAŃSTWOWY TEATR WE WROCŁAWIU

„ROZMAITOŚCI"

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYST. ADOLF CHRONICKI
V-DYREKTOR JANUSZ PŁAWIŃSKI
KIEROWNIK LITERACKI JERZY BAJDOR

SEZON TEATRALNY
1963/64

SOFOKLES

KRÓL EDYP

TRAGEDIA

PRZEKŁAD
LUDWIK HIERONIM MORSTIN

INSCENIZACJA i REŻYSERIA
HALINA DZIEDUSZYCKA

SCENOGRAFIA
KRZYSZTOF PANKIEWICZ

MUZYKA
TADEUSZ BAIRD

UKŁAD PLASTYCZNY CHÓRU
HENRYK SAWICKI

Asystent reżysera
WIESŁAW NOWOSIELSKI

Premiera 1964 r.

OSOBY

EDYP	ADOLF CHRONICKI
KREON	SŁAWOMIR PIETRASZEWSKI
TEREZJASZ	STANISŁAW IGAR MEDARD PLEWACKI
JOKASTA	MARIA GÓRECKA
POSŁANIEC z Koryntu	JANUSZ OBIDOWICZ
PASTERZ	ALEKSANDER GAJDECKI
ZWIASTUN	WIESŁAW NOWOSIELSKI
PRZODOWNIK Chóru	WŁADYSŁAW DEWOYNO
PIERWSZY z chóru .	JAROSŁAW KUSZEWSKI

Chór w wykonaniu studentów uczelni wrocławskich.

Inspicjent
MICHAŁ MROCZKO

Sufler
HALINA NIEDŹWIECKA

przypominała brąz. Maska wieszcza Terezjasza przypominała głowę wielkiego, ślepego ptaka. W maskach i kostiumach chóru wyczuwało się jakby bliskość ziemi; głowa zdawała się być wyciosana z drzewa, a szaty były koloru porostów, brunatno-szare i szafranowo-żółte.

Co do tekstu, wybraliśmy wolny przekład wielkiego poety irlandzkiego W.B. Yeatsa. Wiersz podawany był jak recitativy w operze, z niewielkimi ustępstwami na rzecz naturalizmu. Chóry prezentowały się na kształt starannie przygotowanych intermediów śpiewno-mimicznych. Zmierzaliśmy do tego, by podnieść przedstawienie do rangi rytuału religijnego, w którym ruch i słowo byłyby możliwie jak najbardziej „abstrakcyjne". Szło o to, żeby przenieść postaci i fabułę z płaszczyzny wąskiego konkretu na płaszczyznę bardziej zbliżoną do uniwersalnej. Edyp, na przykład, nie miał być jakimś królem czy jakimś mężczyzną, lecz ucieleśnieniem królewskości i męskości. Wielka złota maska nie oddawała, rzecz jasna, finezyjnych odcieni subtelnej ekspresji; pozwalała natomiast sugerować nadludzki majestat i nadawała mu niezwykle przejmujący, choć abstrakcyjny wyraz cierpienia. Umyślnie zaryzykowaliśmy inscenizację „skrajną", która mogła się wydawać bardzo pretensjonalna. I niektórzy tak właśnie ją przyjęli, ale na ogół reakcja prasy i publiczności była zdecydowanie przychylna.

Od tego czasu upłynęły cztery lata. Wracając myślą do tego przedstawienia, żałuję, że nie miałem wówczas dość odwagi, by jeszcze dalej podsunąć stylizację i pokazać rzecz jeszcze bardziej skrajnie. Koncesje na rzecz dominującej w teatrze tendencji naturalistycznej umniejszają tylko — w moim pojęciu — tragedię grecką; w doznaniach publiczności patos zastępuje tragizm.

Gdybym kiedykolwiek miał jeszcze okazję wystawić tragedię grecką, sądzę, że potrafiłbym ją zaprezentować w sposób tak zuchwały, że postaci, niczym w obrazach Rouaulta lub rzeźbach Henry Moore'a, zatraciłyby wszelkie podobieństwo do istot ludzkich, że ich sposób mówienia nie miałby prawie nic wspólnego z burżuazyjnym prawdopodobieństwem teatru naturalistycznego, a raczej przywodziłby na myśl grzmot fal, westchnienia wiatru, bądź ryk rozjuszonych lub rannych zwierząt. Być może, że wynik byłby absurdalny, lecz w teatrze trzeba ryzykować, jeśli pragniemy wyzwolić się od aktualnej mody.

Gustav-Rudolf Sellner. Inscenizacje tragedii antycznych wymykają się dramatycznym środkom, jakimi aktualnie dysponujemy. Stanowią one spotkania z prowizorami, które można zaledwie w przybliżeniu odtworzyć. Ten rodzaj przedstwienia odwołuje się do głębokich warstw naszej świadomości. To, co się tutaj ewokuje i przyzywa, drzemie we wspólnym, pierwotnym pokładzie ludzkiej egzystencji. W teatrze opartym na napięciu i akcji, tragedia grecka niewiele ma wspólnego z teraźniejszością; natomiast w teatrze, który odwołuje się do owych głębszych warstw świadomości — nabiera ona od razu wstrząsającego znaczenia.

Wierność historyczna i styl teatru, w którym widz utożsamia się z tym, co się dzieje na scenie jest obca interpretacji tragedii. Wierność historyczna służyć może tylko dociekaniom archeologicznym, zaś sprowadzenie skomplikowanej budowy okresów do tekstu naturalistycznego i psychologicznego podkreśliłoby tylko dzielący nas dystans i pozostawiłoby nas bezbronnymi w obliczu wypadków dramatycznych, które zaledwie rozumiemy i nie możemy ich na nowo przeżyć. Jedynym podejściem do tragedii antycznej, jej królów, jej rytuału, jej zbrodni, jej niszczycielskich namiętności i brzemienia win jest ukazanie pierwotnego obrazu współczesnego człowieka, w którym to obrazie ucieleśniają się nasze najświeższe sny. Obrazu pierwotnego, który możemy rozpoznać dlatego, że oglądamy go w rzeczywistości położonej poza granicami logiki i praw przyczynowych.

Jean-Louis Barrault: Wydaje nam się, że reżyser ma pełną swobodę w odniesieniu do tragedii antycznej, lecz pod każdym względem jest zainteresowany w tym, by próbować zrekonstruować tę Grecję którą równa odległość dzieliła od zachodniej Europy, od azjatyckiego wschodu i od kontynentu afrykańskiego.

Na scenie pudełkowej, zakreśliliśmy koło: sięgało ono na widownię, przypominając orchestrę w teatrze greckim. W oparciu o koło ustawiliśmy praktykable, przypominające proscenium. Obie te płaszczyzny zostały połączone schodami. Wydawało nam się, że w ten sposób odtworzyliśmy związek dekoracji greckiej. Co

do reszty— puściliśmy swobodnie wodze naszej wyobraźni, unikając wszakże przeładowania sceny.

Zastosowaliśmy pół-maski. Nie były one użyte z myślą o powiększeniu twarzy ani o wzmocnieniu głosu. Maska ma znaczenie głębsze, wydobywa z istoty ludzkiej drugie życie jej instynktów; odkąd więc aktor nie dysponuje już wyrazistą ekspresją twarzy, musi on odkryć na nowo głębszy system ekspresji. (...)

Zmienia się technika gry

A że teatr grecki jest teatrem par excellence totalnym — właśnie maska pomaga nam odnaleźć pełną ekspresję istoty ludzkiej.

Paweł Nowicki: Jak wystawić obecnie starożytną tragedię, zwłaszcza taką, jak „Król Edyp", która szczególnie głęboko ukazuje epokę najwyższego rozkwitu starożytnej Grecji, żywotność i tragizm „wieku Peryklesa", ze wszystkimi jego sprzecznościami? Czy potrzebne jest takie widowisko w naszych czasach, w jakim stopniu może ono wzbogacić radziecką sztukę?

Sofokles w „Edypie" mówi o wielkości człowieka, bez względu na ograniczoność jego możliwości i tragizm jego złożonego i pełnego sprzeczności życia na ziemi. Wbrew powszechnej opinii trzeba też powiedzieć, że problem nieuchronności losu nie jest tu wysunięty na pierwszy plan. Sofokles nie podkreśla przeznaczenia człowieka, ale nietrwałość jego szczęścia, niedostateczność jego mądrości i wiedzy dla przezwyciężenia tragicznych okoliczności, w jakich stawia go historia. Sofokles ukazuje tragizm sprzeczności pomiędzy subiektywizmem ludzkich zamierzeń i poczynań z jednej strony, a obiektywnym sensem ich realizacji z drugiej strony. Często świadome czyny ludzi prowadzą do rezultatów sprzecznych z ich zamierzeniami.

...Rolą chóru, jego przeznaczeniem jest wyrażać los Edypa. Nie może w nim być ani jednego człowieka obojętnego. Wszyscy przeżywają tragedię Edypa i wspierają jego tragiczne męstwo... Bez chóru nie ma obrazu Edypa. Chór w tragedii jest równie ważny jak Edyp.

Należy zrozumieć, że wystawienie i prawidłowa interpretacja tej najpotężniejszej antycznej tragedii na scenie radzieckiej w naszych czasach jest wybitnym wydarzeniem w historii radzieckiego teatru, w rozwoju socjalistycznej kultury.

Antyczna tragedia grecka nie sprowadza się do poetyckich mitów i nieskazitelnej budowy akcji. Jej muzealna rekonstrukcja jest niemożliwa i bezsensowna. Tragedia grecka zaczyna żyć w pełni, kiedy znajdujemy w niej wyraz namiętnej walki o silnego i wolnego człowieka. Realizm socjalistyczny wymaga jak najgłębszego odsłonięcia emocjonalnego i ideowego bogactwa greckiej tragedii w jej doskonałej formie, a nie muzealno-historycznej rekonstrukcji jej zewnętrznej powłoki.

Wielkie dzieła klasycznej sztuki żyją poprzez wieki, jeśli wyrażają istotę historycznej walki człowieka z przyrodą i z niedoskonałością społecznych stosunków, o swoją ludzką godność. Sztuka i życie rzucają sobie wyzwanie. Świadomość pozostaje w tyle za życiem. Żeby popchnąć sztukę naprzód trzeba zmobilizować i wykorzystać dla naszego burzliwego i szybko płynącego życia całe doświadczenie wieków minionych, wskrzesić je i zmusić, aby służyło przyszłości.

*

W REPERTUARZE

WILLIAM GIBSON
„CUD W ALABAMIE"
Reż. HALINA DZIEDUSZYCKA
Scen. ZBIGNIEW KLIMCZYK

❖

ARTUR WATKINS
„CZŁOWIEK, KTÓRY PRZYSZEDŁ W PIĄTEK"
Reż. HALINA DZIEDUSZYCKA
Scen. BARBARA GUTEKUNST

❖

WILLIAM SZEKSPIR
„POSKROMIENIE ZŁOŚNICY"
Reż. JOWITA PIEŃKIEWICZ
Scen. ZBIGNIEW KLIMCZYK

❖

JAN PAWEŁ GAWLIK
„POKUSA"
Reż. ANDRZEJ WITKOWSKI
Scen. MARCIN WENZEL

❖

GEORGE BERNARD SHAW
„ŚWIĘTA JOANNA"
Reż. JÓZEF GRUDA
Scen. JANUSZ TARTYŁŁO

DAVID TURNER
„POD WŁASNYM DACHEM"
Reż. SZYMON SZURMIEJ
Scen. ZBIGNIEW KLIMCZYK

❖

JERZY PRZEŹDZIECKI
„GARŚĆ PIASKU"
Reż. JOWITA PIEŃKIEWICZ
Scen. BARBARA GUTEKUNST

❖

W PRZYGOTOWANIU

TYMOTEUSZ KARPOWICZ
„DZIWNY PASAŻER"
Reż. ANDRZEJ WITKOWSKI
Scen. JANUSZ TARTYŁŁO

IIII

BENN W. LEVY
„PORWANIE AMAZONEK"
Reż. ADOLF CHRONICKI
Scen. JANUSZ TARTYŁŁO

KIEROWNIK TECHNICZNY
JAN ADRIAN URBAN

GŁÓWNY ELEKTRYK
HENRYK JANOWSKI

GŁ. BRYGADIER SCENY
STEFAN WITEK

KIEROWNIK PRACOWNI
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ
EUSTACHIA LEŚ

KIEROWNIK PRACOWNI
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ
JÓZEF PODOLSKI

KIEROWNIK PRACOWNI
PERUKARSKIE
STANISŁ. KOŁODZIEJCZAK

KIEROWNIK PRACOWNI
MALARSKIEJ
WŁADYSŁAW DACH

KIEROWNIK PRACOWNI
STOLARSKIEJ
ZYGMUNT NIEWIAROWSKI

PRACOWNIA ŚLUSARSKA
JAN FERENC

KIEROWNIK PRACOWNI
SZEWSKIEJ
ALEKSY MIELNICZUK

KIEROWNIK PRACOWNI
BUTAFORSKIEJ
EWA FLONDRO

KIEROWNIK PRACOWNI
TAPICERSKIEJ
ADAM WALCZYSZYN

AKUSTYK
MACIEJ PROSEK

OPRACOWANIE
GRAFICZNE OKŁADKI
ZBIGNIEW KLIMCZYK

POCZĄTEK PRZEDSTAWIEŃ WIECZORNYCH GODZ. 19.15
DYREKCJA I ADMINISTRACJA TEATRU
WROCŁAW UL. RZEŹNICZA 12
TELEFON
CENTRALA 353-43
DYREKCJA 387-73
Org. Widow. 328-16

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Dział Organizacji Sprzedaży od godz. 8-mej do godz. 15-tej. Telefon 328-16. Bilety indywidualne w kasie Teatru od godz. 10-tej do godz. 13-tej i od godz. 16-tej do godz. 19,15. Przedsprzedaż biletów: „Orbis" — Rynek 39 oraz Ośr. Usług Film., ul. Świerczewskiego 45, codziennie oprócz niedziel i świąt w godz. 10—18.

WDD — 3000 — 2000 A5 — W-9/316

PAŃSTWOWY • TEATR • ROZMAITOŚCI
WE • WROCŁAWIU

CENA ZŁ 2,50