

TEATR DOLNOŚLĄSKI

Sezon XXIV
1968/1969

W JELENIEJ GÓRZE

LEON KRUCZKOWSKI

PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI

ARCHIWUM

Państwowe

w Jeleniej Górze

★ PREMIERA, MARZEC 1969 ROKU W JELENIEJ GÓRZE ★

288

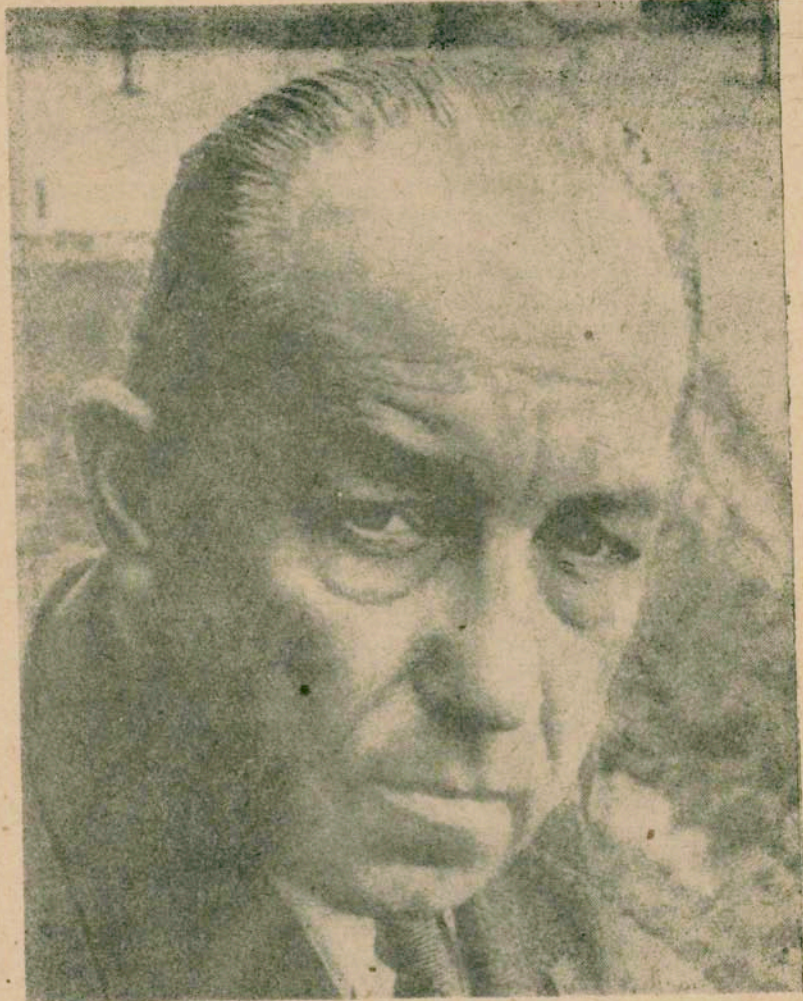
1875
1875

1875
1875

1875

1875

1875



LEON KRUCZKOWSKI (1900—1962)

L EON KRUCZKOWSKI urodził się 28 czerwca 1900 roku w Krakowie, w rodzinie introligatora. W roku 1918 ukończył szkołę średnią, a następnie studia chemiczne w Wyższej Szkole Przemysłowej w Krakowie. Pracował jako chemik w przemyśle naftowym i cementowym, a także jako nauczyciel przedmiotów ścisłych w szkolnictwie zawodowym. Tom wierszy „Młoty nad światem” wydał w Krakowie w roku 1928. Uprawiał również publicystykę kulturalną. Rozgłos i trwałą pozycję literacką przyniosła mu jednak dopiero powieść „Kordian i cham”, wydana w roku 1932.

W latach trzydziestych Leon Kruczkowski jest już jednym z czołowych twórców lewicy literackiej w Polsce. Kolejna powieść „Pawie pióra” ukazuje się w Warszawie w roku 1935; potem „Sidła” — przez niektórych krytyków przed wojną uznane za czołowe dzieło pisarza — w roku 1937. Za namową Leona Schillera Kruczkowski dokonuje także adaptacji dramatycznej „Kordiana i Chama” (prapremiera w teatrze Comedia w Warszawie w roku 1935). Pierwszym oryginalnym dziełem dramatycznym Kruczkowskiego jest napisana i wystawiona w tym samym roku i teatrze sztuka pt. „Daubmann albo Bohater naszych czasów”. Tekst tego utworu, zaginiony długo i odnaleziony na rok przed śmiercią autora, uległ jeszcze wielu przeróbkom i w nowej wersji drukowany był („Dialog” 12/1962) oraz grany w kilku teatrach pod tytułem „Przygoda z Vaterlandem”.

W roku 1939 powołany pod broń jako oficer rezerwy, Kruczkowski bierze udział w kampanii wrześniowej. Cały następujący okres wojny — aż do lutego 1945 roku —

spędza w oficerskich obozach jenieckich (tzw. „oflagi”) w Arnswalde i w Gross Born. Wraz z grupą jeńców prowadzi przez pięć lat blisko amatorski teatr, z którego wyrosło kilku znanych po wojnie aktorów i dramaturgów.

Pięcioletnie zatrudnienia teatralne w obozie jenieckim, gdzie Kruczkowski sam zajmował się reżyserią i pełnił w różnych okresach funkcję kierownika literackiego, a nawet — przejściowo — dyrektora „Teatru Symboli”, nie tylko uczyniły z pisarza prawdziwego „człowieka teatru”, ale nadto wpłynęły decydująco na jego powojenną twórczość literacką. O ile przed wojną Kruczkowski, mimo wspomniane adaptacje i próby dramatyczne, był jednak przede wszystkim powieściopisarzem, o tyle w okresie powojennym twórczość prozatorska na warsztacie pisarza zeszła wyraźnie na plan dalszy, albo zgoła na margines. Stał się natomiast Kruczkowski czołowym twórcą i podporą polskiej dramaturgii.

W roku 1948 wchodzi na sceny polskich teatrów pierwsza powojenna sztuka Kruczkowskiego — „Odwety”. Światowy rozgłos i kilkanaście wielojęzycznych tłumaczeń przynoszą autorowi w rok później „Niemcy” (1949 r.), jeden z najwartościowszych utworów całego powojennego ćwierćwiecza polskiej dramaturgii. Kolejne mniej znakomite utwory dramatyczne Kruczkowskiego to „Juliusz i Ethel” (1954) oraz „Odwiedziny” (1955).

Autor „Niemców” rozwija także w pierwszym powojennym dziesięcioleciu ożywioną działalność społeczną. W latach 1945—1948 pełni funkcję wiceministra Kultury i Sztuki. W okresie 1949—1956 Leon Kruczkowski jest prezesem ZG Związku Literatów Polskich, a także członkiem Światowej Rady Pokoju.

W latach 1955—1957 pisze Kruczkowski i publikuje w czasopismach bardzo ważne ideowo, znamienne dla po-

stawy pisarza w tym czasie opowiadania, które uzupełnione, ukaza się pośmiertnie w 1965 roku w tomie pt. „Szkice z piekła ucziwych”.

Po kilkuletniej przerwie ogłasza Kruczkowski znowu dwa bardzo wybitne dramaty, które raz jeszcze potwierdzają, że autor był wielkiej miary humanistą, człowiekiem bliskim swemu czasowi i intensywnie przeżywającym jego tragiczne konflikty. Te dwa utwory to „Pierwszy dzień wolności” (pierwodruk w „Dialogu” nr 11/1959) oraz „Śmierć Gubernatora” (pierwodruk „Dialog” 3/1961). Były to ostatnie ukończone dzieła Kruczkowskiego, który do chwili śmierci pracował nad następnym dramatem, nieukończonym (zachowały się luźne sceny). Zmarł 1 sierpnia 1962 roku w Warszawie.

LEON KRUCZKOWSKI

O PODSTAWOWYM KONFLIKCIE JEGO DRAMATURGII:

PODSTAWOWYM KONFLIKTEM MOJEJ DRAMATURGII (WIĘC I „PIERWSZEGO DNIA WOLNOŚCI”) JEST KONFLIKT TRAGICZNY MIĘDZY HUMANISTYCZNYMI DĄŻENIAMI I USIŁOWANIAMI CZŁOWIEKA A PRAWAMI ROZWOJU SPOŁECZNEGO, PRAWAMI HISTORII.

(Z listu Leona Kruczkowskiego do Zygmunta Hübnera 12 stycznia 1960 r., przed premierą „Pierwszego dnia wolności” na scenie Teatru Wybrzeże. Tekst podany do druku w „Pamiętniku Literackim”, nr 4/1964, s. 574).



Leon Kruczkowski (w środku) z Erwinem Axerem (z lewej) i Bronisławem Dąbrowskim (z prawej — patrząc od obiektywu) w rozmowie nad egzemplarzem „Pierwszego dnia wolności”, Kraków, 1960.

KRYTYCY I RECENZENCI O „PIERWSZYM DNIU WOLNOŚCI

JASZCZ („Trybuna Ludu” z 15 XII 1959, fragmenty z recenzji po prapremierze w Teatrze Współczesnym w Warszawie).

Kruczkowski w swej nowej sztuce porusza problem, który wielką falą uderzył w literaturę współczesną. Problem przemocy, a więc i problem wolności. Filozofowie, którzy pragną objaśnić świat, wpatrują się uważnie w „Drogi wolności” i opisują je sceptycznie, czasem przewrotnie. Ich obserwacje są pełne lęków, zastrzeżeń, poczucia bezsilności. (...) Lecz prócz filozofów upadku są filozofowie, którzy świat chcą zmienić. Kruczkowski do nich należy, jest ich uczniem. Jego działalność w jakiejś części zbliżała, zbliża nam tę zmianę. (...)

Wolność zjadaczy chleba to mała wolność, wolność anarchii to fałszywa wolność, wolność Anzelma to wolność głupia. Ale wolność Jana? który wie co czuje i jałowe, a co owocuje? Kruczkowski konfrontuje ją okrutnie z życiem...

STEFAN TREUGUTT („Przegląd Kulturalny” nr 1/1960, wyjątek).

To ciężko i serio napisana sztuka. Bardzo serio. Bez ułatwień technicznych i bez wymijania wątpliwości. „Pierwszy dzień wolności”, sztukę o konieczności wyboru, i o koniecznych warunkach wyboru, uważam za najważniejszy, najwięcej mówiący z dotąd napisanych dramatów Leona Kruczkowskiego.

„Pierwszy dzień wolności” Leona Kruczkowskiego wydał mi się w czytaniu sztuką niełatwą, ale jasną. Niełatwą, to znaczy nie pozwalającą swojej problematyki — filozoficznej, politycznej, moralnej — przetłumaczyć na uproszczone, praktyczne formuły... (...) Jasna natomiast wydała mi się treść utworu, jego fabuła. (...) Nie zmieniło mojego poglądu obejrzenie przedstawienia sztuki w Teatrze Współczesnym; zachwiała nim dopiero lektura licznych recenzji, jakie ukazały się po premierze w naszej prasie. Co prawda, wszyscy zgadzają się, że problematyka sztuki jest bogata; natomiast w zrozumieniu samej treści zauważyłem zadziwiające różnice pomiędzy sobą a większością recenzentów. (...) Najbardziej zaskoczyło mnie to, co napisano o Indze... „Patologiczny wręcz okaz fanatycznej nienawiści”, „konsekwentna w swej nienawiści i w swym oporze...” (...) A więc jednak instynkt i wychowanie hitlerowskie...

Taki pogląd na Inge musi prowadzić do odpowiedniej oceny postępowania jej głównego partnera, obrońcy i antagonisty, Jana. Jan jest w tych recenzjach czymś w rodzaju błędnego rycerza wolności, rodem z Żeromskiego, jest człowiekiem zdobywającym się na wspaniały gest wobec wroga, wbrew radom praktyczniej myślących przyjaciół... (...) Zaniepokojony, jeszcze raz dokładnie przeczytałem sztukę i muszę wyznać, że cytowane poglądy krytyków wydają mi się nieporozumieniem, wynikiem z... między innymi z ulokowania akcji utworu w Niemczech hitlerowskich, w momencie zakończenia drugiej wojny światowej. Autor musiał chyba zdawać sobie sprawę z tego niebezpieczeństwa, skoro w wywiadach prasowych kilka razy podkreślał, iż Niemcy są tylko pretekstem, a chodzi o sprawy ogólniejsze.

AUTOR O NIEPOROZUMIENIACH
W ZWIĄZKU Z POSTACIĄ INGI

(Ze wstępu ZBIGNIEWA ŻABICKIEGO do wydania „Pierwszego dnia wolności”, PIW, Warszawa 1967).

Postać Ingi niektórzy recenzenci „Pierwszego dnia wolności” zrozumieli w sposób mylny, bo nazbyt uproszczony. Na skutek pewnych niejasności w tekście sztuki (które Kruczkowski usunął w jej wydaniu książkowym) sądzono, iż to Inga, wychowana w duchu hitlerowskiej nienawiści, sprowadziła na miasto oddziały niemieckie. W sprawę tę interweniował sam autor dramatu — w liście wystosowanym 12 stycznia 1960 roku do Zygmunta Hübnera, ówczesnego dyrektora teatru „Wybrzeże” z Gdańska. Kruczkowski podkreślał tam, iż Inga nie ponosi odpowiedzialności za otoczenie miasta przez hitlerowców i dodawał: „Fałszywym rozumieniem postaci Ingi jest widzenie w niej „hitlerówki”, większość recenzentów jakby nie zauważyła faktu, że ta dziewczyna „płaci cudze rachunki”, że jej nienawiść nie wynika z pobudek nacjonalistycznych, lecz jest gwałtowną reakcją „pourazową” bez określonego adresu, albo raczej z bardzo generalnym adresem: „ludzie są gorsi niż zwierzęta.”

Tym samym również Inga — nie tylko Jan czy Paweł — okazuje się ofiarą. Zarazem zaś cytowana wypowiedź Kruczkowskiego wskazuje, iż postaci tej przypada w „Pierwszym dniu wolności” pewna istotna rola konstrukcyjna. Mianowicie fakt, iż Inga (wyjaśnia dalej Kruczkowski w cytowanym liście — Red.) „w głównej rozmowie z Janem podejmuje rzucone przez niego podejrzenie (o ślągnięcie na miasto oddziałów niemieckich — Z. Ż.) i potwierdza je” — stanowi przekorną próbę odczytania przez nią rzeczywistych intencji Jana: „Celem tej gry (komentuje Kruczkow-

PAŃSTWOWY **TEATR** DOLNOŚLĄSKI

w Jeleniej Górze

Dyrektor i Kier. Artystyczny — **TADEUSZ KOZŁOWSKI**

Zastępca Dyrektora — **MARCIN TALARCZAK**

Kier. Literacki — **JÓZEF KELERA**

LEON KRUCZKOWSKI

PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI

Sztuka w 3 aktach

Asystent reżysera — **Rajmund Wolff**

Scenografia — **Wanda CZAPLANKA**

Reżyseria — **Zbigniew BESSERT**

* PREMIERA, MARZEC 1969 ROKU W JELENIEJ GÓRZE *

O S O B Y :

Jan	oficerowie	}	— RAJMUND WOLFF
Michał	zwolnieni	}	— WOJCIECH KOSTECKI
Hieronim	z obozu	}	— ZBIGNIEW STOKOWSKI
Paweł	jeńców	}	— MARCIN TALARCZAK
Karol	wojennych	}	— ADAM SIRKO
Anzelm	(oflag)	}	— GRZEGORZ GALIŃSKI
Doktor	{	— ADAM CYPRIAN
		{	— ZENON KACZANOWSKI
Inga	}	— TEOFILA ZAGŁOBIANKA
Zuzzi	{	— IRMINA BABIŃSKA
		{	— BARBARA MAJEWSKA
Lorchen	}	— * * *
Grimm, ogrodnik	{	— ZENON KACZANOWSKI
		{	— ADAM CYPRIAN

Kontrola tekstu — KRYSTYNA KOZAK

Przedstawienie prowadzi — STANISŁAW TUBIELEWICZ

Kierownik techniczny
MIECZYŚLAW KULCZYK

Kierownik sceny
TADEUSZ TEKIELA

Brygadier sceny
ANTONI CHICZEWSKI

Rekwizytor
TADEUSZ HALPERN

Światło
BALDZIS DIMOS

Kierownicy pracowni:

krawieckiej
JANINA NICEK

stolarskiej
WACŁAW SMERECZYŃSKI

perukarskiej
JÓZEFA GRABOWSKA

szewskiej
ALEKSANDER DRAL

malarskiej
HELIODOR JANKOWSKI

tapicerskiej
WIKTOR GODYŃ

modelatorskiej
GRZEGORZ RACKIEWICZ

elektrotechnicznej
BENEDYKT ZIENTALAK

ski — Red.) jest „sprawdzenie” Jana, sprawdzenie granic jego humanistycznych uczuć — albo inaczej: uświadomienie mu ostatecznych konsekwencji jego wyboru, które w określonej sytuacji kierują się przeciw niemu samemu, przeciw jego wolności, a nawet życiu.”

KRYTYCY

O „PIERWSZYM DNIU WOLNOŚCI” — CIĄG DALSZY

TADEUSZ DREWNOWSKI (wyjątki zę szkicu „Wokół dramatów Kruczkowskiego”, „Dialog” nr 11/1959).

W „Pierwszym dniu wolności” anegdota frontowa (autentyczna, wzięta z jenieckiego wspomnienia) służy dywagowaniu wokół pojęcia wolności. A więc wokół jednego z tych pojęć, które jak kometa wleczę za sobą przez dzieje różnorodność znaczeń i imponderabiliów; pojęć-złogów, o których mniej czy bardziej bezwzględną rewizję kuszą się pokolenia ludzkie, a człowiek wzdycha za prawdziwym urzeczywistnieniem tego wielkiego słowa. Wśród przypadków pierwszego dnia na wolności poczyna ono w sztuce fosforować różnymi kolorami zachowań, postaw, poglądów, układając się w bogate widmo współczesne tego pojęcia. (...)

...Dramaty Kruczkowskiego dały dotąd dwie wielkie, spontaniczne, wymykające się wszelkim formułkom kreacje: to Ruth z „Niemców” i Jan z „Pierwszego dnia wolności”.

Jan jest postacią głęboko wewnętrznie sprzeczną, jest naiwnym utopistą i trzeźwym realistą, chowa w sobie tęsknotę za własnym głosem i instynkt społeczny. On jeden rozumie potrzebę „wspólnego ogniska” i przewrotność historii. To postać na wskroś współczesna, doświadczona cierpką niewspółmiernością intencji i wyniku czynu. Dzięki niej do widzianej z zewnątrz biografii tego pisarstwa (pisarstwa Kruczkowskiego — Red.) — obok dylematu słowa i czynu — przybył nowy rys: tragizmu czynu.

ZBIGNIEW ŻABICKI (fragment końcowy obszernej „Przedmowy” do wydania sztuki, PIW, Warszawa 1967).

Zarazem postać Jana kontynuuje tradycje romantyczne i tradycje Żeromskiego w tym jeszcze sensie, iż bohater ten — podobnie jak Konrad (w „Dziadach” — Red.), Kordian (w „Kordianie” — Red.), czy Hrabia Henryk i Pankracy w „Nieboskiej komedii”, podobnie jak postaci z „Sułkowskiego” czy „Róży” — występuje jako ktoś, kto broni pewnych wartości i sprawdza ich sens w konfrontacji i konflikcie z określonymi sądami panującymi w społeczeństwie, z określonymi siłami społecznymi, z określoną zbiorowością. Takie konfrontacje zazwyczaj kończyły się przegraną, ale nie znaczyło to, by niesłuszne czy nietwórcze było ich podejmowanie. Toteż klęska Jana bynajmniej nie wytrąca go z szeregu wybitnych bohaterów naszej dramaturgii narodowej. Jest to — w nowych warunkach historycznych, w obliczu jeszcze poważniejszych niż dawniej katastrof dziejowych i jeszcze głębszych niż dawniej konfliktów społecznych — postać kontynuująca ów „poważny egzamin sumienia obywatelskiego, wskazywanie na konfliktowe punkty między prywatnym poczuciem racji a racją publiczną, zbiorową”, egzamin, który od przeszło stulecia pozostaje najgłębszą treścią polskiego dramatu idei.

JÓZEF KELERA (fragmenty szkicu pt. „Kruczkowskiego formy dramatyczne”, publikowanego najpierw w „Dialogu” nr 12/1962, potem w tomie „Kpiarze i moralisci”, Kraków 1966).

Wszystkie wyjściowe pytania dotyczą wolności — nie abstrakcyjnej: tej najbardziej elementarnej i dopiero co odzyskanej, tej która jest jeszcze ciągle szokiem, przeżyciem i zachłysnięciem. „Co do wolności, panie doktorze — powie Jan — nie mamy jeszcze wyrobionego zdania.” Ale są już wyjściowe założenia, racje, postawy. Jest ich tyle, ile osób w dramacie. Każda ma swoją własną motywację psychologiczną, swoje własne uzasadnienie w bliższej i dalszej biografii bohatera, swój własny nawet układ wartości. Nie ma tu bowiem na scenie ani świętych, ani zbrodniarzy. Nie ma zatem rozwiązań z góry oczywistych, wartości z góry preferowanych. Racje są sprzeczne i inności, wykluczające się i uzupełniające; postawy świadomie kontrolowane, określone intelektualnie i całkowicie żywiołowe; na koniec mniej lub bardziej „słuszne” dla postronnego obserwatora, ale każda jest na swój sposób gruntowną racją osobistą, każda nosi w zanadrzu obfity autorski przydział subiektywnych i niebłahych uwarunkowań. Każda jest wreszcie skromną częścią jakiejś ludzkiej prawdy, choćby skrzywionej niemiłosiernie.

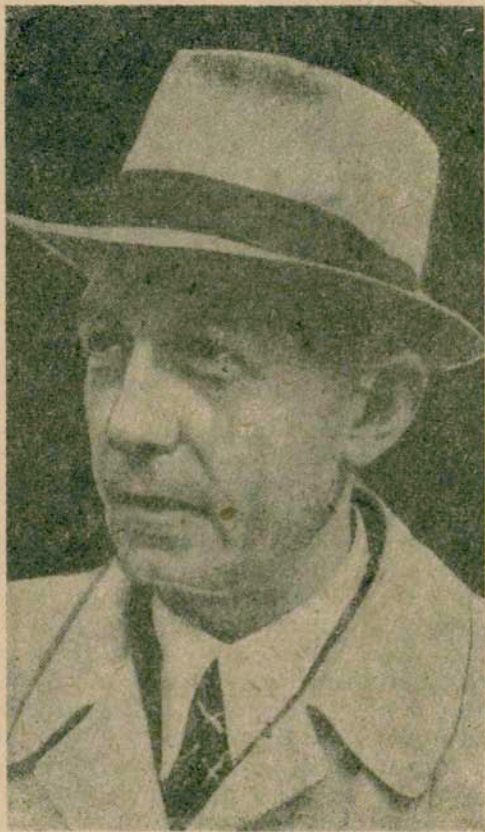
Dwie skrajne w piątce byłych jeńców koncepcje wolności zyskują już w pierwszej scenie kształt skondensowanych, znaczących formuł. „Chcesz, znaczy możesz” — to wolność Pawła określona przez Jana; „mógłbym, ale nie chcę” — to wolność Jana w jego autoreferacie. Definiowanie, precyzowanie, formułowanie — to akcesoria językowe nieustającej, zaogniającej się dysputy, którą śledzimy niemal od chwili podniesienia kurtyny. Już bowiem prezentacja osób dramatu jest nade wszystko prezentacją

postaw, z których, w nowej sytuacji, zrodzą się szybko seryjne starcia, seryjne dyskusje, wreszcie otwarty konflikt.

Zwróćmy uwagę: dysputa jest tutaj punktem wyjścia — nie klamrą, nie sposobem rozwiązania, nie przesłaniem ideowym sztuki, jak w „Odwetach” i zwłaszcza w „Niemcach”. To w dramaturgii różnica bodaj jakościowa. (...) Dysputa ma oczywiście nadal swoje skutki uboczne: obciążenie dialogu formułami jest niewątpliwie w pewnych partiach dostrzegalne, tu i ówdzie windowane są w formuły proste stosunkowo myśli. Ale nie są to już owe (jak w poprzedniej epoce — przyp. Red.) formuły gotowe, przebitkowe, rozmnożone bezosobowo; te tutaj, jakkolwiek skrojone literacko (na ogół skrojone zręcznie), rodzą się przecież autentycznie i na własny rachunek z napięcia i starcia racji, z utwierdzania się myśli nie gotowej.

Stopniowo zresztą dysputa wtapia się coraz udatniej w sytuację, kojarzy z konkretną i zdeterminowaną sytuacyjnie psychologią. W pierwszych scenach, w pierwszym nawet i drugim akcie te poszczególne elementy dramaturgii widoczne są jeszcze z osobna. Ale stopniowo łączą się coraz ściślej — aż do całkowitego zespolenia w znakomitej sekwencji Jana z Iną w akcie trzecim, kiedy oboje znaleźli się w „pułapce” i ta pułapka określa ich bez reszty: nie chcąc, wbrew sobie, są na koniec wrogami, bo tylko jedno z nich „może stąd wyjść z podniesioną głową”. Dynamika sytuacji rozstrzyga, zamyka ostatecznie dysputę — nie odwrotnie.

Ta surowa bowiem próba wolności, próba koncepcji i racji jednostkowych, brutalnie skorygowanych przez rzeczywistość, podsuwa raz po raz sytuacje, wobec których wszelkie recepty są bezwartościowe, wszelkie kodeksy działania bezradne, wszelkie założenia muszą ulec rewizji, przystosowaniu, przewartościowaniu. Te natarczywe sytuacje, niesklasyfikowane w tradycyjnym obrazie świata, te złośli-



Leon Kruczkowski

we, nieprzyzwoite obroty losu i zasadzki są raz po raz wyzwaniem; prowokują też ciągle na nowo, niemal ze sceny na scenę, do określania stanowisk — do nowego formułowania, precyzowania. Określają także po części rodzaj dramaturgii, dyktują jej rytm. Rzec można: dramaturgia aktów prowokacji intelektualnej. I moralnej. (...)

(...) Właściwa pointa, to strzał do Ingi — to dramat Jana, od początku przecież bohatera pozytywnego co się zowie. Właśnie on, który chronił Inge, musi wyrwać broń Karolowi, musi strzelić. Aby zażegnać jeszcze jedną okrutną, ślepą złośliwość losu, aby częściowo chociaż zracjonalizować, umoralnić ową szyderczą rzeczywistość. W rękę Jana bowiem karabin może być „czystym” narzędziem kary, sprawiedliwości: Jan nie zawinił wobec Ingi. Ale zawinili inni; inni zmusili ją do szukania broni. Nie kończący się łańcuch krzywd i odwetów.

Dramat wolności jest dramatem odpowiedzialności. „Mógłbym, ale nie chcę” — ta wyjściowa formuła Jana to niewątpliwie koncepcja świadomej, kontrolowanej sumieniem odpowiedzialności za wybór osobisty. Koncepcja istotnie bliska etyce egzystencjalnej (ale nie jej tylko — Red.). Dramat Jana nie przekreśla jej wszakże i nie podważa zasadniczo; ma raczej wykazać jej niepełność, niewystarczalność. Korekta autora wprowadza bodaj jedno słowo: „powinienem”... Nawet wbrew chęci, choć nie wbrew sumieniu. Taką „powinnością” jest strzał do Ingi. Jan, strzelając, przyjmuje część odpowiedzialności za ten świat, w którym tkwi, chcąc czy nie chcąc; ten, w którym wolność ma wciąż jeszcze dla ludzi dwie twarze, jak moneta z orłem i reszką; ten, w którym o wolność trzeba walczyć wciąż na nowo; ten, który trzeba zmienić. Współodpowiedzialność, sądzi Kruczkowski, jest także odpowiedzialnością w pełni osobistą, tylko jeszcze spotęgowaną. (...)

PREMIERY SEZONU 1968—1969

*

Juliusz Słowacki

„KORDIAN”

Reż. Tadeusz Kozłowski

Scen. Ewa Nahlik

Zdzisław Skowroński

„W CZEPKU URODZONA”

Reż. Teresa Żukowska

Scen. Anna Szeliga

Kazimierz Brandys

„BARDZO STARZY OBOJE”

Reż. Grzegorz Galiński

Scen. Ewa Nahlik

Janusz Krasiński

„WKRÓTCE NADEJDĄ BRACIA”

Reż. Jacek Szczęk

Scen. Iwona Zaborowska

Bertolt Brecht

„OPERA ZA TRZY GROSZE”

Reż. Józef Gruda

Scen. Jan Banucha

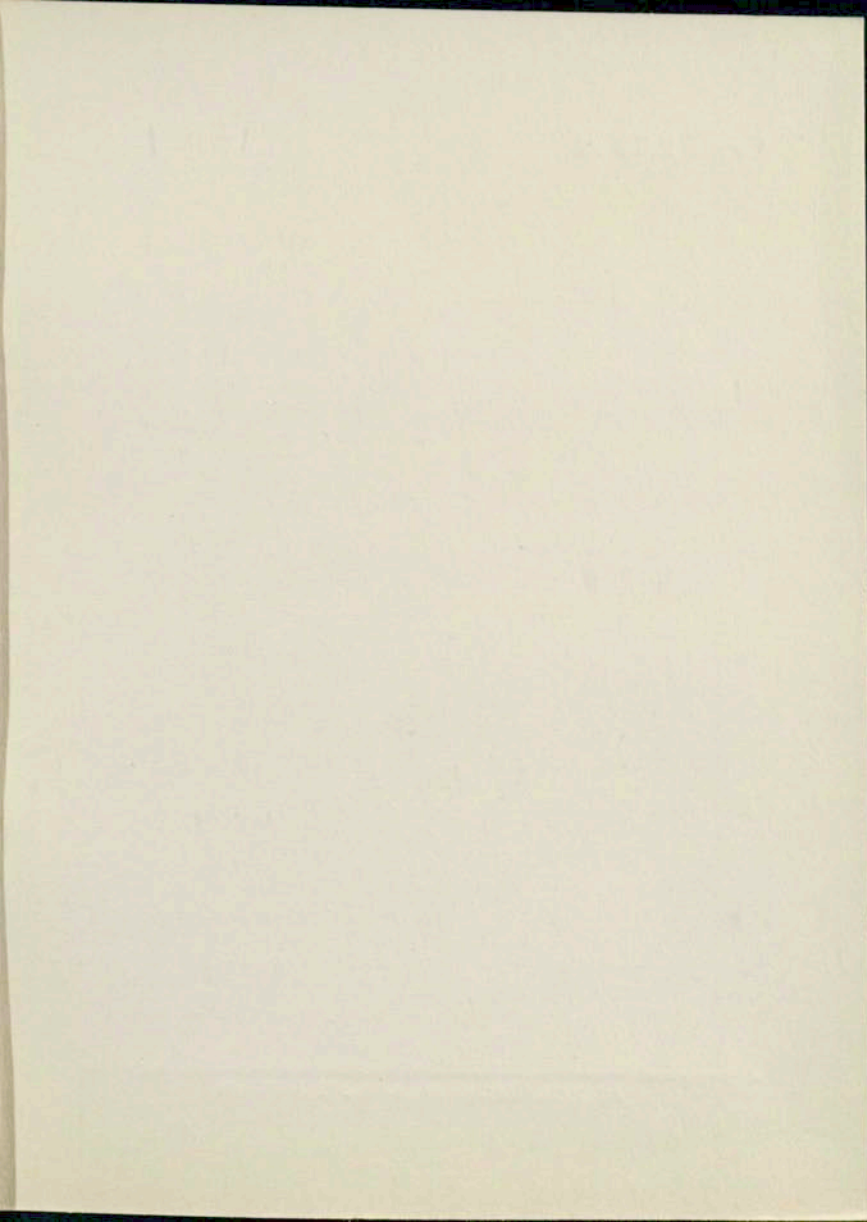
W PRZYGOTOWANIU

William Shakespeare

„WIECZÓR TRZECH KRÓLI”

Reż. Tadeusz Kozłowski

Scen. Ewa Nahlik



Cena 2,50 zł