



PAŃSTWOWY TEATR
IM. STEFANA JARACZA

SEZON 1957/58

TENNESSEE WILLIAMS

„TRAMWAJ
ZWANY
POŻĄDANIEM”



TENNESSEE WILLIAMS

TENNESSEE WILLIAMS

O SOBIE

Urodziłem się na plebanii w Columbus, Missisipi, w tym starym i tak zakamieniałym mieście, że sąsiad do sąsiada nie uśmiechnie się przez cały rok. Dziadek mój był duchownym. Ojciec mój (o pompatycznych imionach Cornelius, Coffin, Williams) wywodził się ze starego rodu ponierów z Tennessee i z pierwszych kolonistów z Nantucket Island. Matka pochodziła z Kwakrów. Ta burzliwa mieszanina w mojej krwi, jaka powstała z połączenia cech purytańskich i rycerskich, tłumaczy niejednen konflikt, jaki przeżywają moi bohaterowie.

Ochrzczono mnie Thomas Lanier Williams. To bardzo miłe imiona — nieco zbyt miłe. Dobre w sam raz dla poety, płodzącego sonety na temat wiosny. Tak też i było. Pierwsze literackie honorarium wypłacił mi klub kobiety za trzy sonety o wiosnie. Pragnę dodać, że byłem wtedy bardzo młody.

Pod tym rozkosznym imieniem wydałem jeszcze sporo poezji lirycznej, odpowiednio marnej, o czym przekonałem się z biegiem czasu. Stwierdziwszy, że skompromitowałem w ten sposób swoją „firmę“, zmieniłem ją na Tennessee Williams. Wywiodłem to imię z faktu, że Williamsowie walczyli z Indianami o Tennessee, oraz z porównania życia młodego pisarza do wiecznej walki.

Ze względu na interesy ojca, który był komiwojażerem, wyjechaliśmy na Północ, do St. Louis. Dla nas wszystkich było to tragiczne. Nie mogliśmy się przyzwyczać do zmienionych warunków życia. Na Południu nie odczuwaliśmy różnic majątkowych między nami i sąsiadami. Teraz nagle odkryliśmy, że są dwa rodzaje ludzi: bogaci i biedni, i że my należymy do tych ostatnich.

Wrażenie było tak silne i gwałtowne, że zaciężyło nad całym moim dzieciństwem i młodością, a potem i nad moją twórczością. Jestem jednak zadowolony z tych gorzkich doświadczeń młodości, sądzę bowiem, że niewiele ma do powiedzenia pisarz, który nie zakosztował gorzkiego smaku nierówności pomiędzy ludźmi.

Nie jestem działaczem politycznym ani społecznym. Jeśli mnie spytacie o moje poglądy polityczne odpowiem: jestem humanistą.

Do szkoły chodziłem podczas wielkiego kryzysu amerykańskiego, toteż nic dziwnego, że wkrótce musiałem rzucić szkołę i zająć się pracą urzędniczą w zakładach obuwia. Była to straszna męka dla mnie — jako człowieka i zarazem świetna lekcja dla mnie — jako pisarza. Nocami pisywałem krótkie opowiadania, których nikt nie chciał kupić. Zachorowałem. Kiedyś z ulicy zabrano mnie do szpitala. Musiałem zrezygnować z pracy i przenieść się na Południe do dziadków. Pisałem stale, i wreszcie z pewnym powodzeniem. Stałem się samowystarczalny. Wznowiłem studia i ukończyłem je w 1938 roku. Równocześnie pracowałem zarobkowo w najrozmaitszy sposób. Życie moje było wtedy zawrotnym kalejdoskopem zdarzeń, którymi można by obdzielić z dziesięć osób.

Pierwszego prawdziwego uznania doznałem w roku 1940, kiedy dostałem stypendium Rockefellera i napisałem *Bitwę aniołów*, wystawioną tegoż roku przez Theatre Guild.

Tymczasem stan mojego zdrowia pogorszył się. Przeciążony mnóstwem zajęć, pisałem stale nocami. Nie mogłem zaniechać pisania; pisarstwo stało się dla mnie jedynym środkiem wyrażania rzeczy, które musiałem wypowiedzieć.

Dalej wszystko przyszło nagle. Znalazłem się w Hollywood, gdzie w wytwórni Metro Goldwyn Mayer płacono mi 250 dolarów tygodniowo. Zarobiłem tyle, że mogłem spokojnie w ciągu kilku miesięcy pracować nad *Szklaną menażerią*.

Napisałem sztuki: *Bitwa aniołów* (1940), *Schody na dach* (1941), *Szklana menażeria* (1943 — 44), *Lato i dym* (1945 — 47), *Tramwaj zwany pożądaniem* (1945 — 47), *Wytatuowana róża* (1950 — 51), *Camino Real* (1952 — 53) i *Kotka na gorącym dachu* (1955 — 56).

Pisałem również krótkie sztuki, które wydałem w zbiorze pt. *Dwadzieścia siedem wagonów bawełny oraz trochę opowiadań i poezji*.

(„TEATR“ Nr 7 — 1958)

JOHN GASSNER

„TRAMWAJ ZWANY POŻĄDANIEM“

Gdy pamiętnej wiosny 1945 r. odbyła się prapremiera „Szklanej menażerii“, krytycy nowojorscy mieli przyjemność obwieścić pojawienie się nowego, obiecującego autora — Tennessee Williamsa. Gdy 3 grudnia 1947 r. wystawiono w Ethel Barrymore Theatre „Tramwaj zwany pożądaniem“, dokonali miłego w każdych okolicznościach odkrycia, że wszystkie ich przewidywania sprawdziły się co do joty. Gdy dodać do tego jeszcze szereg świetnych, wcześniej napisanych jednoaktówek młodego Tennessee Williamsa, oraz opublikowany tekst jego sztuki „Battle of Angels“, granej poprzednio w Bostonie, nie mogło być już żadnych wątpliwości: Ameryka wzbogaciła się o nowego wybitnego dramaturga. O ile anioł-kronikarz jest piśmienny, musiał wciągnąć Tennessee Williamsa do rejestru dobrych uczynków w niebie i na ziemi.

„Tramwaj zwany pożądaniem“, w świetnym i rewelacyjnym kształcie scenicznym, jaki zapewnił sztuce Elia Kazan, mający za sobą już szereg wybitnych przedstawień teatralnych i filmów, stał się najbardziej porywającą sztuką amerykańską ostatnich lat dwunastu. Więcej jeszcze — to sztuka, która nie wymaga uczonych komentarzy, koteryjnego poparcia, żadnych usprawiedliwień. Wartość jej jest bezsporna.

Blanche Du Bois, młoda kobieta wychowana w utraconym już przez nią majątku ziemskim, przyjeżdża do nie cieszącej się najlepszą sławą dzielnicy Nowego Orleanu, by zamieszkać u swojej siostry, żony grubo-ciosanego robotnika polskiego pochodzenia, Stanley’ a Kowalskiego. Blanche nie czuje się dobrze; jest wyczerpana nerwowo do ostatnich granic; w chwilach skrajnej rozpaczysłyszy jakąś dziwną muzykę. Stan ten pogarsza się jeszcze w miarę, jak przekonuje się o panującym tu prymitywie. Pokój jej ma sąsiadować z sypialnią siostry, od której oddzielony jest tylko kotarą. Poznaje wreszcie swego dość dziwnego i szorstkiego szwagra. Była nauczycielką, była piękną kobietą. Zachowała subtelny sposób mówienia i postępowania, przywiązana jest niemal chorobliwie do swych strojów i futer, przypominających jej dawne dni i stanowiących tak jaskrawy kontrast z warunkami, w jakich się obecnie znalazła. Siostra jej,

Stella, jest nieskomplikowaną istotą. Jest szczęśliwa ze swoim silnym i brutalnie męskim Polakiem. Ona jednak, biedna Blanche, potrzebująca tyle spokoju i dobrych warunków, znalazła się nagle w zupełnie dla niej obcym świecie bezceremonialnych, prostych ludzi. Nie można mieć jej za złe pewnego poczucia wyższości i lekko lekceważącego stosunku do innych. Nie pomoże tu współczucie; nie można jej wyśmiewać za to, że gardzi otaczającym ją teraz życiem, mając oczy utkwione w tak już dziś odległej przeszłości. A jednak — współczujemy jej; jest całkowicie bezradna, usiłuje za wszelką cenę ukryć ranę, jaką jej kiedyś zadano. Ale nie współczucie okaże jej Stanley Kowalski; subtelność Blanche jest dla niego czymś komicznym i obraźliwym zarazem; niezwykłość tej kobiety staje się dla niego źródłem jakiejś obsesji. Jej obecność zakłóca mu życie. Był na swój sposób szczęśliwy ze Stellą. Teraz musi mieć wzgląd na delikatność Blanche, na jej nerwowość, na jej pogardę dla jego brutalności i prymitywnej zmysłowości.

Stanley zaczyna rozsupływać, nitka po nitce, jej przeszłość; zbiera bliższe o niej informacje. W niedługim czasie odkrywa, że Blanche została zmuszona do opuszczenia rodzinnego miasta za uwiedzenie jednego z uczniów, że mieszkała następnie w dość podejrzanym hotelu. Oto więc kobieta, dla której najmniejsza niedelikatność jest obraźliwa. Podejrzenie Stanley'a potwierdza w sposób aż nadto oczywisty jej łatwość w nawiązywaniu stosunków z mężczyznami. Przed widzem rozwija się jej cała nieszczęśliwa historia, ukazana przez wszechwiedzącego autora ze zrozumieniem i sympatią. W młodości pokochała głęboko i następnie poślubiła przystojnego młodzieńca, który okazał się homoseksualistą i — gdy to się wydało — popełnił samobójstwo. Uwiedzenie ucznia miało stanowić pewnego rodzaju wyrównanie rachunku. Maska pogardy była sposobem, przy którego pomocy Blanche starała się ukrywać przed światem swe rzeczywiste pragnienie, która miała ją ratować przed brutalnym środowiskiem, w jakie została rzucona.

Świta jej niespodzianie słaba nadzieja ratunku — (to, co opowiada o bogatym panu z Florydy, który gotów dla niej rzucić swą żonę, jest raczej urojeniem). Nadzieją tą jest Harold Mitchell, przyjaciel Kowalskiego, który jest urzeczony jej osobą. Po kilku spotkaniach gotów już, uzyskawszy pozwolenie matki, poślubić Blanche, która oczekuje go niecierpliwie w dniu swoich urodzin. Siostra pełna dla niej współczucia, przygotowała na tę okazję tort ze świeczkami. Ale konkurent się nie zjawia. Kowalski wyznaje z całą brutalnością, że opowiedział mu wszystko co wiedział o przeszłości Blanche. Nie chce, by jego



„Tramwaj zwany pożądaniem“
Barrymore Theatre — New York

Od lewej: Murzynka — GEE GEE JAMES, Eunice — PEG HILLIAS,
Blanche Dubois — JESSICA TANDY.

TENNESSEE WILLIAMS

„TRAMWAJ ZWANY POŻĄDANIEM“

(„A STREETCAR NAMED DESIRE“)

Przekład: *Eugeniusz Cękałski*

O s o b y:

BLANCHE	ALEKSANDRA ŚLĄSKA
STELLA	HANNA ZEMBRZUSKA
STANLEY	BOHDAN EJMONT
MITCH	STEFAN ŚRÓDKA
EUNICE	HELENA GAWLIK-DĄBROWSKA
STEVE	JÓZEF KOSTECKI
PABLO	TADEUSZ PLUCIŃSKI
MURZYŃKA	ALFREDA SARNAWSKA
DOKTÓR	BRONISŁAW PAWLIK
PIEŁĘGNIARKA	ANNA JARACZÓWNA
MŁODY INKASENT	MARIAN RUŁKA
MEKSYKANKA	ANIELA ŚWIDERSKA
MARYNARZ	JERZY RADWAN
DZIEWCZYNA	BARBARA KSIĄŻKÓWNA

Przerwy po odsłonie 4-ej i 6-ej

Reżyseria: *JANUSZ WARMIŃSKI*

Dekoracje: *KRZYSZTOF PANKIEWICZ*

Kierownictwo muzyczne: *JERZY KALIŃSKI*

Kostiumy: *MICHELLE ZAHORSKA*

Kierownictwo literackie: *ADAM TARN*

Dyrektor i Kierownik artystyczny: *JANUSZ WARMIŃSKI*

Kierownik techniczny:
MIROSLAW NOWACKI

Brygadier:
ROMAN POKORSKI

KIEROWNICY PRACOWNI:

stolarskiej:
STANISLAW MISIEREWICZ

krawieckiej:
HELENA DĄBROWSKA
i
WŁADYSŁAW HRYBEK

fryzjerskiej:
WIKTOR KELLER

tapicerskiej:
STEFAN JANOWSKI

malarskiej:
JERZY BIAŁKOWSKI

modelatorskiej:
ANTONI WIŚNIEWSKI

elektrotechnicznej:
WŁADYSŁAW GRABOS

sufler:
IRENA GRYWICZ-KOPCZYŃSKA

przedstawienie prowadzi:
HALINA STASZEWSKA



„Tramwaj zwany pożądaniem“

Aldwych Theatre — London

Od lewej: Stanley — BONAR COLLEAND, Stella — RENNE ASHERSON

Steve — LYN EVANS, Blanche — VIVIEN LEIGH,

Pablo — THEODORE BIKEL

przyjaciel poślubił dziewczkę. Następuje kryzys — każde kolejne wydarzenie podkopuje coraz mocniej psychiczną równowagę Blanche. Próbuje jeszcze stworzyć sobie pozory romantycznej iluzji, wiązać nitki porwanego życia. Wszystko jednak rozpada się w chwili, gdy Kowalski, którego do tego sprowokowała, gwałci ją. Stella decyduje się odesłać Blanche do zakładu. Następuje najbardziej okrutna scena całej sztuki. Pielęgniarka z zakładu rzuca Blanche na ziemię w czasie szamotania się z nią. Lekarz usiłuje ratować jej godność osobistą. Zdejmuje kapelusz, zwraca się do niej głosem uprzejmym, pomaga jej wstać. Blanche promienieje z radości i opuszcza wraz z nim mieszkanie. Idzie z dumnie uniesioną głową, jakby towarzyszyła mężczyźnie, zachowującego pełen kurtuazji szacunek należny kobiecie.

Opowiedziałem możliwie szczegółowo całą sztukę, ale i tak pominąć musiałem wiele spraw. (...) „*Tramwaj zwany pożądaniem*“ jest bogaty jak dobra powieść. Sztuka mogłaby być dziś przerebobiona na powieść — bez jakichś większych zmian — a krytycy literaccy, ze zwykłym sobie zapalem, okrzyknęliby ją jako kontynuację linii Faulknera i Dostojewskiego. Życie w tym dramacie tragicznego losu kobiety jest aż gęste, okrywa jego nagość. (Utworem dramatycznym, wykazującym najbliższe pokrewieństwo, będzie najbardziej intelektualny dramat Pirandella „Nagi“). Tematem jest jedno z najbardziej uniwersalnych doświadczeń ludzkich, opracowywane na najrozmaitsze sposoby przez takich powieściopisarzy jak Conrad, Dostojewski, Gogol, Flaubert czy Maupassant. Postawa autora jednoczy w sobie drażniący realizm, odwagę naturalistycznego pokazania brudów tego świata, z jakimś uczuciem litości. Williams bardzo zręcznie manewruje poszczególnymi elementami dramatycznymi, zachowując aż do końca konsekwentność rysunku. Elementy humoru i patosu są równie precyzyjnie wyważone jak elementy iluzji wokół Blanche i obiektywna rzeczywistość. Rozmieszcza poszczególne akcenty z zachowaniem idealnej proporcji, stawia je z nieomylnym wyczuciem (co w utworze dramatycznym jest jeszcze ważniejsze niż w prozie), gra na wrażliwości widza niczym pianista-wirtuoz, przebiegający palcami po klawiszach białych i czarnych. I rzecz najważniejsza: osiąga w tej sztuce pełny efekt pokazania wszystkich postaci jako ludzi żywych. O tym właśnie — w przeciwieństwie do prozaików — autorzy dramatyczni najczęściej zapominają, myślą raczej o samej konstrukcji niż o materiale, przy którego pomocy wznoszą tę budowę.

(*The Theatre in Our Times*. Wyd. Crown Publishers, New York, 1954).

WSPOMNIENIE O STEFANIE JARACZU

Jeżeli sięgam wspomnieniami do wrażeń, jakie zostawiły mi spotkania z wielką indywidualnością Jaracza, to raczej przychodzą mi przed oczy wczesne kreacje aktorskie tego wielkiego artysty. Jaracz posiadał przede wszystkim niezwykle fascynującą indywidualność. Wśród wielu cudzoziemców i polskich aktorów, jakich w moim życiu oglądałem, nie przychodzi mi na pamięć żaden, który by jego przypomniał. Co zresztą w tej indywidualności jest najciekawsze, to tak zwane „nieszczęśliwe warunki zewnętrzne“. Jaracz nie odznaczał się urodą, był zupełnie małego wzrostu i głos jego niski, nieładny posiadał pewnego rodzaju niefortunną chrapliwość. Oczy miał małe i bardzo chytre — ależ jakim środkiem wyrazu uczynił on te oczy i ten głos, i ten uśmiech niezapomniany, który od czasu do czasu dojaśniał mu twarz niezwykle blaskiem. Tołstoj powiada, że żadnej twarzy nie można nazwać piękną lub brzydką, dopóki się nie widzi jej uśmiechu; jeżeli uśmiech twarz ozdabia, taka twarz jest prawdziwie piękna. Otóż właśnie twarz Jaracza można było nazwać prawdziwie piękną — w sensie Tołstojowskim.

Wiele przedstawień znakomitych zatarło się już w mojej pamięci, wiele znakomitych kreacji aktorskich we wspaniałych sztukach zapomniało się jakoś — podczas kiedy uparcie tkwi mi przed oczyma moment, kiedy po raz pierwszy zobaczyłem Jaracza. Oczywiście było to może i dlatego, że jako młody chłopiec, przybyły na parę dni do Warszawy z głębokiej prowincji, chłonałem wówczas chciwie warszawskie wrażenia teatralne. Ale także i dlatego, że każda postać sceniczna Jaracza była tak narysowana, iż pamiętało się ją z całą dokładnością przez długie lata.

W marcu roku 1912 zobaczyłem Jaracza jako Napoleona w słabej komedii wiedeńskiej Bahra „*Napoleon i Józefina*“. Nie pamiętam już jego partnerów w tej sztuce (chyba jeszcze Miłę Kamińską, która z wdziękiem mówiła prolog autora) — ale postać młodego Napoleona z długimi włosami, takiego, jak widzimy w słynnym obrazie na moście w Arcole, została mi przed oczyma. Tęskniłem potem do Jaracza i kiedy znowu przelotnie znalazłem się w Warszawie w sierpniu 1913 roku, pośpieszyłem czym prędzej na premierę „*Burzy*“ Szekspira, w której Jaracz grał rolę Kalibana. Grał on już wówczas w Teatrze Polskim, dokąd przeszedł właśnie z początkiem tego sezonu z Teatru Małego do Kazimierza Zalewskiego. Pamiętam, że krytyka ówczes-

sna sarkać na dekoratora „Burzy“, Karola Frycza, iż zbytnią barokowością kostiumów zabił prostotę Szekspirowskiego przedstawienia, i że szczególnie Jaracz miał trudne zadanie, przeobrażony przez malarza w bezkształtną poczwarę. Ja się z tym nie zgadzam. Wszystkie sceny groteskowe „Burzy“ zapamiętałem doskonale i zrobiły one na mnie wielkie wrażenie. I znowu z całego przedstawienia widzę tylko przed oczami wspomnień Jaracza jako Kalibana, Zelwerowicza jako Stefana i uroczą Izę Kozłowską — piękną i bardzo delikatną, bez cienia wulgarności Mirande.

W latach pierwszej wojny światowej miałem szansę — jak już mówiłem w moim wspomnieniu o Osterwie — widzenia tych dwóch wielkich artystów polskich w teatrze kijowskim w dzieśiątkach ról, których nigdy przedtem ani potem nie grali. Jaracz w tym czasie stworzył kilka niezapomnianych kreacji — czy to jako hardy sługa Fircyka, gdzie stworzył wspaniałą scenę mimiczną podczas gry w karty, czy jako Wacek w krotoczwili Przybylskiego, czy też wreszcie wspaniały Sforca w Horztyńskim Słowackiego. Wówczas właśnie Jaracz, grywając w najrozmaitszych komediach swojskich i obcego autoramentu, stworzył ów typ dobrego i nieśmiałego człowieka, który był najbardziej ludzką i najbardziej pociągającą kreacją ze wszystkich jego typów. Właśnie to człowieczeństwo, które Jaracz umiał pokazać w najdrobniejszych odruchach rąk, w najsubtelniejszych wyrazach oczu, było najważniejszym elementem jego twórczości.

Takie właśnie głęboko ludzkie postaci tworzył wielki artysta po powrocie do Warszawy po pierwszej wojnie na scenie Teatru Polskiego, Reduty i wreszcie w Ateneum. Owo „gołębie serce“, schowane pod szorstką i niepowabną powierzchownością, stawało się największym czarem i największą umiejętnością Jaracza. Próżno byłoby wyliczać tytuły sztuk i ról, które już dzisiaj niewiele mówią czytelnikom. Ale dawnym bywalcom teatrów warszawskich na pewno stoją w pamięci takie role Jaracza, jak „Gołębie serce“ Galworthy'ego; jak Pan Brotonneau w komedii Caillaveta i Flersa, gdzie wspólnie z Dulębianką dawali duet o nieosiągalnej wprost dla dzisiejszych młodych aktorów doskonałości; Franio, w „Szczęściu Frania“ Perzyńskiego, wzruszał swoją prostą miłością, pokazaną jakże oszczędną techniką i rozczulał zdziwieniem wobec problematycznego „szczęścia“, jakie na niego spadało.

Wreszcie trzeba dodać cały szereg postaci z repertuaru klasycznego w Szekspirze i w Molierze („Wieczór Trzech Króli“ w Kijowie, „Kupiec wenecki“ w Warszawie — Grzegorz Dyndała i Pan Jourdain itd.). W Molierze właśnie, w Tartuffe'ie, osią-

gnął szczyt swojego kunsztu aktorskiego. Niezapomniane były także kreacje Jaracza w Reducie. Przypuszczam, iż trudno było temu wielkiemu artyście naginać się do wszystkich dość fantastycznych wymagań kierowników tego teatru, ale niektóre metody pracy reductowej niechybnie odbiły się korzystnie na talencie Jaracza, dając mu i rozszerzając możliwości „przeżycia“ kreowanych postaci. W Reducie Jaracz nie gardził drobnymi rolami i pamiętamy go, na przykład w „Pastorałce“ Schillera jako Adama — kiedy to jako pierwszy rodzic ludzkości wchodził na scenę z piosenką „Żeńże wołki, żeń...“ — wnosząc razem ze sobą jakiś powiew prymitywnej siły. Było to jedno z wielkich wejść aktorskich, które zapamiętałem równie dobrze jak wejście na scenę Junoszy-Stępowskiego jako Batorego i Solskiej jako matki lady Windermere.

Praca reductowa pomogła zapewne Jaraczowi w kreowaniu takich niezapomnianych ról, jak Judasza w sztuce Tetmajera i Szeli w „Turoniu“ Zeromskiego. Szczególniej w tej ostatniej znalazł Jaracz coś jak gdyby rodzinnego (Jaracz, jak wiadomo, był synem nauczyciela wiejskiego spod Tarnowa) — i to połączenie mocy, chytryści i jakiejś niesamowitej wielkości sprawiało, iż każde jego spojrzenie, każde słowo, ruch każdy (mimika, gdy siadał na „pańskim“ krześle) na długie lata zapadały w dusze widzów.

W czasie okupacji widywałem się również z Jaraczem, i przed jego wywiezieniem do Oświęcimia, i po powrocie stamtąd. Znałem go już w Kijowie, ale teraz może po raz pierwszy zetknąłem się z nim bliżej, poznałem głębiej w długich rozmowach o przyszłym teatrze polskim, który był dla niego zawsze, a szczególnie w tych ciężkich dniach, przedmiotem najgłębszej troski.

Idea postawienia pracy teatralnej w Polsce na zupełnie nowych zasadach, sposoby dotarcia ze sztuką teatru do jak najszerszych mas, a zwłaszcza przeniknięcia na wieś, która zawsze była bliska sercu pana Stefana — oto były najważniejsze zagadnienia dla niego. Niestety, gdy przyszło wyzwolenie, ciężka choroba, którą wywołała kaźń oświęcimska, nie pozwoliła mu już na wzięcie udziału w realizowaniu jego pomysłów.

Mówiąc o Stefanie Jaraczu nie mogę jednocześnie pominąć milczeniem pięknej postaci jego brata, Józefa Jaracza (Poremby) który obok dużego talentu aktorskiego posiadał jeszcze wdzięk, zapał i tę nieuchwytną melancholię ludzi, co mają wcześniej odejść, nie zrealizowawszy ani części swoich możliwości. Józef Jaracz wstępował godnie w ślady brata i tworzył także znakomite role, na przykład w tymże „Turoniu“ jako Szela młodszy i w „Skapanym świecie“ Orkana. Był to jeden z najczystszych młodych artystów, jakich znałem.

Jarosław Iwaszkiewicz
(„Robotnik“ Nr 217 z dn. 11.VIII.1947 r.)

BIEŻĄCY REPERTUAR TEATRU „ATENEUM“

TADEUSZ RITTNER

„L A T O“

*

JOHN OSBORNE

„MIŁOŚĆ I GNIEW“

*

MOLIER

„TARTUFFE“

czyli

„ŚWIĘTOSZEK“

*

JANUSZ WARMIŃSKI

„OSACZENI“

*

TENNESSEE WILLIAMS

„TRAMWAJ ZWANY POŻĄDANIEM“

Cena zł 2.20

PAŃSTWOWY TEATR „ATENEUM“

Warszawa, ul. Czerwonego Krzyża 20

telefony: 6-33-05 oraz 6-24-21 do 23

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje

Sekretariat Teatru codziennie w godzinach

10—14 oraz 18—20

W poniedziałki teatr nieczynny