Teatr

ateneum

FANTAZY

(NOWA DEJANIRA)

JULIUSZ SŁOWACKI

FANTAZY

DRAMAT W PIĘCIU AKTACH

OSOBY

- HRABIA RESPEKT, były marszałek powiatowy — JERZY KALISZEWSKI
- HRABINA RESPEKTOWA, jego żona — HANNA SKARŻANKA
- — HALINA KOSSOBUDZKA
- DIANNA, ich córki — EWA MILDE
- STELLA, ich córki — GRAŻYNA BARSZCZEWSKA
- HRABIA FANTAZY DAFNICKI — JERZY KAMAS
- RZECZNICKI, marszałek powiatowy, jego przyjaciel — JAN ŚWIDERSKI
- HRABINA IDALIA — ALEKSANDRA SLĄSKA
- WOŁDEMAR HAWRYŁOWICZ, rodem Czerkies, stary major rosyjski — IGNACY MACHOWSKI
- JAN, zesłany na Sybir w sołdaty — ANDRZEJ SEWERYN
- KAJETAN, kamerdyner hr. Respektów — BOGUSZ BILEWSKI

Rzecz dzieje się na Podolu, około r. 1841
— w trzech pierwszych aktach w domu hr. Respektów,
— w obu ostatnich w majętności hr. Idalii.

Scenografia
MARCIN STAJEWSKI

Reżyseria
MACIEJ PRUS

Asystent scenografa
BOŻENA ŁOPACIŃSKA-KRENCIKOWA

Dyrektor i Kierownik artystyczny
JANUSZ WARMIŃSKI

TEATR ATENEUM
IM. STEFANA JARACZA — WARSZAWA

Pierwsza premiera w sezonie 1973/74

Premiera w listopadzie 1973 roku

Lubiłem takie dusze dzikie, smętne,
Rozokolone na niebie szeroko,
Błyskawicowe trochę, trochę mętne,
Nawet gdy w ciało się straszne obloką
I w pioruny się rzucają namiętne
Lub nad Safony chwieją się opoką;
Lubiłem takie dusze – niebezkarny! –
Wybrednie marząc w różach – kolor
czarny.

Dziś uleczony na pół – lubię róże
Takie, jakimi je Bóg stworzył, ładne
I wiotkie. (...)

Juliusz Słowacki
Beniowski, Pieśń IV

... Ach! Jak szkodzą
Uczuciom myśli nadto
rozwinięte!

Fantazy, akt pierwszy, scena VIII

FANTAZY

EDWARD CSATÓ

(. . .) Konfrontując z sobą różne wypowiedzi krytyczne o *Fantazym*, spostrzegamy ciekawe zjawisko: właściwie nigdy nie było poważniejszych nieporozumień między krytykami, jeśli chodzi o ustalenie treści tego utworu, jego zasadniczych wątków, jego charakteru, a także tzw. „intencji artysty". Jeśli spojrzymy dla porównania na inne dramaty Słowackiego — *Kordiana, Balladynę, Horsztyńskiego,* nie mówiąc już o późniejszych utworach „mistycznych" — zauważamy, że sama wykładnia treści i założeń myślowych tych utworów przeprowadzana była w sposób różny i dawała krańcowo odmienne wyniki. O *Kordianie, Balladynie* zebrały się całe tomy różnych ujęć. Na pytanie, co jest zasadniczą treścią *Horsztyńskiego,* jedni odpowiadają, że analiza chorej duszy polskiego Hamleta, a drudzy — że rozprawa z powstaniem szlacheckim; przy czym każda z tych koncepcji nie wyklucza wprawdzie innych, ale spycha je, pozostawia na nie mało miejsca. Można się więc sprzeczać, czy *Horsztyński* w zamierzeniu artysty był raczej tym czy tamtym. Z *Fantazym* ma się rzecz inaczej; wszyscy odczytują go mniej więcej jednakowo. „Psychologiści" nie zapominają tu dodać o typowości społecznej postaci, o krytyce szlacheckiej mentalności i obyczajowości, krytycy zaś socjologizujący nie mogą nie poświęcić miejsca analizie psychologicznej bohaterów i krytyce romantycznej poetyckości. Kolejni komentatorzy nie tyle sprzeczają się ze swymi poprzednikami, ile do ich sądów dodają własne, uzupełniają je i inaczej kładą akcenty. Tak więc w rezultacie wszyscy mniej więcej przyjmują, że rzecz została napisana „przeciwko" Krasińskiemu i Bobrowej, że są w niej reminiscencje własnych przeżyć poety, że chodzi tu równocześnie o bardziej zasadniczą polemikę z romantyczną chorobą wieku; a dalej, że nie mniej istotna jest tu krytyka szlachty, arystokracji i przeciwstawienie elitarnemu kosmopolityzmowi — szczerego, uczciwego patriotyzmu natur prostych; i że w tle obrazu są motywy nawiązujące do walki Polaków i Rosjan przeciw carom. Merytoryczne spory literackie dokoła *Fantazego* rozwijały się albo w związku z oceną roli tego dramatu w duchowej ewolucji poety, albo dotyczyły kwestii, na czym i w jaki sposób należy postawić silniejsze akcenty; dochodzą do tego różnice zdań co do interpretacji mnóstwa drobnych realiów. Cała reszta kontrowersji istniała już wyłącznie w sferze ocen. A przyglądając się baczniej tym ostatnim zauważamy, że w poważnej mierze uwarunkowane były one postawą społeczną, ideową i filizoficzną poszczególnych krytyków. Niejednokrotnie używając tych samych słów, mieli oni na myśli zupełnie odmienne ich znaczenia.

(. . .) Kiedy dziś myślę o *Fantazym,* przede wszystkim uderza mnie spostrzeżenie, że jest to dramat o miłości. Myśl ta nie wygląda odkrywczo, wszyscy wiedzą o tym przecież doskonale, ale napisałem „uderza mnie", ponieważ ani krytycy, ani na ogół reżyserzy nie zwracali od lat żywszej uwagi na tę cechę utworu. Cechę, którą można by nawet nazwać jego osobliwością, ponieważ w dramaturgii Słowackiego nie jest to bynajmniej zjawisko częste. Miłość wprawdzie pojawia się w każdym niemal jego dramacie, ale zazwyczaj odgrywa rolę uboczną. Poza *Fantazym* może tylko w jednym *Śnie srebrnym Salomei* przeniknęła w sposób istotny do tych warstw utworu, które stanowią o jego konstrukcji; ale i tam szybką i decydującą przewagę uzyskują nad nią inne sprawy, o charakterze ogólniejszym, narodowym. Tylko w *Fantazym* wszystko obraca się dokoła miłości.

Słusznie Kleiner zwraca uwagę, że mamy tu do czynienia z klasyczną niemal „jednością akcji", której oś krystalizacyjną stanowi sprawa małżeństwa Diany. Oglądamy tę sprawę z różnych stron: rodzinno-ekonomiczny punkt widzenia obrazują Respektowie, Jan z Dianą reprezentują płomień miłosny, strzelający wysoko, czystym blaskiem. I gdyby nawet do tego tylko sprowadzała się cała akcja, gdyby konflikt rozgrywał się pomiędzy naturalnymi pragnieniami młodości a duchem kompromisu

i życiowo-gospodarczej kalkulacji, jakiemu podlega starsze pokolenie, już byłby to dramat miłosny w romantycznym stylu. Ale dochodzi jeszcze jeden aspekt sprawy, nowa tkanka w organizmie utworu, która rozrasta się najbujniej i nawet przytłacza sobą tamte: dochodzi ona przez udział Fantazego i Idalii. A więc znowu przez konflikty erotyczne, tylko rozgrywające się w innej tonacji, a z tamtą pierwszą sprawą kunsztownie splątane w jeden węzeł. Cały dramat oddycha atmosferą miłości, jest nią przesiąknięty aż do fundamentów. Oczywiście, jeżeli dojrzeć w nim tylko sprawę małżeństwa, w tym ujęciu, jakie uwydatnia się poprzez Respektów, akcja rozwinie się prawidłowo, ale treść utworu żałośnie się spłaszczy.

Jan i Diana — romantyczni kochankowie... Jako o „romantycznych" mówi się tu najczęściej o Fantazym i Idalii, zapominając o pierwszeństwie tej młodej pary, dławiącej w sobie bunt „za prawo serca przeci wprawom ziemi". Ich uczucie, zrodzone w okolicznościach łączących egzaltację patriotyczną z egzotyką sybirskiej dzikiej przyrody, uczucie, które związało z sobą dwoje ludzi tak nierównych urodzeniem i majątkiem, a potem narastało nieprzerwanie wbrew oddaleniu, wbrew oczywistemu brakowi wszelkich szans, a nawet wbrew ich własnym pojęciom o obowiązku — czyż nie jest to sam ekstrakt romantycznych wyobrażeń o miłości? Ekstrakt tak, można by powiedzieć, „recepturowy", że nawet jego twórca zdawał się odczuwać potrzebę zaznaczenia wobec niego dystansu, kiedy pozwolił Respektowi nazwać ten romans „kartką wyrwaną z antologii albo chrestomatii". Mamy powody podejrzewać, że w tej swojej romantycznej typowości i pozytywności byłaby to para dość nudna, gdyby poeta nie osłonił jej wybornym autorskim zabiegiem: i jej, i jemu daje jedną tylko wielką scenę w najbardziej efektownym momencie, a poza tym każe im milczeć. Ich cierpienia, ich trwogi, ich poświęcenia, a nawet ich spotkanie, przełamujące wszelkie hamulce, wszystko to przekazane jest nam — u Diany wyłącznie poprzez relacje innych, u Jana poprzez niedomówienia, powstające zawsze, kiedy kochanek mówi o swej miłości do osób trzecich. Operując w tak mistrzowski sposób efektem scenicznego milczenia, poeta sprawił, że ich miłość wciąż panuje nad naszą wyobraźnią, że jest na scenie współobecna pośród innych wydarzeń, stanowi ich bezustanny akompaniament.

Romantyczni kochankowie — Fantazy i Idalia... Wiadomo, że to przeciwstawienie pierwszej pary. Tamci są z tych, co życiem swoim tworzyli grunt podatny dla rozkwitu romantycznej literatury, ci — cali z tej literatury wyrastają i do niej naginają życie, jako coś wtórnego. Są wykwitem intelektualnym swej epoki, cząstką jej „przerośniętej" świadomości; a jeżeli przerost świadomości można by nazwać chorobą — są także chorobą swojej epoki, ale chorobą nie pozbawioną swoistego piękna, kuszącą urokami, niosącą w sobie wartości, bez których może i samo zdrowie ukazałoby się mniej warte.

Przy analizie *Fantazego* bardzo niebezpieczną praktyką byłoby rozpoczynanie od uproszczeń i podziałów schematycznych. Powiadają niektórzy, że jest to dramat antyromantyczny, rozrachunek poety z nurtem, któremu we wcześniejszych latach dawał się unosić, choć nie bez momentów refleksji i samokrytycyzmu; rozrachunek dojrzalszy i surowszy niż ów przeprowadzony dawniej w *Godzinie myśli*. Druga część tego zdania na pewno jest prawdziwa, pierwsza za to stanowi konstrukcję myślową równie abstrakcyjną jak wątpliwą. Dla większości z nas słowo „romantyzm" określa bardzo ogólne tendencje całej epoki. Czy to im miałby się Słowacki przeciwstawiać? Był przecież całkowicie z nimi zrośnięty i choć zapewne można coś podobnego powiedzieć o każdym człowieku i jego współczesności, to jednak istnieją poeci, których twórczość nie aż w takiej mierze chłonie oddech swojego czasu. W tym sensie jest Słowacki romantykiem *par excellence*, od pierwszych aż do ostatnich swoich dni.

(...) Również teza, że ostrze utworu skierowane jest przeciw reakcyjnemu skrzydłu romantyzmu, wydaje się taką samą czysto abstrakcyjną, schematyczną konstrukcją. Wcieleniem tego reakcyjnego romantyzmu miałby być hrabia Fantazy? Ależ, na dobrą sprawę, nie wiemy nic o jego poetyckim dorobku, prócz tego, że pisał „sonety" i piękne listy z „Kapitołu" do jakichś Podolanek; czy jest to wogóle „zawodowy" poeta, czy

też utalentowany dyletant? Niektórzy domyślają się jego reakcyjnego romantyzmu z tego, że jest hrabią, co wydaje się mocno naciągniętym sposobem wnioskowania, albo — dalej idąc, że ma to być satyryczny portret Zygmunta Krasińskiego, co już wydaje się całkiem prymitywne. Słowacki na pewno uważał niektóre wypowiedzi Krasińskiego (jak potem *Psalmy przyszłości*) za wsteczne, równie pewne jest jednak, że całej jego, zwłaszcza wcześniejszej twórczości poetyckiej nie zaliczał do „reakcyjnego skrzydła romantyzmu" — po prostu dlatego, że nie mógł myśleć takimi kategoriami. Wystarczy zresztą przypomnieć sobie, co o *Nieboskiej* mówili np. Mickiewicz czy Dembowski, aby uświadomić sobie całą naiwność takich naszych dzisiejszych uogólnień.

W każdym razie ani w Fantazym, ani w Idalii nie ma rysów, które uzasadniałyby przypuszczenie, że Słowacki uprzytamniał sobie społeczną reakcyjność ich idealizującej postawy. Więcej nawet — nie ma w nich niczego, co nam dzisiaj pozwalałoby tak jednoznacznie tę postawę osądzić. Idalia — sawantka „dobra dla służby" i ironizująca przesądy klasowe — jest nawet pod tym względem, jeśli weźmiemy pod uwagę jej czas i środowisko, wyraźnie sympatyczna; Fantazy jest po prostu nijaki. Ich filozofia da się zobrazować tym, że oboje są powleczeni „byrońskim lakierem szatana"; czy to miałby odczuć Słowacki jako objaw wsteczny? Ależ Byron to w oczach swej epoki wspaniały wzór rewolucjonisty, a jego pełną wewnętrznego rozdarcia manierę poetycką naśladowały całe legiony poetów, dobrych i złych, postępowych i reakcyjnych! Nie, stanowczo podziały nie przebiegają tu tak łatwo i nieskomplikowanie: bo właśnie ów byroński lakier jest zjawiskiem, przeciwko któremu toczy się w dramacie najbardziej istotna walka. Co jeszcze raz potwierdza zdanie, że była to walka w równej mierze z innymi, jak z sobą samym; przecież poeta wiedział, że w nim samym do niedawna byronizmu było nie mniej niż w innych.

Czy my jednak z tym byronizmem nie przesadzamy? Z jednego wyrażenia rzuconego autoironicznie i mimochodem przez Fantazego czynić zasadniczy dla całego dramatu przedmiot ataku, czy to trochę nie za ryzykowne? Trzeba jednak sobie uświadomić, co w istocie to wyrażenie tutaj oznacza: że jest to rodzaj symbolu obejmującego zakres bardzo rozległy. (. . .) Otóż byronizm czy werteryzm — to poza wszystkim innym były także jeszcze formuły obyczajowe. Ta właśnie sfera romantycznej „mody", ów „dandyzm" łączący swego rodzaju obyczajowość z elementami tzw. „postawy życiowej", został zaatakowany w *Fantyzm*. Ale nie był to bynajmniej atak ułatwiony i, moim zdaniem, złą przysługę wyrządzają temu utworowi ci, co chcą Fantazego czy Idalię skompromitować moralnie, przedstawić ich jako ludzi pokrywających bardzo przyziemne cele bardzo wysokim frazesem. Przede wszystkim — taka ocena nie ma poważnych podstaw. Idalia w ogóle zachowuje cię całkiem przyzwoicie, choć niekonwencjonalnie. Fantazemu można postawić dwa zarzuty natury moralnej: że w nieładny sposób szydzi z byłej kochanki i że kupuje sobie żonę wbrew jej woli. Z tego drugiego zarzutu on sam zdaje sobie sprawę, gdy mówi:

Ta panna... Czuję, że to podłość we mnie!
Ale mnie jakiś szatan wnętrzny kusi
Popełnić taką podłość i nikczemnie
Kupić ją... złotych polskich pół-milionem!

Owszem — on sobie z tego zdaje sprawę, ale kto jeszcze prócz niego? Diana, Jan, Idalia, ci na pewno — to znaczy pokolenie romantyczne, pokolenie, które pierwsze spojrzało na uświęcone transakcje matrymonialne jako na coś podłego, bo sprzecznego z naturalnym prawem miłości. Respektowie (którzy z tego punktu widzenia popełnili podłość znacznie gorszą) byli mu na pewno wdzięczni, Rzecznicki, reprezentant trzeźwej, konwencjonalnej moralności, traktuje rzecz jako zupełnie naturalną; cała szlachecka okolica tak pewnie na nią patrzyła. Ostatecznie dla Diany była to świetna partia: wiadomo, że amory wygasają, a trzeba żyć... Fantazy przecież nie zmusza Respektów, nie szantażuje, to oni ciągną go do siebie za poły fraka i „półdowcipnie, a na pół serio rzucają mu na szyję tę córkę"; a więc tylko jako romantyk, jako reprezentant nowego stylu życia, sprzymierzony w tym z Dianą i Janem, może sobie Fantazy wyrzucać „nikczemność"... Fantazy jest dwuznaczny — oto właściwe

słowo. Niesie ono z sobą sugestię czegoś chwiejnego, wątpliwego, czegoś, w czym ani piękno nie jest całkiem pewne, ani brzydota.

(. . .) Jak doszło do zaręczyn Fantazego? Powiedzieliśmy już, że jeśli chodzi o realną kolejność wydarzeń, musimy się gubić w domysłach; ale jako proces psychologiczny sprawa przedstawia się jasno. Większość krytyków trafnie tu wyczuwa, że Diana ma stanowić dla naszego bohatera rodzaj antidotum na Idalię. To bardzo istotne. Wiemy, że Fantazy różni się od Idalii ważnym rysem. Ona swą romantyczną manierę nosi z całą powagą, jak ślubny welon, jak anielskie skrzydła. Maniera tak całkowicie przylgnęła do jej postaci, tak się z nią zrosła, że niepodobna rozróżnić, co tu jest tkanką pierwotną, a co wtórną. Stylistyczna emfaza romantyki ugruntowała się w niej jako najzupełniej naturalny i osobisty sposób myślenia: na pewno nawet sny pojawiały się jej w takim kształcie. Identycznymi formami pragnęłaby przyozdobić cały świat; wszystko, co romantyczne, jawi się jej jako bliskie, siostrzane. Fantazy jest już inny. (. . .) Byroniczna poza wydaje mu się sztuczną, śmieszną maską, którą nakładają na siebie ludzie z jego otoczenia i którą on sam nosi dla efektu. U tamtych ta maska go razi, a zaczyna też odczuwać, że sam z niej wyrósł... Przeżył romans z romantyczną arcyheroiną, Idalią; najpierw z zapałem, potem pewnie z uśmiechami pobłażania i szukaniem jakichś nowych, ostrzejszych smaczków, wreszcie z dotkliwym uczuciem znużenia i pustki. Czy to romans go zmęczył, czy romantyczność? Sam dobrze nie wie. Ale zrywa, rzuca wszystko. Przybywa na Podole, pomiędzy brać szlachtę, wyobraził sobie, że będzie „zwyczajnie" gospodarować, ożeni się ze „zwyczajną" dziewczyną. Nawinęła się Diana. Więc zjawia się u niej.

I oto znów demonstruje się dwuznaczna ułomność jego charakteru. Czyniąc wysiłek, aby zerwać z sobą, nawet wtedy sobą być nie przestał. Jego małżeński pomysł jest nie mniej romantyczny i „byroniczny" jak jego poprzednie występy w paryskich i rzymskich salonach. Jest tak samo wymyślony, fantastyczny, tak samo w gruncie rzeczy pełen niewiary w świat i w siebie. Pół miliona za pannę, nie wiadomo dlaczego — i jeszcze owo sycenie się „podłością czynu": to ma być ucieczka do prostoty? Deklaracja złożona sobie i Rzecznickiemu, że „się zagapi", że chce „za dziecięcia uchodzić"? — „Ale ciebie tu znają" — odpowiada przewidująco Rzecznicki. Bo rzeczywiście, jego światowa maska należy do niego i ludzie tak łatwo zdjąć mu jej nie pozwolą. Od pierwszych chwil rozmowy widać, jak sytuacja góruje tu nad człowiekiem, jak bardzo jest on określony przez swoją opinię, jak chcąc nie chcąc musi się jej poddać, co najwyżej pozwalając sobie na ironiczne zaznaczanie dystansu... „Sami tu szatani grają komedię ze mną — najsmutniejszą" — może powiedzieć o sobie, nie tylko dlatego, że już w trop goni go dawna kochanka.

(. . .) Aktorzy starają się nieraz osiągnąć jak najbardziej „życiową" naturalność w wypowiedzeniu skomplikowanych floresów Fantazego, i osiągają proste i łatwe wrażenie romantycznego kabotyna. Nie dostrzegają, że do połowy sztuki jest on właśnie nienaturalny, i nie jest to nawet sztuczność jego starej maniery, tej, którą czarował Idalię, tylko całkiem uczciwa nienaturalność wynikająca z fałszywej sytuacji. Fałszywej towarzysko, „stylistycznie" — jeśli się tak można wyrazić — i fałszywej moralnie: bo naprawdę on kocha Idalię. Kocha ją miłością osobliwą, wyrafinowaną, chorą, miłością będącą już teraz późnym produktem całego ich erotycznego postępowania, miłością, która w jego doznaniach nieraz zmienia się w swoje przeciwieństwo. Nie może z Idalią wytrzymać, nie może wytrzymać bez niej.

Że próba ucieczki od niej skazana była na klęskę — to uprzytamnia mu dopiero jej rzekome porwanie. Teraz rozumie, że cały epizod z Dianą to była nieprawda, nieprawda przez niego samego wymyślona, jego sen o tym, jakim mógłby się stać, gdyby normalna, szlachetna, niewykrzywiona wewnętrznie dziewczyna pomogła mu stworzyć sobie nowe życie; sen niewyśniony. A właśnie ów wewnętrzny gest romantyczny, pełen tęsknoty za pięknem nieograniczonym, idealnym i smutnej niewiary w rzeczywistość, ów gest, który, żywiąc się jego stałą męką duchową, w końcu go zamęczył i wydał mu się czymś zbyt materialnym, zewnętrznym, pozą, maską — właśnie jednak on, mimo wszystko, pozostał

jeszcze najprawdziwszy ze wszystkiego, co w nim jest. Prawdą musi dla niego zostać romantyczna choroba, prawdą zostanie jego miłość do Idalii i dlatego „ostatnia godzina moja... innym się tu duchom należy" — nie przypadkowej narzeczonej. Skoro już musi być tak, że wszystko, co wydaje się naturalne i prawdziwe w sferze idealnej, w wewnętrznym duchowym przeżyciu, nie skrępowanym rygorami rzeczywistości, w zetknięciu z ową rzeczywistością okazuje się fałszem, sztucznością, maską i smutną groteską — skoro tak jest, życie staje się niemożliwe. Może rzeczywiście już lepsza śmierć, która wszystko uszlachetnia i oczyszcza?

Tutaj wpływamy znowu do krainy romantycznego dzieciństwa. Fantazy gotuje się na śmierć, której nie chciał, ale którą postanowił przyjąć jak najgodniej, już teraz bez oporu wewnętrznego przybierając swój dawny grymas (z którym tak do twarzy mu było). Teraz ten grymas znów będzie w pełni prawdziwy, a raczej nie znów, lecz dopiero: po raz pierwszy prawdziwy, już nie w złudzeniu i tęsknocie, jak to bywało w latach wczesnej młodości, kiedy chłopak wykrzywiał się życiu, jeszcze go wcale nie zaznawszy. I nawet to, co dotąd było tylko modną manierą, nazbyt spopularyzowanym banałem, teraz odświeża się i nabiera niespodziewanej, tajemniczej majestatyczności śmiertelnego rytuału: miłość i śmierć, dwie siostry, otwierające bramę do nieskończoności — jedynej prawdziwej i godnej tęsknoty rzetelnego romantyka. Teraz możemy brnąć w to wszystko, wspólnie z nią, Idalią, Siostrą, Idą marcową Cezara, która nie zawaha się dotrzymać kroku na tej drodze — ona jedyna.

A ponieważ szczere przejęcie się nawet banałem użycza człowiekowi rysów jakiejś prawdy i godności, Fantazy z Idalią są w tej ostatniej swojej, cmentarnej scenie rzeczywiście wzruszający: mimo licznych śmieszności i mimo tego, że z romantycznej rekwizytorni wydobywają wszystko, co się da. Czy potem śmierć Majora, taka inna w swojej prostocie, naprawdę ich odmieniła? Krytycy odpowiadają na to pytanie zależnie od tego, jak oceniają ich moralną postawę. Lecz nie wydaje mi się to sprawą moralności, o coś chyba innego chodzi tu przede wszystkim. Przecież wzruszać się prostotą tej śmierci, tak jak to robią oni — to również reakcja bardzo romantyczna: poddać się tej prostocie, wziąć ją niejako w siebie, przyznać się do niej, uczynić ją podstawą nowego marzenia. Nieważne więc, jacy będą w przyszłości; istota rzeczy kryje się w tym, że teraz, w momencie, kiedy Major krwawi przed nimi i umiera, pozostają tak bardzo sobą, przybierając tylko — i to jak zawsze z możliwą szczerością — nową maskę. „Do Rzymu ruszy" on, a za nim ona: doskonale. Będą tam pewnie snuć dalej swój skomplikowany i podsycany coraz nowymi pożywkami poemat erotyczny. Tak jak Jan z Dianą swój poemat prosty, a też z tego samego romantycznego źródła wypływający. I tak dramat Słowackiego o miłości przecież zakończył się „szczęśliwie".

„Fantazy" jako dramat romantyczny
Fragmenty eseju
(*Szkice o dramatach Słowackiego*
PIW, 1960)

Przecież – człowiek!
Gdy ból mu wszystkie zęby
powyrywał,
Zacierpiał sercem, krwią...
i trysnął z powiek
Iskrą człowieka...

Fantazy, akt trzeci, scena VIII

STANISŁAW TARNOWSKI

Na grobie skończonej, zamkniętej epoki, na grobie romantyczności byronizującej i chciwej wielkich dramatycznych efektów w życiu, stoją te dwie postacie (Fantazego i Idalii — *przyp. Red*) jak posągi, z których potomność pozna ducha i fizjognomię tej epoki. Nie brak tam niczego: poetyczne porywy, coraz nowe zachcenia wyobraźni, skłonność i zdolność wmawiania w siebie i przesadzania uczuć, i wrażeń, a obok tego i wierność temu poetycznemu ideałowi, naśladowanie go w życiu, staranie się o rzeczywistą piękność życia, wzniosłość uczuć, zdolność poświęceń, usposobienie istotnie artystyczne, wszystko aż do wykwintności arystokratycznych natur i przyzwyczajeń, wszystko w nich jest i wszystko tak po mistrzowsku połączone, że śmieszność i zdrożność udawania jest widoczna, a nie zasłania piękności i szlachetności wrodzonej natur; zaś poetyczna i piękna strona tych dusz nie zaciera, nie zmniejsza śmieszności i zdrożności ich złego nałogu. Figury to na wielką skalę, figury, które reprezentują cały jeden psychologiczny *genus* ludzi XIX wieku...

TADEUSZ ŻELEŃSKI-BOY

(. . .) Przecież ta komedia to jest cud, jakiego nia miała i nie ma Europa. Mówi się dużo o *bluszczowości* Słowackiego, a przecież ta sztuka to jest fenomen oryginalności, kwiat wyrosły wprost z ziemi. W pełnej epoce romantyzmu, gdy poezja w teatrze uciekała w dawność lub fantazję, ta komedia w s p ó ł c z e s n a, pisana najwspanialszym wierszem, a realizmem swym wyprzedzająca późniejszy teatr mieszczański, ta sztuka idąca swobodną stopą przez płaskość i tragiczność, przez groteskę i patos, najśmielej mieszająca tony z cudownym poczuciem wieloplanowości życia, jest czymś jedynym zarówno w twórczości Słowackiego, jak w ogóle w dziejach teatru. I co za przedziwna synteza polskiego życia, co za poczucie jego tragizmu, jego ironii, ta komedia, która rozgrywa się w szlacheckim dworze na Podolu, jednym skrzydłem poezji sięgając śniegów Sybiru, a drugim laurowych gajów Italii.

Flirt z Melpomeną, Wieczór IX

Jam więc jest winna –
winna, żem skłamała;
Jam winna, żem tu całą
jedną dobę
Chciała aktorką być –
i podług świata
Fałszem dopomóc sobie...
na tej ziemi...

Fantazy, akt piąty, scena I

JULIUSZ KLEINER

[Słowacki] dał analizę i diagnozę romantycznej choroby duszy: w Fantazym i Idalii z wyrafinowaną subtelnością psychologii ukazywał fałszywą postawę romantyczną wobec świata. Nie znała dotąd takiego wycyzelowania rysów psychicznych poezja polska. Z przedziwnym utrzymywaniem się na linii granicznej między współżyciem z postaciami a ścisłością chłodnej obserwacji, ze zdumiewającym oscylowaniem między blichtrem fałszu poetyckiego a poezją prawdziwą — zbudowane zostało studium psychologiczno-etyczne o fałszywym stosunku psychiki indywidualnej wobec życia. Było to wyrazem nowej postawy etycznej, co kazało przyjaciela Moskala, człowieka prostego o zabarwionej realistycznie mowie, wynieść ponad sferę kultury przerafinowanej, osądzić i odrzucić romantyczną pozę i hołd złożyć prostym i wielkim uczuciom, prostym i wielkim cierpieniom.

Triumfy realizmu w nierealistycznej poezji.

„Odrodzenie" 1949, nr 14

KAZIMIERZ WYKA

(. . .) Niewątpliwie *Fantazy* jest utworem nicującym pustkę wmówień, emfazy i pozy romantycznej na rzecz wartości prostych, na rzecz ludzi prawdziwych.

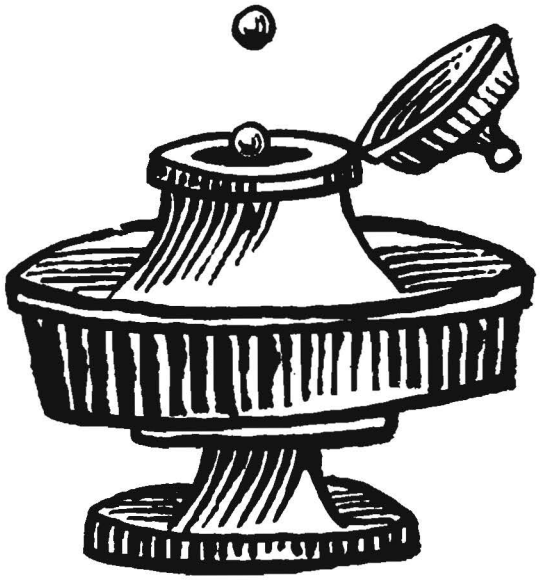
Obrona Rzecznickiego,

„Listy z Teatru" 1948, nr 25

EDWARD CSATÓ

(. . .) W rezultacie chciałoby się do obrazu wydarzeń, przedstawionych w tej iskrzącej się wieloznacznościami komedii, zakończonej nagłym, surowym akordem dramatycznym — chciałoby się zastosować do niego określenie, wypożyczone z tytułu sztuki Pirandella: *tak jest, jak się państwu wydaje.* Słowacki i Pirandello — cóż to za skojarzenie? Niejeden historyk literatury żachnąłby się na nie, i pewnie miałby rację. Ale w naszym pojęciu ma on wyrazić tylko tyle, że *Fantazy* jest pierwszym w Polsce (i jednym z pierwszych w Europie!) utworem dramatycznym o tak nowocześnie wyrafinowanym rysunku postaci. Wszystkie kolory romantycznej tęczy, wszystkie zdobycze techniki scenopisarskiej romantyzmu zostały tu wykorzystane do prowadzenia osobliwej, gryzącej sercem, przepojonej ironią i autoironią walki z romantyczną stylizacją, z romantyczną pozą, romantycznymi pozami. Do poszukiwania prostoty. Przy tym samo ujęcie romantyzmu przez poetę wielokrotnie wykracza poza cechy, mieszczące się w konkretnym nurcie stylistycznym z początku dziewiętnastego wieku, i dotyka postawy ogólniejszej, którą również określa się jako „romantyczną".

Fantazy, czyli romantyczne pozy



...Tony moje drwiące
Były boleścią ducha
ostateczną.

Fantazy, akt piąty, scena I

- Patrz, jakich komików
Wydaje Polska...
aż do grobu śmieszą!

Fantazy, akt piąty, scena I

ZYGMUNT KRASIŃSKI

„Kilka słów o Juliuszu Słowackim" (1841)

Potęga Słowackiego najbardziej w stylu zawarta. Styl jest najogólniejszą formą każdego utworu sztuki; nim, jak przędzą, i z niego, jak z materiału, snuje pasmo swoje całe poeta. Siła odwcielań, panująca i przemagająca w Słowackim, w tę tylko najpowszechniejszą, ostateczną formę dokładnie wcielić się może. Styl Słowackiego to on sam, to ducha jego kierunek, roztapianie się nieustanne na wszystkie strony i ku wszystkim stronom. Stylem tym bije ciągle, jakby falami, o granicę wszechrzeczy, ciągle je podmywa i stara się odsunąć. Nikt tak smukle, gibko, fantastycko po polsku nie pisał — pokora, z którą wiersz mu niewolnikiem, przechodzi wszelkie prawdopodobieństwo — na króla nam wygląda, kiedy zacznie mowie polskiej rozkazować. Biegną ku niemu tłumem miary, rymy, obrazy, a on je despotycznym kaprysem posyła, gdzie chce — każe im płynąć, a płyną, wić się powoli, a pełzną — wzlecieć, a wzlatują i lecą, jak orły. Co krzyków dzikich i niewinnych śmiechów, co łez kapiących i śpiewów radości, co grzmotów rozłożystych i nikłych szmerów tam w każdej chwili rodzi się, przemija, umiera! Aż prosi się język o folgi nieco, ale napróżno — mistrz go ujął i nie puści. — Musi się on pod jego twórczem tchnieniem rozrabiać i przerabiać bez końca, musi wszystkie kształty przybrać, od prozy, nad którą poetyczniejszej w żadnym języku nie znamy, aż do wiersza krótkiego, doraźnego, co jak nóż ostry pada i utyka w sercu; wszystkie możne dyssonanse on przeprowadzi i rozwiąże — nic mu pod tym względem niedostępnego — nic, przed czym by myślał się cofać — i w tem nigdy nie znać ni pracy ni wymusu. To natura jego przedziwnie giętka, co wewnątrz ciągłem rozruszona drganiem, na zewnątrz snuje się przegubami. W czarnoksięstwie stylu Słowacki stanął tak wysoko, że nikt wyższym nad niego, a równym rzadko kto.

CYPRIAN K. NORWID

„Czarne kwiaty" (fragment)

Było to więc jakoś około piątej godziny po południu, kiedy przedostatni raz byłem tam u Juliusza Słowackiego, który właśnie kończył obiad swój, z zupy i pieczonej kury składający się. Siedział przeto Słowacki przy stoliku okrągłym na środku pokoju, ubrany w długie, podszarzane palto i w amarantową spłowiałą konfederatkę, akcentem wygody na głowę zarzuconą. (...) Do pokoiku tego, który, jak Juliusz mawiał: „zupełnie byłby dla szczęścia człowieka wystarczającym, gdyby nie to, że w jednej stronie jego kąty nie są zupełnie proste, źle będąc skwadratowanym" — do tego, mówię, pokoiku innego dnia wieczorem wszedłem był, a Juliusz stał przy kominie, fajkę na cybuchu długim paląc, jak to używa się w Polsce na wsi — na kanapie siedział malarz Francuz (którego Juliusz potem egzekutorem testamentu swego zrobił), ale ten nie mówił i milczał milczeniem mało naturalnym, i siedział. Nad kominkiem wisiał brązowy medal, Juliusza przedstawiający, który jest jedną z najpiękniejszych w tym rodzaju robót Oleszczyńskiego.
O Francji, o rewolucji, o rzymskich wypadkach mówiliśmy — on naturalnym, ale kolorowanym słowem i niespodziewanymi obrotami mowy i niekiedy akcentem zrezygnowanego żywota, głębią apostrof filozoficznych w Marii Malczewskiego napotykanych przypominającym. Co wszelako nie zawsze z wielkimi jego czarnymi, ognia pełnymi oczyma i z orientalną skronią, i z otworami energicznymi nosa orlego sprzymierzało się... Pod koniec rozmowy mówił mi: „piersi, piersi nadwerężone mam, każą mi już tylko cukierki jeść, co chwilowo łagodzi kaszel, żołądkowi za to o tyleż szkodząc. Przyjdź jeszcze w przyszłym, w zaprzyszłym tygodniu, potem... czuję, że niezadługo i odejść z tego świata przyjdzie mi." Wyraźnie mi to mówił, bawiąc się cybuchem fajki swojej, tam i owdzie powoli poruszanym jak wahadło zegaru ściennego.(...)

Ś.P.

Nasze otrucie

Było błazeństwem!...

Fantazy, akt piąty, scena IV

Ach! jak ten człowiek

cudownie zogromniał

W śmierci godzinie -

prosty...

„FANTAZY" NA SCENACH POLSKICH

Jak wiadomo, Słowacki nigdy nie oglądał realizacji scenicznych swoich dramatów. Pierwsze i jedyne za życia poety przedstawienie „Mazepy" odbyło się dnia 13 XII 1847 w Budapeszcie. „Fantazego" wprowadził na scenę w 20 lat później prowincjonalny antreprener, Miłosz Stengel, wyróżniający się wśród kierowników podobnych zespołów ambicjami godnymi podziwu. Występy w **Stanisławowie** rozpoczął Stengel 16 III 1867 r. wystawieniem „Mazepy", a **9 V 1867** roku odbyła się polska prapremiera „Fantazego" granego zresztą pod tytułem „Niepoprawni". W tym pierwszym przedstawieniu brali udział m.in.: A. Aszpergerowa (Idalia), Sielski (Fantazy), E. Deryng (Major), W. Woleński (Jan), W. Słotwińska (Dianna), M. Bolechowska (Stella).

8 III 1868 r. wystawił **we Lwowie** „Niepoprawnych" A. Miłaszewski. Główne role grali: J. Wilkoszewski (Fantazy), T. Nowakowska (Idalia), K. Królikowski (Major), M. Bieńkowska (Dianna), R. Popiel (Stella). Przedstawienie to spotkało się z bardzo krytyczną oceną. „Nikt z grających nie zdołał dobrze uwydatnić przyjętego charakteru" — napisał W. Łoziński w „Dzienniku Literackim" (1868, nr 10). Po raz drugi wystawiono „Niepoprawnych" we Lwowie **4 II 1880** roku. Następna premiera, tym razem pod tytułem „Nowa Dejanira", odbyła się w teatrze lwowskim dopiero w pierwszym roku dyrekcji T. Pawlikowskiego — **12 X 1900** roku z następującymi aktorami w rolach głównych: M. Tarasiewicz (Fantazy), N. Siennicka (Idalia), M. Węgrzyn (Respekt), K. Bednarzewska (Dianna), S. Michowska (Stella), W. Roman (Major), S. Hierowski (Jan). Przedstawienie wznowiono **31 X 1902** w nieco zmienionej obsadzie. Rolę Idalii grała wtedy gościnnie Helena Modrzejewska, zaś Fantazego J. Śliwicki. Michał Tarasiewicz swoją słynną rolę Fantazego zagrał później w czasie własnej dyrekcji w teatrach lwowskich **29 I 1920** roku.

W **Krakowie** wprowadził na scenę „Fantazego" S. Koźmian. Premiera odbyła się dnia **6 IV 1878** roku w następującej obsadzie: B. Ładnowski (Fantazy), A. Hoffmanowa (Idalia), J. Rychter (Major), N. Siennicka (Dianna), F. Stachowicz (Stella), Sobiesław (Jan), Ł. Kościelecki (Rzecznicki). Następna premiera miała miejsce w teatrze krakowskim za dyrekcji T. Pawlikowskiego — **8 VII 1899** roku pod tytułem „Nowa Dejanira". Grali w niej m.in. J. Śliwicki (Fantazy), K. Kamiński (Respekt), K. Bednarzewska (Dianna), T. Trapszo (Stella), W. Roman (Major), S. Knake-Zawadzki (Jan). W czasie dyrekcji J. Kotarbińskiego „Fantazy" (pt. „Nowa Dejanira") ukazał się na scenie **13 I 1903** roku. W roli Idalii wystąpiła gościnnie H. Modrzejewska, w roli Fantazego M. Tarasiewicz, pozostałe role grali: S. Wysocka (Dianna), A. Zelwerowicz (Rzecznicki), J. Kotarbiński (Major), M. Przybyłowicz (Respekt), J. Mrozowska (Stella). W nieco zmienionej obsadzie (m.in. I. Solska-Idalia, A. Zelwerowicz — Major) przedstawienie powtórzono w Krakowie **24 III 1906** i **25 IV 1907** a także w jubileuszowym roku poety — **19 X 1909.** Pierwszą po wojnie premierę „Fantazego" (pt. „Nowa Dejanira") w reżyserii A. Zelwerowicza oglądał Kraków dnia **6 X 1917** roku. Wystawieniem tej właśnie sztuki inaugurował później swoją dyrekcję w Teatrze im. J. Słowackiego **(1 X 1932)** J. Osterwa, sam odtwarzając rolę tytułową, która należała do jego najwybitniejszych kreacji aktorskich.

Warszawska premiera „Fantazego" odbyła się dopiero dnia **18 IV 1906** roku. W obsadzie znaleźli się m.in.: J. Śliwicki (Fantazy), A. Siemaszko (Respekt), B. Leszczyński (Major), W. Wojdałowicz (Rzecznicki), A. Lüdowa (Respektowa), N. Siennicka (Idalia), I. Trapszo (Dianna), T. Trapszo (Stella).

Dramat ukazał się także wkrótce na innych scenach Królestwa, **17 V 1908 r. w Wilnie** i **2 X 1908** w **Łodzi** (za dyrekcji A. Zelwerowicza). Przedstawienie to wznowiono w roku **1909** i pokazano w czasie objazdu teatru łódzkiego m.in. **w Kaliszu, Sosnowcu i Petersburgu.** W jubileuszowym roku Słowackiego **(1909)** pojawił się także „Fantazy" na scenach teatrów objazdowych m.in. w **Tarnowie, Stanisławowie, Przemyślu, Stryju i Tarnopolu.** (prawdopodobnie grał go zespół T. Pilarskiego z udziałem K. Adwentowicza, a może także występującego gościnnie A. Mielewskiego).

Dnia **1 II 1912** wystawił „Fantazego" w teatrze polskim **w Kijowie** J. Popławski (przedstawienie powtórzono

w roku 1913 za dyrekcji F. Rychłowskiego), a w **kwietniu 1916** r. w **Moskwie** — ewakuowany z częścią aktorów do Rosji dyrektor Teatru Polskiego w Warszawie A. Szyfman. Rolę tytułową w tym przedstawieniu grał J. Osterwa, rolę Dianny — W. Osterwina, Rzecznickiego — S. Jaracz.

W **Poznaniu** „Fantazy" ukazał się po raz pierwszy na scenie (również pt. „Niepoprawni") dnia **21 III 1870**; następne premiery odbyły się: **11 I 1879** r., **22 IV 1880** r., **22 IV 1911** r., **24 X 1918** r., **1 V 1924** r.

W międzywojennej **Warszawie** grano „Fantazego" tylko dwa razy: dnia **8 V 1920** r. (Idalia — H. Sulima, Jan — J. Węgrzyn, Rzecznicki — A. Zelwerowicz, Major — J. Kotarbiński, Respektowa — H. Marcello-Palińska) oraz **13 II 1929** r. (Fantazy — J. Osterwa, Idalia — I.Solska, Jan — J. Węgrzyn, Rzecznicki — L. Solski, Major — J. Chmieliński), w Wilnie — **1 X 1919** r., zaś w **teatrze łódzkim — 7 I 1917** r. i **11 IX 1923** r. (w reżyserii S. Wysockiej). W dwudziestoleciu grano jeszcze „Fantazego" w **Katowicach** (**5 VII 1924** r. i **24 VII 1929** r.), w **Teatrze Wołyńskim** (**29 V 1933** r.) i w **Bydgoszczy** (**28 IX 1936** r.).

Po drugiej wojnie światowej odbyły się 34 premiery. Otworzyła ich pochód premiera w Teatrze Wojska Polskiego w **Łodzi — 19 VI 1945** w reżyserii J. Osterwy. Główne role grali: J. Kreczmar (Fantazy), S. Grolicki (Rzecznicki), G. Buszyński (Respekt), J. Godlewska (Respektowa), E. Barszczewska, (Dianna), Z. Mrozowska (Stella), W. Krasnowiecki (Major), M. Wyrzykowski (Jan), J. Romanówna (Idalia), W. Brydziński (Ksiądz Loga). **10 X 1946** roku odbyła się w reżyserii Osterwy **premiera krakowska**. Fantazego grali w niej J. Osterwa i J. Kaliszewski, Rzecznickiego — T. Białkowski, Respekta — K. Opaliński, Respektową — J. Zielińska, Diannę — Z. Rysiówna, Stellę — A. Śląska, Majora — Z. Filus, Idalię — L. Korwin, Jana — Z. Mrożewski, Kajetana — A. Hanuszkiewicz.

Następne premiery „Fantazego" odbyły się kolejno: **4 X 1947** w Olsztynie, **10 VII 1948** w Teatrze Polskim w Warszawie (z okazji jubileuszu 49-lecia pracy A. Szyfmana; reżyserował E. Wierciński), **3 XII 1949** w Teatrze Wybrzeże w Gdyni (reż. D. Damięcki), **4 XI 1953** w Teatrze Polskim w Szczecinie (reż. M. Straszewska), **9 VII 1954** w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie (reż. H. Szletyński), **21 VIII 1955** w Teatrze im. S. Żeromskiego w Kielcach (reż. i insc. I. Byrska i T. Kubalski), **15 IX 1955** w Teatrze im. S. Wyspiańskiego w Katowicach (reż. G. Holoubek), **15 XI 1956** w Teatrze im. Osterwy w Lublinie (reż. J. Kreczmar), **18 IV 1958** w Teatrze Bałtyckim w Koszalinie (reż. T. Aleksandrowicz), **21 II 1959** w Teatrze Polskim we Wrocławiu (reż. L. Jabłonkówna), **21 III 1959** w Teatrze Ziemi Opolskiej w Opolu (reż. M. Godlewski), **22 III 1959** w Teatrze Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze (reż. J. Krasowski), **12 IV 1959** w Teatrze im. A. Fredry w Gnieźnie (reż. K. Tyszarska), **2 VI 1959** w Teatrze im. W. Siemaszkowej w Rzeszowie (reż. B. Smela), **16 I 1960** w Teatrze Narodowym w Warszawie (reż. H. Szletyński), **30 X 1960** w Teatrze Powszechnym w Łodzi (reż. T. Byrski), **22 X 1961** w Teatrze im. W. Bogusławskiego w Kaliszu (reż. T. Kubalski), **15 IX 1962** w Teatrze im. A. Węgierki w Białymstoku (reż. J. Zegalski), **20 X 1962** w Teatrze Dolnośląskim w Jeleniej Górze (reż. B. Smela), **15 I 1963** w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie (reż. H. Gryglaszewska), **9 XI 1963** w Teatrze im. S. Żeromskiego w Kielcach (reż. B. Smela), **12 XII 1964** w Teatrze Ziemi Mazowieckiej (premiera w Siedlcach, reż. Z. Dąbrowski), **19 XI 1966** w Teatrze im. W. Horzycy w Toruniu (reż. K. Braun), **19 XI 1966** w Teatrze im. A. Fredry w Gnieźnie (reż. P. Zieliński), **30 XII 1967** w Starym Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Krakowie (reż. K. Swinarski), **23 XI 1967** w Teatrze Powszechnym w Warszawie (reż. A. Hanuszkiewicz), **5 X 1968** w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej (reż. J. Para), **30 I 1969** w Teatrze Polskim we Wrocławiu (reż. K. Skuszanka), **20 IX 1969** w Teatrze Polskim w Poznaniu (reż. J. Zegalski), **15 XI 1969** w Teatrze im. S. Jaracza w Olsztynie (reż. M. Pawlicki) i **18 XI 1972** w Teatrze im. W. Siemaszkowej w Rzeszowie (reż. M. Szczerski).

Opracowała
Maria Wosiek

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY W SEZONIE 1973/74

Dyrektor i Kierownik artystyczny — *JANUSZ WARMIŃSKI*
Kierownik literacki — *ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI*
Reżyserzy — *JANUSZ WARMIŃSKI*
— *JERZY GRZEGORZEWSKI*
— *MACIEJ PRUS*

AKTORZY

GRAŻYNA BARSZCZEWSKA
KRYSTYNA BOROWICZ
IGA CEMBRZYŃSKA
ANNA CIEPIELEWSKA
HANNA GIZA
ANNA JARACZÓWNA
JOANNA JĘDRYKA
ELŻBIETA KĘPIŃSKA
HALINA KOSSOBUDZKA
EWA MILDE
BARBARA RACHWALSKA
ANNA SENIUK
HANNA SKARŻANKA
ALEKSANDRA ŚLĄSKA
BOGDAN BAER
BOGUSZ BILEWSKI
TADEUSZ BOROWSKI
BOHDAN EJMONT
EDMUND FETTING
JERZY KALISZEWSKI
JERZY KAMAS
JAN KOCINIAK
MARIAN KOCINIAK
WŁADYSŁAW KOWALSKI
STANISŁAW LIBNER
HENRYK ŁAPIŃSKI
IGNACY MACHOWSKI
LECH ORDON
PIOTR PAWŁOWSKI
MARIAN RUŁKA
ANDRZEJ SEWERYN
JAN ŚWIDERSKI
ZDZISŁAW TOBIASZ
ROMAN WILHELMI
ANDRZEJ ZAORSKI
JAN ŻARDECKI

NASZ REPERTUAR

SZEWCY
Stanisław Ignacy Witkiewicz
reżyseria: *Maciej Prus*
scenografia: *Łukasz Burnat*

NA DNIE
Maksym Gorki
przekład: *Anna Kamieńska* i *Jan Śpiewak*
reżyseria: *Jan Świderski*
scenografia: *Lidia i Jerzy Skarżyńscy*
muzyka: *Tadeusz Baird*

KUCHNIA
Arnold Wesker
przekład: *Kazimierz Piotrowski*
adaptacja i reżyseria: *Janusz Warmiński*
scenografia: *Wojciech Sieciński*

WSPÓLNIK
Friedrich Dürrenmatt
przekład: *Zbigniew Krawczykowski*
reżyseria: *Janusz Warmiński*
scenografia: *Wojciech Sieciński*

GYUBAL WAHAZAR
Stanisław Ignacy Witkiewicz
reżyseria: *Maciej Prus*
scenografia: *Krzysztof Pankiewicz*

AMERYKA
Franz Kafka
adaptacja, reżyseria i scenografia: *Jerzy Grzegorzewski*
muzyka: *Stanisław Radwan*
SCENA 61

HYDE PARK
Adam Kreczmar
reżyseria: *Zdzisław Tobiasz*
scenografia: *Wojciech Sieciński*
muzyka: *Jerzy Andrzej Marek*
SCENA 61

Przedstawienie prowadzi:	*Ryszard Klakowicz*
Kontrola tekstu:	*Wiesława Borkowska*
Kierownik techniczny:	*Waldemar Wojtczak*
Główny elektryk:	*Marian Brylewski*
Elektroakustyk:	*inż. Józef Pindelski*
Kostiumy wykonano pod kierunkiem:	*Władysława Hrybka i Henryki Krzewickiej*
Kierownik malarni:	*Antoni Poroś*
Kierownik pracowni modelatorskiej:	*Antoni Wiśniewski*
Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej:	*Janina Chmielińska*
Brygadier sceny:	*Roman Pokorski*

Rysunki zamieszczone w programie wykonał
JAN LENICA

Redakcja programu
ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Opracowanie graficzne
ELŻBIETA STRZAŁECKA
BOGDAN ŻOCHOWSKI

Redakcja techniczna
WŁADYSŁAW JANISZEWSKI

Wydawca
TEATR „ATENEUM" W WARSZAWIE

UWAGA: Widzowie przyjeżdżający na przedstawienie samochodami osobowymi mają prawo do bezpłatnego korzystania z parkingu strzeżonego znajdującego się przy Teatrze. Do wjazdu na parking i parkowania wozu podczas przedstawienia upoważnia okazanie ważnego biletu wstępu.

T.P. W-wa. Zam. 841/73. 8000. R-54

CENA ZŁ 5—

Ze zbiorów
Rudolfa Gołębiowskiego