SOFOKLES

KRÓL EDYP

PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE
W SZCZECINIE

Dyrektor
Kierownik artystyczny
Józef Gruda

Kierownik literacki
Jadwiga Adamowicz

TEATR POLSKI

Premiera 20 października 1973 r.

Sofokles
KRÓL EDYP

Przekład: Stefan Srebrny

Opracowanie tekstu: Aleksander Strokowski

Osoby:

Edyp . . . . . Bohdan A. Janiszewski
Kreon . . . . . Jan Młodawski
Teiresjasz . . . . . Józef Jachowicz
Jokasta . . . . . Danuta Oherow
Goniec . . . . . Stanisław Masłowski
Pasterz . . . . . Jerzy Jończyk
Przodownik chóru . . . Feliks Szajnert

oraz
Studio Pantomimy Politechniki Szczecińskiej

Reżyseria: ALEKSANDER STROKOWSKI
Scenografia: MAŁGORZATA TREUTLER
Plastyka ruchu: Jerzy Kubicki
Opracowanie muzyczne: Aleksander Dudarenko
Asystent reżysera: Feliks Szajnert

Inspicjent: Grzegorz Kowalczyk
Sufler: Bożena Raszka

SOFOKLES

SOFOKLES (496 — 406 p.n.e.) — drugi w porządku chronologicznym z wielkich twórców tragedii greckiej (Ajschylos, S. Eurypides) urodził się w Kolonos pod Atenami. Działalność Sofoklesa przypada na rozkwit Aten, na czasy Peryklesa i Herodota. Posiadając wszechstronne i gruntowne wykształcenie, brał poeta czynny udział w życiu publicznym.

Jako tragik okrył się Sofokles sławą bardzo prędko. Mając zaledwie 28 lat, odniósł zwycięstwo w zawodach dramatycznych nad starym mistrzem Ajschylosem. Wcześnie też zdobył sobie uznanie jako aktor, grając rolę kobiecą — homeryckiej królewny Nauzykai.

Z ogromnego, liczącego przeszło 120 tragedii dorobku Sofoklesa zachowało się w całości jedynie parę dzieł: „Antygona" (wystawiona w roku 443 p.n.e.), „Król Edyp" (r. 429 p.n.e.), „Elektra", „Ajas", „Trachinki", „Filoklet" (r. 409 p.n.e.), „Edyp w Kolonie" (401 p.n.e.).

Sofokles wzbogacił zastany teatr i dramat nowymi elementami artystycznymi. Przede wszystkim wprowadził na scenę trzeciego aktora, poszerzając możliwość komponowania akcji i dialogu, podniósł liczbę chórzystów z dwunastu do piętnastu. Budował dekoracje do własnych sztuk i komponował do nich muzykę. Motywy tragiczne, wyzyskiwane z niedosiężną doskonałością przez Sofoklesa, stawały się natchnieniem całej plejady znakomitych pisarzy wielu następnych wieków.

Tebański mit o Labdakidach

Król Teb Lajos, syn Labdaka, otrzymał z Delf wyrocznię, która głosiła, że przeznaczone mu jest umrzeć z ręki syna. Gdy ów syn przyszedł na świat, kazał go Lajos porzucić na górskim pustkowiu, aby tam zginął. Jednak sługa, któremu zostało to zlecone, ulitował się nad dzieckiem i zamiast je porzucić, oddał je pasterzowi z Koryntu. Ten zaniósł dziecko na dwór królewski; bezdzietna para królewska — Polibos i Meropa — przyjęła je za swoje. Syn Lajosa, któremu przybrani rodzice nadali imię Edypa, wychowany został przez nich w przeświadczeniu, że jest ich rodzonym synem; zdarzyło się jednak kiedyś, gdy był już dorosłym młodzieńcem, że ktoś mu zarzucił, iż jest tylko dzieckiem przybranym. Mimo że przybrani rodzice zaprzeczyli temu, Edyp, aby położyć kres szerzącym się plotkom, udał się do Wyroczni Delfickiej z prośbą o potwierdzenie; tam jednak, zamiast odpowiedzi na swoje pytanie, otrzymał straszną przepowiednię: że zabije ojca i ożeni się z matką. W przekonaniu, że jest synem Polibosa i Meropy, Edyp postanowił nigdy nie wracać do Koryntu i poszedł przed siebie, gdzie oczy poniosą. Na wąskim górskim rozdrożu spotkał jadącego wozem Lajosa; w wyniku sprzeczki zabił go, nie wiedząc, z kim ma do czynienia. W ten sposób spełniła się pierwsza połowa wyroczni. Idąc dalej, znalazł się Edyp pod Tebami, które cierpiały wówczas od okrutnego potwora, Sfinksa; ów zadawał ludziom zagadkę, której nikt rozwiązać nie potrafił, i gdy nie otrzymywał odpowiedzi, zabijał ich. Edyp zagadkę rozwiązał, uwolnił miasto od Sfinksa i w nagrodę otrzymał rękę świeżo owdowiałej królowej Jokasty — własnej matki. Tak spełniła się druga połowa wyroczni.

Szereg lat panował Edyp w Tebach szczęśliwie. Doczekał się z Jokasty czworga dzieci. Aż wreszcie wybuchła w Tebach straszna zaraza. Wyrocznia, zapytana o radę, odpowiedziała, że przyczyną zarazy jest zmaza plamiąca miasto, w którym przebywa dotąd nie wykryty i nie ukarany zabójca Lajosa. Edyp energicznie zabrał się do wykrycia zabójcy, co krok za krokiem doprowadziło go do podejrzeń, że zabójcą jest on sam, że ów spotkany kiedyś w górach podróżny — to był właśnie Lajos. Równocześnie przybył z Koryntu posłaniec z wieścią o śmierci Polibosa i obwołaniu Edypa królem Koryntu. Był to ten sam pasterz, który ongi otrzymał go z rąk sługi Lajosa jako niemowlę. Mimo, że wyrocznia co do zabicia ojca pozornie się nie sprawdziła, Edyp odmówił powrotu do Koryntu w obawie sprawdzenia się jej drugiej połowy. Wówczas pasterz koryncki wyjawił mu całą prawdę. Aby wyświetlić sprawę swego pochodzenia, kazał Edyp sprowadzić ze wsi owego sługę Lajosa; konfrontacja z nim posłańca z Koryntu doprowadziła do ostatecznego wykrycia prawdy. Jokasta, dla której już po pierwszych zeznaniach Koryntianina wszystko stało się jasne, popełniła samobójstwo. Edyp w szale rozpaczy wykłuł sobie oczy.

Taka jest treść tragedii Sofoklesa „Król Edyp".

Stefan Srebrny

Wstęp do „Antygony" Sofoklesa,
Warszawa 1969

O tragedii attyckiej

Tragedia — dosłownie „pieśń kozłów" — powstała z pieśni chóralnej zwanej dytyrambem, odśpiewywanej ku czci wielkiego boga wina Dionizosa przez cały zespół śpiewaczy, przybrany w skóry koźle i imitujący satyrów, przyboczny orszak boga. Takie chóry kozłów istniały już w wieku VII na terenie całej Grecji; poparcie, którego użyczył kultowi ludowemu Pizystrat, urządzając święto Wielkich Dionizjów w Atenach i podnosząc kult ludowy do roli święta państwowego, zadecydowało o tym, że ze śpiewu kozłów z biegiem czasu rozwinęła się tragedia. Zaczął ją przekształcać w tym kierunku ludowy twórca Tespis, pochodzący z attyckiej wioski Ikarii. Powziął on myśl, żeby obok chóru wprowadzić aktora i stworzyć zawiązek rozmowy między tym aktorem a chórem. Dalszy rozwój tragedii polegał na zerwaniu z przedstawianiem jedynie losów Dionizosa i przejściu do dramatyzowania innych mitów. Kiedy w pierwszej połowie V wieku Ajschylos dodał drugiego, a Sofokles trzeciego aktora, pierwotna pieśń kozłów zamieniła się w dramat.

Tragedia, podobnie jak epopeje Homera, spełniała nie tylko funkcję estetyczną, lecz także wychowawczą. Dążeniem wielkich tragików nie było bowiem jedynie interesujące, a często wstrząsające przedstawienie na scenie mitu, lecz ukazanie na losie bohaterów działania praw kierujących życiem ludzkim. Ale nie tylko treścią wystawianych tragedii różnił się teatr attycki od teatru nowożytnego, lecz także sposobem ich wystawiania. Występy odbywały się jedynie podczas świąt Dionizosa, przez pełne

trzy dni. Przedstawienie odbywało się pod gołym niebiem, na okrągłym placu zwanym orchestrą. Miejsca dla widzów — theatron — wyrąbane były na stokach Akropolu. Na twarzach aktorów nie można było dostrzec mimiki, gdyż zakryte były tradycyjną maską. Postacie ich były wysokie, ponad miarę zwykłego człowieka — chodzili bowiem w specjalnie wysokim obuwiu, koturnach. Słowa również były niepowszednie, niecodzienne, wzniosłe. Wszystko to dalekie było od wszelkiej powszedniości życia.

Kazimierz Kumaniecki
„Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu",
Warszawa 1969

Pierwotny układ tragedii

Widowisko rozpoczynało się od wejścia (párodos) chóru. Z wejściem tym połączona była pierwsza pieśń chóralna. Gdy ona milkła, do chóru przychodził aktor i rozgrywała się dialogowa scena przyjścia (epeisodion). W skład takich scen wchodziły dłuższe przemówienia aktora oraz krótkie kwestie i repliki, wymieniane między nim a przodownikiem chóru. Nie był to śpiew, jak przedtem, ale dialog recytowany. Mógł również scenę taką lub jej część wypełnić dialog aktora z całym chórem; wówczas była to scena muzyczna: chór śpiewał, aktor albo odpowiadał mu recytując, albo też śpiewał. Takie zbiorowe sceny muzyczne najczęściej stosowane były wtedy, gdy sytuacja przynosiła z sobą napięcie wezbranego uczucia, zwłaszcza gdy uczucie wyładowało się w lamencie; stąd sceny takie otrzymywały nazwę kommosów, czyli właśnie „lamentów". Po odejściu aktora rozbrzmiewała nowa pieśń chóru, tym razem już nie „wejściowa", ale wykonywana „na stanowisku" i z tej przyczyny zwana stasimon. Nie znaczy to jednak bynajmniej, że chór wykonywał ją stojąc w miejscu bez ruchu: każdą pieśń chóralną należy wyobrażać sobie jako połączenie dźwięku z ruchem plastycznym, który, oczywiście, zależnie od treści i charakteru pieśni, bywał to bardziej, to mniej ożywiony.

Z takich pieśni chóru, zbiorowych scen muzycznych i scen mówionych składała się całość tragedii; gdy akcja dobiegała końca, chór śpiewał pieśń wyjściową (éxodos) i odchodził. Zasadniczo taką pozostała forma tragedii na zawsze, z jednym tylko dodatkiem: w pierwszej połowie

V w. dodano na początku scenę mówioną, poprzedzającą wejście chóru; zwano ją prologiem, czyli „przedmową". Nie od razu jednak ustalił się zwyczaj rozpoczynania w ten sposób widowiska: stale obserwujemy go dopiero w drugiej połowie stulecia. Sceny dialogowe, poprzedzielane pieśniami chóru, dały początek nowożytnemu podziałowi dramatu na akty.

Stefan Srebrny
Wstęp do „Antygony" Sofoklesa",
Warszawa 1969.

Na marginesie przedstawienia

I

Mity — długotrwałe zagadki, rozwiązywane na własną miarę epok i pokoleń — pojawiły się w zamierzchłych dziejach ludzkości. Do świadomości kulturowej nowożytnej Europy dotarły poprzez dziedzictwo śródziemnomorskie, nie pozbawione już w starożytności ocen i interpretacji. Wypełnione bogami i ludźmi do bogów podobnymi opowieści konkretnie myślących, starożytnych Greków nie były niczym innym, jak chęcią zrównania się człowieka z bóstwem, postawieniem istot śmiertelnych ponad śmiertelnością i przyrodą nieożywioną. Stąd antropomorficzny charakter greckich wierzeń ludowych. Stąd u Homera, w najstarszych zachowanych pomnikach literatury greckiej, Grek sportretował w bogach siebie samego w całej swej różnorodności i wielopostaciowości, tworząc własną religię — jedną z najpiękniejszych baśni świata o boskości człowieka. Jej dosłowna interpretacja, trwając całe wieki, przyświecała jeszcze powadze Herodota. Stanowiła stały element wiary tego dziejopisa w kształt historii tworzonej przez prawa boskie i wszelkie wynikające stąd konsekwencje.

Ale już niespokojni sofiści skomplikowali sprawę, tłumacząc znaczenie postaci mitycznych w sposób alegoryczny. Dalej posunął się w sądach Arystoteles, uważając mity za „nieprawdziwe opowieści" zrodzone z przyczyny prawodawców i władzy jako środek na utrzymanie porządku społecznego. Średniowiecze przejęło je w formie „opowieści umoralniają-

cych", by odtąd przez długi czas sposób tłumaczenia mitów wyznaczały nawroty dosłowności i niejednokrotnie naiwnej alegoryczności.

Renesans odkrywa w mitach kopalnię bogatej symboliki. Racjonalizm oświeconych szuka genezy mitów w „ciemności i niewiedzy ludzkiej". Romantycy rewaloryzują je jako rodzaj znaczeń ukrytych, odzwierciedlających prawdy życia na równi z poezją i sztuką. Dziewiętnastowieczny ewolucjonizm uczynił z mitu wyraz ciekawości poznawczej człowieka pierwotnego, usiłującego jednak rozwiązać problemy nurtujące jeszcze pozytywistycznych fascynatów teorii Darwina. Swego czasu posłużył się mitami dla eksplikacji drastycznej tezy Freud, według którego rzeczywistość zawarta w opowieściach mitycznych była zakamuflowanym wyrazem popędu seksualnego, kierujcego podświadomie zachowaniami ludzi. Jung dostrzegał w mitach archetypiczne formy podświadomości zbiorowej, wyrażające koncepcję struktury psychiki ludzkiej.

W wieku XX — według niektórych diagnostyków współczesności — klasyczna mitologia jako obszar penetracji różnych teorii i postaw życiowych miałaby coraz mniej absorbować społeczeństwo. Ów przybierający na sile proces demitologizacji kultury ma też stanowić przejaw wypaczeń treści życia duchowego człowieka, a wraz z tym — kryzys cywilizacji opartej na kulturze antycznej. Cywilizacji technicznej, skompromitowanej gorzkimi doświadczeniami naszego czasu, burzącymi wniwecz olimpijski świat mitów greckich. Czy istotnie upoważnieni jesteśmy do wydawania tak bezwzględnych sądów? Zagadnienie jest zbyt skomplikowane, abyśmy je tu rozważali. Doświadczenie poucza jednak, że mimo kataklizmów naszego wieku elementy kultury wytworzone przez humanizm grecki zachowują nadal wartość, pozwalając spojrzeć nań w sposób bardziej dogłębny. Nie zniszczył ich rozmach technicyzacji współczesności. Cezura lat wojny i okupacji nie osłabiła zainteresowania antykiem. Świat mitów nie przestaje przyciągać nie tylko poetów, dramatopisarzy i filologów, lecz staje się ponadto przedmiotem analizy naukowej, która na miejscu mało mówiących dociekań genetycznych z przeszłości, stwarza opis opowieści mitycznych i próbuje wyznaczyć zasady ich funkcjonowania.

II

Badania etnologów, socjologów, antropologów i historyków religii, prowadzone na przykładzie społeczeństw prymitywnych, wykazały niezwykłą popularność mitów oraz zastanawiające ich podobieństwo formalne i treściowe. Kanwą wydarzeń opowieści mitycznych wielu odrębności kulturowych, podobnie jak w wypadku mitów greckich, bywa powstanie świata (mity kosmogoniczne), narodziny bogów (mity teogoniczne), problematyka wieczności i śmiertelności (mity eschatologiczne) czy powstanie człowieka (mity antropogeniczne). W wielu mało cywilizowanych społecznościach, odległych przestrzennie i czasowo, odkryta powtarzalność motywów historii mitycznych podczas celebrowania okresowych świąt przybiera formę rytuału. Formę obrzędu obrazującego opowieści pełne dramatyzmu, ścierających się sił i potęg, wyzwalających w człowieku atmosferę radości i smutku, udręki, uniesień i rozpaczy, co każdorazowo dla tubylców staje się aktem wiary w stwarzanie świata na nowo, powstawanie

bóstw, a wraz z tym — w narodziny człowieka z nowym zasobem sił witalnych. Mit jest przeto przypominaniem, upamiętnianiem jakiejś historii, która wyraża aktualny pogląd na świat. Mit ujawnia ostateczną, a nie tylko historyczną sytuację człowieka, formułuje zasadnicze pytania, odpowiada na wiecznie te same prawdy. Wydarzenie mityczne w czasie aktualizacji mitu ulega transcendencji, nabiera cech wieczności. Czyny bogów i bohaterów stają się dla człowieka kultur pierwotnych konkretne i symboliczne zarazem; stosując się do ich nauk, staje się on człowiekiem prawdziwym. Mity bowiem posiadają podwójne oblicze: związane są z miejscem i czasem, a jednocześnie dzieją się zawsze i wszędzie. Czas trwania mitu jest więc czasem wiecznym. Czasem świętym, który — w przeciwieństwie do szarej codzienności czasu świeckiego — może być przywracany poprzez uczestniczenie w historii najwyższej rangi. Historii, która oprócz konkretu własnych bohaterów i ich czynów niesie zawartość prawd uniwersalnych.

Człowiek wierzący naszych czasów, uczestnicząc w praktykach religijnych, zna dobrze podobny czas liturgiczny, polegający na reaktualizacji jakiegoś sakralnego wydarzenia. Lecz cóż oznacza dla cywilizowanego Europejczyka owa chęć zjednoczenia się z bóstwem prymitywnego człowieka? Nie zgodzi się on zapewne na obiektywność zdarzeń przedstawionych w micie, jak to, wyznając swą religię, czynili najdawniejsi starożytni Grecy i dotąd czynią członkowie społeczeństw prymitywnych. Nikogo nie będą przejmować dosłownie przedziwne kosmogonie greckie, nikt też nie da wiary deterministycznym losom bohaterów. Ich życie, pełne przygód i fantastycznych wydarzeń, przy

dosłownym odczytaniu mitu może ulec degradacji do zwyczajnej bajki. Elementy te straciły dla nas niepodzielnie wartość wydarzeń istniejących obiektywnie. Zniknęły składniki wiary mitycznej (np. lęk przed bóstwem, protest przeciwko śmierci), zatraciła się w swej dosłowności płaszczyzna zdarzeń mitu. Ale z wielowarstwowej struktury opowieści mitycznych pozostaje przecież wiecznie żywa sfera pojęć i zachowań człowieka w określonych sytuacjach jako system wartości ludzkich, posiadających nadal tę samą moc kulturotwórczą.

III

Zadaniem sztuki scenicznej nie jest oczywiście naukowe badanie mitów — pozostawmy to naukowcom. Lecz powinnością teatru, o ile zdecyduje się on na wystawienie dramatu antycznego, nie chcąc stać się jedynie biernym uczniem kultur starożytnych, przekazujących charakterystyczne dlań upodobania i idee — pozostaje próba odkrywania w pozostawionym spadku mitów śródziemnomorskich prawd, które spełniają się najpełniej w sytuacji dzisiejszego człowieka. Co wybrać z tragicznej historii Edypa, której każdy wątek przepełniony jest wielością znaczeń? Jak ukształtować hierarchię składników dramatu, by spod owej geologii problemów wydobyć prawdę na nasz współczesny obraz i podobieństwo? Mit jest uniwersalny — to prawda. Ale w historii, w miarę jak upływa czas, innej wymowy nabiera wiele czynów, zmienia się wartościująco sama kategoria tragizmu. Ulegają zmianie systemy doświadczeń społecznych, a wraz z nimi zmienia się sposób odczuwania rzeczywistości.

Historia teatru zna wiele tragiczno-moralizujących interpretacji dziejów Lajosowego syna. Dla Sofoklesa były one przede wszystkim obrazem winy nie zawinionej, przykładem zmagania się cierpiącego bohatera z przeznaczeniem, przed którym nie ma ucieczki. Widziano w nich mit upadku ze szczytów sławy na samo dno przepaści, czy uosobienie grzechu i kary za pychę, tyranię i morderstwo. Przedstawiano Edypa jako mędrca — rozwiązywacza zagadek Sfinksa, lub obdarzonego prometejskim posłannictwem wybawcę miasta od zarazy. W odrębną problematykę rozważań, w krainę snów i podświadomości, wprowadził Edypa Freud, dając początek żywej jeszcze gdzieniegdzie linii interpretacji tej tragedii w duchu ideologii łączonej ze sferą doznań seksualnych.

Tragedia Ajschylosa i Sofoklesa po raz pierwszy w literaturze antycznej otwiera nową koncepcję bogów i ludzi, którą stworzyła tendencja moralna, obca jeszcze bohaterom Homera i Hezjoda. Przedstawienie obecne podejmuje tę zasadniczą myśl, ale sięgając do źródeł odrzuca monumentalność, patos i układ oryginału, pozbywa się maski i koturnu. Najbliższy bowiem naszemu odczuciu stał się dzisiaj mit Edypa jako wzorzec etyczny Everymana w formie tragicznie wypowiedzianej konieczności wyboru; jako próba człowieczeństwa narzucona przez okoliczności. Poprzez sytuację, w której podejmując decyzję w imię ideałów ponadjednostkowych, dochodzimy tragicznej prawdy o sobie samym, by już się nie cofnąć z obranej drogi.

Jest to przede wszystkim rzecz o człowieku, nie o królu. Opowieść z bohaterem, dla którego żyć — znaczy myśleć i działać, w wy-

borze postępowania stwarzać własną osobowość, być zawsze w zgodzie z wzorcami ekstraludzkimi, które, niestety, zawierają element nieznanego ryzyka; czasem tak wielkiego jak wyrok na samego siebie. Edyp nasz nie jest podobny herosom w ich nadzwyczajnym męstwie. Łatwiej porównać go z pascalowskim człowiekiem, zawieszonym między Kosmosem a Ziemią. Z człowiekiem wypełniającym imperatyw kategoryczny, jaki wiele wieków później sformułuje Immanuel Kant. Czy naprawdę później? Powtórzmy raz jeszcze: mit odnosi się do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, zaś teatr jest również rytuałem.

S.F.

Lektury pomocnicze dla uczestników akcji „Głosu Szczecińskiego"

„MŁODZI MIŁOŚNIKAMI MELPOMENY"

Zygmunt Adamczewski
„Protest tragiczny", Warszawa 1969.
(Rozdział o „Królu Edypie")

Robert Graves
„Mity greckie", Warszawa 1967.

Kazimierz Kumaniecki
„Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu", Warszawa 1969.
(Rozdział o teatrze greckim)

Allardyce Nicoll
„Dzieje teatru", Warszawa 1959.
(Rozdział o teatrze greckim)

Tadeusz Sinko
„Zarys historii literatury greckiej" Warszawa 1959.
(Rozdział o życiu i twórczości Sofoklesa).

Stefan Srebrny
Wstęp do „Antygony" Sofoklesa, Warszawa 1969.

Tadeusz Zieliński
„Sofokles i jego twórczość tragiczna", Kraków 1928.

W REPERTUARZE:

Teatr Polski

Fritz Hochwälder
OSKARŻYCIEL PUBLICZNY

Michał Bałucki
RADCY PANA RADCY

w przygotowaniu:

Jarosław Marek Rymkiewicz
NIEBIAŃSKIE BLIŹNIĘTA

Teatr Wsłpóczesny

Leon Schiller
KRAM Z PIOSENKAMI

Friedrich Schiller
DON CARLOS

w przygotowaniu:

Kornel Makuszyński
PRZYGODY KOZIOŁKA MATOŁKA

Kierownictwo techniczne:
Kazimierz Krzanowski
Michał Tuszyński

Światło:
Kazimierz Krzanowski

Operator światła:
Janusz Kłym

Brygadier sceny:
Mieczysław Witkowski

Kierownicy pracowni:
malarskiej:
Michał Tuszyński

krawieckiej damskiej:
Gertruda Madajczyk

krawieckiej męskiej:
Stanisław Kaczmarczyk

modystka:
Jadwiga Macharzyńska

perukarskiej:
Czczesława Gąbka

ślusarskiej:
Andrzej Zołotucho

stolarskiej:
Florian Wolny

szewskiej:
Paweł Paczyński

tapicerskiej:
Władysław Jałowski

Główny elektryk:
Kazimierz Krzanowski

Wydawca:
Państwowe Teatry Dramatyczne w Szczecinie

Redakcja programu:
Stanisław Franczak

Cena zł 5,00

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI

S. Z. Graf. Zam. 2927 Nak. 1500+25 E-2/1880