



DYREKTOR

MARIAN GODLEWSKI

KIEROWNIK LITERACKI

K. Konopacka-Csala

DRAMATURGIA FILOZOFA

Jean Paul Sartre należy do tych fenomenów literatury, którzy zaskakują ogromem swoich możliwości intelektualnych. Każdy z wielkich pisarzy był równocześnie reprezentantem któregoś z współczesnych mu kierunków filozoficznych. Bez oparcia o głębokie treści filozoficzne nie może powstać dzieło, zasługujące na wejście do historii literatury. Pozycja pisarska Sartre'a nie wywodzi się jednak wyłącznie z pisarskiego talentu i z reprezentowania współczesnego mu kierunku filozoficznego: Jean Paul Sartre jest przede wszystkim teoretykiem filozofii, teoretykiem nowoczesnego egzystencjalizmu, który stał się motorem jego twórczości literackiej i dramaturgicznej i wraz z jej rozwojem przechodzi pewne ewolucje. A więc literat-filozof. Pod tym względem jedynego ma chyba tylko poprzednika: wielkiego Voltaire'a, swego wspaniałego rodaka, — racjonalistycznego filozofa wieku Oświecenia, poety, powieściopisarza, dramaturga, publicysty, zacieklego wroga absolutyzmu i feudalnej struktury kościelnej, nieustannie walczącego humanisty. Porównanie to byłoby prawdopodobnie dla Sartre'a dosyć żenujące i nie chodzi tu oczywiście o stawianie znaku równości pomiędzy tymi dwoma nazwiskami francuskimi. Trudno przypuścić, aby historia ten znak kiedyś postawiła, ale trudno też doszukać się w galerii świetnych nazwisk światowej literatury jeszcze jednego, które by tak wyraźnie łączyło się z filozofią i sztuką pisarską równocześnie.

Wokół sartrowskiego egzystencjalizmu zrodziło się niegdyś u nas mnóstwo nieporozumień. Byliśmy przez jakiś czas po wojnie odseparowani od intelektualnego życia Zachodu i echa „Istnienia i niebytu” Sartre'a (1943), jego pierwszej rozprawy filozoficznej, docierały do nas jako niepożądane „nowinki” z obcego nam ideologicznie kraju. Kiedy wreszcie zelżały mrozy i nastąpiła pamiętna odwilż kulturalna (i nie tylko kulturalna), Sartre dotarł do nas w fotosach fascynującej Juliet Greco, sławnej już wtedy z wykonywania piosenek z tekstami jeszcze sławniejszego pisarza-twórcy filozofii egzystencjalistycznej. Tę filozofię zaanektowała sobie natychmiast część naszej młodzieży, nie znająca jej prawdziwej treści i chwytająca z niej czysto zewnętrzne formy. Zarosła wtedy młoda Polska brodami i niestrzyżonymi karkami, zaćmiła się dymami papierosów, palonych w mrocznych piwnicach studenckich, a pesymizm beznadziejnej egzystencji („bo każdy z nas musi umrzeć”) wpłynął niepokojąco

— bo ujemnie — na częstotliwość używania mydła, wody i grzebieni. Ci młodzi „egzystencjaliści” popadali w zbiorową pozę apatii, zapatrzenia się we własny nieszczęsny los „skazanych na życie” ludzi, nie rezygnując przy tym z wielu uciech tego życia, nie zawsze najwzbudniejszych. Zjawisko to nie było tak bardzo dziwne i godne potępienia: stanowiło dość zrozumiałą reakcję na poprzedni okres „spontanicznego” optymizmu. Było czymś w rodzaju objawu chorobowego, a wiadomo, że człowiek chory zatracza obiektywne spojrzenie na świat. Dumał więc brodacі egzystencjaliści o marności swego żywota i nie wiedzieli, że ich Mistrz miał już wtedy za sobą piękną przeszłość we francuskim Ruchu Oporu, wstrząsający tom opowiadań „Mur”, sztuki „Ladacznicą z zasadami”, „Niepogrzebani”, „Przy drzwiach zamkniętych” i „Niekrasow” i że tragiczne dzieje bohaterów jego utworów bynajmniej nie miały zachęcać czytelnika lub widza do apatycznego opuszczania rąk i bezideowego życia. Mało tego: postulowana przez Sartre'a aktywność służyła jak najbardziej postępowym i humanistycznym celom.

Trzeba było paru lat, aby rozpowszechniła się u nas głębsza wiedza o sartrowskim egzystencjalizmie, o jego głębszych treściach i o samym Sartrze. Jakżeż bowiem można było pogodzić jego rzekomy pesymizm i apatię z jego zdecydowaną postawą w sprawie pokoju, z jego publicznymi wystąpieniami politycznymi, w których piętnował wojennych mścicieli, odradzający się faszyzm i kolonialną niewolę. To nie była postawa człowieka „skazanego na życie”.

Oddajmy jednak sprawiedliwość naszym pionierom egzystencjalizmu: nie tylko oni byli początkowo zdezorientowani. Pierwsza wspomniana już rozprawa Sartre'a („Istnienie i niebyt”) wywołała wszędzie pewne wątpliwości. Postulowana przez niego teza „wolnego wyboru”, do jakiego każdy człowiek ma prawo, spotkała się z zarzutem bardzo poważnym: zaatakowano go, iż takim pojęciem wolności szerzy po prostu anarchizm. Dla wyjaśnienia tego rodzaju nieporozumień Sartre publikuje nową rozprawę pt. „L'existentialisme est un humanisme”, w której broniąc humanistycznego oblicza swojej filozofii twierdzi, że w ostentacyjnym rozrachunku jest ona optymistyczna. Zdaniem Sartre'a tylko czyn tworzy człowieka. Człowiek jest określony tylko tym, co robi. Nie istnieje z góry dana natura ludzka. Człowiek poddany jest procesowi stawania się, który jest pro-

cesem ciągłym, a dokonuje się po przez ludzkie działanie, dzięki któremu człowiek staje się takim, jakim chce być, ponieważ zawsze ma możliwość dokonania samodzielnego wyboru działania. I to jest właśnie wg. Sartre'a jedyna, prawdziwa wolność człowieka: wolny wybór, który decyduje o tym, kim stanie się człowiek. Takie pojęcie wolności wyklucza załamania się, pesymizm i apatię. Jest nakazem samotworzenia się w działaniu. Tym samym nie odpowiadamy wyłącznie za własną osobowość, ale za wszystkich ludzi, ponieważ każdy czyn tworząc człowieka takim, jakim chce być, tworzy go jednocześnie takiego, jakiego szanujemy i jakim powinien być.

Jeśli te teoretyczne sformułowania filozoficzne Sartre'a mogą być dla kogoś trudne i zawiłe, to nabierają całkowitej jasności w jego utworach literackich i dramatach. Równie zrozumiałe stają się w jego licznych (i publikowanych) wypowiedziach na temat konkretnych wydarzeń politycznych i konkretnych jego dzieł. Zanim zapoznają się państwo z niektórymi ich fragmentami, warto sobie przypomnieć, że już jedna z pierwszych prób scenicznych francuskiego filozofa — „Ladacznicą z zasadami” — stawia jej bohaterkę LIZZIE przed koniecznością dokonania wyboru działania. W pierwotnym zakończeniu sztuki LIZZIE wybiera wbrew swemu przekonaniu o słuszności wyboru. Przez swój czyn staje się kimś, kim nie chciała być. Zaprzęcała swoją wolność, poddała się nakazowi zewnętrznych okoliczności, a nie nakazowi własnej woli. Co prawda owe zewnętrzne okoliczności są tak miazdzące, że więcej w nas litości dla LIZZIE, niż potępienia. Ale jednak... jednak spodziewaliśmy się po niej czegoś innego... W 1952 r. pisze Sartre drugie zakończenie tej samej sztuki: LIZZIE nie marnuje swego prawa do wolnego wyboru. Staje się człowiekiem takim, jakim chciała być.

W „Ladacznicę z zasadami” na pewno nie chodzi Sartrowi tylko i wyłącznie o sprawę rasizmu w Ameryce. W cytowanych poniżej wypowiedziach wyjaśnia swoje założenia pisarskie w dziedzinie teatru, które zmuszają widza do skojarzeń własnych doświadczeń ze sceniczną rzeczywistością, chociaż jest przez autora odsunięta w czasie lub w przestrzeni. Te skojarzenia również podlegają prawom czasu: w pierwszych latach po wojnie fabuła „Ladacznicę” przypominała tragedię Żydów, dziś — może przypominać los Algierczyków, torturowanych przez francuskich spadochroniarzy. Ale zawsze — podobnie jak inne sztuki Sartre'a — będzie przypominać o

największym przywileju, jakim obdarowany został człowiek: o wolnym prawie wyboru. I właśnie dlatego, że przychodzimy na świat niezależnie od własnej woli, że niezależnie od naszej woli musimy z niego odejść, właśnie dlatego, że mamy do dyspozycji tylko to jedno życie (egzystencjalizm Sartre'a jest egzystencjalizmem ateistycznym) — nie wolno nam tego wspaniałego przywileju zmarnować. Trzeba umieć wybierać.

k.k.c.

ROZMOWY Z JEAN PAUL SARTREM

W związku z ukazaniem się sztuki Sartre'a „Więźniowie z Altony” przeprowadził z autorem wywiad Bernard Dort. Oto fragmenty wywiadu:

DORT: W 1955 r. po „Niekrasowie” oświadczył pan: „Jeśli o mnie idzie, nie mam już nic do powiedzenia mieszkańcom i nie zamierzam więcej pisać dla teatru — w warunkach, w jakich on funkcjonuje obecnie”. A przecież warunki w jakim wystawiano „Więźniów z Altony”, nie różnią się od tych, w jakich inne pańskie sztuki ujrzały światła rampy. Czyżby więc zmienił pan zdanie, czy też sądzi pan, że coś się zmieniło w świecie teatru?

SARTRE: Nie ja się zmieniłem. Zmieniła się sytuacja. W okresie, kiedy wystawiałem „Niekrasowa”, przemoc w sensie fizycznym nie była we Francji tak rozpowszechniona, jak dzisiaj, nie należała do stosowanych form represji. Istniał oczywiście aparat represyjny, ale był to aparat tradycyjny, normalny, jeśli tak można powiedzieć. Wydawało mi się rzeczą poważną, że w Algierii, a nawet we Francji, zastosowano nowy aparat represyjny. Nikt nie może twierdzić, że wymagała tego sytuacja. Rozwój bowiem systemu kapitalistycznego nie jest związany z torturami praktykowanymi w Algierii. Można by utrzymywać coś wręcz przeciwnego. Te tortury kompromitują sprawę kapitalizmu, rozumieją to najbardziej światłe jednostki spośród mieszczaństwa. Dlatego też wydawało mi się potrzebne poruszenie i takie właśnie postawienie problemu — pokazanie go w teatrze, to znaczy dla wszystkich, również dla mieszkańców. ...Gdy chce się ukazać jakieś zjawisko marginesowe w stosunku do rozwoju historycznego mieszczaństwa, można to uczynić przed publicznością mieszczańską. Dotyczy to również, wydaje mi się, kolonializmu francuskiego, który tradycyjnie już jest zagadnieniem marginesowym (nasze kolonie zawsze więcej nas kosztowały, niż przynosiły zysku). (...) Uważam, że te zjawiska marginesowe należy pokazać wszystkim, tym bardziej, że w naszym kraju rasizm nie jest apanażem klasy mieszczańskiej, lecz reakcją wspólną środowiskom z gruntu przeciwnym, walczącym między sobą, broniącym sprzecznych interesów. (...)

DORT: Dlaczego więc umieścił pan akcję swojej sztuki w Niemczech, skoro jest ona tak specyficznie francuska?

SARTRE: Po pierwsze dlatego, że chciałem uzyskać jak najszersze audytorium, a to było-

JEAN PAUL SARTRE

„LADACZNICA Z ZASADAMI“

(„La putain respectueuse“)

Przekład Jana Kotta

Obsada:

LIZZIE	Janina Bocheńska
FRED	Waldemar Starczyński
SENATOR	Marian Godlewski
MURZYN	Wiktor Fronczyk
JOHN	Zbigniew Kłopotcki
Trzej mężczyźni	

Reżyser

ROMANA BOHDANOWICZ

Scenograf

MARCIN WENZEL

Asystent reżysera:

Janina Bocheńska

Przedstawienie prowadzi — Michał Domski	Pracownia fryzjerska — Gertruda Kokot
Kontrola tekstu — Janusz Trojanowski	Światło — Wiktor Maciążek
Kierownik techniczny — Jan Balcerek	Prace malarskie — Witold Warmuzek
Pracownia krawiecka — Janina Zielska,	Rekwizytor — Jan Kremer
Grzegorz Biłan	Brygadier sceny — Piotr Dobis

by niemożliwe, gdybym bez osłonek podjął problem przemocy tak, jak on dzisiaj wygląda w społeczeństwie francuskim. Nie twierdzą nawet, że sztuka tak napisana zrobiłaby kłapę, ani też, że jej wystawienie zostałoby zabronione... Już wcześniej autocenzura dałaby znać o sobie i nie znalazłbym dyrektora, który zgodziłby się wystawić sztukę; nie byłoby nawet skandalu, zatuszowano by sprawę po cichu... Nie był to wszakże jedyny powód. Jakkolwiek nie jesteśmy Niemcami, jakkolwiek nasze problemy różnią się od problemów niemieckich w okresie nazizmu, istnieją między nami więzy szczególnego charakteru. Stańliśmy z Niemcami twarzą w twarz w analogicznej sytuacji, w jakiej Algierczycy stają dziś twarzą w twarz z nimi. Jeśli moja sztuka jest taka, jaką chciałbym ją mieć, pragnąłbym, aby pierwszą reakcją widza było potępienie tych ludzi, których pokazano mu w niej — tych samych, którzy działają przy ulicy Saussaies (gdzie mieści się Ministerstwo Spraw Wewnętrznych — red.) Pragnąłbym dalej, by widza ogarniał z wolna niepokój i aby na koniec rozpoznał, że ci Niemcy — to my, to on sam. Powiedzmy to inaczej: miraż teatralny powinien zanikać, ustępując miejsca kryjącej się za nim prawdzie. Odpowiada to temu, co w moim pojęciu jest estetycznym wymogiem teatru: potrzeba stworzenia pewnego dystansu do sprawy dzięki przeniesieniu jej w czasie lub w przestrzeni. (...)

DORT: Nie obawia się pan, że w paryskiej rzeczywistości teatralnej zdarzy się coś wręcz przeciwnego: widzowie będą opuszczać teatr czując się usprawiedliwieni, przekonani, że różnią się od Franza? Czy nie byłoby słuszniej pokazać mu raczej przypadek szarego żołnierza, z którym na początek mogliby się utożsamić, a który w miarę rozwoju akcji, w logiczny, normalny sposób stałby się katem? Lub też przypadek żołnierza niemieckiego, który znalazł się w Algierii i podjął się tam na nowo „rzemiosła”, jakim się trudnił dawniej?

SARTRE: Nie, ta ostatnia propozycja zmierzałaby do dowiedzenia czegoś wręcz przeciwnego, niż to chciałem pokazać, wniosek brzmiałby wówczas w ten sposób, że po to, by torturować ludzi w Algierii, trzeba było przedtem torturować gdzie indziej. Ja natomiast utrzymuję w swojej sztuce, że nikt w społeczeństwie historycznym, które przeobraża się w społeczeństwo represyjne, nie może się zrzekać przed rolą oprawcy... Tak mi się zdaje, pojęli widzowie: nikt spośród nich nie brał dosłownie tych Niemców, jakich pokazuję; nikt nie uwierzył, że moim zamiarem było

przedstawienie losów ekszólnierza niemieckiego 1959 r. Za tymi Niemcami wszyscy — nawet krytycy — dojrżeli Algierię.

W uzupełnieniu tych fragmentów wywiadu dodajmy fakt, że właśnie Sartre stał się w Paryżu obiektem szczególnych ataków faszystowskiej organizacji OAS, która kilkakrotnie usiłowała dokonać zamachu bombowego w mieszkaniu pisarza. Na szczęście uniknął on tragicznych skutków wybuchu.

Do ideowych wartości współczesnej dramaturgii powraca Sartre w rozmowie z angielskim krytykiem, opublikowanej w londyńskim „Observer” (z 18 i 25. VI. 1961). Kenneth Tynan, nawiązując do nowej sztuki Geneta „Murzyńsi”, porusza ogólniejsze problemy współczesnego dramatu:

TYNAN: Czy autor o poglądach skrajnie prawicowych jest w stanie stworzyć dzieło sztuki?

SARTRE: Moim zdaniem — nie. A to dlatego, że w dzisiejszych czasach — mimo iż prawica wciąż jeszcze sprawuje kontrolę nad biegiem wydarzeń — utraciła ona zdolność ich rozumienia. Odstąpiła od większości swych starych ideałów, lecz nie zastąpiła ich nowymi; nie rozumie natury swoich przeciwników. Na przykład to, że generał Challe oświadczył przed sądem, iż armia w Algierii była podminowana infiltracją komunistyczną — świadczy o tym, do jakiego stopnia niezrozumienia doszła prawica przez swoją niezdolność do stawiania czoła faktom. Jakżeby więc, wobec takiego nagromadzenia nieporozumień, prawica mogła stworzyć dzieło sztuki? Dzieło sztuki, nawet dalekie od wszelkiej polityki, musi wynikać ze zrozumienia epoki, musi być z nią w harmonii. Trudno sobie wyobrazić nowoczesną sztukę prawicową — i zarazem dobrą.

Na pytanie Tynana, których ze współczesnych pisarzy dramatycznych ceni najwyżej, Sartre wymienia przede wszystkim Brechta, spośród swoich rodaków — Geneta i Becketta.

TYNAN: A dramatopisarze angielscy lub amerykańscy?

SARTRE: Z pewnością Arthur Miller. Jest również coś osobliwego w sztukach Tennessee Williamsa, choć ich świat jest całkowicie obcy mojemu światu, a jego twórczość jest nasycona subiektywnymi mitami. Widzi pan, z teatrem jest ten kłopot, że kiedy sztuki wędrują z jednego kraju do drugiego, nabierają z gruntu innego znaczenia. Zmienia się widownia — zmienia się sztuka.

Potwierdzeniem uznania dla wartości dramaturgii Millera było u Sartre'a opracowanie scenariusza filmowego na tle świetnej sztuki amerykańskiego pisarza „Czarownicy z Salem”. Scenariusz ten spotkał się z bardzo ostrym atakiem prawicowej krytyki teatralnej we Francji, która określiła go jako „ostatnią zdradę Sartre'a (tak brzmiał tytuł odnośnego artykułu Pierre Marcabru, zamieszczonego w piśmie „Arts”). Autor recenzji nie krepował się w używaniu najbardziej obraźliwych epitetów pod adresem Sartre'a, jak np.: „...Sartre przez skromność odrzuca pomoc intelektu, doбира repliki najbardziej żywe i najgłupsze, kładzie nacisk na erotykę, upraszcza charakter, skreśla postaci niejasne, niezdarnie zachwala ludowość, jak handlarz bydła swoje krowy, dopuszcza się wszystkich nikczemności, których nie wybaczają się nawet autorowi powieści w odcinkach, lecz które stanowią chlubę myślicieli, politycznie zaangażowanych”. W rezultacie tych zabiegów — pisze Marcabru — „Czarownicy z Salem” straciły swoje mioty i dosiadły rumaka idei, który unosi je na Wschód, jako sumienne służki prostego, płaskiego wszechświata”. — Nic dodać, nic ująć, jeśli wypowiedź ta ma być charakterystycznym wyrazem zaciętrzewienia krytyki prawicowej! Ale tylko w zaciętrzewieniu można nie widzieć, że jedyną zasadniczą różnicą pomiędzy sztuką Millera a scenariuszem Sartre'a jest rozbudowany finał filmu, w którym oglądamy buntowniczą rewoltę chłopską. Tego wątku istotnie nie ma u Millera, ale każdy scenarzysta ma prawo (i musi) poszerzyć i rozwinąć fabułę skondensowanego dramatu do wymiarów koniecznych w filmie. Rzecz w tym, aby nie odbiegał od ogólnej tendencji dzieła i aby nie wchodził w kolizję z tą konkretną rzeczywistością, której odbiciem był utwór dramaturga. U Millera nie było rewolty chłopskiej, ale w czasie i w miejscu historycznym, gdzie rozgrywa się akcja „Czarownic z Salem” — była. Sartre nie sprzeniewierzył się więc ani Millerowi, ani historii. „Czarownicy z Salem”, jako dramat były zresztą bardzo bliskie głoszonej przez niego tezie o prawie wolnego wyboru: bohater sztuki (i filmu) JOHN PROCTOR pozostaje wierny pojęciu własnego człowieczeństwa i wybiera jedyną zgodną z nim drogę — śmierć z rąk oprawców, którzy wymagają od niego sprzecznego z prawdą oświadczenia. Ale wróćmy jeszcze do rozmowy Sartre'a z angielskim krytykiem:

TYNAN: Czy uważa pan, że gdyby pokazać „Więźniów z Altony” w Moskwie, publiczność przyjąłaby ich z uznaniem?

SARTRE: Tak. Ponieważ klasa robotnicza w Moskwie, nawet ta, która jest pochodzenia chłopskiego — ewoluowała znacznie bardziej niż klasa robotnicza. I to nie dzięki współczesnej literaturze radzieckiej, lecz dzięki rozpowszechnianiu w olbrzymich nakładach literatury rosyjskiej XIX w. Ci ludzie naprawdę dyskutują o wielu sprawach w swoich fabrykach. Sami dokonują wyboru, a robią to bardzo uważnie. Dokształcają się z zapalem. Mówił mi Ilija Erenburg, że najwnikliwiej krytyki jego dzieł dokonali nie krytycy, lecz czytelnicy. U nas tak nie jest.

TYNAN: Parę lat temu widziałem w Moskwie przedstawienie „Ladacznicy z zasadami”. Sztuka była dłuższa i uproszczona. Czy dokonano tych zmian za pańską zgodą?

SARTRE: Nie widziałem tej inscenizacji, ale zgodziłem się na optymistyczne zakończenie, podobne do tego, jakie miał film nakręcony we Francji. Znałem wielu młodych ludzi, wywodzących się z klasy robotniczej, którzy widzieli sztukę i byli zniechęceni przynębiającym zakończeniem. Doszedłem wówczas do wniosku, że ci, którzy są naprawdę u kresu, a trzymają się życia uporczywie — bo muszą — potrzebują nadziei.

TYNAN: Czy prawdą jest, że zarzucił pan pisanie powieści o francuskim ruchu oporu?

SARTRE: Tak. Sytuacja była zbyt prosta, to znaczy wybór był zbyt prosty. Niegdyś sprawy zaangażowania były proste. Tymczasem wszystko stało się bardziej skomplikowane, o wiele romantyczniejsze — w literackim znaczeniu tego słowa. Zbyt łatwo byłoby napisać powieść, której bohater ginie w ruchu oporu zaangażowany w ideę wolności. Dzisiaj zaangażowanie stało się trudniejsze do zdefiniowania.

TYNAN: Minęła epoka spraw prostych, czy sądzi pan, że nadejdzie okres nowej prostoty?

SARTRE: Jeżeli nasze społeczeństwo wyłączy się z zimnej wojny, jeśli w pokoju odda swoje kolonie, jeśli nastąpi jakaś ewolucja Zachodu pod wpływem Wschodu... Osobiście mam nadzieję, że nastąpi coś podobnego do kontrreformacji, która nadeszła po reformacji — słowem ruch w przeciwnym kierunku. Podobnie jak katolicyzm zrodził swój własny rodzaj protestantyzmu, tak też — mam nadzieję — Zachód przyjmie socjalizm, obywatel się bez komunizmu. Jestem szczerze przekonany, że wówczas zrodzi się prostota.

W świetle tej ostatniej wypowiedzi ujawnia się rozbieżność pomiędzy marksizmem o postawę Sartre'a. Jeszcze większe rozbieżności wypowiedzi filozoficznych. Mimo to piarstwo francuskiego myśliciela i dramaturga jest nacechowane głębokim humanizmem i dlatego jest nam bliskie. Jeśli przytoczyć tytuły jego dramatów: „Ladacznica z zasadami”, „Niekrasow”, „Niepogrzebani”, „Przy drzwiach zamkniętych”, „Muchy”, „Diabeł i Pan Bóg”, „Więźniowie z Altony” — to są to tytuły powszechnie w Polsce znane. Po prostu dlatego, że z wyjątkiem „Niekrasowa” wszystkie te sztuki były lub są grane na polskich scenach. Państwowy Teatr Ziemi Opolskiej wystawia utwór Sartre'a po raz pierwszy, jeśli nie liczyć dramatu „Niepogrzebani”, prezentowanego opolskiej publiczności przez minatorowy „Teatr przy stoliku” (w wykonaniu aktorów PTZO). Najwyższy czas, aby z naszej sceny zabrał tekst tego pisarza, który obok niezapomnianego Camusa stanowi chlubę francuskiej literatury i głębokiej myśli okresu powojennego.

k.k.c.

Repertuar bieżący:

Scena dramatyczna

„Uczta morderców” — A. Wydrzyński

„Jak Matyas wojaczki kosztował” — Komedie
rybałtowska

Scena lalkowa

„Przydróżka” — H. Januszewska

W przygotowaniu:

Scena dramatyczna

„Ten czwarty” — K. Simonow

„Obrona Ksantypy” — L. H. Morstin

Scena lalkowa

„Zaklęty rumak” — B. Leśmian

Opracowanie literackie programu — Krystyna
Konopacka-Csala;

Opracowanie graficzne — Zygmunt Smandzik.



„LADACZNICA Z ZASADAMI“

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY