



TEATR
STUDIO

WARSZAWA

PKiN

1973

GULGUTIERA

dyrektor
i kierownik
artystyczny
JÓZEF SZAJNA

Zastępca
dyrektora
STANISŁAW GĘSICKI

**MARIA CZANERLE
JÓZEF SZAJNA**

GULGU TIERA

REŻYSERIA I SCENOGRAFIA
JÓZEF SZAJNA

18

Pra PREMIERA MARZEC 1973 R.

OBSADA

Animator
— LESZEK HERDEGEN

Sexi-Maxi
— IRENA JUN

Alfa
Beta
Bliźniaczk
— WIESŁAWA NIEMYSKA
— EWA KOZŁOWSKA

Okularnik
— EWA WAWRZON

Boromeusz
— JÓZEF WIECZOREK

Naleśnik
— KRYSZYNA KOŁODZIEJCZYK

Magistrant
— STANISŁAW MICHALIK

Ministrant
— ANTONI PSZONIAK

Lajkonik
— BARBARA GOŁĘBIEWSKA

Akustyk
— ANNA MILEWSKA

Nijaki
— GUSTAW KRON

Ktoś, Mefisto
— STANISŁAW BRUDNY

Don Kichot
— HELENA NOROWICZ

Makbet, Faust
— MARIAN OPANIA

Pobiedonosikow
— CZESŁAW ROSZKOWSKI

Lady Makbet
— OLGA BIELSKA

Małgorzata
— EWA SZYKULSKA

Marcin Czerwiński

TEATR Z DUCHA PLASTYKI

Józef Szajna sam stwierdza, że dla niego wszystko zaczęło się od plastyki i że do dzisiaj pozostał przede wszystkim plastykiem. Myśli on jak plastyk, by użyć jego własnych słów.

Wyłania się pytanie, jak doszło do tego, że artysta o tym typie wyobraźni, poruszający się po takich drogach myślowych, wciągał się z biegiem lat coraz głębiej w sprawy teatru nie zadowolając się wkładem scenograficznym, podejmując zadania reżysera i jego kierownika? Jak doszło do tego, że z ducha plastyki narodził się teatr Szajny, różny od innych, na swój własny sposób „teatr osobny”? A dalej: czy jest on przez to właśnie inny, że powstał z ducha plastyki?

Oczywiście dałoby się pomyśleć wytłumaczenie tych spraw takie, które nie miałyby właściwie większego znaczenia dla nikogo poza samym artystą. W niektórych uwagach o Szajnie pobrzmiewa coś z takiej opinii. Że to coś jakby druga miłość, w którą oczywiście zakochany wnosi swoją osobowość, swoją biografię. Szajna zakochawszy się w teatrze musi go „uplastyczniać”, gdyż był i pozostał plastykiem. Nie wyrzekł się jednak tej twórczości, ani prezentował jej światu a na weneckim Biennale odniósł triumf światowy.

Jednakże w tym przypadku wydaje mi się, że tak prosto kwitując sprawę, wyrzekamy się dostrzegania interesujących powiązań między plastyką i teatrem, między określoną Szajnowską twórczością plastyczną i określonym Szajnowskim rodzajem sztuki widowiskowej. Powiązania te nie są sprawą samego Szajny, li tylko elementem jego biografii, lecz należą do istotnych zjawisk współczesnej kultury.

Chcąc tu zaproponować interpretację owych powiązań, muszę zacząć od choćby najbardziej skrótowego scharakteryzowania pewnych aspektów sytuacji plastyki, które — jak sądzę — wywierają silny wpływ na kierunki jej przemian i na kierunki poszukiwań podejmowanych przez artystów.

W potocznych opiniach, jakie słyszymy o współczesnej plastyce, często pojawia się pojęcie mody, niemal nigdy zaś określenia, które zdają się należeć już wyłącznie do historii: styl, szkoła. Mówienie o modzie ma, jak sądzę, sens zbliżony do niechętnego powątpiewania wobec niesłychanej zmienności założeń malarstwa. Kolejnymi „wydarzeniami” w życiu plastyki są objawienia sztuki jakby wymyślanej za każdym razem od samych podstaw, ukonstytuowanej jako coś z gruntu odmiennego niż to, co było uprawiane dotąd. Za dorosłych lat mego pokolenia objawiał się w ten sposób tasyzm, informel, op-art, sztuka pop. Wyliczam to tylko, co zyskało największą reklamę.

Sztuka opuściła teren, na którym pozostawała przez kilka wieków — wyrzekła się konwencji imitującej wygląd natury. Czyniąc tak złamała stary pakt z publicznością, której i przedtem stawiała problemy, problemy te jednak były sformułowane w języku o podstawach niezmiennych.

Pojawiła się w tej sytuacji znamienna troska, nowa w dziejach sztuki, troska o jej propagandę. W propagandzie sztuki tak, jak ją pojmowano, chodzi nie o proste rozszerzenie kręgu korzystających, lecz o sforsowanie szczególnych barier niezrozumienia i obojętności, które plastykę oddzieliły od całych obszarów społecznych, w tym także od sporej liczby osób wykształconych.

Propaganda sztuki tworzyła sobie na swój użytek teorie, które upewniały co do szans zaszczerpienia zainteresowania plastyką środowiskom jej dalekim.

Wracano często do stwierdzeń, które same w sobie są słuszne. A więc, że w

dziejach przeważały systemy artystyczne pozornie trudne, że korzystali z nich ludzie o ubogiej raczej formacji kulturowej, nie znajdując w tym przeszkody, właśnie zaś sztuka realistyczna, rzekomo tak oczywista dla rozumienia, była tworem raczej erudycyjnym, współzując najściślej z wyszukaną tradycją literacką. Wynikać miał stąd wniosek, że wystarczy tylko dotrzeć do autentycznej, niczym nie uprzedzonej, nie skażonej wrażliwości odbiorczej (również ludzi niewykształconych), aby powstała trwała więź pomiędzy nową sztuką korzystającą ze źródła spontaniczności a jej nową publicznością. Otóż wydaje się, że w powoływaniu się pozornie słusznym — na sztukę przedrenesansową, czy folklor europejski lub egzotyczny — kryje się bardzo zasadnicze nieporozumienie.

Odmiany sztuki, na które powołują się nowocześni, były w każdym wypadku silnie osadzone w mechanizmach kultury, które nadawały im lokalne rozprzestrzenienie i jednoznaczność w swoim kręgu. Zapewniały one w tym kręgu wdrożenie odbiorców w używany w każdym z wypadków „język” artystyczny. Sztuka w tych wypadkach — czy chodziło o Bizancjum, Benin nad Zatoką Gwinejską czy Podhale — nie budowała na niekierowanej wrażliwości. Było przeciwnie — zarówno jej twórcy jak ci, którzy ją odczytywali, zdyscyplinowani byli przez rytuał codzienny i odświętny, w który dzieła sztuki były wplecione jako jego symboliczne elementy. Rytuał pełnił rolę komentarza do użytego kodu artystycznego. Objasniał sens, wskazując miejsca, sposoby i okazje kontaktu. Resztę dopowiadały żywe w pamięci ludzkiej legendy, mity. Ikona, maska czy świętek nie występowały bez takiego kontekstu. Równocześnie nadawał on kodom trwałość na miarę wieków.

Uwolnwszy się od naturalistycznego akademizmu plastyka współczesna oczywistości, czytelności swoich systemów znakowych nie zdobywa przez powiązanie z mitami, legendami, rytuałami. Mity naszej

doby — jeśli w ogóle zasługują na taką nazwę, wyrażają się w kinie, nie w dziełach plastyków, które są odgródzone choćby współczesnym sposobem korzystania ze sztuki. Jakże niespójna, nieokreślona, niezespolona w przeżywaniu jest publiczność na wystawie! Wernisaż to jedyna ceremonia, jaka rozgrywa się w związku z dziełami dzisiejszej „sztuki czystej”.

Wypróbowane zostały różnorakie drogi, na których szukano oparcia dla konwencji sztuki. Szukano go na przykład w obrazowaniu marzeniowym, spontanicznym i ponoć wspólnym wszystkim ludziom. Wśród różnych prób tego rodzaju zrodził się w wielu miejscach i w różnym czasie pomysł, by przedmioty plastyczne wpleść w rodzaj dramatów, czy rodzaj ceremonii, aranżowanych ad hoc, z którymi łącznie jako ich część (jak częścią rytuału magicznego była kiedyś maska) znaczyłyby one w sposób czytelny, oczywisty ze sprawą rozegranego wspólnie widowiska to, co znaczyć miały w intencji twórcy. (Chodziło o odnalezienie pierwiastka rytualnego, jaki spontanicznie odnajduje na przykład mityng). Tak narodził się happening, który, będąc połączeniem psychodramy, amatorskiego widowiska mimicznego i prywatnej manifestacji, stanowi ideę plastyków i przywołany został jako dopełnienie przedmiotu plastycznego nadające mu zrozumiałą treść, w skrajnej zaś postaci stał się sam rodzajem wielkiego mobilu przestrzennego, którego zasadniczym elementem jest człowiek i jego ekspresja.

Szajna, śmiejąc się, mówi, że miał swój pierwszy w Polsce happening, gdy z W. Laskowską jako reżyserem przygotował w r. 1959 przedstawienie „Wariata i zakonniczy” Witkacego. Zawarte w tym zdaniu porównanie jest jednak tylko w części prawdziwe. Szajna nie poszedł drogą happeningu, ten bowiem polega na improwizowaniu sytuacji wśród widzów, którzy stają się w ten sposób uczestnikami. Improwizując sytuację z osobami nieuprzedzonymi o zamierzeniu, jest twórca happeningu ograni-

czony do efektów, które mogą być w wyrazie silne, są jednak z konieczności proste i ubogie co do zakresu swoich znaczeń. Szajna natomiast „rytuał”, „ceremonie” czy tok mityczny dla osadzenia symboli plastycznych znalazł w teatrze z jego bogatym tworzywem ujętym w rozbudowany i precyzyjny „scenariusz”. Swoją wizyjną filozofię plastyka, przesłanie, które miał ludziom do przekazania, Szajna przypasowywać począł do słownej i gestycznej wypowiedzi sztuk scenicznych.

O sensie owego Szajnowskiego przesłania pisano już nieraz. Wiązano je z doświadczeniem Oświęcimia, co artysta uprawomocnił kompozycją przestrzenną — swoim najbardziej spopularyzowanym dziełem plastycznym — wystawianą wielokrotnie w kraju i zagranicą, a nagrodzoną w Wenecji.

W istocie chodzi tutaj nie o prostą pamięć doświadczenia historycznego, i gdyby o nią chodziło, trudno byłoby o znalezienie dla niej wyrazu w utworach scenicznych o własnym odmiennym wątku. Przesłanie Szajny dotyczy czegoś ogólniejszego, przeniesione jest na plan bardziej filozoficzny, mówi o starciu wartości i przemocy, wolności i bezwładu. Artysta znajdował dla siebie „okazję” w wybranych pozycjach repertuaru, jak np. w pamiętnym „Rewizorze” reżyserowanym w Krakowie (1963). Nigdy chyba nie było tu prostej interpretacji scenograficznej zadane- go do roboty utworu. Wydaje mi się nadto, że z logiki sprawy wynikała potrzeba tworzenia owych „okazji”, głębokiego współkształtowania formy spektaklu, a także jego elementów wyjściowych, z dialogiem włącznie. Szajna chętnie korzysta z adaptacji, sam je podejmuje. Stąd jeszcze w Krakowie „Don Kichot”, stąd w Warszawie osobliwy „Faust” i wariacje na temat witkacowskie. Logika ta uczyniła także Szajnę reżyserem.

Określenie to nie jest w pełni adekwatne. W poczętych z ducha plastyki widowiskach odmienić się musiały wszelkie

konwencje rządzące tworzywem scenicznym. Jeśli można tu mówić o zadaniu reżysera, to pamiętać trzeba, że obejmuje ono w pewnym sensie więcej, niż w teatrze do jakiego przyzwyczaiła nas tradycja. Szajna-reżyser wpłynął bowiem na to, że pewien rodzaj aktorstwa zastąpił inny. W widowiskach Szajny scenoplastyka tworzy zasadnicze sytuacje. Aktorzy nie tyle grają, ile zachowują się w sposób zgodny z ich logiką, pozostawiający zresztą wiele możliwych wariantów.

Tak wypełniał się kontur teatru Szajny, którego ogniskową nie jest ani literatura dramaturgiczna, ani rzemiosło sceniczne. Na tej drodze musiał być zrobiony kolejny krok: musiał powstać własny tekst dialogowy i własny „scenariusz” poczęty z ducha tej sprawy i w organicznym związku z materią jej podstawowych elementów.

Marcin Czerwiński



**TEATR
STUDIO**

**PROPONUJE
NASTĘPUJĄCE
POZYCJE
Z
BIEŻĄCEGO
REPERTUARU:**



WITKACY

Scenariusz teatralny Józefa Szajny w oparciu o sztuki St. Ign. Witkiewicza: „Oni”, „Gyubal Wahazar”, „Szewcy”, „Nowe Wyzwolenie”.

Reżyseria i scenografia
JÓZEF SZAJNA,

muzyka:
BOGUSŁAW SCHÄFFER.

PREMIERA: KWIECIEŃ 1972

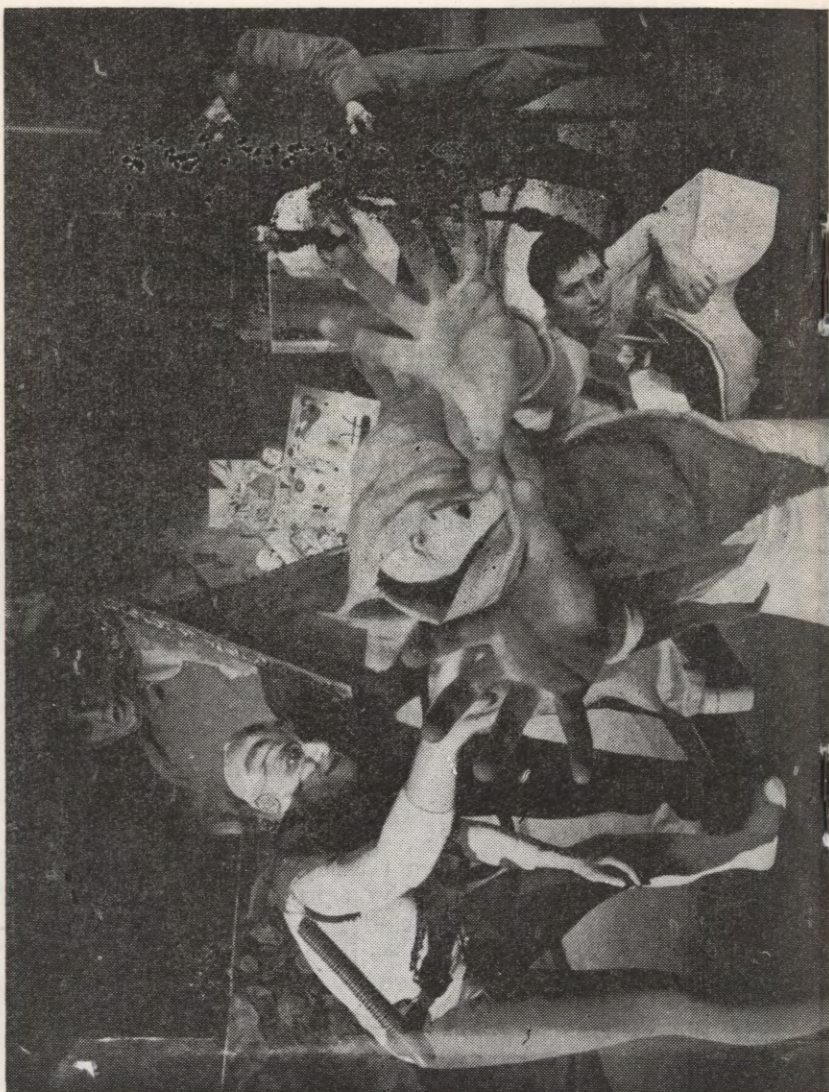


FRAGMENT WYPOWIEDZI INSCENIZATORA:

„Dlaczego Witkacy po raz któryś? Bo przecież **Wariata i zakonnice** i **W małym dworku** w Teatrze Dramatycznym (rok 1959) już wtedy traktowano jako przedstawienie — happening, a także **Oni** i **Nowe Wyzwolenie** w Teatrze Starym (1967) nie wyczerpały mojego zainteresowania tym największym z naszych współczesnych wieszczów, który do dziś karmi dramatopisarzy polskich, a mógłby jeszcze nakarmić awangardystów całej Europy. Przed pięćdziesięciu laty on jeden był „do przodu” i takim „przodującym” pozostał.

ELŻBIETA MORAWIEC:

„**Witkacy** zdumiewa i fascynuje, poraża obrazami wziętymi jakby wprost z naszego nieodległego doświadczenia. Oto artysta, wieczny rebeliant — Bałandaszek: naprzód wkraczają w osobny świat Bałandaszka Oni, potem Onych obalają szewcy, wreszcie i Bałandaszek się zmienia — w Ryszarda III z „Nowego Wyzwolenia”. Ale i w tym wcieleniu — zbuntowanego polityka — wolność jednostki nie ujdzie przemocy. Każda przemoc jest słuszna, bo każda jest silniejsza; zmiana władzy to u Szajny kilka krótkich serii z reflektorów smu-



zących gwałtownym światłem. Jak z automatycznej broni prażą te światła — dalekie echo ostrych światła obozowej strażnicy. Kiedy Oni wkraczają do pracowni Bałandaszka, na stos leżą obrazy: nowa sztuka podsyca płomień. Abłoputo-Wahazar, wcielenie dyktatora, będzie nosił przez chwilę puste ramy na szyi — oto portret, oto temat, obowiązujący kanon.

Szajna nie ogranicza się do metafory zawartej w obrazie plastycznym. Kiedy władzę przejmują szewcy, na scenie staje ogromne krzesło, a dzwoneczki w rękach nowych ministrantów znaczą nowe podniesienie, intronizowanie nowego bóstwa. Chociaż mogą znaczyć także — ślepy, owczy pęd. Metafora teatralna staje się nośna i wieloznaczna. Aktor nie odtwarza sytuacji odnotowanych w literaturze — napotyka stworzone mu przez reżysera rzeczy i zdarzenia. Z tej konfrontacji rodzą się dopiero znaczenia — nieoddzielne już od materii samego teatru."

(Życie Literackie 1972 nr 29)

MARIA CZANERLE

„Kilka jest takich scen o historiozoficznej wymowie i niezwykłej urodzie: niszczenie obrazów i „palenie ksiąg” w mieszkaniu — muzeum Bałandaszka — jak w pochodzie obrazoburców wkraczają na scenę Oni nadziani na dziurawe obrazy i wnoszą tu górę z gazet, które rozsypią się wokół jak wypalony stos. Albo — po scenie balu, jaki urządzili zwycięzcy, niešťęśliwy Bałandaszek w akcie cichej rozpaczycy wspiął się jak mały chłopak na piramidę z krzesel, żeby tu puścić bąka. Lecz obecny przy tym Abłoputo warknął i „zgasił” bąka — nawet ta niewinna zabawa wydała mu się podejrzana.

Działania z użyciem rekwizytów tłumaczą tu każdą scenę, także sceny miłosne. Igraszki Bałandaszka ze Spiką na początku spektaklu, rozgrywane są w biegu i z

liną, która owija kochanków, zbliża ich i oddala. W scenie Rosiki z Bałandaszkiem — między dwoma aktami miłosnymi — roznamiętniona para wznosi piramidę z krzesel, by za nią jak za parawanem skryć się ze swą miłością. Ilość rzeczy martwych, występujących tu na równi z aktorami, przewyższa pewnie kilkakrotnie liczbę postaci dramatu.”

(Teatr, 1972 nr 11)

JÓZEF SZCZAWIŃSKI:

„Ciekawe, że Szajna ujawnia się nie tyle jako scenograf operujący trójwymiarową bryłą, ile jako malarz zainteresowany płasko położoną plamą barwną. Nawet sceny składające się przecież z osób i rekwizytów trójwymiarowych oddziałują jak obraz malarski. Mamy więc do czynienia z nowoczesnymi i pięknymi kompozycjami malarskimi. Szajna wspaniale czuje kolor, chętnie posługuje się zszarzałą czernią lub przybrudzoną bielą, ale na tym nieefektownym, zdawałoby się, tle ciekawie występują kładzione z ogromnym wyczuciem koloru plamy barwne: kostiumów lub rekwizytów. Doskonale też rozumie Szajna znaczenie zwykle nie docenianych w akcji scenicznej światel.

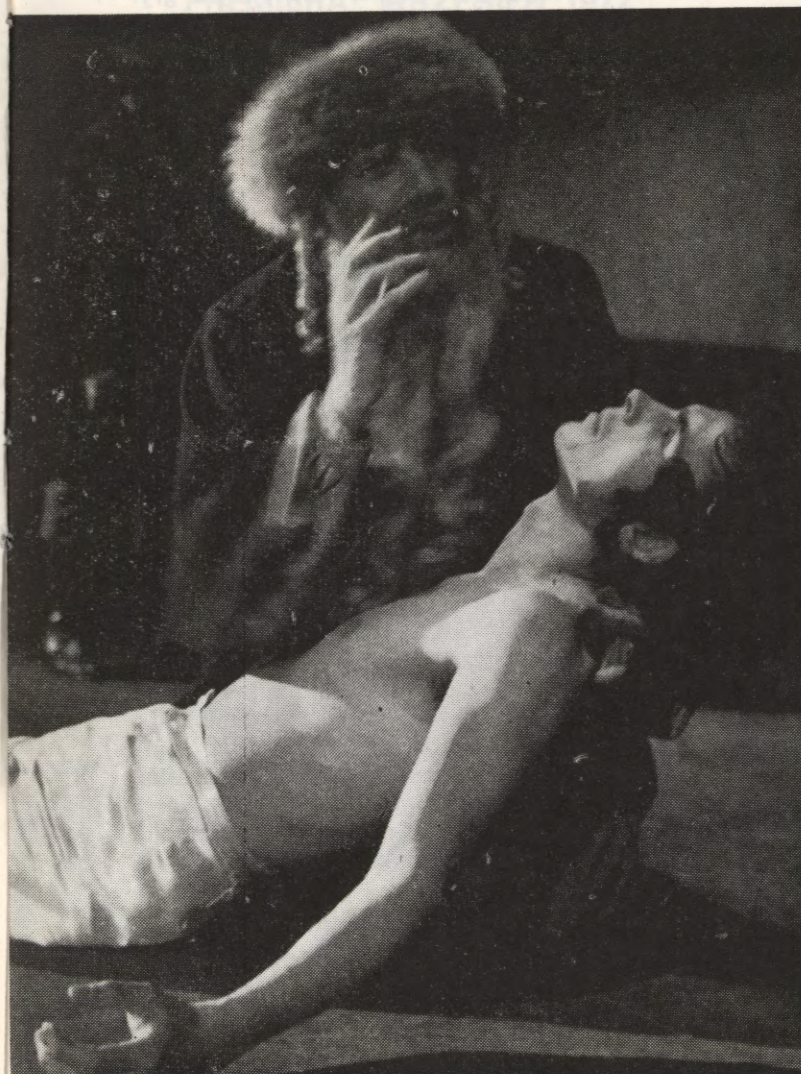
Myślę, że przyszłość teatru Szajny polega na wprowadzeniu nie tylko aktora, ale i widza do wewnątrz dzieła plastycznego, jakim jest jego przedstawienie”.

(Kierunki, 1972 nr 22)

SĘDZIOWIE

Scenariusz teatralny **Helmuta Kajzara** w oparciu o teksty St. Wyspiańskiego. Reżyseria: **Helmut Kajzar**, scenografia: **JERZY NOWOSIELSKI**, muzyka: **ANDRZEJ ZARYCKI**.

PREMIERA: MAJ 1972



AUGUST GRODZICKI:

„Jedno z ciekawszych przedstawień tej tragedii Wyspiańskiego. Właśnie tragedii — to taki podtytuł mają „Sędziowie”, z czego reżyser wyciągnął konsekwencje. Dał przedstawieniu głęboki oddech zmonumentalizował je w pewnego rodzaju obzęd teatralny, uwolnił od realistycznej rodzajowości, do której skłaniać może autentyczność historii kryminalnej, będącej tematycznym punktem wyjścia tej sztuki. Zachował przy tym konkretność życiową postaci i to stopienie ich niejako z dwu kruszców, utrzymanie w jednolitym stylu gry, w pełni się udało.”

(Życie Warszawy, 1972 nr 131)

MACIEJ KAPIŃSKI:

„Kajzar sporządził z „Sędziów” i fragmentów niektórych innych sztuk Wyspiańskiego tzw. scenariusz teatralny. Znalazły się tu fragmenty z „Wyzwolenia”, a głównie z „Bolesława Śmiałego”, niekiedy dobrane i zainscenizowane z wyraźnie prześmiewczym (czy autoironicznym?) smaczkiem. Nawiąsże wątpliwości budzi funkcja ideowa (bo sceniczny sens jest jasny) sceny z „Bolesława Śmiałego”, umieszczonej w rozmowie Samuela z Dziadem.

Jest w tym przedstawieniu wiele scen znakomitych, jak choćby taneczna scena z Natanem i dziewczętami, dynamiczna, żywa, albo niektóre sceny z Dziadem. Jest także znakomita, nastrojowa scenografia Jerzego Nowosielskiego — skądinąd bardzo konsekwentna w realizacji koncepcji przestrzennej Wyspiańskiego.”

(Sztandar Młodych, 1972 nr 136)

NOS

Adaptacja sceniczna opowiadania Gogola i reżyseria: **Bohdan Korzeniewski**, scenografia: **JÓZEF SZAJNA**, muzyka: **EDWARD PAŁŁASZ**.

PREMIERA: WRZESIEŃ 1972



JAN KŁOSSOWICZ:

„Korzeniewski, mimo że miał do dyspozycji wspaniałą plastykę Szajny, jego dekoracje i kostiumy, i jego cudowną sztukę operowania światłem, nie poszedł w kierunku czystej kompozycji plastyczno-ruchowej, w której rola aktora sprowadzała by się do szkicowego rysowania postaci i do zdyscyplinowanego udziału w zbiorowym układzie scenicznego działania. Zamierzył sobie przedstawienie, w którym podstawowym elementem kompozycyjnym byłoby aktorskie budowanie postaci i scen, odgrywanie fabuły, a nie jej ilustrowanie za pomocą ruchu i gestu.”

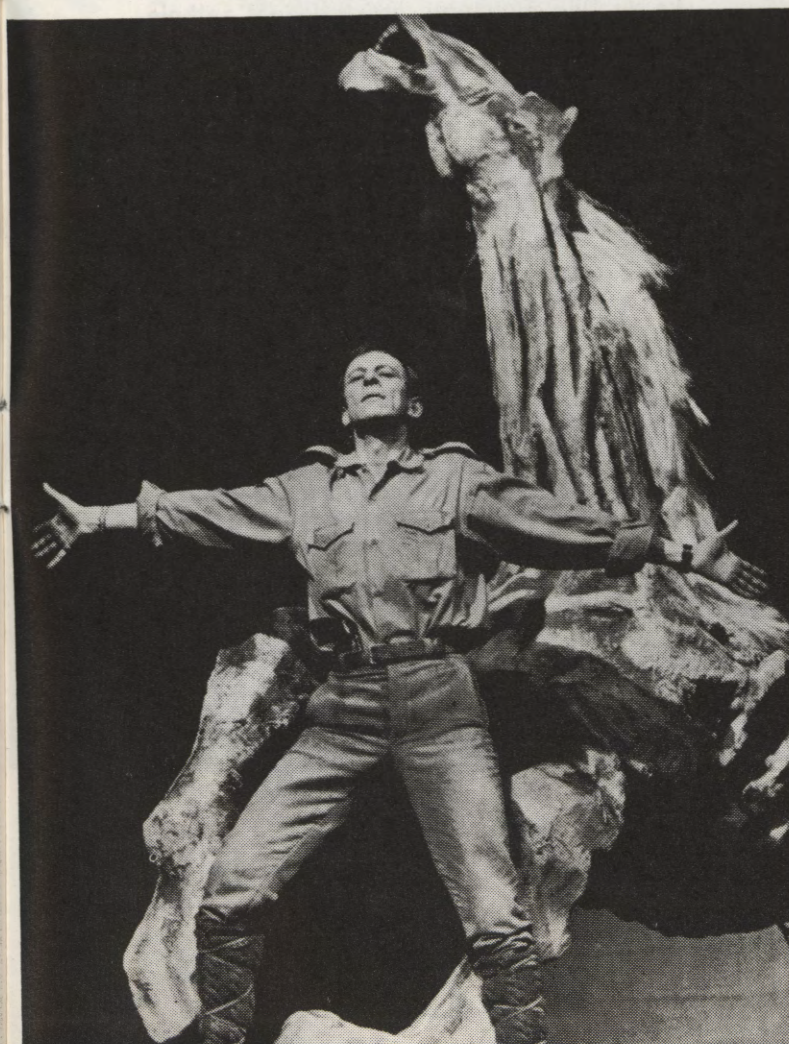
(Literatura, 1972 nr 35)

KOMU BIJE DZWON

ERNEST HEMINGWAY:

Przekład: BRONISŁAW ZIELIŃSKI
Adaptacja sceniczna i reżyseria: LI-
DIA ZAMKOW. Scenografia: BRO-
NISŁAW CHROMY, muzyka STA-
NISŁAW RADWAN.

PREMIERA: GRUDZIEŃ 1972



WYPOWIEDŹ REŻYSERA

Od teatru, jaki uprawiam, oczekuję tego samego, co chciałabym dać widzowi: zespołu mądrych przyjemności. Wierzę, że teatr, jak każda inna sztuka, może czynić człowieka wrażliwym, a to już wiele. Tym uwrażliwionym człowiekiem mogą i powinni zająć się wszystkie powołane do tego instytucje wychowawcze. Teatr nie dubluje roli tych instytucji, ale daje w zamian te irracjonalne, niepowtarzalne doznania, których nie może dać ani najlepszy wykład, ani najlepszy wykładowca. Ale jestem przekonana, że dobry wykład i dobry wykładowca łatwiej znajdą drogę do człowieka wrażliwego, tego, który doznał zetknięcia ze sztuką, choć przewrotu pedagogicznego ona w nim nie dokonała.

A więc chciałabym, żeby widz podzielał moje mądre przyjemności, żeby podobało mu się to, co mnie się podoba, i żeby był po stronie tych treści, które mnie zajmują.

ROMAN SZYDŁOWSKI

„Życie teatralne Warszawy wzbogaciło się o dwie ciekawe i wartościowe indywidualności artystyczne. Z Krakowa powróciła do stolicy po latach Lidia Zamkow. Wraz z nią przeniósł się jeden z najwybitniejszych aktorów krakowskich Leszek Herdegen. Oboje zaangażowali się do teatru „Studio”. Ich pierwszą pracą w Warszawie jest przedstawienie „Komu bije dzwon” wg Hemingwaya.

Ta gra warta była świeczki. Powieść Hemingwaya należy do najpiękniejszych dzieł literatury światowej XX wieku. Jest dramatyczna w najlepszym tego słowa znaczeniu.”

(Trybuna Ludu, 27.XII.1972)



JANUSZ JAREMOWICZ:

„Przedstawienie zmierza do bardzo bezpośredniego unaocznienia Hemingwayowskiego przesłania. Jest to konfrontacja wartości i przemocy, miłości i sił interesownego egoizmu. Nie ujmując nic historyczności Hemingwayowskiego oryginału, powiedzieć by się chciało, że poprzez silny ton intymnej refleksji, a równocześnie hieratyczność wielu momentów, Zamkow nadaje mu coś z moralitetu. Roztrząsa się tu sprawy odwagi, nadziei, godności, stwierdza że człowiek jest do pokonania, lecz nie do zniszczenia.

Takiemu rozwiązaniu, jakie obrała Zamkow, dopomogła scenoplastyka Bronisława Chromego. Chromy operuje markowanym zagłębieniem terenu i pustym horyzontem podświetlanym reflektorami. W tej tak oszczędnej scenerii zmieścił się nastrój, ale odnalazł się i realny charakter owej wojny przez Hemingwaya opisaney. Zespała je w sugestywną całość znak nawiązujący do sławnej „Guerniki” Picassa — figura konia wracająca w rozmaitych wariantach na tylnym ekranie sceny. Spektakl ma zwartość i siłę wyrazu, uderza wielką sprawnością w budowaniu scen zbiorczych. Wydaje się, że w konstruowaniu nastrojów, z jakich składa się przedstawienie, wielką rolę odegrał jakiś „wewnętrzny zmysł słuchu” inscenizatorki, który sprawił, że postacie i kwestie różnicują się tonem, że zachowany jest właściwy rytm dialogowy, czyste a zarazem płynne przejście między kwestiami.”

(Kultura, 1973 nr 1)

KOPERNIK

LUDWIK HIERONIM MORSTIN:

Adaptacja powieści L. H. Morstina „Kłos Panny”, dokonana przez autora, uzupełniona przez Marynę Broniewską.

Reżyseria: MARYNA BRONIEWSKA,
scenografia: ANDRZEJ CYBULSKI,
muzyka: STEFAN SUTKOWSKI.



W Roku Kopernikowskim szczególną aktualność zyskuje sceniczna wersja biografii wielkiego astronoma, przeznaczona przede wszystkim dla młodzieży, ale barwnym obrazem tła renesansowego mogąca zainteresować również starszego widza.

wydawca:
TEATR STUDIO

Warszawa, PKiN
marzec 1973

opracowanie
graficzne
PIOTR SZADUJKIS

W PRZYGOTOWANIU

John Webster

KSIĘŻNA d'AMALFI

Cena 4.50

Wydawca: PIOTR SZADUKIS
Wydawnictwo: WYD. WARSZAWSKIE
Miejsce: WARSZAWA
Rok: 1973

W PRZYGOTOWANIU
John Webster
KSIĘŻNA W AMALFI