

TEATR
IM. WILAMA HORZYCY

ANTONI CWOJZIŃSKI

HIPNOZA

Toruń 1975

Dyrektor i kierownik
artystyczny

MICHAŁ ROSIŃSKI

Zastępca dyrektora

JAN GAJEWSKI

Kierownik literacki

ZDZISŁAW WRÓBEL

ANTONI CWOJDZIŃSKI

HIPNOZA

TORUŃ 1975

ANTONI CWOJZIŃSKI

HIPNOZA

Komedia w 3 aktach

OSOBY:

Rena — MARZENA TOMASZEWSKA-GLIŃSKA

Jan — CZESŁAW STOPKA

Scenografia
ANTONI TOŚTA

Reżyseria
LECH KOMARNICKI

Piąta premiera sezonu 1974/75
26 STYCZEŃ 1975

ANTONI CWOJDZIŃSKI

OD AUTORA

Żądanie od teatru, żeby był współczesny, powtarza się od wieków. Tego właśnie chciał Szekspir, kiedy kazał mu być „zwierciadłem i piętnem czasu”. I nienowe też jest narzekanie teatrów na brak sztuk, które są obrazem współczesności.

— Piętnem naszych czasów jest nauka, stała się dziś religią, więc czemu teatr nie wpuszcza jej na scenę. jak w średniowieczu wpuszczał misteria? — pytałem w latach dwudziestych z kawiarnianym ogniem, podsycanym studiami matematyki i fizyki na uniwersytetach we Lwowie, w Krakowie i w Warszawie.

— Teatr skończy na uwiad starczy, jeżeli nie rozwali chińskiego muru między nauką i sztuką! — przepowiadałem. Ale że najlepszym taranem byłaby teoria Eisteina, nawet w największym ferworze dyskusji bałem się powiedzieć. Jest dla laika trudna, nudna i oderwana od życia, więc gdyby zdobyła widownię, teorie zalałyby teatr — marzyłem, ale milczałem. Nazwano by mnie wariatem.

Osterwa dołał oliwy do mojego ognia. Obiecał, że wystawi taką sztukę, jeżeli ją napiszę, i wysunął tylko jeden, ale za to trudny warunek: nim zacznę pisać, poznam scenę. Najpierw w jego eksperymentalnej Reducie, a potem także w teatrach zawodowych. Muszę na własnej skórze poznać pracę aktora i reżysera, mówił, bo nigdy nie zbuduję dobrej akcji z żywym dialogiem i spartaczę „teorię teorii w teatrze”, jak z humorem nazwał mój pomysł.

Zanim oddałem mu „*Teorię Eisteina*” upłynęło długich dwanaście lat — Reduty, wędrowki po różnych teatrach i wreszcie Państwowego Instytutu Sztuki Teatru. Kląłem nieraz, ale scenę poznałem i — zostałem na zawsze dłużnikiem Osterwy.

Osterwa rozpoczął próby natychmiast i w cią-

gu dziewięciu miesięcy wypieścił „*Teorię Einsteina*” tak, że szła bez przerwy 525 razy, od r. 1934 do 1936, a Związek Autorów Dramatycznych uznał ją za „najlepszą sztukę roku” i przyznał mi nagrodę Reynala.

Przyjmowałem gratulacje udając dumę, ale dumny nie byłem. Po dwunastu latach w teatrze wiedziałem, ile w każdym sukcesie dramaturga jest zasługi reżysera i aktorów, innymi słowy, ile zawdzięczam genialnej reżyserii Osterwy i jego reductowym metodom pracy. Wobec tego — żeby sprawdzić siebie — następną „teorię”, osnutą na psychoanalizie „*Freuda teorię snów*”, oddałem Szyfmanowi. Wystawił ją w r. 1937 w świetnej reżyserii Wiercińskiego, ze świetnymi aktorami, Maszyńskim i Romanówną, i w świetnym, ale już zawodowym, nie eksperymentalnym, Teatrze Małym. Powodzenie znowu przekroczyło oczekiwania, a podobnie było później, gdy w tym samym teatrze grano w r. 1938 „*Temperamenty*” osnute na hipotezach psychologii konstytucjonalnej.

Więc miałem rację! Ale tylko rację, a zasługę w powodzeniu tych sztuk musiałem po cichu przyznać Einsteinowi i Freudowi, aktorom i reżyserom, uczciwej pracy obu teatrów.

Rzecz jasna, że oprócz słów entuzjastycznych, jak: „udany eksperyment”, „komedia naukowa jako nowy gatunek literacki” itd., itd., były też głosy krytyczne. Domagano się konfliktów psychologicznych, czyli, według modnej dziś terminologii, konfrontacji postaw ludzkich, nie chciano widzieć w nauce bohatera godnego sceny, podsuwano mi nawet formę popularyzujących naukę felietonów.

Ale nauka to dzieło ludzkie, tak jak sztuka czy religia, więc „bohaterem godnym sceny” jest tu mimo wszystko człowiek, a z tego, że tematem mych sztuk są ciekawsze od fantazji autentyczne wyniki nauki, nie wynika, że idzie mi o jej popularyzację. W ciągu dwu godzin śmiechu nie można by spopularyzować nawet tabliczki mnożenia. Dlatego jeżeli powtarzam za recenzentami termin: komedia naukowa, uj-

muje go zawsze w domyślny cudzysłów. Chodziło mi o „piętno czasu”, o tworzące naszą kulturę umysłowe szczyty i o jej odzwierciedlenie w umysłach mniej szczytnych. A forma komediowa narzuciła mi się sama, bo teoria na tle tzw. chłopskiego rozumu to nie ruszone jeszcze źródło humoru, i to niegłupiego, bo obejmującego i teorię, i — wbrew pozorom — człowieka, ludzką naturę.

Zachęcony sukcesem komedii naukowych, dalej szukałem w nauce żeru, żeby przyrzadzić z niego nowe danie dla głodnego współczesności widza, rozpęd mój jednak przerwała wojna. Wytrzymałem pół roku, ale kiedy Niemcy zainteresowali się „autorem, który pisuje żydowskie sztuki” (Einstein, Freud), pocszedłem przez zieloną granicę i znalazłem się we Francji, potem w Anglii i wreszcie w Ameryce, żeby tworzyć „Teatr Artystów z Polski”. Przez dwa lata pisałem dla niego komedie, ale propagandowe, nie naukowe, a gdy przestał istnieć — już tylko „*Dziennik*” w tzw. polskiej godzinie radiowej, i wreszcie — „*Wiadomości*” w gazetach polonijnych. Po dwudziestu dwu latach wróciłem do Anglii.

W Ameryce jednak nie zmałał mój entuzjazm do nauki. Z jej pnia wyrastały lub rozwijały się gałęzie, o których nie śniło się w czasach mojej pierwszej do niej miłości: genetyka, cybernetyka, parapsychologia czy choćby psychosomatyka. Więc w chwilach wolnych studiowałem i znowu pisałem swe komedie naukowe, choć bez „rynku zbytu”, już tylko dla siebie.

W Ameryce miałem też możliwość przyjrzenia się pracy naukowej w służbie wojny. Upodobniała się ona coraz bardziej do roboty fabrycznej. Fachowcy rozwiązywali zleczone im zadania, prawie jak robotnicy przykręcający śrubki w aucie na maszynowej taśmie, a często nie znali całości problemu, nad którym pracowali. Wyniki dało to świetne — w ciągu jednego błysku bomby atomowej zginęło prawie 100 000 ludzi. Nie tego spodziewano się po nauce.

Pewnie dlatego uległem wtedy nowej fascynacji, zacząłem zapuszczać się w dziedziny,

w których nauka nie bardzo sobie radzi. Telepatia. jasnowiedzenie czy zjawy to cały „świat tajemnic” (w cudzysłowie, bo to tytuł jednej z mych sztuk), w którym logika dostaje po nosie od alogiczności i choć istnieją już katedry parapsychologii, racjonalistyczne metody badań zawodzą. Zresztą przy całym zac zadaniu scjentyzmem, zawsze, nawet na początku drogi, z sympatią odnajdywałem irracjonalizm w... ludzkim postępowaniu. Częściej u kobiet niż u mężczyzn, bo mężczyzna odszedł od natury aż do granic grożących nam kryzysem cywilizacji, kobieta zaś, zapewne dzięki samej biologii, kieruje się raczej pływającą z instynktu intuicją.

A czy w świecie tajemnic mechanizm „pozazmysłowego odbierania wrażeń” jest do uchwycenia? Czy „niefizyczna rzeczywistość w przyrodzie” da się w ogóle zrozumieć? Niech się nad tym męczą bohaterowie komedii naukowych, niech docierają do prawdy o świecie, bo choć do niej nie dotrą, wciągną na teren tych zagadnień współczesnego widza. Nauka jest nadal piętnem naszych czasów, a wyłonił się jeszcze ciekawszy problem granicy, do jakiej możemy nią dotrzeć.

LESŁAW EUSTACHIEWICZ

ŚWIEŻY PODMUCH

Cwojdziński nie stworzył nowego podgatunku dramaturgicznego, chcąc zaś kontynuować koncepcję dyskusji popularyzatorskiej na scenie musiał wdawać się w kompromisy ze schematycznymi przyzwyczajeniami widzów i teatrów, tolerować anemiczne ćwierćwątki miłosne, posługiwać się komizmem o nierównym stopniu finezji. Nie zmienia to jednak faktu — dziś już historyczno-literackiego — że w latach trzydziestych wprowadził świe-

ży podmuch tematyczny do tradycyjnej garsoniery repertuaru rozrywkowego. Stał się wprawdzie naśladowcą własnych pomysłów, powtarzając pewien ich kompleks (związek przestrzeni i czasu, sny i ich funkcje w psychice, czynności omyłkowe i ich sens ukryty), ale nadawał im różnorodną intensywność emocjonalną, co pozwala przysłuchiwać się tym dyskusjom tak jak bajkom pana Jowialskiego („Znacie? no to posłuchajcie!”). Otworzył okienko na pewną strefę tematów, problemów, układów fabularnych i dziwi się tylko można, że tak rzadko do niej zaglądną młodzi adepci dramaturgii. Publicystyka, dydaktyka, moralistyka filozoficzna, informacja naukowa — to są głębokie studnie motywów, wciąż się odnawiających.

Cwojdziński odważył się odrzucić mski metafor poetyckich, tak jak odrzucił naturalistyczny naskórek schematu salonowej komedii mieszczańskiej. Wszedł między teatralne konwencje rodzimego epigonizmu w dramaturgii lat międzywojennych ze swobodą wolterowskiego Prostacka, wierzącego, że nauka zdolna jest nakarmić wyobraźnię.

Z eseju „Komédie naukowe Cwojdzińskiego”,
„Dialog” 12/1970

POTEGA HYPNOTYZMU

Praktyczny przewodnik do wykonywania doświadczeń w dziedzinie sugestji i hypnotyzmu oraz zastosowanie ich w praktyce lekarskiej i w życiu codziennym.

Hypnotyzm jest sztuką, to prawda, ale doświadczenia w tej dziedzinie może wykonywać każdy człowiek w myśl przysłowia: „nie święci garnki lepią”. Trzeba tylko oczywiście posiadać silną wolę, chęć i wytrwałość w nauce oraz w doświadczeniach. Kto więc chciałby się wyspecjalizować w tym przedmiocie, ten powinien przede wszystkim wyćwiczyć siłę własnej woli, wyrobić w sobie intensywną energję ducha, a ponadto być panem swych nerwów. Niezbędną jest dalej fachowa znajomość przed-



Marzena Tomaszewska-Glińska

miotu, co dla osób wykształconych nie sprawi zbytnej trudności. Nie możemy jednak zalecać praktyk hypnotycznych ludziom, nie posiadającym wykształcenia ogólnego w zakresie uniwersyteckim a już mniej dla tych, którzy nie ukończyli nauk z zakresu szkół średnich. Szczególniej wymagana jest znajomość anatomii organizmu ludzkiego, logiki i psychologii. Kto bowiem nie ma w tym kierunku bodaj zasadniczych wiadomości, ten łatwo mógłby popełnić błąd i wyrządzić bądź sobie samemu, bądź medjum szkodę i przyprawić je o chorobę, bądź może nawet o utratę życia.

Co do medjum, to również może nim być każdy człowiek, najwięcej jednak nadają się ku temu ludzie skłonni już z urodzenia do somnambulizmu i lunatyzmu, tudzież ci, którzy znajdują stanowisko społeczne, podporządkowane pod wolę i rozkazy drugich, i z tego powodu nie mają wykształconej energii woli, jak ludzie samodzielni.

Uczni i badacze domagają się dla laików przestrzegania następujących reguł:

1. Nie hypnotyzować nigdy osoby bez jej bezwarunkowego zgodzenia się na to.

2. Wybierać na medjum tylko osoby, posiadające do operatora zupełne zaufanie.

3. Chorych na serce lub w ogóle ciężko chore osoby może hypnotyzować tylko doświadczony lekarz.

4. Nie wolno sugerować osobom zahypnotyzowanym czynności przedmiotami niebezpiecznymi, jak broń, ostre narzędzia itp.

5. Nie wolno narażać medjów na uszkodzenie cielesne w ten sposób, że sugeruje się, jakoby np. ciężarek wagi 50 kg ważył tylko 1 kg, i rozkazuje się im podnieść to jedną ręką.

6. Można sugerować czynności tylko takie, które leżą w zakresie siły medjum, a odpowiadają jego warunkom fizycznym i psychicznym.

7. Jeżeli u medjum nastąpią kurcze, nie wolno go budzić, lecz należy wprzód usunąć cierpienie drogą wzmówienia, a dopiero wówczas, gdy medjum zupełnie się uspokoi, przerwać hypnozę.

8. Nie wolno hipnotyzować ze złośliwego żartu.

9. Nie wolno hipnotyzować w celach, sprzeciwiających się kodeksowi karnemu.

10. Nie należy nigdy męczyć medjum przez zbyt długie doświadczenia.

Wywoływanie sztucznego snu, to jest hipnozy, może nastąpić w sposób rozmaity. Najsiynniejsi badacze w tej dziedzinie posługiwali się metodami wedle własnych pomysłów, osiągając oczywiście skutek jednaki lub podobny.

Pierwszeństwo należy tu oddać Mesmerowi, który jest uważany za wynalazcę hipnotyzmu w dzisiejszym rozumieniu rzeczy. Utrzymywał on, że w organizmie ludzkim znajduje się ukryta siła, zwana fluidem, zdolna do wywierania wpływu na osoby drugie lub nawet na pewne przedmioty. W praktyce Mesmer hipnotyzował w następujący sposób: Siadał naprzeciwko medjum i, ująwszy je za obie ręce, patrzył mu bystro w oczy. Po upływie kilkunastu minut puszczał mu ręce i poczynął magnetyzować je ruchami ręki, to jest, przesuwając dłonią w odległości kilku centymetrów od korpusu od głowy w dół, dotykając nawet niekiedy medjum końcami palców.

Deleure zalecał przede wszystkim największy spokój w otoczeniu mającej się magnetyzować osoby i dopuszczał zaledwie jednego świadka do eksperymentów. Magnetyzer, posiadwszy najzupełniejsze zaufanie medjum, siada naprzeciw niego, ujmuje jego ręce w ten sposób, że dotyka wielkimi palcami jego dłoni, i każe mu patrzeć się w oczy bez przerwy. Po upływie kilku minut, gdy zrównoważyło się ciepło połączonych rąk, wykręca je tak, żeby były odwrócone od ciała stroną zewnętrzną, i podnosi je do wysokości głowy. Teraz opiera swoje wielkie palce o ramiona i pociąga je, jak się pospolicie mówi, „sztrichuje” kilka razy i odejmuje ręce z powrotem przez powietrze. Następnie kładzie ręce na głowie medjum, trzyma je chwilę i posuwa w oddaleniu paru centymetrów w dół aż do kolan i palców u nóg.

Metoda ta jest również często praktykowana



Czesław Stopka

ze względu na to, że jest prosta i bardzo rzadko zawodzi.

Dr Braid wywołuje sen hipnotyczny przez działanie na nerwy wzroku, każąc się wpatrywać medjum w jakiś błyszczący punkt, trzymany w pobliżu oczu, mniej więcej na wysokości osady nosa. Sposobu tego używa wielu hipnotyzerów, ale nie zawsze, bo szkodzi on na wzrok medjum. Przyczyną hipnozy jest w tym wypadku zmęczenie albo odrętwienie nerwu wzrokowego przez silne olśnienie go i zmiana w mózgu, jako następstwo tego działania.

Ks. Faria, głośny swojego czasu sugestjonista i hipnotyzer, wykonywał swoje doświadcze-

nie za pomocą przerażenia i strachu, co po bliższym rozpatrzeniu nie było niczem, jak tylko zwykłą sugestją. Udawały mu się eksperymenty z reguły już dla tego samego, że uchodził za autorytet, któremu nikt oprzeć się nie zdołał. Naśladowcom jego natomiast rzecz nie tak łatwo się udaje i zazwyczaj działanie sugestji przemija bardzo szybko. Jeżeli bowiem magnetyzer, krzyknawszy kilka razy do medjum „zaśnij” wprowadził je istotnie w hypnozę, to trwa ona bardzo krótko i medjum budzi się przedwcześnie. Doświadczeni hypnocyterzy posługują się więc przy tego rodzaju hypnotyzowaniu sugestją także sztrychami.

Na podstawie najnowszych źródeł, opracował dr J.D. Wydawnictwo „Kultura i Sztuka” Lwów

KRONIKA TEATRU

Z przychylną oceną krytyki spotkała się „Zabawa w koty” Istvana Őrkény’ego, wystawiona w naszym teatrze w listopadzie br. w reżyserii Eugeniusza Aniszczuki, scenografii Ryszarda Strzembaly. Oto fragmenty ważniejszych recenzji:

Teatr toruński wybrał przy realizacji „Zabawy w koty” wariant równie trudny co ambitny, podjął bowiem próbę syntezy dwóch najistotniejszych cech sztuki, chcąc poprzez przenikanie komedii i dramatu wydobyć poezję utworu.

Reżyserowi Eugeniuszowi Aniszczuce udało się ten zamiar w dużej mierze zrealizować. Wszystkie wydarzenia sceniczne komponowane są tu na zasadzie płynnych kadrów filmowych, w trafny sposób podkreślając właściwy ton tej sztuki o miłości starych ludzi, o buncie i nietolerancji — czasem dobrotliwej, czasem

smutnej, współczującej, chwilami otwarcie życzliwej. Spektakl jest zabawny, sceny komiczne i farsowe kontrapunktowane są umiejętnie momentami zamyślenia i wzruszenia.

Erzi Melechówny jest uległa i agresywna, zabawna i wzruszająca, a przede wszystkim promieniuje prawdziwie ludzką dobrocią. Aktorka umiejętnie stopniuje efekty, tworzy postać charakterystyczną, bez pęknięć, w sposób prosty i autentycznie przekonujący.

Drugą udaną rolą tego spektaklu jest Myszka Wandy Rucińskiej, bardzo konsekwentna i mimo zastosowania dość ostrych środków aktorskich nigdy nie przekraczająca granicy dobrego smaku. Na uwagę zasługuje także interesująco potraktowana Giza Grażyny Korsakow.

J. Oleradzka „Nowości”

W wykonaniu Grażyny Korsakow ta postać ma w sobie wiele łagodności i delikatności, emanuje subtelnym wdziękiem. Myszka Wandy Rucińskiej jest na tej samej drodze. Zbyt delikatna i wrażliwa przegrała swój kobiecy los. Zepchnięta została na margines życia.

Zupełnie inną filozofię życiową przyjęła bohaterka sztuki, Orbanowa, kreowana w toruńskim przedstawieniu przez Zofię Melechównę. Nie zamierza się poddać, nigdy nie wyrazi zgody na swą kobiecą przegraną. Ma odwagę żyć, być sobą. Nie boi się ośmieszenia. Ponosi kłęski i potrafi się z nich otrząsnąć. Pełna temperamentu, zabawna i wzruszająca. Bardzo ludzka. I jakkolwiek, być może, mądrość, wynikła z wnikliwej obserwacji życia, reprezentuje Giza, prawda żywa jest po stronie jej siostry — tej szczerzej i bezpośrednio, witalnej i dobrej kobiety, wiecznie młodej mimo niemłodego już wieku. Ta rola stworzona została dla Zofii Melechówny. Ile aktorka wkłada w nią życia, autentycznego ciepła, naturalności. Jak potrafi oddać spontaniczność bohaterki, uczynić jej przeżycia bliskimi widzowi.

W ogóle miło popatrzeć na te trzy znakomi-

te toruńskie aktorki. Ich grą stoi ten spektakl. Bawią i wzruszają, skłaniają do refleksji. Potrafią z tej niewymyślnej i bezpretensjonalnej sztuki wydobyć i przekazać widzowi wiele prawd prostych i ludzkich.

Krystyna Starczak „Gazeta Toruńska”

Reżyser przedstawienia — Eugeniusz Aniszczenko — dba by w grze aktorów nie ekspozowała się nazbyt jaskrawie realistyczno-obyczajowa warstwa utworu, i by komizm — wynikający ze zderzenia się, pobudzanych przeszłością, stanów emocjonalnych głównych bohaterów sztuki z realiami czasu teraźniejszego — nie przekraczał granic groteski i nie nabierał tonacji rodzajowofarsowej. Zofia Melechówna jako Orbanowa i Grażyna Korsakow jako Giza na pewno dały z siebie wiele, i na pewno kontrastują jako dwa przeciwstawne sobie, lecz właśnie dlatego również dopełniające się, typy kobiet. Przedstawienie jest kulturalne, i jest w nim ton pewnej melancholii.

Jerzy Niesiołowski „Fakty 74”

Kontrowersyjne opinie recenzentów wzbudziła następna premiera — „Dom na wzgórzu” Slobodana Stojanovicia w reżyserii Lecha Komarnickiego, scenografii Antoniego Tośty.

Ta sztuka ma swój urok. Być może tkwi on w ekspozowanych zarówno przez reżysera Lecha Komarnickiego, jak i scenografa Antoniego Tośtę realiach tradycyjnej jugosłowiańskiej wsi. A może w majestatycznej postaci ślepego starca (Hieronim Konieczka), bezgranicznie wiernego przeszłości: sprawie, której w czasie wojny poświęcił oczy i cieniem przodków spoczywających na wiejskim cmentarzu. Do ostatka broni swych racji, które kładą się w poprzek nowemu, jakie na wieś niesie postęp cywilizacji.

Jest w tym konserwatywnym starciu siła i prawość, jest wielkie umiłowanie ładu, spokoju, praworządności cech, których nie może odnaleźć w nowej epoce reprezentowanej przez je-

go własnych synów (Nikola — Wiktor Tokarski, Marko — Władysław Jeżewski). Razi go w tej nowej epoce jej hałaśliwość i powierzchowność, zamiłowanie do użycia i wygodnictwo.

Kto w odwiecznym, typowym zresztą konflikcie pokoleń ma rację? Stojanović nie opowiada się po żadnej stronie, ale zdaje się sugerować, że wbrew pozorom i sloganowym hasłom o postępie i walce z zacofaniem — wiele mądrych i głębokich racji jest po stronie wielkiego starca, wobec którego młodszy i silniejszy tężyzną fizyczną zdają się być karłami. Tak kreuje ślepego Radowana Hieronim Konieczka, tworząc postać bardzo wyrazistą i piękną, trochę monumentalną.

Krystyna Starczak „Gazeta Toruńska”

Zabiegi reżysera poszły jednak w kierunku budzącym poważne zastrzeżenia. Szczególnie dyskusyjne wydaje się potraktowanie kluczowej postaci Radowana. Ten ślepy starzec, dawny bohater ruchu oporu, gospodarz mimo swego kalectwa budzący respekt we wszystkich mieszkańcach wsi, przekształcił się w interpretacji Hieronima Konieczki w postać wręcz mistyczną, w jakiegoś „bożego człowieczka” ogarniętego na koniec szaleństwem.

J. Oleradzka „Nowości”

Redakcja programu: Zdzisław Wróbel

Asystent scenografa:
MIROSLAW CZARNY

Ispicjent:
ADELA KOZŁOWSKA

Kontrola tekstu:
ANTONINA WOJNIUSZ

Oświetlenie:
EUGENIUSZ OTREMBA

Kierownicy pracowni krawieckich:
STEFAN SNOPEK
HELENA CYBULĄ

Pracownia kapeluszy damskich:
HELENA REDDIGK

Kierownik pracowni perukarskiej:
EUGENIUSZ ORŁOWSKI

Kierownik pracowni stolarskiej:
WŁODZIMIERZ ZAGACKI

Kierownik prac. malarsko-modelarskiej:
EDMUND ZIENTARSKI

Rekwizytor:
MICHAŁ STASZKIEWICZ

Prace farbiarskie:
ELEONORA MURAWSKA

Brygadier sceny:
ZYGMUNT TRZCIŃSKI

Cena zł 4,—

Bezpłatny
AKTUALNY REPERTUAR
TEATRU

Andrzej Hundziak, Michał Rosiński

O NAS ZAKOCHANYCH

Reż. Michał Rosiński
Scen. Ewa Nahlik

Antoni Czechow

TRZY ŻARTY

Reż. Lech Komarnicki
Scen. Antoni Tośta

István Örkény

ZABAWA W KOTY

Reż. Eugeniusz Aniszczenko
Scen. Ryszard Strzembala

TEN CZWARTY

Scenariusz Michał Rosiński
Cyprian Kamil Norwid

NOC TYSIĄCZNA DRUGA

Reż. Michał Rosiński
Scen. Antoni Muszyński

Slobodan Stojanović

DOM NA WZGÓRZU

Reż. Lech Komarnicki
Scen. Antoni Tośta

William Shakespeare

POSKROMIENIE ZŁOŚNICY

Reż. Milan Fridrich (CSR)
Scen. Joan Brehms (CSR)
Kost. Franciszek Vesely (CSR)