BAŁTYCKI TEATR DRAMATYCZNY
im. Juliusza Słowackiego
Koszalin – Słupsk

Henryk Ibsen

UPIORY

OBSADA

Helena Alwing	**— Adela Zgrzybłowska**
Oswald Alwing	**— Jacek Strama**
	— Jerzy Rogalski
Pastor Manders	**— Jerzy Smyk**
Jakub Engstrand	**— Aleksander Błaszyk**
Regina Engstrand	**— Teresa Makarska**

ASYSTENT REŻYSERA
JACEK STRAMA

Sufler
Janina Jarocka

Inspicjent
Helena Kuliszewska

W PRZEDSTAWIENIU WYKORZYSTANO FRAGMENTY I i II SUITY DO DRAMATU „PEER GYNT", „LYRISCHE STÜCKE" OP. 38 EDVARDA GRIEGA.

HENRYK IBSEN

UPIORY

(GJENGANGERE)

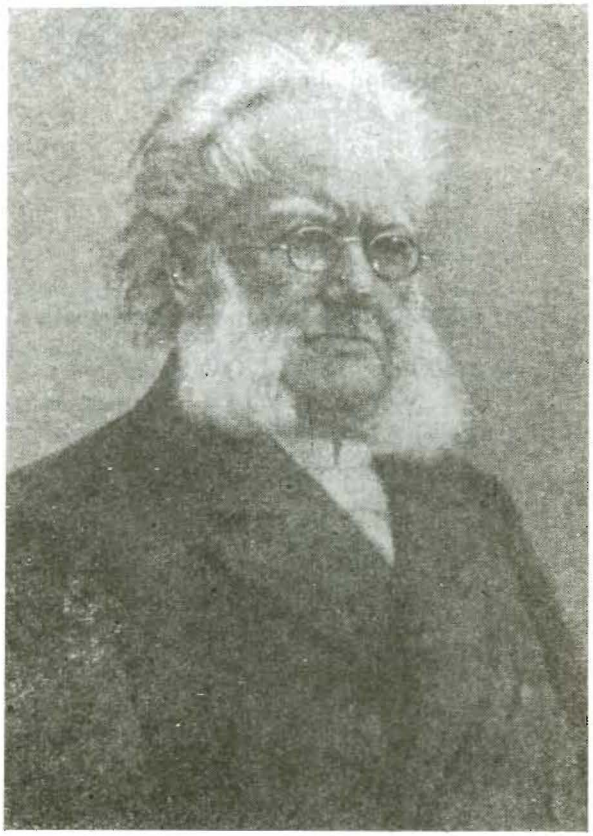
dramat w dwóch częściach

Przekład: Jacek Frühling

Reżyseria i opracowanie muzyczne
PIOTR PIASKOWSKI

Scenografia
KIKA LELICIŃSKA

DZIEWIĄTA PREMIERA SEZONU 1972/73
STO SIEDEMDZIESIĄTA CZWARTA PREMIERA BTD



HENRYK IBSEN

KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI IBSENA

1828, 20 marca — data urodzin pisarza (Skien, Norwegia).

1844—1849 — Po bankructwie ojca Ibsen opuszcza dom rodzinny i przenosi się do małego miasteczka Grimstad, gdzie pracuje jako pomocnik aptekarski.

„Żyje tam jakby w rozdwojeniu jaźni, sam jeszcze nie wie, co będzie jego prawdziwym powołaniem: w dzień zaznajamia się z arkanami mieszczańskiego zawodu, w wolnych chwilach przygotowuje się do egzaminu, w nocy ucieka duchem w świat marzeń i tęsknot".

W tym okresie powstają pierwsze utwory Ibsena: poemat „Do wrogów" i dramat „Katylina", oba zrodzone z rewolucyjnej atmosfery Wiosny Ludów, oraz satyry.

„Spokojną dawniej atmosferę mieszczańskiego środowiska zaczęło nagle szarpać ostrze satyry, zwrócone przeciw miejscowym wielkościom i spędzające sen z powiek miejskich tuzów. Obywatelom miasta nie zawadzałby Ibsen — aptekarz. Bardzo im natomiast za skórę zalazł Ibsen — pisarz".

1850 — Ibsen wyjeżdża do Kristianii, stolicy kraju (dzisiejsze Oslo), gdzie pracuje w redakcji tygodnika „Andhrimer", zajmując się szczególnie badaniem starych norweskich podań, których tematy wykorzysta w swej twórczości. Tam po raz pierwszy styka się z teatrem.

1851—1857 — Ibsen przebywa w Bergen, jako dramaturg i reżyser nowopowstałego teatru. W roku 1852 odbywa podróż do Niemiec i Danii. Na przestrzeni sześciu lat pisze „Inger z Oest", „Ucztę na Solhang".

„Zetknięcie się z teatrem od strony nie tylko autora, ale i reżysera dało mu bardzo wiele, nauczyło w i d z i e ć każdą osobę i każdą sytuację na scenie. Stąd jego niedościgłe mistrzostwo w kreśleniu sylwetek nie tylko głównych bohaterów sztuki, ale nawet małych, epizodycznych postaci".

1857 — Ibsen obejmuje kierownictwo artystyczne teatru w Kristianii.

1862 — Teatr bankrutuje: jedyna sztuka, jaką Ibsen w tym czasie napisał — „Komedia miłości" — wywołała burzę protestów; uznano ją za gorszącą i skandaliczną.

1864 — Powstaje dramat „Pretendenci do tronu", przyjęty przez publiczność i krytykę bardzo nieprzychylnie. Kolejne niepowodzenia doprowadzają do tego, że Ibsen

opuszcza Norwegię. Przebywa w Niemczech i we Włoszech. Na tym dobrowolnym wygnaniu powstają:

1866—1867 — dwa poematy dramatyczne „Brand" i „Peer Gynt", uznane za najwyższe osiągnięcie w poezji romantycznej narodów skandynawskich.

1869 — komedia satyryczna „Związek młodzieży".

1873 — „Cesarz i Galilejczyk", utwór złożony z dwu wielkich pięcioaktowych dramatów.

1877—1899 — W tych latach następuje w twórczości Ibsena zasadniczy zwrot zarówno w zakresie tematyki, jak i formy jego dramatów. Jeżeli pominąć „Komedię miłości" i „Związek młodzieży", to trzeba stwierdzić, że Ibsen był dotychczas poetą romantycznym, twórcą bądź to sztuk historycznych, bądź wielkich dramatów poetyckich. Teraz wkroczył na całkowicie odmienne tory. Pisze cykl dramatów, w których wypowiada walkę wszystkiemu co we współczesnym mu świecie ogranicza wolność jednostki i hamuje jej swobodny rozwój. Odtąd niemal regularnie co dwa lata będą się pojawiać utwory, dzięki którym Ibsen stanie się najgłośniejszym i najżywiej dyskutowanym dramaturgiem europejskim:

1877—1899 — „Podpory społeczeństwa", „Dom lalki" („Nora"), „Upiory", „Wróg Ludu", „Dzika kaczka", „Rosmersholm", „Pani morza", „Hedda Gabler", „Budowniczy Solness", „Mały Eyolf", „John Gabriel Borkman", „Gdy wstaniemy z martwych".

„Sztuki Ibsena w nowej, nie znanej dotychczas formie poruszały problemy, które nurtowały ówczesne społeczeństwo, poprzez pryzmat sztuki ukazywały najbardziej zawiłe i interesujące konflikty ludzkiego życia. Bohaterowie dramatów, kupcy, lekarze, adwokaci i inżynierowie po raz pierwszy zaczęli zwyczajnym, codziennym językiem prowadzić na scenie normalne rozmowy o bliskich im sprawach, o łatwo dla widza zrozumiałych konfliktach, o narodzinach, życiu i śmierci, o interesach i krzywdach, o miłości i nienawiści. Narodził się nowy rodzaj sceniczny: dramat realistyczny, a sam Ibsen stał się z tą chwilą głównym reformatorem teatru europejskiego. On pierwszy w europejskiej dramaturgii odważył się pokazać świat mieszczański, obnażyć mechanizm jego działania i zdemaskować potęgę pieniądza".

1901 — po 27 latach Ibsen wraca do kraju. Umiera 23 maja 1906 roku w Kristianii.

e.k.

Wypowiedzi krytyków po premierze „Upiorów" Londyn, 1891

„Scierwo literackie... Brednie opilca... Nowe i niebezpieczne szkodnictwo. Smutny i śmierdzący świat Ibsena... — („DAILY TELEGRAPH").

„Oburzające i bluźniercze insynuacje... Postacie sprzeczne same w sobie, nieinteresujące lub odpychające". („DAILY CHRONICLE").

„Żałosna diagnoza ponurej nieprzyzwoitości... Postacie to pedanci moralni i rozpustnicy... Chorobliwe karykatury... Bełkot zwariowanych Norwegów... Sztuka nie lepsza od przeciętnej burleski". — („BLACK AND WHITE").

„Egoista i partacz". — („DAILY TELEGRAPH").

„Zwariowany fanatyk... Zwariowany, zbzikowany stwór... Nie tylko konsekwentnie plugawy, lecz pożałowania godny nudziarz" — („TRUTH").

„Obrzydliwy, wstrętny, pełen sprzeczności i po prostu nudny... Ponury upiór szukający strachów po nocy i mrugający jak głupia, stara sowa, kiedy ciepłe słońce najlepszych wartości życia razi jego pomarszczone oczy". („THE GENTLEWOMAN").

G. B. SHAW

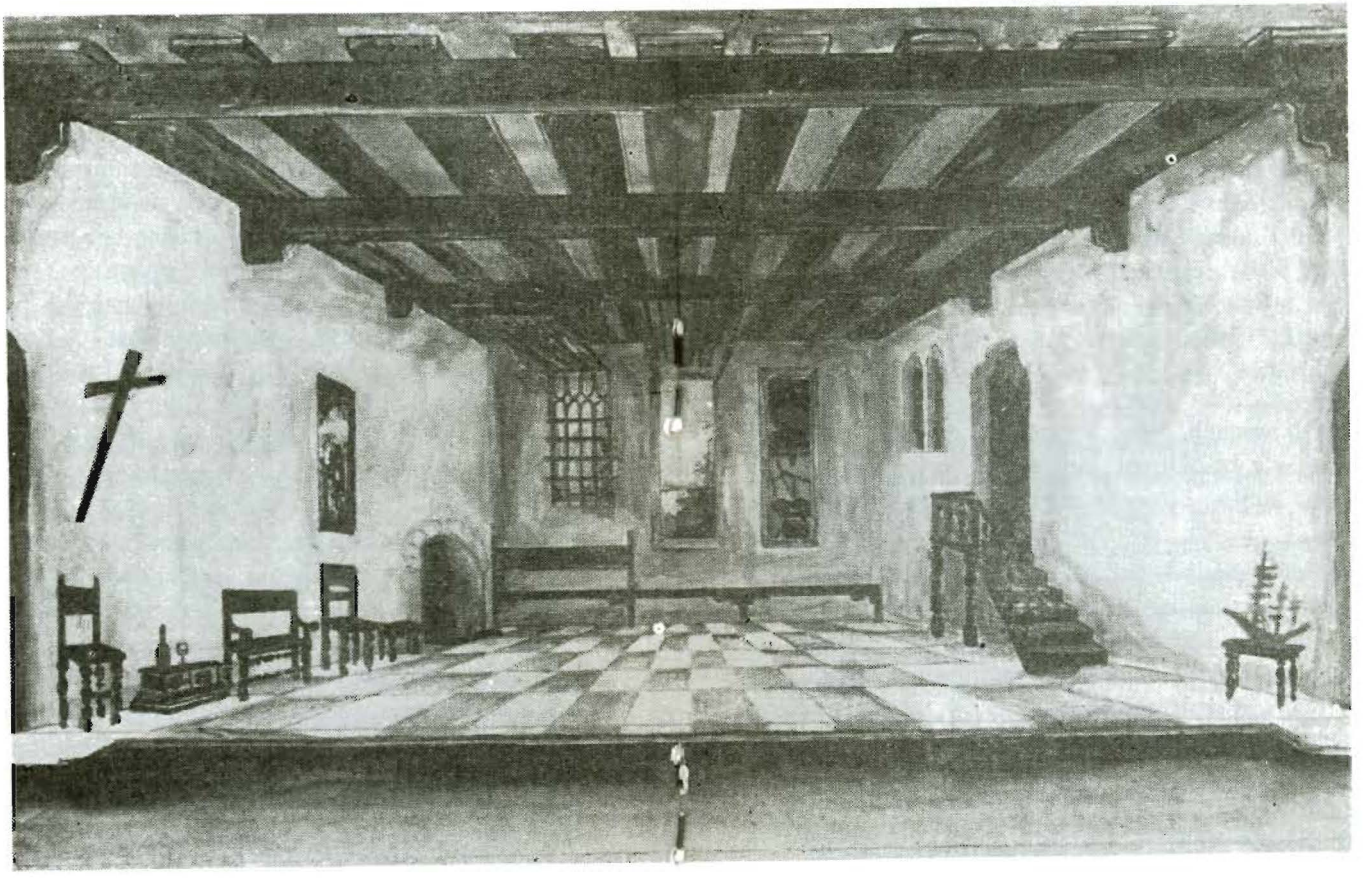
KWINTESENCJA IBSENIZMU

(fragmenty)

(...) Twierdzenie, że sztuki Ibsena mają niemoralną tendencję, jest — w powszechnym znaczeniu tego słowa — zupełnie słuszne. Niemoralność niekoniecznie musi oznaczać złe postępowanie: oznacza postępowanie, złe czy dobre, odbiegające od panujących ideałów.

(...) W miarę swego wzrostu w historii człowiek staje się śmielszy dzięki zwiększaniu się jego odwagi, czyli jego ducha, coraz bardziej waży się kochać i ufać, zamiast bać się i walczyć. Lecz odwaga człowieka ma też inne skutki: wznosi go ze zwykłej świadomości ku wiedzy, a to dzięki wzrastającej śmiałości spojrzenia faktom w oczy i powiedzenia sobie prawdy. U zarania swej słabości i strachu człowiek nie miał siły spojrzeć w twarz temu, co jest nieubłagane, natomiast najbardziej nieubłagane ze wszystkich rzeczy — fakty — przerażały go do tego stopnia, iż maskował najgroźniejsze fakty natychmiast po zetknięciu się z nimi. Czymże, zapytywał, byłoby życie bez ideałów? Więc człowiek stał się idealistą i pozostał nim do czasu, kiedy odważył się zacząć zrywać maski i zaglądać duchom w oczy. Jednakże nie wszyscy ludzie są jednakowo odważni, a już największy strach opada ludzkość, kiedy jakiś odważniejszy od ogółu usiłuje zerwać maskę, bez której ludzie nie mają jeszcze odwagi żyć.

Pełno mamy tych masek wokół siebie i dziś: maski przeznaczone do ukrycia brutalności instynktu płciowego we wcześniejszych stadiach jego rozwoju oraz do złagodzenia surowych, żelaznych praw, przy pomocy których społeczeństwo reguluje zaspokojenie tego instynktu. Społeczeństwo, zaczynające ciążyć ku cywilizacji, zmuszone jest narzucić jednostce instytucje małżeństwa i rodziny, bez których nie może trwać, miłość bowiem ciągle jeszcze znana jest tylko z przelotnych przebłysków, a podstawą związków seksualnych jest głównie apetyt fizyczny. W tych warunkach ludzie usiłują zaszczepić konieczności przyjemność: udają rozpaczliwie, że narzucona człowiekowi instytucja małżeństwa jest mu przyrodzona. Przyzwoity człowiek — pod strachem utraty tego miana — musi więc uważać, że mężczyzna zawsze spontanicznie kocha bardziej swoją żonę niż przygodne znajome i że kobieta, raz pożądana przez mężczyznę, musi być przez niego zawsze pożądana; dalej, jej dom rodzinny jest jedynym właściwym miejscem dla kobiety i że żadna prawdziwie kobieca kobieta nigdy nie miewa romansu. Otóż, jeśli czyjeś dzieciństwo zostało zatrute niechęcią matki i złym charakterem ojca; jeśli żona przestaje kochać męża, a ten jest nią serdecznie znudzony; jeśli brat pozywa brata do sądu o niewłaściwy podział schedy rodzinnej, a syn z zimną krwią krzyżuje plany i pragnienia ojca — to trudno w takich wypadkach wmawiać w siebie, że uczucie jest wieczne, a krew nie woda. Lecz powiedzieć sobie prawdę, znaczy przyznać się do zmarnowanego życia. Pozostają więc dwie możliwości: albo społeczeństwo przyzna rację takiemu człowiekowi przyzna, że system jest błędny i zmieni ten system — a stać się to może jedynie wtedy, kiedy organizacja społeczna do tego stopnia przerośnie instytucję małżeństwa, że jej brak nie będzie zagrażał istnieniu społeczeństwa — albo też otoczenie będzie musiało dodać takiemu człowiekowi otuchy, odważnie wmawiając w siebie, że wszystkie złudzenia maskujące małżeństwo są realną rzeczywistością.



Scenografia Kiki Lelicińskiej do „Upiorów" w BTD

(...) Obowiązek rodzi się najpierw jako ponura tyrania z bezsilności człowieka, z jego nieufności do siebie, słowem z jego abstrakcyjnego strachu.

Najpierw istniał obowiązek człowieka wobec Boga, a stróżem tego obowiązku był kapłan. Po obaleniu tego obowiązku miejsce jego zajął obowiązek człowieka wobec bliźniego, ze społeczeństwem w roli stróża; czy i ten obowiązek zostanie odrzucony, a miejsce jego zajmie obowiązek człowieka wobec siebie samego, z człowiekiem w roli własnego stróża?

(...) Dopóki kobieta nie wyrzeknie się kobiecości, obowiązku wobec męża, dzieci, społeczeństwa, prawa i każego innego obowiązku prócz obowiązku wobec siebie samej, dopóty nie osiągnie wyzwolenia.

Zastanawiając się nad koniecznością odrzucenia obowiązku przez kobietę, zrozumiałem konieczność odrzucenia obowiązku przez człowieka. (...)

ANNA JAKUBISZYN-TATARKIEWICZ

NAD IBSENEM

(fragmenty)

(...) Nie wydaje się, aby obyczajowość dramatów Ibsena, obyczajowość, którą tak wysoko cenił Shaw — była cechą bliską naszej współczesności.

Zresztą trzeba zacząć od tego, że obyczajowość u Ibsena jest dość szczególnego rodzaju. W istocie sytuacje obyczajowe są dla Ibsena tylko materiałem dla konstruowania metafor, poprzez które dramaturg stawia wciąż od nowa właściwy sobie temat — indywidualizmu. „Upiory", dramat na pozór par excellence obyczajowy, „tragedia syfilisu", „tragedia dziedziczności", w gruncie rzeczy nie traktuje ani o syfilisie, ani o dziedziczności dosłownie, fizjologicznie rozumianej: przynajmniej dzisiejszemu odbiorcy narzuca się odczytanie „Upiorów" jako przenośni, w której nieuleczalna choroba Oswalda symbolizuje jedynie fatalne skutki psychiczne atmosfery moralnej, z jakiej począł się syn szambelanostwa Alwingów. Z kłamstwa i obłudy może zrodzić się tylko nieuleczalne kalectwo duchowe: oto prawda, którą Ibsen wypowiada dramatem, tylko z faktury bliskim naturalizmowi.

(...) Walka przeciwko obyczajom XIX wieku, które dostarczyły Ibsenowi przesłanek do jego wniosków i surowca do metafor — walka ta jest dla nas problemem przebrzmiałym, przynajmniej w sensie intelektualnym, nie tu więc, podobnie jak nie w ibsenowskiej dyskusji o indywidualizmie doszukiwać się należy jego bezpośrednich związków z naszą epoką. „Nowoczesność" Ibsena, perspektywy, otwierane przez

niego dla dalszej ewolucji dramatu współczesnego , znaleźć można natomiast — w sytuacjach psychicznych, wokoło których budował swe sztuki.

Ibsen był dramatopisarzem mieszczaństwa. Świat jego bohaterów i krąg pojęć należy do historii mieszczańskiego społeczeństwa i do historii myśli mieszczańskiej. Jemu jednemu udało się utwory o tematyce obyczajowo-mieszczańskiej podnieść do rangi wielkiego dramatu dzięki temu chyba, że w sytuacje obyczajowe, właściwe dla społeczeństwa mieszczańskiego XIX wieku, wpisywał sytuacje psychiczne o zasięgu ogólnoludzkim, a w każdym razie o zasięgu wykraczającym poza jego czasy. Te ibsenowskie sytuacje psychiczne dobyte z otoczki obyczajowej stały się głównym tematem i problemem literatury, związanej z ostatnią tragiczną, ale nie pozbawioną wielkości i heroizmu filozofią mieszczańskiego świata, filozofią egzystencjalizmu. A zresztą wydaje się, że wobec tych sytuacji, raz uświadomionych, żaden człowiek współczesny nie może przejść obojętnie — nie spróbowawszy dać na nie takiej czy innej odpowiedzi. Odpowiedź nasza będzie różna, w zależności od stanowisk światopoglądowych, będzie tym bardziej różna od tej jaką dawał sam Ibsen — ale trudno o większą żarliwość w jej poszukiwaniu od tej jaką przepoił swe dzieło może jednak nie genialny, ale na pewno — wielki Norweg.

JOHN GASSNER

TRAGEDIA W NOWOCZESNYM TEATRZE

(fragmenty)

Arystoteles trafił w sedno, kiedy powiedział, iż oddziaływanie tragedii polega na oczyszczeniu duszy przez „litość" i „trwogę" („katharsis") (...) Jeśli kaharsis jest przekonującym określeniem skutku wywoływanego przez tragedię (a wierzę, że tak jest) to oznacza przede wszystkim jedną rzecz: czasowe rozładowanie niepokojących komplikacji wewnętrznych poprzez tragiczne przeżycie. Wypędzamy z naszej duszy „litość" i „trwogę", a są to określenia dość szerokie, by objąć większość patologicznych czy niemal patalogicznych elementów, mianowicie: lęków, obaw, chorobliwego smutku, roztkliwiania się nad sobą, pożądań sadystycznych czy masochistycznych i poczucia winy, jakie one wywołują. W dobrej tragedii widzimy te popędy odtworzone na scenie bezpośrednio przez bohaterów, z którymi możemy się utożsamiać. To są jakby nasi zastępcy. A wspomniane uczucia oczywiście istnieją w nas i uzewnętrzniają się o tyle, o ile reagujemy litością, bojaźnią i strachem na cierpienia ukazane na scenie.

Musimy jednak zauważyć, że rozładowanie dręczących nas nastrojów z pewnością okazałoby się niepełne i nieskuteczne, gdybyśmy jedynie uzewnętrzniali dane uczucie, zamiast je całkowicie rozpoznać, to znaczy zrozumieć i ocenić w naszej świadomości. Cała historia dramatu świadczy o tym, że trzeba czegoś więcej, gdyż różnica między melodramatem i tragedią ugruntowana jest na przekonaniu, że samo podniecenie uczuciowe nie daje tej satysfakcji, jakiej

przede wszystkim oczekujemy od dramatycznego przeżycia. Gdy wzruszenie wypływa z przyczyn uzasadnionych i służy jakiemuś dalszemu celowi, mówimy, że jest to tragedia. Gdy wzruszenie istnieje jako cel sam w sobie i spełnia się bez udziału rozsądku i jego kryteriów wiarygodności, mamy melodramat.

Czyż nie uznawano zawsze, że wyższość wielkich tragedii, polega na genialnym stopieniu namiętności z rozsądkiem, z „oświeceniem"? To właśnie mamy na myśli, gdy dramatyczną wielkość tragedii przypisujemy głębi jej treści, wadze konfliktu, konsekwencji rozwiązania problemu.

(...) Biorąc udział w tragicznym wydarzeniu pokazanym na scenie przeżywaliśmy namiętności wraz z bohaterami gdyż nie tylko obserwowaliśmy je, lecz czuliśmy je w sobie; namiętności nurtujące nas wszystkich czy też naszą zbiorową podświadomość, jeśli wolicie to określenie. Umożliwiono nam znalezienie ujścia, „uzewnętrznienie" że tak powiem, niepokojących uczuć. Uzyskaliśmy wobec nich dystans, tak że jest możliwe ważyć je i sądzić, to znaczy: zrozumieć. W ten sposób, osiągnęliśmy tragiczne oświecenie.

(...) Nie możemy utrzymywać, że „Upiory" nie wzbudzają ‚litości" i „trwogi". Tylko niska jakość elementu „oświecenia", zawartego w tej sztuce, nie pozwala osiągnąć w pełni tragicznej katharsis. To, czego pani Alving (a przez jej przeżycie widz czy czytelnik) nauczyła się w ciągu akcji, jest zbyt ściśle i konkretnie związane z możliwościami społecznej reformy, w żadnym wypadku nie odległymi ani trudnymi do zrealizowania. W rezultacie tego konflikt dramatyczny dzieła nie wciąga nas dość głęboko jak na tragedię.

(...) Dyskutować „idee" w „Upiorach" zawarte to znaczy odkryć, że „oświeceniu", jakiego może ta sztuka dostarczyć pod postacią dramatycznego przeżycia, braknie perspektyw wielkiej tragedii, nawet jeśli Ibsenowska zdolność symbolizowania oraz ironia wzniosła jego sztukę ponad poziom dramatu dydaktycznego.

(...) „Upiory" są więc niekompletnie tragiczne, mimo ich często niedostatecznie podkreślanej, lecz jak najbardziej godnej szacunku tragicznej atmosfery, mimo tragicznej pani Alving (która nosi cechy tragicznej heroiny w tym sensie, że cierpi głęboko i osiąga głębię uczucia) mimo poetycznie, ale także realistycznie ukazanego tragicznego motywu domowego Até, czyli klątwy ciążącej nad rodziną Alvingów. Są zdecydowanie sztuką rozpamiętującą nieszczęścia, mocną, gorzką i ironiczną. Tragiczną w najistotniejszym sensie tego słowa — nie są. (...)

KRONIKA BTD

O PRZEDSTAWIENIU „WYSZEDŁ Z DOMU" PISALI:

Lidia Kuchtówna „ŻYCIE LITERACKIE"

„Tak zwaną komedię" Różewicza, Piotr Piaskowski opracował jako efektowne, zwarte widowisko. Trochę stonował i ugrzecznił Różewicza, zatarł rodzajowość i farsę, stuszował wulgarności, co utworowi może nawet nie wychodzi na niekorzyść. Grabarzy z intermedium przebrał w sukmany i krakowskie czapki z Wyspiańskiego, pozbawiając przez to ich rozmowę analogii ze sceną z „Hamleta" — a tego już szkoda! Odegrał zresztą intermedium jako prolog, po którym kubły ze śmieciami podnoszą się i wiszą przez cały czas nad sceną przedstawiającą mieszczańskie wnętrze. Dopiero teraz, po grabarzach, w pokoju z palmą i zegarem, przesyconym zielonkawą poświatą (dekoracja Jana Kosińskiego, również pomyślana dla scenek w objeździe, a jakże podnosząca walory inscenizacji!), odprawi swą modlitwę Ewa. Odtąd sztuka, co jest i zasługą, i sukcesem Adeli Zgrzybłowskiej, zmienia się w wielki monolog kobiety. Inne postaci schodzą do roli chwilowych partnerów. Zgrzybłowska, z rzadko spotykaną umiejętnością, podnosi codzienną, płaską rzeczywistość do granic poezji. W jej interpretacji wątek fizjologicznego starzenia się kobiety zamienia się w studium samotności, strachu przed samotnością, okrutnego lęku w nagłym poczuciu czasu, który minął bezpowrotnie. Banalność zostaje ukazana w wymiarach tragizmu. (...)

Elementem organizującym spektakl jest muzyka Mariana Sawy, wyrazista, opracowana na zasadzie deformacji i komentarza poszczególnych scen. (...)

Jadwiga Ślipińska „GŁOS KOSZALIŃSKI"

(...) Reżyser koszalińskiego przedstawienia „Wyszedł z domu" niczego nie udziwniał, nie szukał nowej formuły dla tej sztuki, ale tekst opracował tak, aby był czytelny dla każdego odbiorcy. Wyeksponował jedynie znakomitą scenę na cmentarzu, otwierając nią przedstawienie. (...) „Wyszedł z domu" zamienia się na wielki popis solowy Adeli Zgrzybłowskiej. Jest to jeszcze jeden sukces tej aktorki w naszym teatrze. Dzięki niej przedstawienie utrzymane jest we właściwym rytmie, jest logiczne, czytelne, godne uwagi.

Kierownik techniczny	Józef Karbowiak
Główny elektryk	Stanisław Jeziorski
Elektroakustyk	Jan Laskowski
Brygadier sceny	Stanisław Kawalec
Kier. prac. krawieckiej	Jan Marciniak
Kier. prac. stolarskiej	Jan Świderski
Kier. prac. malarskiej	Franciszek Piątek
Modelator	Tadeusz Gościniak
Tapicer	Władysław Teodorowicz
Farbiarka	Apolonia Kuźmicka

STAŁE DNI GRANIA

W KOSZALINIE I SŁUPSKU

PIĄTEK, SOBOTA, NIEDZIELA — GODZ. 19

PRZEDSPRZEDAŻ BILETÓW

KOSZALIN: Dział Organizacji Widowni codziennie (z wyjątkiem niedziel i poniedziałków) w godz. 13—14, kasa teatru w dniach przedstawień na godzinę przed spektaklem oraz kasy „Orbisu" w godz. 10—17, tel. 237-57, 224-64

SŁUPSK: Kasa teatru codziennie z wyjątkiem niedziel i poniedziałków, godz. 11—13 oraz w dniach przedstawień na godzinę przed spektaklem

ZAMÓWIENIA NA BILETY

KOSZALIN

Dział Organizacji Widowni, tel. 220-58
Kierownik działu — Ditta Łokuciewska
Organizator widowni — Henryk Koska

SŁUPSK

Kasa teatru, tel. 52-85
Kierownik sceny i organizator widowni
Jadwiga Subocz

Druk programu: Prasowe Zakłady Graficzne
w Koszalinie. Zam. D-312 1000 F-4/371

Cena 2 zł

BIEŻĄCE PRZEDSTAWIENIA

JAROSŁAW ABRAMOW

KLIK-KLAK

HENRYK IBSEN

UPIORY

MICHAŁ BAŁUCKI

GRUBE RYBY

Program wydaje
Dyrekcja
Bałtyckiego Teatru Dramatycznego
im. Juliusza Słowackiego
Koszalin — Słupsk
Redakcja programu
Elżbieta Kisielewska