SHAKESPEARE: BURZA

SHAKESPEARE

BURZA

przekład stanisław barańczak

reżyseria krzysztof warlikowski

TEATR rozmaitości
WARSZAWA

scenografia małgorzata szczęśniak

..muzyka paweł mykietyn

. .. ...reżyseria świateł felice ross

. . asystent reżysera iwo vedral

. asystent scenografa aleksandra marczewska

inspicjent adam marszalik

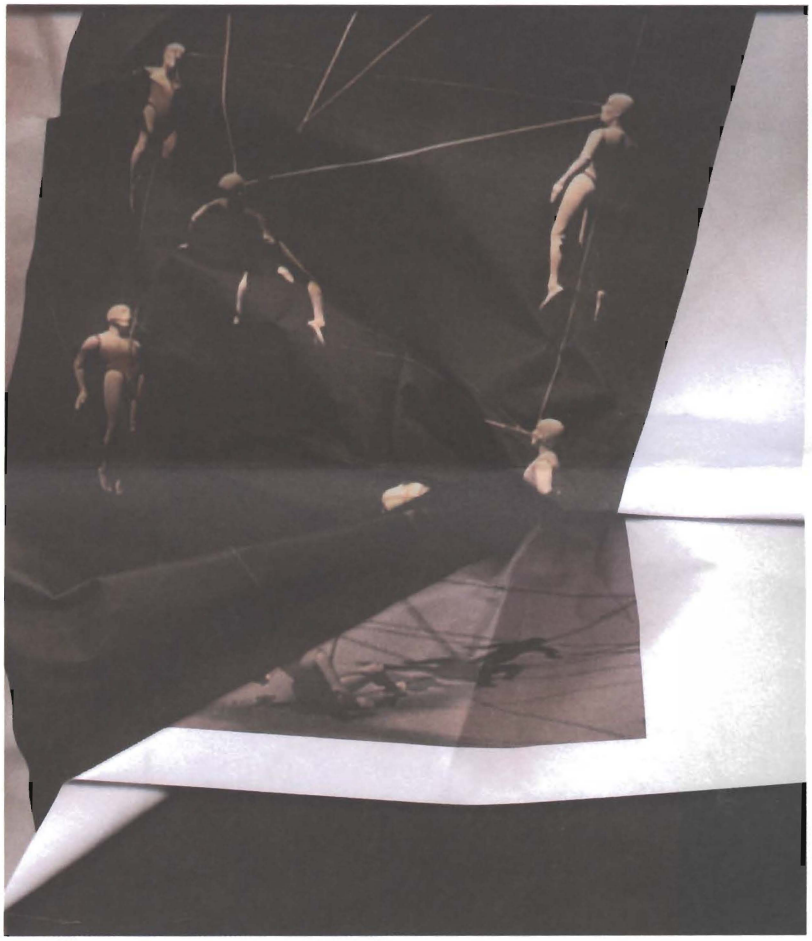
OBSADA

alonzo zygmunt malanowicz
. sebastian marek kalita
... prospero adam ferency
..... antonio andrzej chyra
..... ferdynand redbad klynstra
..... gonzalo lech łotocki
..... kaliban renate jett
..... trinkulo stanisława celińska
..... stefano jacek poniedziałek
...miranda małgorzata hajewska-krzysztofik
..ariel magdalena cielecka

.... iris marianna orłoś
.. .. ceres teresa owczynnikow
..... juno maria świerszcz

..... muzyk fabian włodarek

..... PREMIERA 4 STYCZNIA 2003



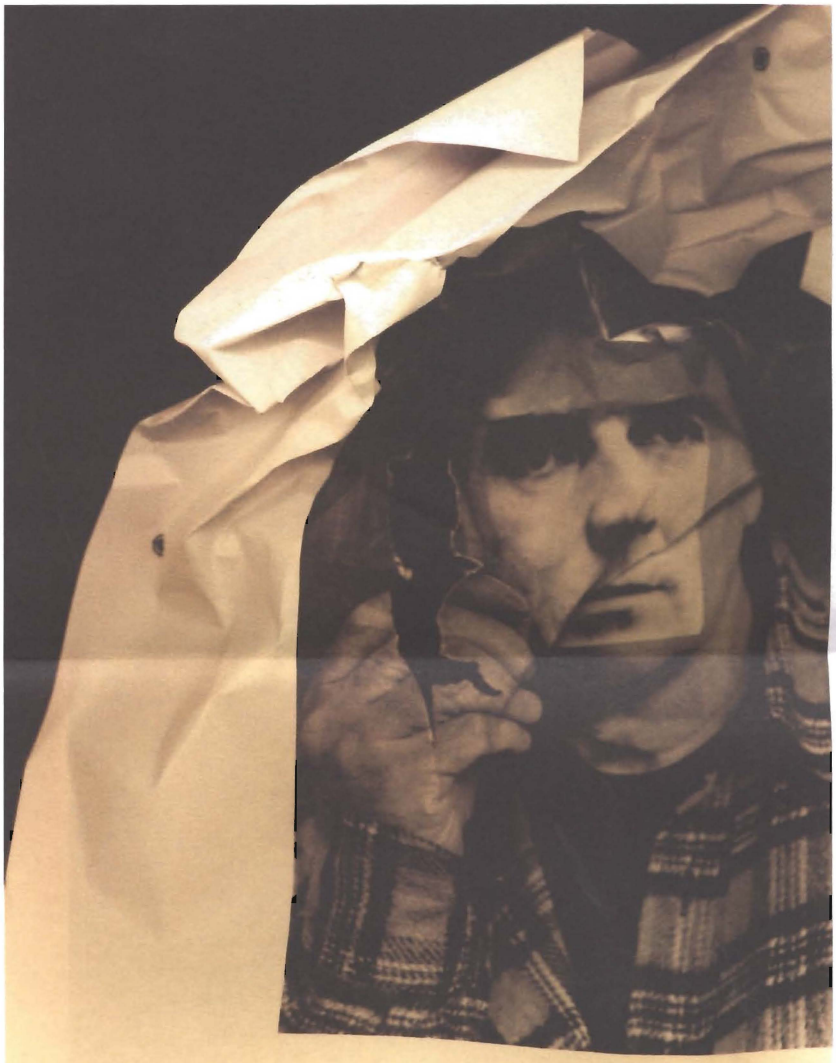
małgorzata sugiera

INNA TWARZ ARIELA

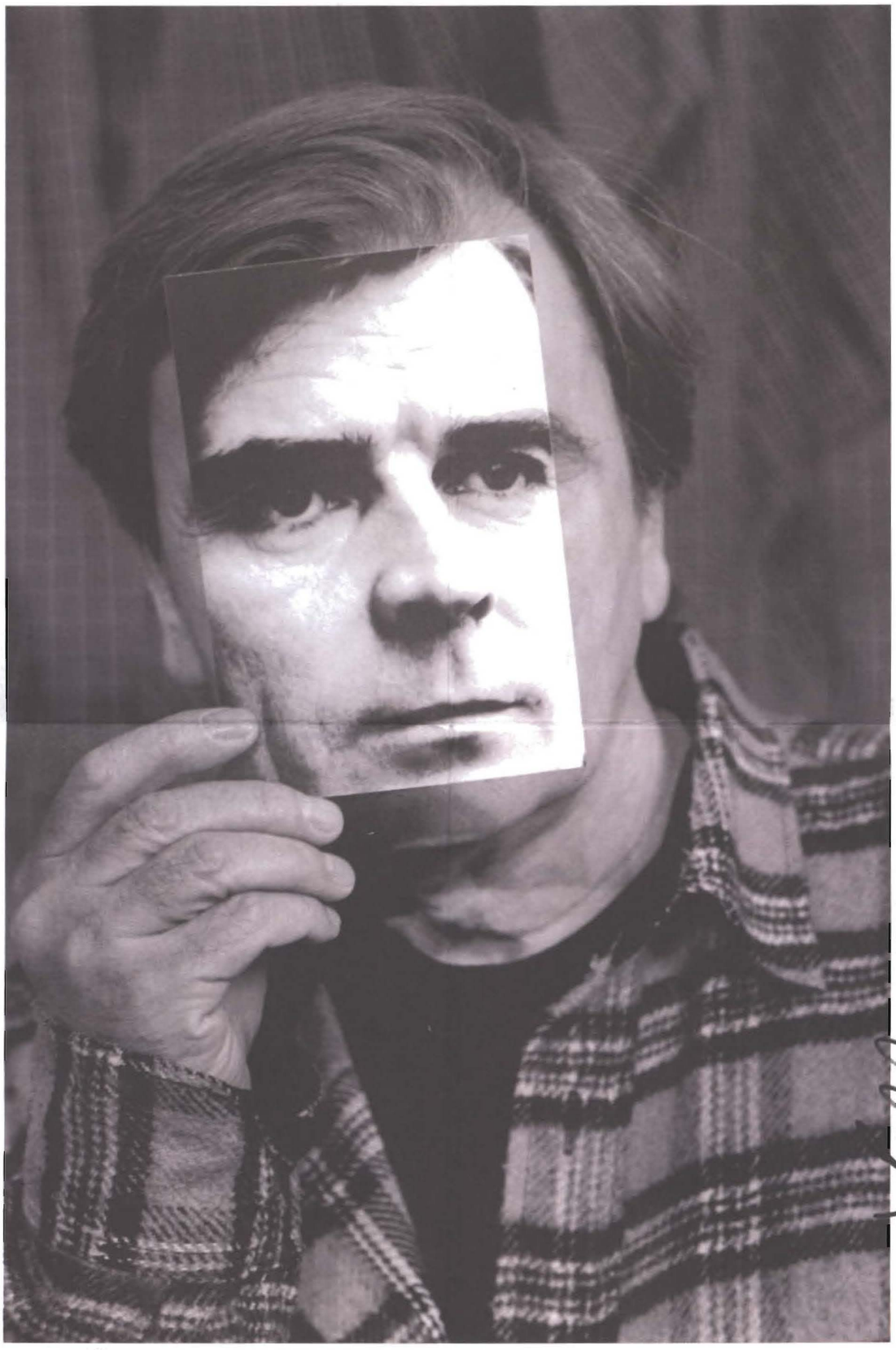
Burza Szekspira nie jest jak gąbka. Nie nasiąka jak *Hamlet* współczesnością swoich odbiorców, i to nawet bez szczególnych starań ze strony reżysera czy aktorów, niemal bez wiedzy i świadomej chęci oglądających przedstawienie widzów. Wręcz przeciwnie. *Burza* stawia trudny do pokonania opór wszelkim próbom aktualizacji; opór – ujętej w teatralnie konkretny kształt – materii fikcyjnego świata, która wypełnia do końca wszystkie zakamarki scenicznej formy, nie zostawiając miejsca na aktualne uzupełnienia czy światopoglądowe korekty. Trudno się zatem dziwić, że wciąż ten sam dystans, wpisany przez Szekspira w samo sedno koncepcji dramatu, zdaje się dzielić każdorazowe „dziś" siedzącej na widowni publiczności od tego, co dzieje się tam daleko, po drugiej stronie rampy, na wyspie Prospera, usytuowanej bezpiecznie gdzieś na wodach historycznego „nigdy" czy baśniowego „zawsze".

Nic nie pokazuje lepiej tej uniwersalizującej bezczasowości *Burzy* niż podejmowane od lat osiemdziesiątych przez wielu interpretatorów daremne pró-

Open Air Theatre, Londyn, Sydney Carrol, 1936
Umiejscowienie sztuki w realnym otoczeniu podkreśla liryzm dramatu. Kaliban wygląda jak King Kong. W spektaklu wymieszane zostało to, co naturalne i to, co sztuczne. Stefano i Trinkulo są jak postacie ze współczesnego music hall'u. Kaliban uosabia upadek ludzkiej inteligencji. Nieustannie nachodzą go wspomnienia utraconego raju, który jednak wciąż wydaje się możliwy do odzyskania.



otowefoty.indd 2

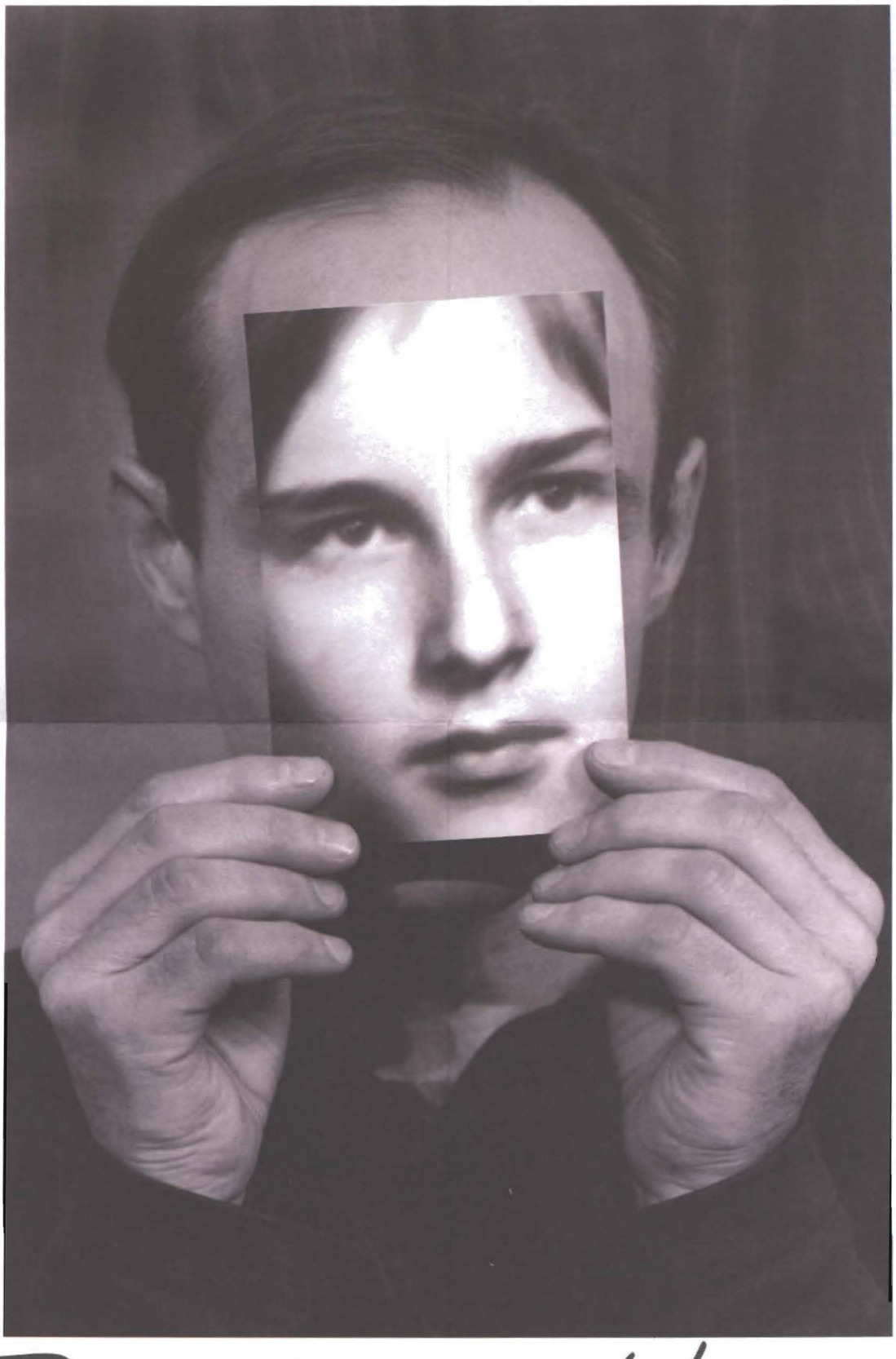


J. M. Głowacki

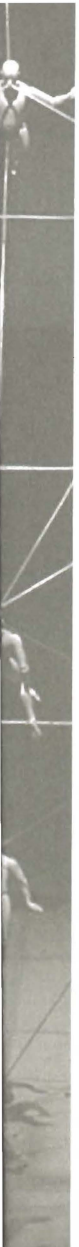
// Jeśli to wszystko zdarza się naprawdę.....

by osadzenia jej akcji w historycznym kontekście pierwszych wypraw na podbój Nowego Świata. Cóż bowiem z tego, że mit Kalibana, tego „niewdzięcznego pomiotu czarownicy", zrodziły zapewne raporty z pierwszych spotkań kolonizatorów z mieszkańcami podbijanych ziem, a jego imię zawiera w sobie anagram słowa „kanibal", jakim na określenie tubylców posłużył się Kolumb w swoich dziennikach? Cóż z tego, że to imię równie dobrze być może zniekształconą wersją nazwy indyjskiego plemienia Carib, które zbrojnie próbowało przeciwstawić się ekspansji europejskiej cywilizacji, co sąsiedniego plemienia Kanibna? Źródłowe teksty z pierwszej fazy kolonialnych podbojów brytyjskiej monarchii, choćby nie wiem jak liczne i wiarygodne, nie potrafią decydująco zmienić naszego odczytania *Burzy*, w której to wszystko, co było kiedyś historyczne i jednostkowe, nieodwołalnie zmieniło się w uniwersalną alegorię. Co jeszcze bardziej istotne, *Burza* okazała się wyjątkowo odporna także na skuteczne w przypadku innych sztuk postkolonialne subwersywne lektury i „przepisywania" Szekspira jako znienawidzonego wcielenia narzuconego siłą europej-

Old Vic, Londyn, George Devine i Marius Goring, 1940
Prospero Gielguda to pod pewnymi względami ascetyczny El Greco. Nigdy nie patrzy na Ariela, widzi go tylko w swojej wyobraźni. Scenografia ewokuje nastrój podwodnego świata i w ten sposób podkreśla wszystko to, co w *Burzy* magiczne.



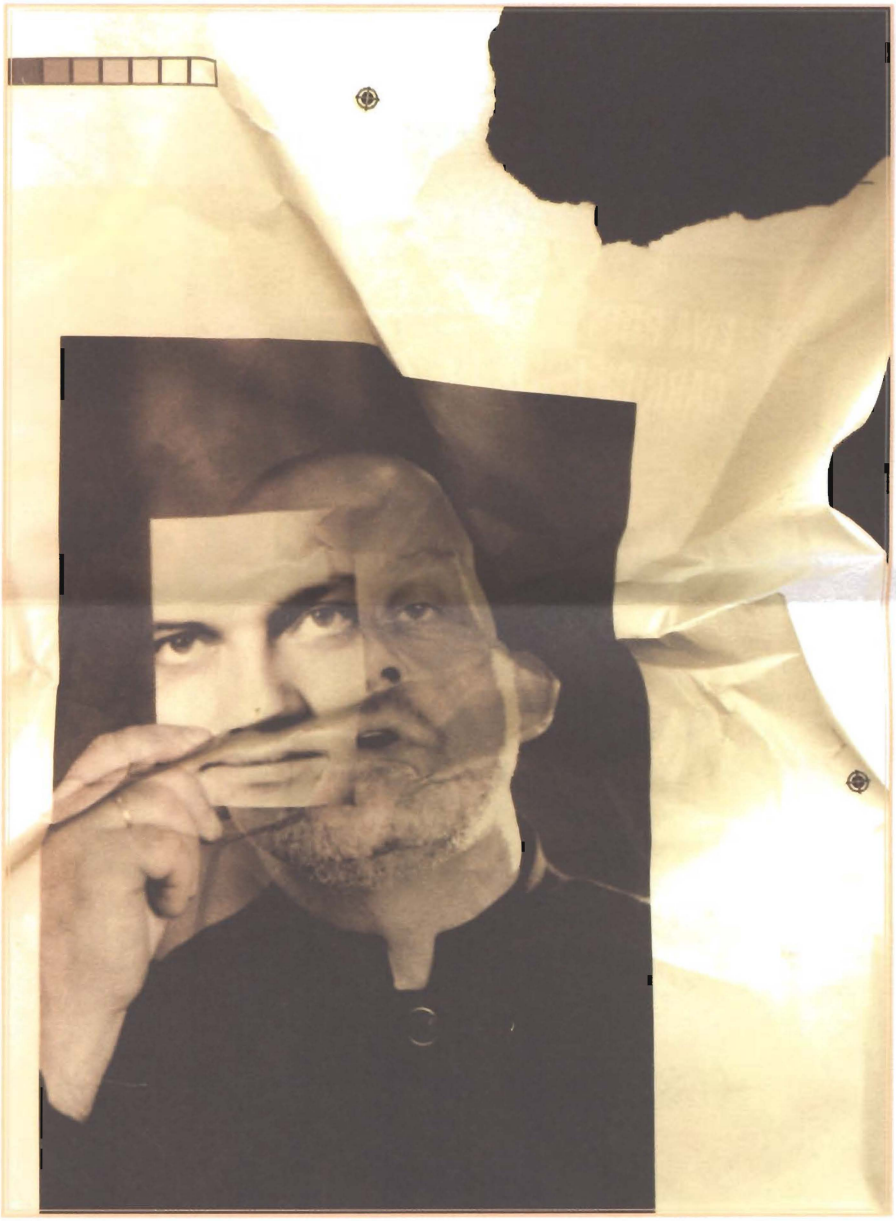
Dziwne, że można tak spać
z otwartymi oczami.
Maciek Kaltke

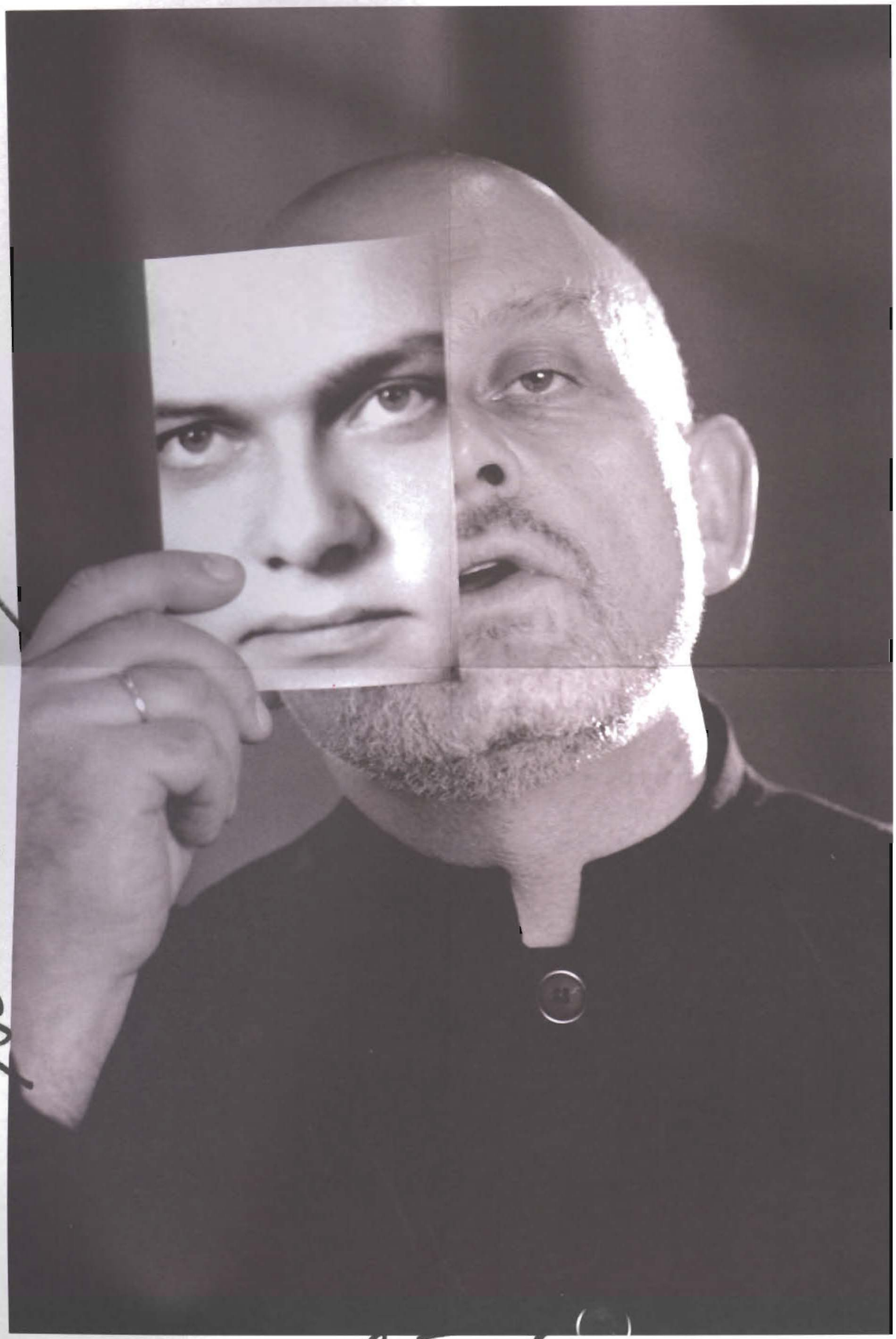


skiego kanonu. W najbardziej znanej ze współczesnych postkolonialnych wariacji na temat *Burzy*, krótko zatytułowanej *Burza* (choć z rodzajnikiem nieokreślonym) pisarz z Martyniki, Aime Cesaire, zdołał ledwo odwrócić rolę kata i ofiary, kiedy pokazał Kalibana jako czarnego buntownika symbolizującego zwycięstwo byłych kolonii, który wciąż przeciwstawia się (europejskiej) wersji historii, sankcjonowanej przez Prospera.

Niewiele więcej powodzenia z osadzaniem w konkretnym historycznym kontekście tego dramatu miał Jan Kott, kiedy zastanawiając się nad tym, po co Prosperowi uzupełniane przez Kalibana i Ferdynanda zapasy drewna na wyspie o tak łagodnym klimacie, podpowiadał skojarzenia z Syberią i łagrami. Również on, przecież wytrawny mistrz w uwspółcześnianiu Szekspira, nie zdołał otworzyć tego dramatu na doświadczenia dzisiejszych widzów. *Burza* oparła się wszelkim uhistoryczniającym i aktualizującym zakusom jako ostatni już niemal przykład tradycyjnego dzieła sztuki, które siłę swe-

Alvin Theater, Nowy Jork, Margaret Webster, 1945
Przedstawienie zamyka kwestia Prospera rozpoczynająca się słowami „Nasza zabawa skończona", która podsumowuje wszystkie fantastyczne wydarzenia dramatu. Nierealistyczna scenografia składająca się z kamiennych form sugerujących wyspę pozostawia wiele wyobraźni widzów. Niezwykły Prospero: rygorystycznie przestrzegający muzyki wiersza, szczupły, wytworny przedstawiciel włoskiego renesansu. Ariel, który jest zbyt kobiecy, aby uchwycić istotę ducha. Z kolei Kaliban to pijany do nieprzytomności, przerażający, udręczony i patetyczny potwór.





Adam Tower

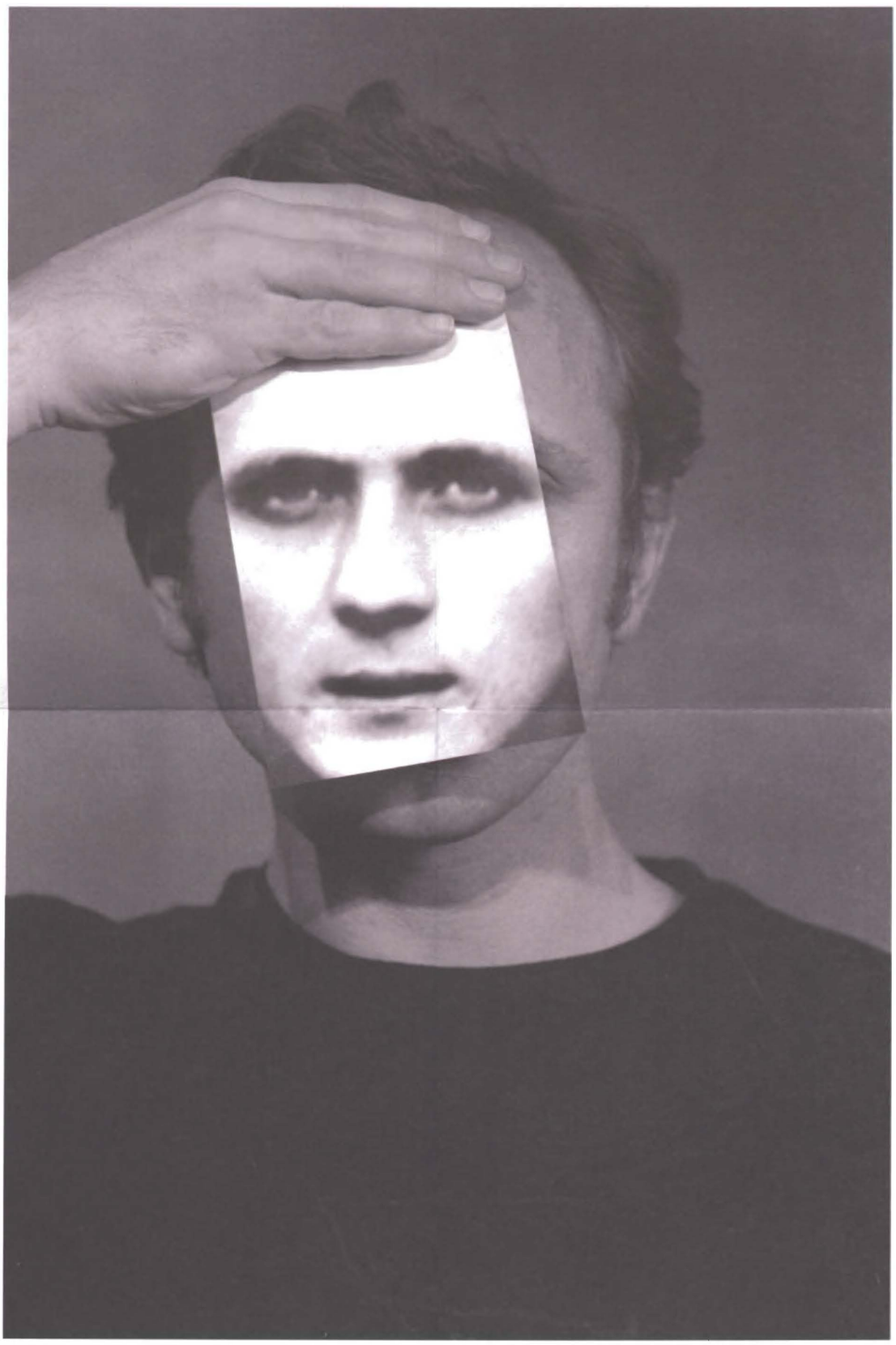
Każdy ma do tego prawo

go uniwersalizmu wydaje się czerpać jedynie z niekwestionowanego artyzmu estetycznych rozwiązań.

Historyczne „nigdy" czy też narzucające odbiorcom podobny dystans baśniowe „zawsze" to niewątpliwie efekt celebrowanej samorefleksyjności akcji *Burzy*, jej szczególnej koncentracji na tym, co przynależne do teatru lub w życiu z natury teatralne. Tylko pierwsza scena tytułowej burzy zdaje się zapowiadać godny przepisu Hitchcocka na thriller rozwój dramatycznych wydarzeń, kiedy po początkowym wybuchu wulkanu napięcie wciąż rośnie. Już w następnej sekwencji niosące śmierć szaleństwo morskich żywiołów zostaje zdemaskowane jako iluzja, zwodniczy wytwór magicznych mocy Prospera, a Szekspir nie poprzestaje tylko na tym jednym teatralnym efekcie na teatralnej scenie. Także kolejne wydarzenia przybierają odmienne, ale wciąż bardzo czytelnie teatralne kształty, raz jako napędzany czyjąś intrygą teatr życia, innym razem jako uświetniający uroczystość występ teatralnej trupy. Nie koniec na tym. Kilka razy w rozmowach Prospera z Arielem powraca stwierdzenie, że to wszystko, co ten pierwszy przedsięwziął

Stratford-upon-Avon Festival, Michael Benthall, 1951
Scena przedstawia kamienne, inkrustowane muszlami wybrzeże. Kołyszące się nimfy jako sztormowe fale. Produkcja podkreśla znajdujące się w dramacie elementy dworskiej maski. Prospero wkłada dużo wysiłku w to, aby jego magia odniosła pożądany skutek i dzieło to bardzo go wyczerpuje. Psie przywiązanie Kaliba-na do Stefano.

Gdzie samiście znaleźć?

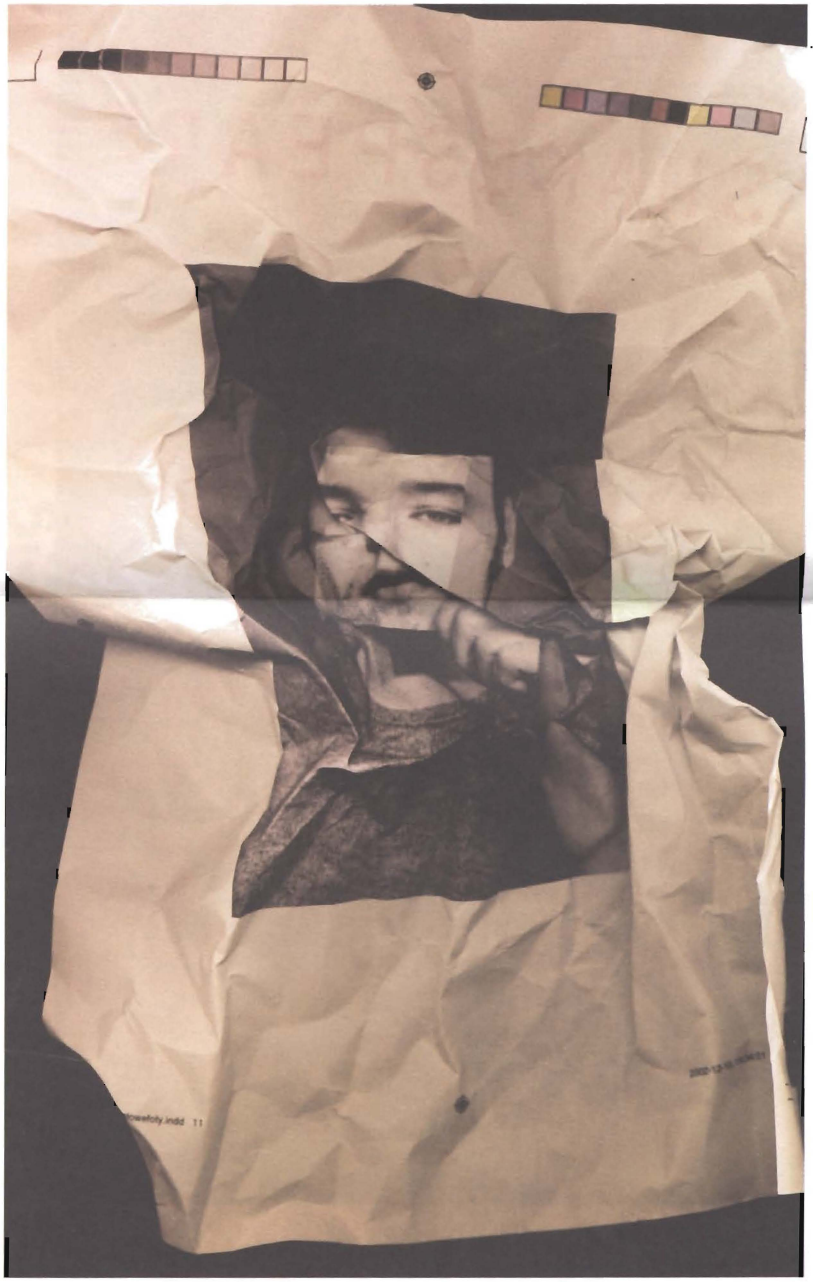


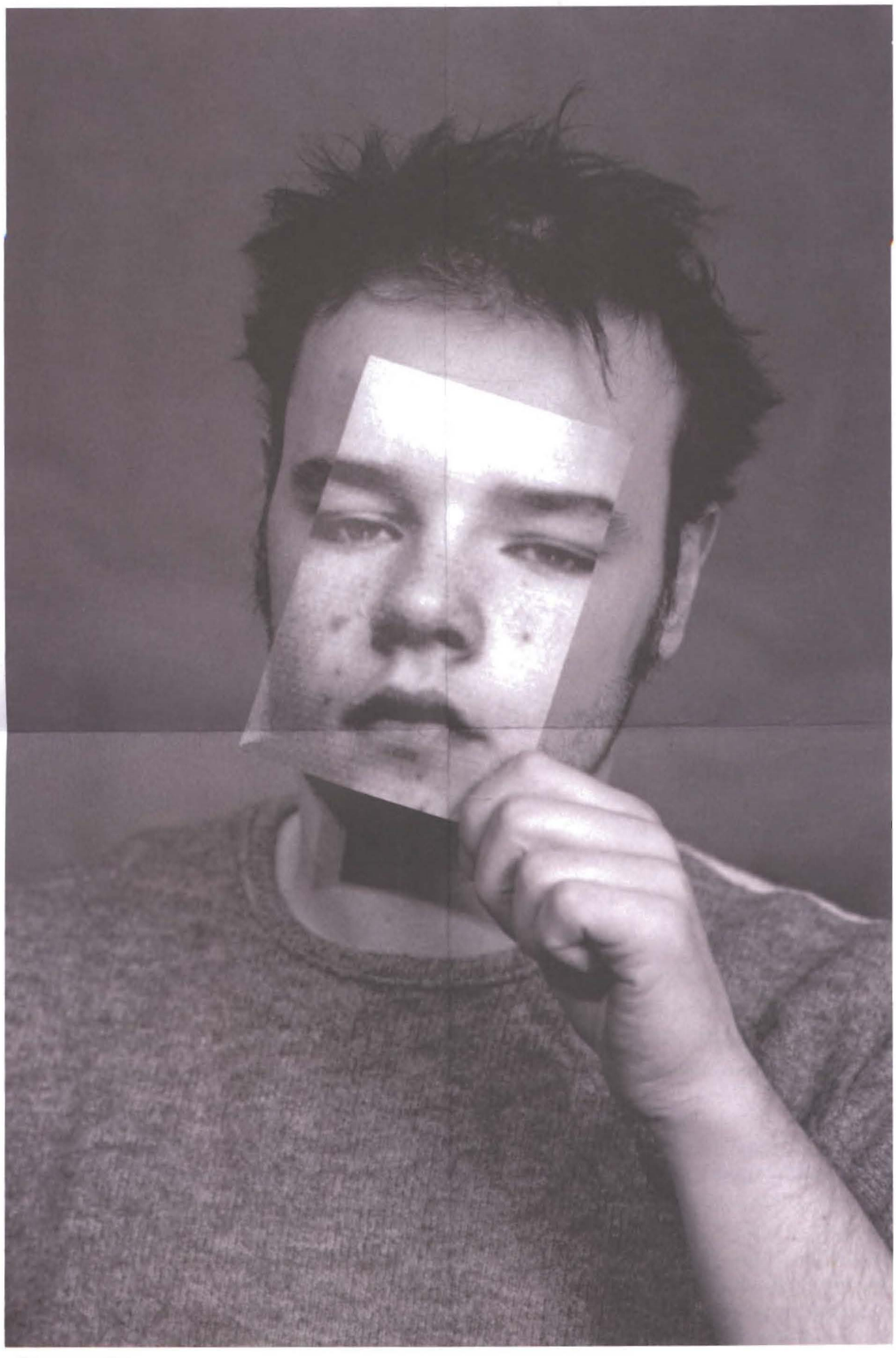
Andrzej Chyra

i rozpoczął krótko po godzinie drugiej, zamknąć się musi do godziny szóstej, czyli odbywa się w porze typowej dla elżbietańskich przedstawień. Nie tylko zatem na scenie piętrzą się w *Burzy* rodzaje i poziomy teatru w teatrze. Szekspirowi wyraźnie zależy także na tym, by widzowie – prócz tej pierwszej sceny tytułowej burzy – nie dali się zwieść scenicznej iluzji reżyserowanego przez Prospera teatru. By przez cały czas mieli świadomość tego, że siedzą na widowni i oglądają sceniczne przedstawienie na temat teatru, w który Prospero z wiadomych sobie względów zmienił życie swoich bliskich i dawnych wrogów. *Burza* zdaje się więc pożerać własny ogon niczym mityczny wąż, w lustrze teatru odbijając labirynt kolejnych teatrów, w którym już dawno zamarło nawet echo pozateatralnej rzeczywistości.

I rzeczywiście, jeśli jakąkolwiek współczesnością nasiąkała na scenie ostatniego półwiecza *Burza*, to współczesnością wystawiającego ją teatru, jego konwencji, przyjętych chwytów i rozwiązań. Współczesnością estetycznych preferencji i życiowych doświadczeń konkretnego reżysera czy aktora grającego Prospera, który w ostatniej sekwencji stanąć musi twarzą w twarz z widzami, pozbawiony

Stratford-upon-Avon Festival, Peter Brook, 1957
Przedstawienie jest w całości kreacją Brooka – w muzyce, scenografii i kostiumach. Aby przedstawić Prospera jako człowieka, którego zło i grzech wiedzie przez kręte jaskinie i nieprzebyte gąszcze porastające umysł, reżyser umieszcza akcję pod ziemią i wykorzystuje w scenografii bujną roślinność. Posępna muzyka. Miranda w sari.





"CZY TA WYSPA
JEST TWĄ SIEDZIBĄ...?"

REDBAD KLYNSTRA

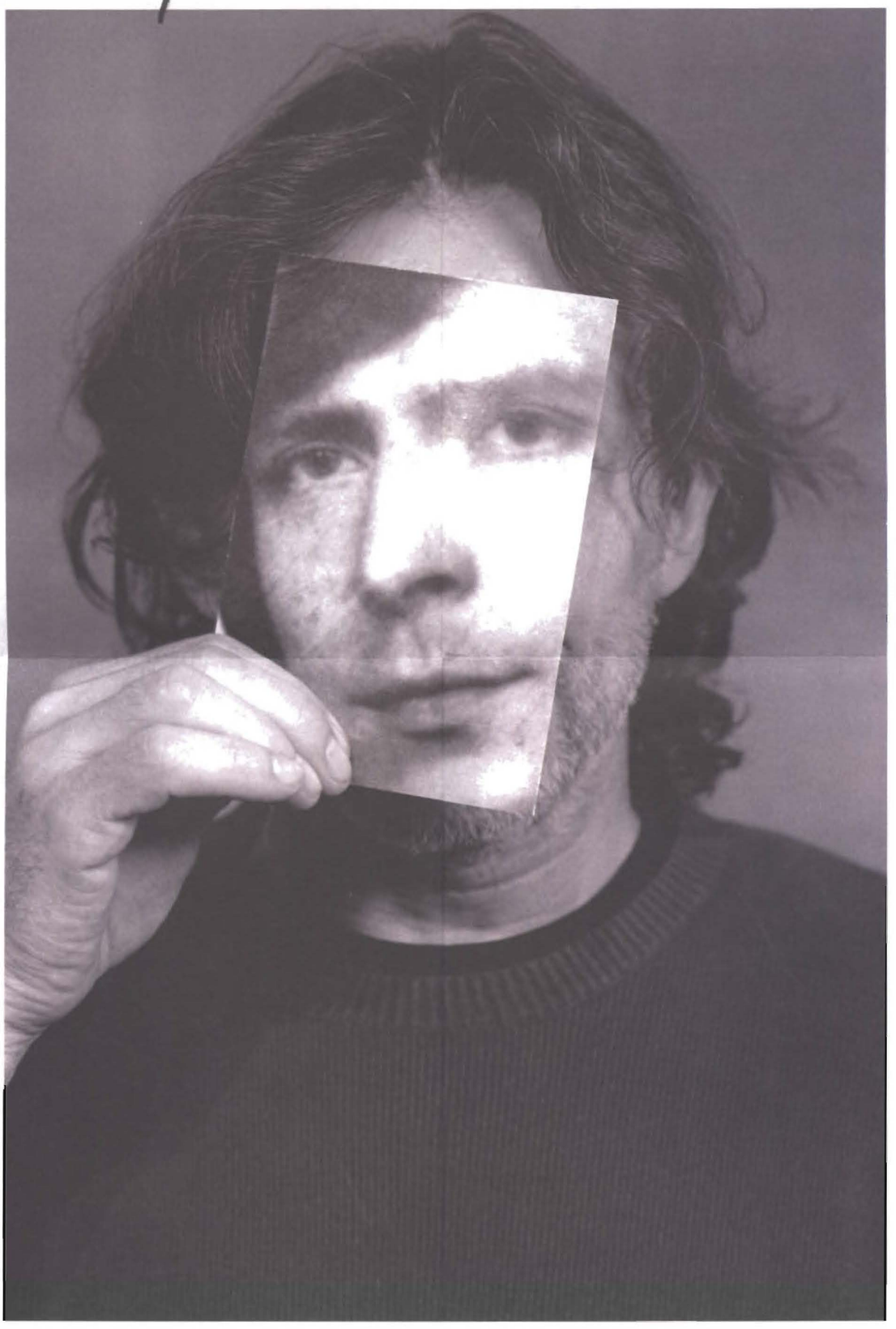
maski fikcyjnej postaci. Dlatego też przedstawienie *Burza* tak często stawało się świętem teatru, roztaczającego przed publicznością pawi ogon swoich możliwości wywoływania i demaskowania iluzji, pozwalającego cieszyć oczy i dusze kuglarskim hokus-pokus narodzin czegoś z niczego. Tu nawet trud Ferdynanda, noszącego drewniane kłody, zmieniał się w żonglerski popis, jak w niedawnej inscenizacji Petera Brooka w Zurychu. Trudno się zatem dziwić, że (coraz rzadsza) przyjemność obcowania z magią teatru, z własnej woli demonstrującego skrywane zazwyczaj zazdrośnie sekrety, pozwalała widzowi na luksus zapomnienia o podstawowym w przypadku *Burzy* pytaniu; pytaniu o cel, do którego – zwodząc jednych, a grożąc innym – przez trzy godziny oglądanego właśnie przedstawienia konsekwentnie zmierza Prospero.

„Odpycham własny gniew i biorę stronę / Szlachetniejszego rozumu. (...) Poczuli skruchę – to wystarczy, abym / Mojego planu nie posunął dalej / Ani o jedną zmarszczkę gniewu" – powiada Prospero do Ariela w kluczowym momencie akcji. Niczym innym nie były

American Shakespeare Festival, Stratford, Connecticut, William Ball, 1960
W tym przedstawieniu nie wiadomo do końca, czy należy wierzyć w magiczny świat zaczarowanej wyspy, czy raczej w niemagiczny świat włoskiego księcia-uzurpatora.

2002-12-10, 19:33:58
7
rlsweb9.indd 10

A z nas każdy odnalazł siebie samego..



Lech Łotocki

przecież oglądane w *Burzy* rodzaje i poziomy teatru w teatrze niż metaforycznymi „zmarszczkami gniewu". A kiedy Prospero zaczyna współczuć swoim wrogom i myśleć o przebaczeniu, kończy się także czas jego teatru, czas działania „surowej magii". Wtedy też może zwolnić ze służby Ariela, który nie tyle nawet jest w *Burzy* posłusznym narzędziem, co ucieleśnieniem samej istoty teatru. Ale nie tylko tego teatru iluzji, jakim się dramat Szekspira rozpoczyna, teatru w jego najbardziej tradycyjnym wydaniu. Nie przypadkiem bowiem Ariel, zdając relację z rozpętanej na polecenie Prospera burzy, ze szczególnym naciskiem podkreśla, że nie tylko „włosek im nie spadł z głowy", ale również „szaty, które / Utrzymywały ich na wodzie, są / Suche i świeże", jak gotowe do ponownego użycia teatralne rekwizyty. Ten zakres umiejętności Ariela to typowy teatr rozrywki, który cieszy oczy najbardziej nawet krwawymi scenami, bo gwarantuje zarówno zawieszenie działania prawa rzeczywistości na scenie, jak i absolutne bezpieczeństwo widzów po drugiej stronie rampy. W *Burzy* tymczasem Ariel ma jeszcze inną, po stokroć ważniejszą twarz.

Stratford Shakespeare Festival, Ontario, George McCowan, 1962
Wybuchowy, pałający zemstą Prospero, który niektóre swoje kwestie bardziej warczy niż mówi, skutecznie niszcząc w ten sposób poezję dramatu. Ariel wygląda, mówi i porusza się jak członek gangu z *West Side Story*. Pełen energii Kaliban grany z siłą i współczuciem.

2002-12-10 19:33:50

Bądź moim Bogiem!

Renata

Oto w trzeciej scenie trzeciego aktu kilka dziwnych postaci („Żyjące marionetki?" – pyta Sebastian) wnosi suto zastawiony stół, a kiedy wygłodniali rozbitkowie zabierają się do jedzenia, zjawia się Ariel, zazwyczaj dla wszystkich prócz Prospera niewidzialny, w postaci harpii, uderza skrzydłami i stół razem z potrawami znika w jednym oka mgnieniu. Prospero dodatkowo akcentuje teatralność tej sceny, gratulując Arielowi wypowiedzenia wszystkich przewidzianych w scenariuszu kwestii i świetnie odegranej roli wściekłej harpii. Lecz choć na pozór oglądaliśmy tylko teatralny popis, to przecież obłęd, w który harpia wpędziła rozbitków, nadal pęta ich zmysły i dręczy sumienia. I wolno działająca trucizna strasznej winy, o której mówi Gonzalo, wsączyła się w ich dusze nie gdzie indziej tylko właśnie w teatrze; takim teatrze, który chwyta na wędę sumień, jak napisał Wyspiański, komentując *Hamleta*. Wagę momentu przeniesienia scenicznego efektu w rzeczywistość widzów Szekspir dodatkowo potwierdza, powtarzając tę samą sytuację w czwartym akcie

Shakespeare Summer Festival, Waszyngton, Nagle Jackson, 1970
Bezpretensjonalne przedstawienie, które wydobywa dwuznaczność Arkadii i kwestię zależności pomiędzy panem i sługą, „prymitywnym" i „cywilizowanym". Kaliban nie jest ani ułomny fizycznie, ani służalczy, ale pełen godności, mrocznego piękna, gwałtowny i krnąbrny. Konsekwentnie lekceważy rozkaz Stefano, aby całować mu stopy. Pośpiesznie i z gniewem opuszcza scenę nie wypowiadając zawartej w dramacie Szekspira kwestii, że „będzie na przyszłość mądrzejszy" i że „będzie zabiegał o łaskę" Prospera. Ariel, podobnie jak Kaliban, jest czarnoskóry, co może sugerować, że czarna rasa może być zarówno zagrożeniem, jak i instrumentem odkupienia białych. Prospero jest młody, atletyczny, realizujący się raczej w działaniu niż kontemplacji. Zdaje sobie sprawę z potęgi polityki. Jest poruszająco ludzki, kiedy pod koniec sztuki zdejmuje magiczną szatę, by dotknąć swego brata.

„Gdybym teraz była w Anglii...?"

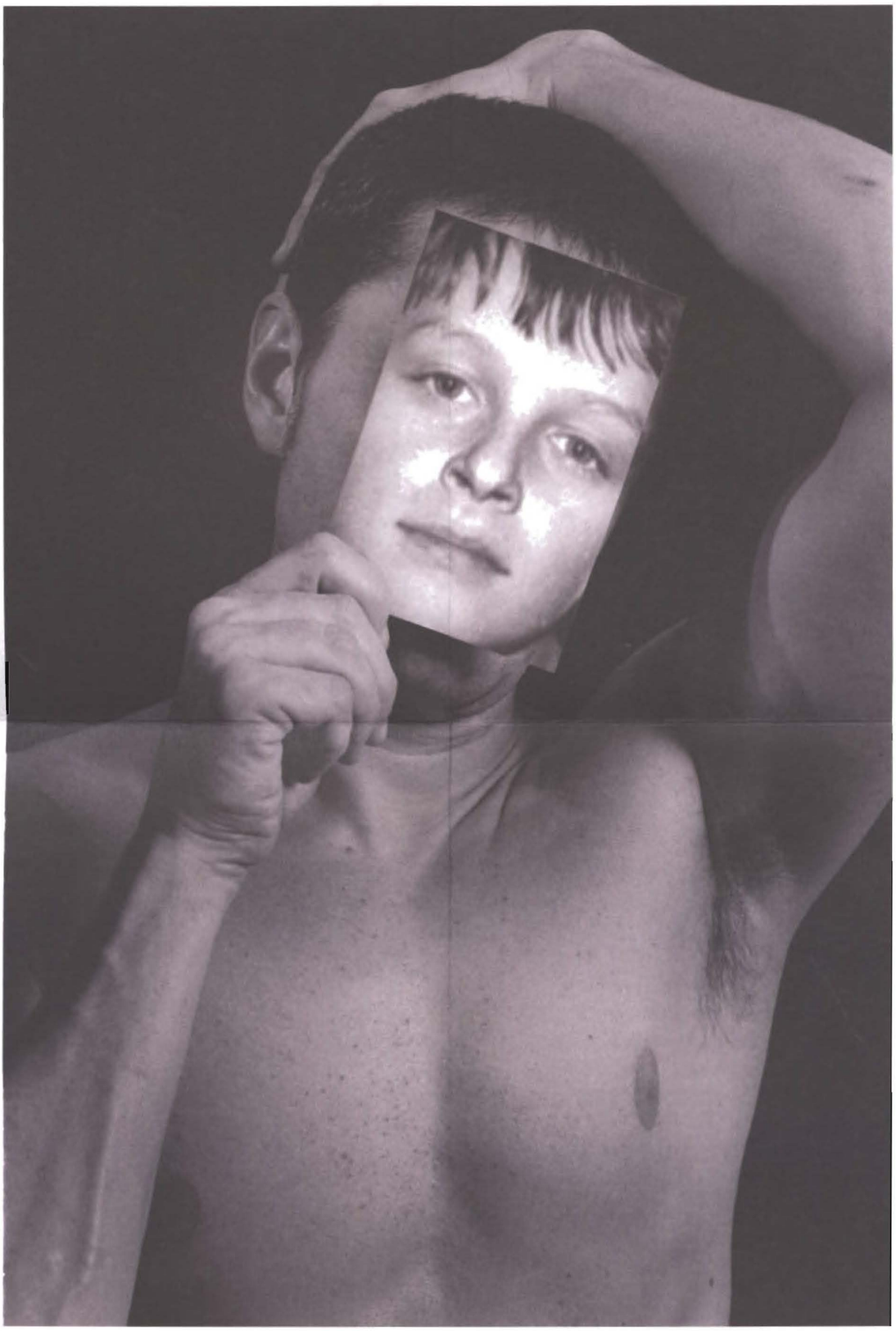
Celińska

Burzy w wersji buffo. Zamiast sutej uczty nęcą tu Kalibana i jego pijanych sojuszników, Trinkula i Stefana, obszyte świecidełkami stroje, rozwieszone przez Ariela. Zamiast dręczącej duszę trucizny wyrzutów sumienia gonią ich zajadłe ogary i charty, a duchy wykręcają artretyzmem stawy i ściągają kurczami mięśnie. Różnice nie mogą jednak przesłonić istoty: realne psychiczne i fizyczne męczarnie to skutek działania teatru, przed którego siłą nie broni tym razem widzów żadna sceniczna rampa.

Prospero to w gruncie rzeczy starszy brat Hamleta, a *Burza* to kolejny krok Szekspira na drodze do subiektywizacji scenicznego świata. Akcja tego pierwszego dramatu zaczyna się na murach Elsynoru od wyjawienia mrocznej tajemnicy przeszłości i nakazanego synowi przez Ducha „pamiętaj!" Zaś monologi Hamleta mówią przede wszystkim o tym, jak pamięć o przeszłości zmienia spojrzenie na teraźniejszość.

To zaś, co dzieje się na scenie, te dworskie ceremonie i rytuały, stanowi ledwie rodzaj koniecznej daniny na rzecz teatru i spragnionych sce-

Mermaid Theatre, Londyn, Jonathan Miller, 1970
Oryginalność przedstawienia leży w koncepcji Ariela – dojrzałego, zdolnego mieszkańca wyspy, któremu kolonizator Prospero zwraca wolność. Kontrastem dla wykształconego autochtona jest opóźniony w rozwoju Kaliban. Przedstawienie przywołuje świat Cortéza i Pizarro, z ubranymi na czarno dworzanami i milczącym karłem. Chociaż Prosperowi brakuje autorytetu, a Mirandzie czaru, aktorzy wypowiadają kwestie inteligentnie. Bankiet, na który Ariel wzywa złoczyńców, odbywa się na widowni.



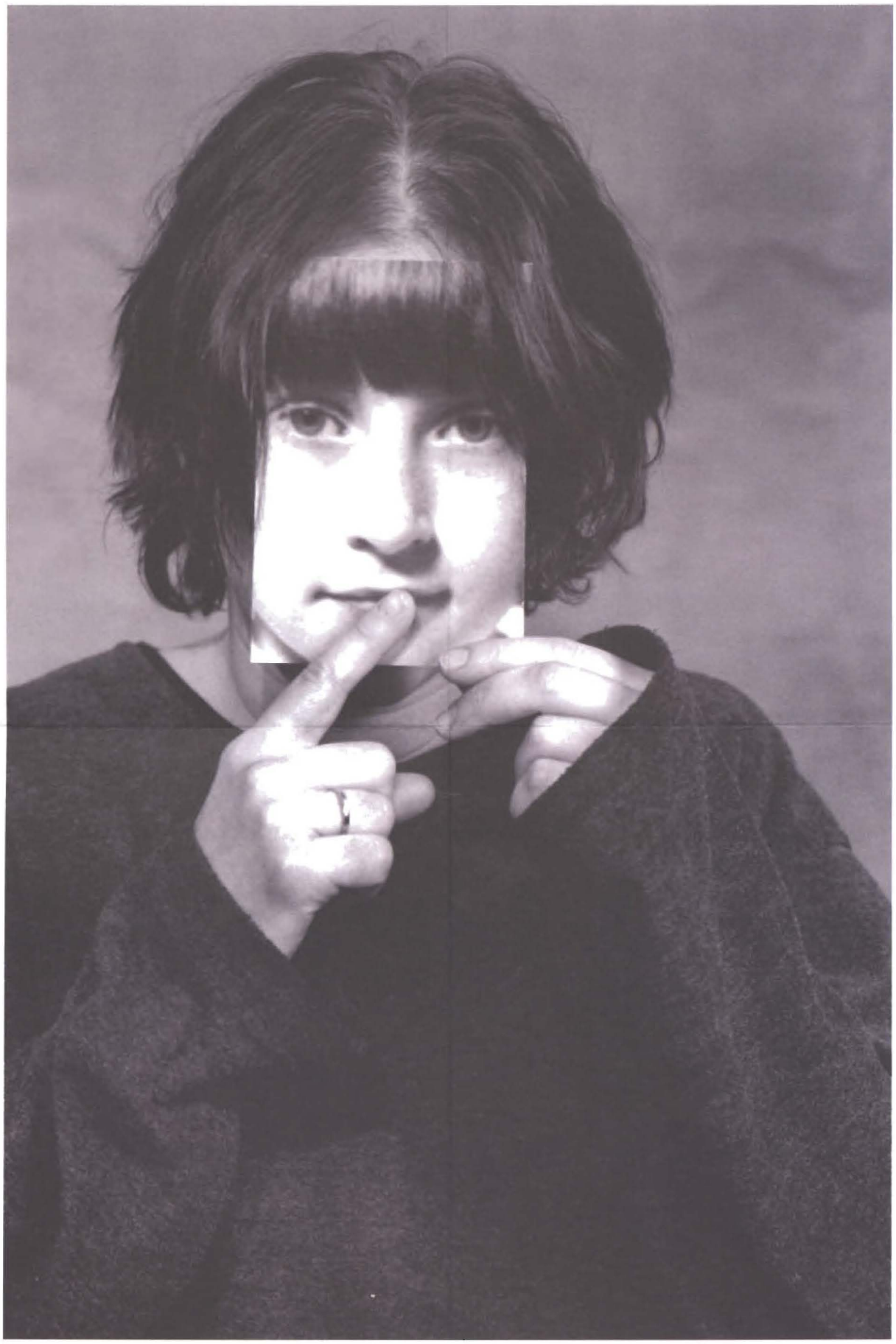
Ładny byłby ze mnie król!

Jacek Powiedziński

nicznych efektów widzów. Rację miał bowiem Gordon Craig, kiedy twierdził, że *Hamlet* to w istocie monodram, teatr i świat jednego (tytułowego) aktora. Podobnym monodramem mogła stać się *Burza*, w której główny bohater też przymierza swoją pamięć do teraźniejszości, domagając się jak Duch w *Hamlecie* wyrównania rachunków. Lecz *Burza* nie jest monodramem, bo Szekspir rozpisał możliwe do pomyślenia monologi na kolejne sceny, wprowadzając Ariela jako konieczne „ty". W rozmowie z nim Prospero może nazywać swoje zamiary i potrzeby, dzięki obecności Ariela jego gniew zmienia się w teatr.

Wydawać by się mogło, że jeszcze jedna oczywista analogia łączy *Hamleta* i *Burzę*. Na pierwszy rzut oka przecież sprowokowane i zatrzymane następnie przez Ariela zabójstwo króla Neapolu przypomina słynną „pułapkę na myszy", którą Hamlet zastawił na Klaudiusza. Lecz ta analogia zwodzi, bo Prospero wcale nie potrzebował dowodu winy swego brata. I dla nikogo innego na scenie nie była ta sprowokowana próba zabójstwa przeznaczona niż dla nas, dla teatralnych widzów. To nas winna ona przekonać o zasadności gniewu

New York Shakespeare Festival, Mitzi E. Newhouse Theater, Edward Berkeley, 1973
Zamiast, jak zazwyczaj, patriarchalnego Prospera, widzimy młodszego, łatwo wpadającego w gniew mężczyznę, który na początku przypatruje się „jak fala morska zalewająca brzeg zostaje wyleczona z rozpusty". Cała postać Prospera wydaje się mówić, że zrzeczenie się władzy nie jest zabawne, przebaczenie nie jest łatwe, a dorastanie ma swoje ujemne strony.



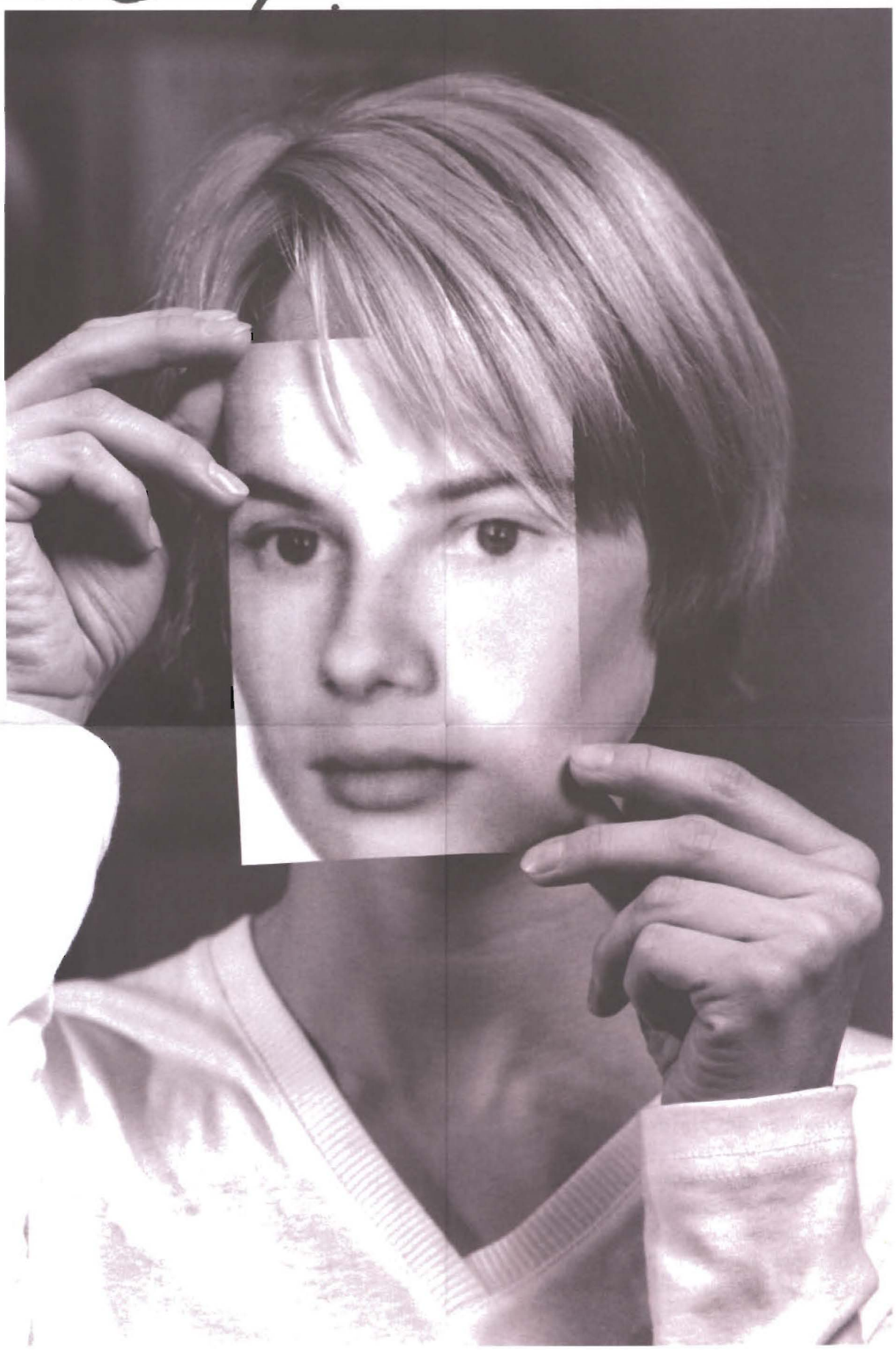
Ojcze nie jestem głucha

Gaja.

Prospera i prawdziwości jego wersji przeszłych wypadków. Dlatego nie należy się dziwić jawnej sztuczności happy endu: łatwości połączenia ślubnym węzłem syna kata i córki ofiary, szybkiej stanowczości „Nie obciążajmy pamięci brzemieniem / Minionych uraz" Prospera. Przebaczenie to już nie sprawa teatru, który rodzi się z gniewu i rozwija w sceniczną akcję jego kolejnymi zmarszczkami. Przebaczenie to sprawa widzów, przed których oczami Prospero w scenicznych obrazach przywołał swoją krzywdę i (rzeczywiste czy tylko wyimaginowane?) wyrównanie rachunków. To właśnie przed nim staje w ostatniej scenie jak Duch przed Hamletem, przypominając: „Każdy z nas ma do łaski prawo..." Bo rzeczywiście *Burza* to rzecz o teatrze, ale przede wszystkim o tym teatrze, który po to piętrzy metateatralne poziomy na scenie, by przypomnieć o własnej mocy przekraczania granicy rampy. Rzecz o teatrze, który jest inną twarzą Ariela.

National Theatre of Great Britain, Old Vic, Londyn, Peter Hall, 1974
Umieszczenie po przeciwnych stronach sceny jaskiń Prospera i Kalibana wyraża konflikt pomiędzy namiętnością i rozumem, cywilizacją i barbarzyństwem. Dla Prospera rezygnacja z władzy jest równie trudna jak wybaczenie. Kiedy pojawia się po raz ostatni jest Szekspirem, który powraca na emeryturę do rodzinnego Stratfordu i raczej wchodzi na drogę do nieśmiertelności niż wyrusza do Mediolanu. Obdarzony dużą siłą Kaliban, ale chyba zbyt ludzki. Rola Ariela została poprowadzona tak, aby widzowie odnieśli wrażenie, że jest potężniejszy od Prospera. Jak zwykle mało śmieszny Stefano oraz Trinkulo, który zbiera zasłużone wybuchy śmiechu.

LECE!



Angelica Cichecki

Dyrektor naczelny:
Michał Merczyński

Dyrektor artystyczny:
Grzegorz Jarzyna

Konsultant programowy:
Agnieszka Tuszyńska

Koordynacja pracy artystycznej:
Małgorzata Mazur

Impresariat:
Karolina Ochab

Promocja, reklama, marketing:
Beata Kowal

Biuro Obsługi Widzów:
Beata Zaborek-Sroka

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI

Produkcja:
Cyril Givort, Karolina Ochab, Sławomir Szylski

Oświetleniowcy:
Dariusz Adamski, Donald Klepczarek

Akustycy:
Piotr Domiński, Łukasz Faliński

Brygadier sceny:
Jerzy Izotow

Maszyniści:
Tomasz Trojanowski, Andrzej Tuszewicz

Rekwizytorzy:
Kazimierz Fabisiak, Łukasz Jóźków

Garderobiane:
Elżbieta Kołtonowicz, Ewa Sokołowska

Charakteryzatorki – perukarki:
Monika Fetela, Małgorzata Skaryszewska

Pracownia krawiecka:
Janina Piskorz, Mieczysław Puchalski

Kierownik Bazy Techniczno-Magazynowej:
Andrzej Gogolewski

Stolarze:
Stefan Dukała, Tadeusz Tomaszewski

Ślusarz:
Jerzy Zagórski

Zaopatrzenie:
Bohdan Mazurek

Redakcja programu:
Agnieszka Tuszyńska

Projekt graficzny:
Grzegorz Laszuk

Zdjęcia:
Tomek Sikora
Jarosław Kozakiewicz

Cytaty pochodzą z:
The Times, *Illustrated London News*, *Plays and Players*, *The Listener* i *New York Times*. Tłum. A. T.

Wydawca:
Teatr Rozmaitości
ul. Marszałkowska 8
00-590 Warszawa
tel. 629 87 04
tel./fax 621 09 53
e-mail: teatr@rozmaitosci.pl
www.rozmaitosci.pl

TEATR ROZMAITOŚCI

W KOPRODUKCJI Z HEBBEL oe theorem

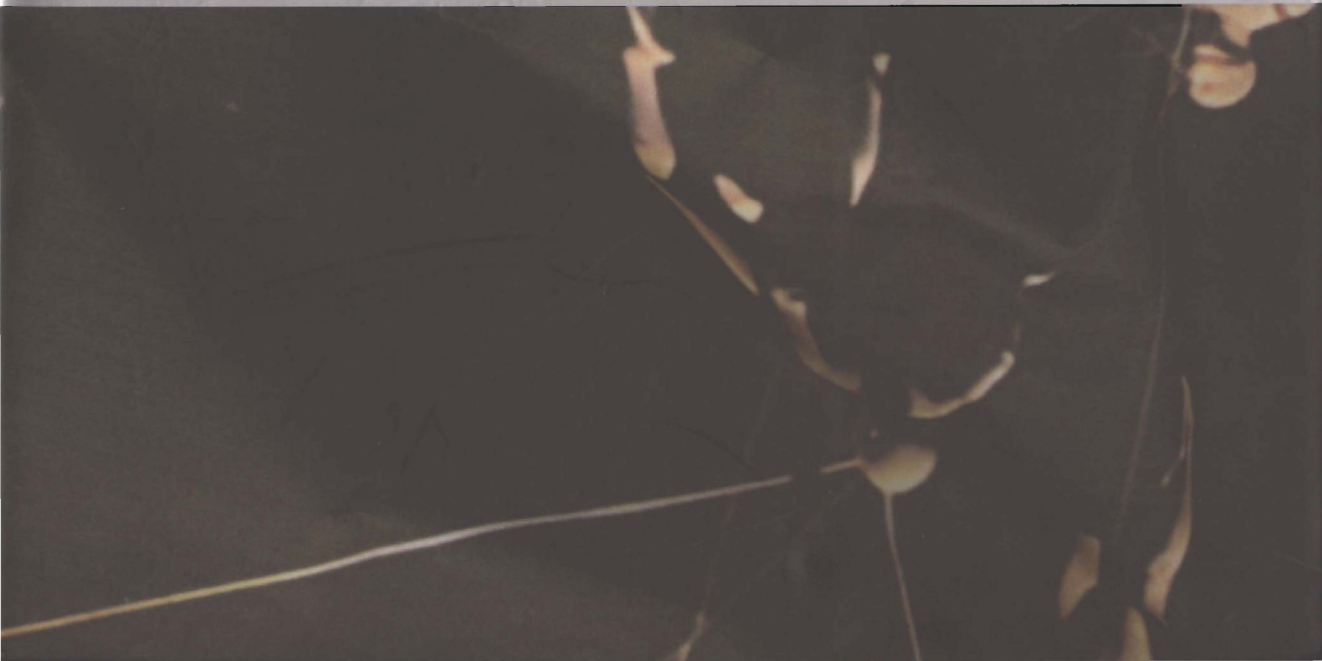
MIASTO STOŁECZNE WARSZAWA

MECENAT FUNDACJA FELIKSA LASKIEGO Z LONDYNU WARTA

POLITYKA RZECZPOSPOLITA PRZEGLĄD TYGODNIK The Warsaw Voice WIK 2 TVP

TR

Instytut teatralny

TEATR ROZMAITOŚCI

WARSZAWA