

**ate** *Teatr*  
**neum**

## KOMUNIKAT ITI

Z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru Polski Ośrodek ITI przyznał po raz pierwszy doroczną Nagrodę im. Stanisława Ignacego Witkiewicza za wybitne osiągnięcia w propagowaniu polskiej kultury teatralnej poza granicami PRL. Nagrodę w postaci dyplomu honorowego i rzeźby polskiego artysty otrzymali: Alain van Crugten, profesor Université Libre w Brukseli i Daniel Gerould, profesor City University of New York. Obaj laureaci są tłumaczami i wybitnymi znawcami twórczości Witkacego. Profesor van Crugten jest zasłużonym propagatorem dzieł Witkacego szczególnie we francuskim obszarze językowym, redaguje stałe pismo „Cahiers Witkiewicz” poświęcone badaniom twórczości polskiego pisarza. Profesor Gerould spełnia podobną rolę w Stanach Zjednoczonych i w innych krajach angielskojęzycznych, jest autorem znakomitej, pierwszej w świecie monografii Witkiewicza, która ukazała się również w języku polskim.

Polski Ośrodek ITI

27. MAR 1983

Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie

# STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ MATKA

Niesmaczna sztuka w dwóch aktach z epilogiem

Reżyseria

JANUSZ WARMIŃSKI

Scenografia

MARIAN KOŁODZIEJ

Muzyka

EDWARD PAŁŁASZ

Choreografia

ZOFIA RUDNICKA

Asystenci reżysera

TOMASZ DEDEK

GRZEGORZ SOBOCIŃSKI (PWST)

Asystent scenografa

MAŁGORZATA SZWEDO-KILJAŃCZYK

18  
Premiera w lutym 1984 roku

Piąta premiera w sezonie 1983/84

Dyrektor i kierownik artystyczny

JANUSZ WARMIŃSKI

# Osoby :

Janina Węgorzewska	ALEKSANDRA ŚLĄSKA
Leon Węgorzewski	JERZY KRYSZAK
Zofia Plejtus	BARBARA BURSZTYNOWICZ
Józefa baronówna Obrock	WANDA MAJERÓWNA
Joachim Cieleńciewicz	LEONARD PIETRASZAK
Apolinary Plejtus	MARIAN KOCINIAK
Antoni Murdel-Bęski	MIECZYSLAW VOIT
Lucyna Beer	ELŻBIETA STAROSTECKA
Nieznajoma Młoda Kobieta	ALEKSANDRA ŚLĄSKA
Nieznajomy Młody Mężczyzna	TOMASZ DEDEK
Głos zza sceny	TOMASZ DEDEK
Alfred hr. de la Tréfouille	ANDRZEJ BARANOWSKI
Wojciech de Pokorya-Pęcherzewicz	WOJCIECH MALEC
Dorota	KRYSTYNA BOROWICZ
Robotnicy	BOHDAN EJMONT HENRYK GŁĘBICKI JAROSŁAW KOPACZEWSKI HENRYK ŁAPIŃSKI MACIEJ ORŁOŚ JAN ŻARDECKI



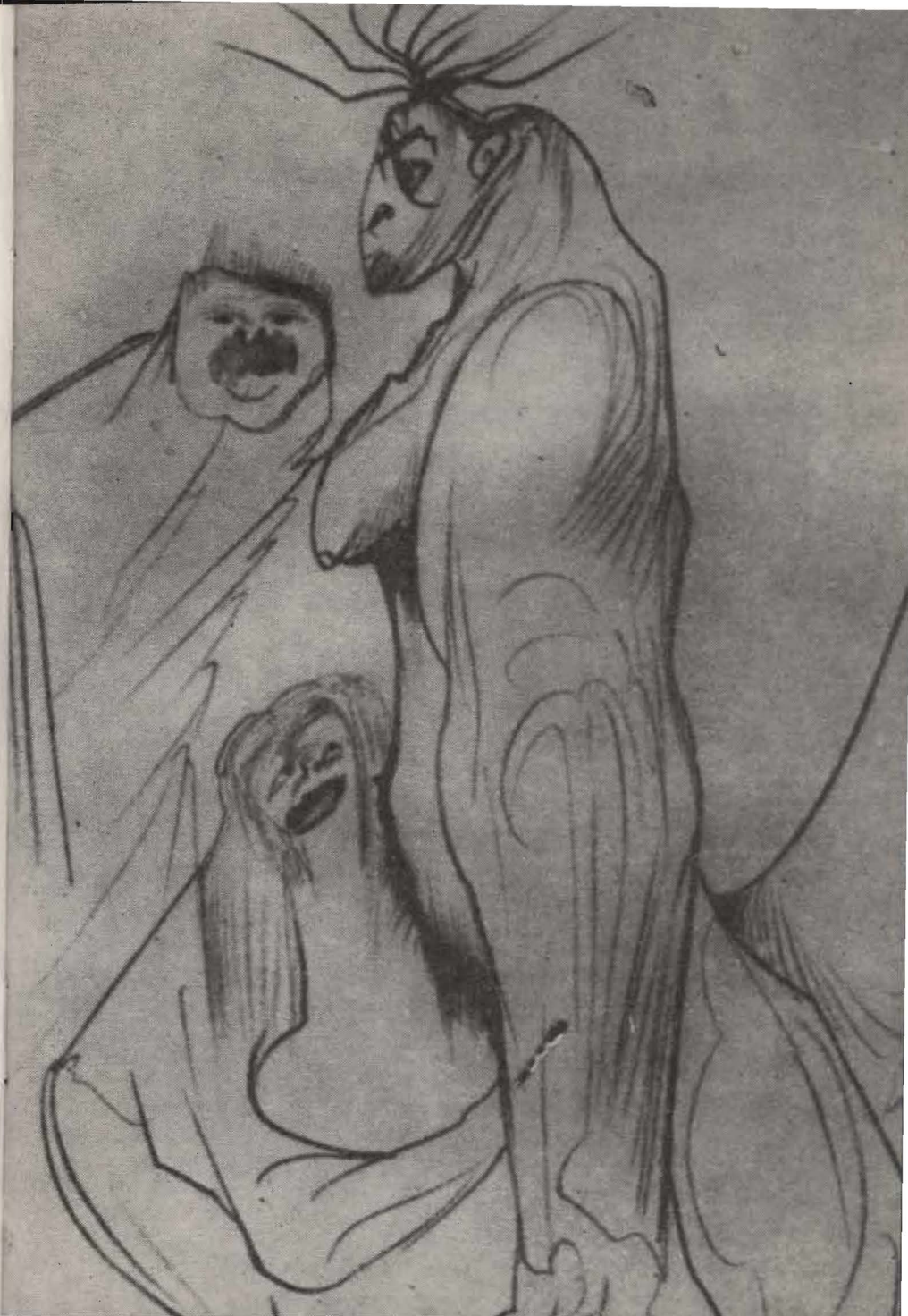
# Daniel C. Gerould

## O „MATCE”

Napisana w 1924 roku, *Matka, Niesmaczna sztuka w dwóch aktach z epilogiem* została po raz pierwszy opublikowana w 1967 roku, na scenę dotarła dopiero trzy lata później, ale od tego czasu uznano ją za jeden z najlepszych utworów teatralnych Witkacego i wystawiano w Rzymie, Paryżu, Sztokholmie i Monachium, a także w Krakowie i Warszawie\*. Rozpoczynając się jako groteskowo zniekształcony obraz naturalistyczny z końca XIX wieku w rodzaju Ibsena i Strindberga, do których zawiera wiele ironiczných aluzji, *Matka* stanowi przegląd wielu stylów i epok i zamyka w sobie całą historię nowoczesnego dramatu od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku do współczesności, z kulminacją w mistrzowskim epilogu w duchu Czystej Formy. Będąc jeszcze bardziej zdecydowanym podważeniem tradycyjnych form dramatycznych niż *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* (1921) Pirandella, „niesmaczny” dramat Witkacego najpierw szyderczo prezentuje, a potem zawzięcie pustoszy bogate dziedzictwo teatru europejskiego w stylu realistycznym razem z tradycją kulturalną, która dała początek temu dziewiętnastowiecznemu ruchowi artystycznemu.

Fragment książki *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, przeł. I. Sieradzki, PIW 1981

\* Lista polskich teatrów, które włączyły *Matkę* do swego repertuaru, przedstawia się obecnie następująco: Stary Teatr w Krakowie (1964, 1972), Teatr Wybrzeże w Gdańsku (1969, 1975), Teatr Współczesny w Warszawie (1970) Teatr im. W. Horzycy w Toruniu (1971), Teatr im. A. Fredry w Gnieźnie (1972), Teatr im. W. Bogusławskiego w Kaliszu (1975), Teatr Polski we Wrocławiu (1980), Teatr im. S. Jaracza w Olsztynie (1983) i Teatr Polski (Scena Kameralna) w Warszawie (1984) — przyp. red.



# Alain van Crugten

## MIEJSCE WITKACEGO W TEATRZE EUROPEJSKIM

Stanisław Ignacy Witkiewicz odegrał bez wątpienia pierwszoplanową rolę w odnowie polskiego teatru wprowadzając nieznanne dotąd pojęcie teatru ludycznego. Tym samym stał się prekursorem kilku dramatopisarzy, których dzieła cieszą się obecnie wielką sławą zarówno za granicą jak i w samej Polsce. (...) Czy Witkacy może więc być uważany za prekursora na arenie teatru europejskiego tak jak na scenie polskiej? (...) Jego teorie, mimo wielkiej liczby nieścisłości, jeśli nie wręcz oczywistych błędów, zawierały sporo nowych propozycji w przedziwny sposób zwiastujących o jakieś piętnaście lat późniejsze sformułowania Antonina Artauda: to samo odrzucenie psychologii, naturalizmu, ten sam powrót do źródeł metafizycznych, ta sama dominująca rola elementów nieliterackich w teatrze. Jednakże podobieństwo idzie dalej: sięga osobowości obu twórców — uderza ten sam rozdzźwięk między ich teorią a utworami dramatycznymi, ta sama niemoc w nieposkromionej pogoni za absolutem,

pogoni zakończonej podwójną klęską, w życiu i w sztuce, i poważnymi zaburzeniami psychicznymi.

Podkreślamy tę paralełę, ponieważ dla wielu osób *Teatr i jego sobowtór* Artauda należy do wydarzeń, które definitywnie wstrząsnęły całym teatrem naszej doby, jest dziełem, z którym muszą się liczyć wszyscy badacze awangardy. „Okolo 1930 roku Artaud sformułował niektóre z podstawowych tendencji teatru absurdu” — stwierdza Martin Esslin w swym mistrzowskim dziele o współczesnym teatrze. Podkreślając zbieżność z Artaudem musimy uznać przewagę Witkacego, zwłaszcza, że działał znacznie wcześniej niż teoretyk francuski.

Jeśli jednak to porównanie pozwala nam określić Witkacego, dzięki pewnym jego teoriom artystycznym, jako prekursora teatru współczesnego, nie sposób zapomnieć, że również jego dzieło zawiera pewne załączki najważniejszych elementów charakterystycznych dla rozwoju sztuki teatralnej po drugiej wojnie światowej.

Najbardziej oczywiste podobieństwo tkwi bez wątpienia w klimacie tragicznej groteski, jaki przenika większość jego sztuk, w atmosferze dwuznacznej niejasności, do której dzisiejszy widz zdążył przywyknąć od czasu debiutu Ionesco i Becketta. Sam Witkacy nazwał niektóre ze swych sztuk „tragifarsami”. Podobnie jak u wielu autorów teatru absurdu, tak u Witkacego następuje gwałtowne przesunięcie tradycyjnych kategorii: miejsce umiejętnie dozowanych porcji tragizmu i komizmu — jak u Szekspira — zajęło jednorodne połączenie obu czynników. Komedia staje się tragiczna, a tragedia groteskowa. W obu przypadkach widzimy w istocie, że treść dzieła jest tragiczna (metafizyczna trwoga, która gwałtowniej niż kiedykolwiek atakuje człowieka współczesnego), podczas gdy forma ma charakter bufonady inspirowanej w dużej mierze środkami wyrazu właściwymi dla cyrku. Tak ma się rzecz z niewątpliwym arcydziełem teatru ab-



surdu, a być może i całej dramaturgii naszego stulecia, z *Czekając na Godota* Samuela Becketta. Temat utworu — jeśli można użyć takiego terminu — to pełne trwogi oczekiwanie na coś nieokreślonego, co nie jest niczym innym jak niemożliwym rozwiązaniem Wielkiej Tajemnicy Istnienia, która stanowiła obsesję Witkacego. Sztuka ma formę bufonady, której protagoniści są najwyraźniej clownami, występującymi w parze jak w najlepszej tradycji cyrku. Ich kostiumy, gesty, mimika, dialog, rekwizyty — wszystko składa się na wrażenie g r y.

Zasadnicze pokrewieństwo między dramaturgią Stanisława I. Witkiewicza a sztukami określanymi przez Esslina mianem „teatru absurdu” (a przez innych „nowym teatrem”) polega na wrażeniu przestachu wobec życia, podczas gdy w tle postępuje rozwój społeczeństwa ludzkiego ulegającego mechanizacji.

(...) (Witkacy) jest z całą pewnością prekursorem tej głównej tendencji teatru współczesnego — zwanego teatrem absurdu, bądź teatrem ironii — na tyle, na ile teatr współczesny reprezentuje krańcowe stadium dramaturgii, którego nie osiągnęli surrealiści i inni przedstawiciele awangardy współcześni Witkacemu. Teatr absurdu nadał w pewnym sensie ostateczny kształt metodom stosowanym przez dramaturgy, m.in. przez Witkacego po pierwszej wojnie światowej. Odejście od konwencji realizmu jest obecnie niemal powszechne. Odrzucono psychologię, linearną fabułę na korzyść w gruncie rzeczy bardziej prawdziwego obrazu rzeczywistości: nie powierzchownej imitacji otaczającej nas rzeczywistości, ale odkrywania wewnętrznej rzeczywistości ducha, tak jak w prozie czynili to Proust, Kafka, Joyce. Pociąga to za sobą także porzucenie tradycyjnej postaci teatralnej, widz nie jest w stanie się z nią utożsamić, ponieważ nie odnajduje motywacji działań znanych mu z życia. Wynika stąd całkowity niemal rozpad iluzji teatralnej.

Wszystko to odnajdujemy już u S.I. Witkiewicza, tak jak napotykamy u niego na jeden z głównych paradoksów współczesnej dramaturgii: w twórczości tej, która pragnie być antypsychologiczna lub apsychologiczna ujawnia się jak na dłoni cała psychika autora, wszystkie jego obsesje.

(...) Widzimy już w tej twórczości powstałej na ogół blisko pół wieku temu część wielkich tematów i głównych mechanizmów dramatycznych funkcjonujących w teatrze absurdu. Z jednej strony — prywatne obsesje autora, napawające go lękiem metafizyczne pytania, osamotnienie jednostki we wszechświecie, nuda, niemożność głębokiego i rzeczywistego obcowania z innymi; z drugiej — porzucenie linearnej fabuły, zindywidualizowanego bohatera powodującego się logicznymi motywacjami, pozorne odrzucenie psychologii, które staje się prawdziwym drążeniem osobowości zdążającym ku psychoanalizie, zerwanie z kategoriami tragizmu i komizmu, parodia i ciągłe odwoływanie się do rozbicia iluzji teatralnej — oto garść punktów styčných.

(...) Historycy, krytycy i publiczność coraz wyraźniej widzą prawdziwe miejsce Stanisława I. Witkiewicza w historii teatru polskiego. Witkacy zawdzięcza je, jeśli nie samemu talentowi, to przynajmniej swej roli grabarza Młodej Polski. Posługując się groteską i bezlitosną parodią zadał bowiem ostateczny cios tradycji teatralnej swoich poprzedników, od których przejął, niestety, niedbałość stylu, pewną manieryczność i upodobanie do retoryki.

(...) Czy można jednak przyznać mu miejsce w historii teatru europejskiego? Bez wątplenia. Witkacy mniej niż jakikolwiek inny polski dramatopisarz ucierpiał z powodu kompleksu romantyczno-patriotycznego, który ograniczył do obszaru ściśle narodowego zasięg tyłu wielkich dzieł. Dzięki temu mógł nasiąknąć duchem odnowy teatralnej, która ujawniła się w całej Europie na początku

tego stulecia i zespolił w sobie wszystkie nowe tendencje. Jego niewątpliwym osiągnięciem jest to, że nie zatracił przy tym oryginalności, co więcej, w tematach i metodach przez niego stosowanych istnieją liczne punkty styčné z pewnym odłamem dzisiejszego teatru, teatru absurdu, czy jak kto woli, teatru metafizycznej ironii. Możemy więc śmiało uznać go za nowatora, prekursora równego tym, którzy w ten lub inny sposób strzaskali pancerz starej tradycji i wytyczyli dramaturgii bieg, którym podąża do dziś. Fakt tym godniejszy podziwu, że dokonał się z dala od wszelkiego bezpośredniego wpływu z zagranicy.

Fragmety książki S.I. Witkiewicz.  
*Aux sources d'un théâtre nouveau.* Editions L'Age d'Homme  
Lausanne 1971. Przełożył Piotr  
Szymanowski



# Janusz Degler

## WITKACY NA ŚWIECIE

„Masz tu gazety: Urugwaj, Paragwaj, Honduras, Filipiny, Japonia — w ogóle, co chcesz. Jesteś sławnym na cały świat.” Te słowa z epilogu *Matki* skierowane do bohatera sztuki można dziś odnieść do samego autora i — podobnie jak wiele innych kwestii i scen z dramatów Stanisława Ignacego Witkiewicza — uznać za prorocze. Bo rzeczywiście od blisko 20 lat twórczość Witkacego budzi w różnych stronach świata duże i nie słabnące zainteresowanie. Co prawda nie grano go jeszcze w Urugwaju i Hondurasie, ale premiery odbyły się już w Brazylii i Meksyku, Australii i Nowej Zelandii, a nawet w Honolulu na Hawajach. Tłumaczy się sztuki i powieści, rozprawy teoretyczne o teatrze i malarstwie, gra się utwory dramatyczne, urządza wystawy obrazów, rysunków i fotografii, organizuje sesje naukowe, pisze się o nim artykuły, rozprawy i książki. W ciągu tego krótkiego okresu Witkacy stał się nie tylko najbardziej znanym — obok Sienkiewicza — pisarzem polskim na świecie, ale i — obok Gombrowicza — najbardziej uznanym i cenionym. Zgodnie zalicza się go do najwybitniejszych dramaturgów XX wieku. Martin Esslin w kolejnym wydaniu swej głośnej książki *The Theatre of the Absurd* (New York 1969) poświęcił mu osobne miejsce w rozdziale o prekursorach współczesnej dramaturgii awangardowej, a w przedmowie do amerykańskiego wydania sztuk stwierdził, że „w szerszym europejskim i zachodnim kontekście Witkiewicz ma obecnie zapewnione istotne miejsce”.

Wcześniejszym potwierdzeniem tej opinii było włączenie *Matwy* do nowego wydania fundamentalnej antologii dramatu światowego *Treasury of the Theatre* Johna Gassnera (New York 1969), uwzględnienie *Kurki wodnej* wraz ze wstępem teoretycznym do *Tumora Mózgowicza* w antologii dramatu awangardowego *Avant-Garde Drama*,

opracowanej przez amerykańskich krytyków Bernarda F. Dukore'a i Daniela G. Geroulda (New York 1969), opublikowanie sztuki *Oni* w XI tomie zachodniemieckiej serii „Spectaculum”, w której ukazują się teksty wybitnych dramatopisarzy XX wieku, pomieszczenie fragmentu rozprawy o Czystej Formie w teatrze w znanej antologii *L'art du théâtre* Odette Aslan (Paris 1963), obrazującej rozwój myśli teatralnej na świecie od czasów antycznych po współczesność, wydanie przez Gallimarda w Paryżu czterech sztuk w osobnych tomikach w ramach serii „Théâtre du monde entier”, ukazanie się specjalnego numeru norweskiego czasopisma „Theatrets teori og teknikk” (redagowanego przez Eugenio Barbę), poświęconego w całości teoriom teatralnym Artauda i Witkacego (nr 3/4 z 1966 roku).

Odkrycie Witkacego przez Zachód nazwał jeden z krytyków szwajcarskich „cudem literackim”. W istocie, granicy to z cudem, jeśli się zważy, że my sami twórczość tego artysty odkryliśmy nie tak dawno, bo po roku 1956, a prawdziwy przełom w recepcji nastąpił dopiero w roku 1963 po wydaniu przez Konstantego Puzynę dwóch tomów dramatów. Ale i potem jeszcze na twórczość autora Szewców kładł się cień postaci Witkacego utrwalonej w plotkach i wspomnieniach — postaci otoczonej aurą skandalu towarzyskiego i obyczajowego. Nic dziwnego, że nikt wtedy nie przeczuwał światowej kariery Witkiewicza. Wydawało się, że podzieli on los naszych najwybitniejszych pisarzy, którzy nie zdołali przełamać barier ograniczających literaturę polską. Skłonni byliśmy wierzyć Puzynie, który w zakończeniu swego wstępu do *Dramatów Witkiewicza* pisał: „Dziś rośnie u nas zainteresowanie jego dramatem i prozą — bo już Sartre i Ionesco przetarli mu drogę. Do tragikomedii polskiej inteligencji przybywa nowy epizod. A na Zachodzie? Tak, w czasach odkrycia Kafki Witkacy mógł podbić Europę — obecnie jest chyba na to dziesięć lat za późno. Może jeszcze wzbudzić zainteresowanie, uzyskać powodzenie — rewelacją już się pewno nie stanie. Inni pisarze wprowadzili jego idee w krwioobieg kultury, a owe propozycje teatralne, jakie wysuwał, stały się bądź przebrzmiałe, bądź oczywiste, choć nie zdystansowane jeszcze”.

Dziesięć lat później ten fragment w nowym wydaniu



*Dramatów* zaopatrzy autor w krótki przypis: „Jakże się pomyliłem! Rosnąca fala przekładów Witkacego, spektakli, artykułów i rozpraw na Zachodzie — to jednak najprzyjemniejsza z pomyłek, jakie mogą się przydarzyć krytykowi”.

O zasięgu recepcji Witkiewicza najlepiej świadczą dane i fakty. Tłumaczono go do tej pory na 18 języków: angielski, arabski, czeski, duński, francuski, grecki, hiszpański, holenderski, japoński, norweski, niemiecki, portugalski, rumuński, serbsko-chorwacki, słowacki, szwedzki, węgierski i włoski. Przekłady dramatów, powieści i rozpraw teoretycznych — drukowane bądź w formie książkowej bądź na łamach czasopism — ukazały się w Austrii, Czechosłowacji, Francji, Hiszpanii, Holandii, Japonii, Jugosławii, Kubie, Libanie, Meksyku, NRD, Norwegii, RFN, Portugalii, Rumunii, Stanach Zjednoczonych, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii, na Węgrzech i we Włoszech. W dziewiętnastu krajach odbyło się około 140 premier sztuk Witkacego. Ma on na świecie wielu swoich zaprzysięgłych zwolenników, oddanych bez reszty sprawie popularyzacji jego utworów, torujących mu drogę do wydawców, czytelników, teatrów. Wśród osób piszących o Witkiewiczu, zainteresowanych albo wręcz zafascynowanych jego twórczością znajdujemy nazwiska tak znane, jak: Martin Esslin, Alf Sjöberg, Marianne Kesting, Heinrich Kunstmann, Claude Regy, Madeleine Renaud, Bernard F. Dukore i in.

Światowa kariera Witkacego zaczęła się w 1963 roku od drobnych przekładów. Tym, który pierwszy „odkrył” Witkiewicza był Eric Veaux, młody slawista francuski, który po pobycie w Polsce opublikował w czasopiśmie „Pour l'Art” (nr 89—90) fragment rozprawy *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*. Niemal jednocześnie ten sam fragment, zatytułowany *Un nuovo tipo di drammaturgia* i poprzedzony wstępem Konstantego Puzyry, ukazał się we włoskim miesięczniku „Sipario” — w numerze poświęconym teatrowi polskiemu (208—209). Wkrótce potem w jugosłowiańskiej antologii *Awangardna drama* (Belgrad 1964) zamieszczony został tekst *Wariata i zakonnicy* w tłumaczeniu P. Vujicica. W roku 1965 wychodzi we frankfurckim wydawnictwie Shurkampa pierwsze wydanie książkowe dramatów Witkiewicza, zawierające

*Kurkę wodną* oraz *Wariata i zakonnice* w przekładzie prof. Heinricha Kunstmanna. Zaraz potem wydawnictwo Hertela w Baden-Baden, specjalizujące się w wydawaniu powielonych tekstów dla potrzeb teatrów, opublikowało w odrębnych tomikach *Matwę*, *Nowe Wyzwolenie* i *Pragmatystów* (jednym z tłumaczy był Tadeusz Kantor), a wydawnictwo Kurt-Desch: *Matkę* i *Kurkę wodną*. Odbywają się pierwsze światowe premiery sztuk Witkacego: Teatr Miejski w Baden-Baden wystawia *W małym dworku* w reżyserii Tadeusza Kantora (7 III 1966), a teatr w Saarbrücken — *Matkę* w inscenizacji Zbigniewa Stoka (8 III 1966). Z każdym następnym rokiem rośnie zainteresowanie twórczością Witkacego: mnożą się przekłady, edycje, premiery.

Największym echem odbija się premiera *Matki* w Paryżu (15 XI 1970) przygotowana przez zespół Madeleine Renaud i Louis Barrault. Spektakl wyreżyserował Claude Regy, a tytułową rolę zagrała jedna z najwybitniejszych aktorek francuskich — Madeleine Renaud. Premiera stała się dużym wydarzeniem w życiu artystycznym Paryża. Telewizja francuska wyświetliła półgodzinny film o Witkacym (poprzedzony słowem wstępnym Jarosława Iwaszkiewicza), w którym znalazła się relacja z prób *Matki* i fragmenty jej inscenizacji w warszawskim Teatrze Współczesnym; wydano specjalny numer „Cahiers Renaud-Barrault” (nr 73), zawierający m.in. przekład *Matwy* i dwóch rozpraw o Czystej Formie w teatrze; niektóre czasopisma opublikowały z tej okazji artykuły o Witkacym, a „Le Monde” poświęcił mu całą stronę w numerze 8034. Sprawozdania ukazały się w kilkunastu czasopismach francuskich — w większości pozytywne, a nawet entuzjastyczne, mimo iż poetyka przedstawienia utrzymana w konwencji jaskrawo ekspresjonistycznej, celowo epatująca widza efektami okrucieństwa i brutalnego erotyzmu, wzbudziła spore zastrzeżenia. Część recenzentów żałowała, że Witkiewicz nie został odkryty wcześniej — przed teatrem absurdu — bo byłby wtedy prawdziwą rewelacją, inni zaś wskazywali, że sztuka niespodziewanie zyskała na aktualności, ponieważ mówi o podobnych zjawiskach, jakie ujawniły się w społeczeństwach zachodnich pod wpływem rewolty studenckiej i ruchów kontestacyjnych. „Zbrodnia nie jest uwznioślona” — pisał André Alter

# Witkacy na scenie Ateneum

**Szewcy** Od lewej: Władysław Kowalski (Czeladnik I), Marian Kociniak (Sajetan Tempe), Elżbieta Kępińska (Księżna Irina Wsiewołodowna Zbereżnicka-Podberezka), Roman Wilhelmi (Robert Scurvy), Andrzej Seweryn (Czeladnik II)

**Oni** Od lewej: Roman Wilhelmi (Kalikst Bałandaszek), Marian Kociniak (Tefuan), Barbara Wrzesińska (Spika Tremendosa)

**Sonata Bełzebuba** Od lewej: Andrzej Seweryn (Istvan Szentmichalyi), Bogdan Baer (Joachim Baltazar de Campos de Baleastadar)



na łamach „Temoignage Chrétien” (3 XII 1970) — lecz ukazana jako bezpośrednia konsekwencja potępienia sztuki przez społeczeństwo, którego nie podtrzymuje żadna wiara, żadna metafizyka i dla którego sztuka jest jedynie rozrywką skazaną na rychłą zagładę”.

Premiera *Matki* na jednej z ważniejszych scen paryskich miała dla dalszej recepcji Witkiewicza w świecie znaczenie przełomowe. Utorowała mu drogę do innych krajów i wprowadziła jego sztuki, grane dotychczas raczej na prawach eksperymentu, na sceny wielu liczących się teatrów profesjonalnych. Od tej premiery datuje się też światowa kariera *Matki*. W sierpniu 1971 r. gra ją w reżyserii tegoż Claude Regy teatr „Maison de France” w Rio de Janeiro. Ten pierwszy kontakt teatru brazylijskiego z polską dramaturgią stał się — jak podkreślali liczni krytycy — odkryciem fenomenalnego pisarza i utworu „o przedziwnej sile teatralnej, fascynującego kompleksowością intelektualną i proroczą wizją awangardową”. W kwietniu 1971 r. wystawia *Matkę* Theater am Neumarkt w Zurychu (reż. Jan Markuszewski), a premiera tej sztuki w Schauspielhaus w Düsseldorfie (16 X 1971), przygotowana przez Erwina Axera, staje się wydarzeniem w życiu teatralnym RFN. Tym razem opinia prasy jest niemal jednomyślna: reżysera obsypano najwyższymi pochwałami („stworzył widowisko porywające, urzekające, o hipnotycznej sile oddziaływania”), a samą sztukę odczytano głębiej i trafniej niż to zrobiła krytyka francuska. Dla jednych był to utwór odbijający nastroje pesymizmu i katastrofizmu epoki międzywojennej, dla drugich główny wątek sztuki — tragedia jednostki ludzkiej miażdżonej przez nowocześnie zorganizowane społeczeństwo — „zapierał oddech swym wydzźwiękiem współczesnym (...) wyrażając przeczucia, których pełne urzeczywistnienie jeszcze nas czeka...” Spory sukces odniosła *Matka* w Sztokholmie wystawiona 10 XII 1971 w Teatrze Królewskim. W przedstawieniu wyreżyserowanym przez wybitnego inscenizatora Alfa Sjöberga wielką kreację w roli *Matki* stworzyła Margaretha Krook. Krytycy szwedzcy interesująco pisali o związkach Witkacego z tradycją modernistyczną, przede wszystkim z dramaturgią Strindberga (odkrywczy artykuł o powiązaniach *Matki* z *Mistrzem Olofem* opublikował sam Sjöberg), do-



strzegając zarówno to, co stanowi o uniwersalizmie Witkiewicza, jak i to, co jest u niego produktem polskiej kultury i naszej historii. „Sjöberg znalazł polskiego pisarza, tworzącego dla naszej epoki” — brzmiał tytuł jednego z artykułów. O rzeczywistej aktualności problemu *Matki* najlepiej jednak świadczy historia jej niedosłej premiery w Lizbonie w marcu 1972 r. Działając na polecenie reakcyjnego rządu cenzura sprzeciwiła się wystawieniu sztuki w Teatrze Miejskim. Sprawa stała się przedmiotem interpelacji i burzliwej debaty w parlamencie, dyrektor teatru Lui Rebello na znak protestu podał się do dymisji, przeciwko cenzurze wystąpili także liczni pisarze i artyści. Co prawda protesty te nie zdołały doprowadzić do anulowania zakazu, ale zapewne przyczyniły się do tego, że *Matka* mogła się ukazać drukiem nakładem Prelo Editora w serii „Biblioteca um Teatro Actual”. Potem grano *Matkę* w Burnaby w Kanadzie (15 VI 1972), Skopje (16 XII 1972), w stolicy Meksyku (31 I 1974), w Teatrze Narodowym w Szeged w Węgrzech (8 IV 1974), w Teatrze Kameralnym w Monachium (23 V 1975). Ta ostatnia premiera przygotowana przez polskich twórców (reżyseria — Jerzy Jarocki, scenografia — Krystyna Za-

chwatowicz, muzyka — Stanisław Radwan) wywołała duży oddźwięk w prasie i sprzeczne opinie krytyki, ale zgodnie uznana została za jedno z najciekawszych wydarzeń sezonu teatralnego w Republice Federalnej.

W latach siedemdziesiątych największą popularność zdobywa dramaturgia Witkacego w Stanach Zjednoczonych. Główna w tym zasługa Daniela C. Geroulda, profesora University of New York. W roku 1965 bawił on przejazdem w Warszawie, zobaczył w Teatrze Narodowym *Kurkę wodną* i zachwycił się. W krótkim czasie nauczył się języka polskiego (jego znajomość pogłębił w czasie rocznego pobytu w Polsce jako wykładowca Uniwersytetu Warszawskiego) i rozpoczął imponującą pracę przekładową oraz działalność popularyzującą Witkacego w USA. Najpierw w wydawnictwach uniwersyteckich ogłosił przekłady *Szalonej lokomotywy*, *Wariata i zakonnicy* oraz *Kurki wodnej*, w roku 1967 wydał znakomicie opracowany tom pt. *The Madman and the Nun and Others Plays*, zawierający sześć dramatów, z których każdy poprzedzony został przedmową wyjaśniającą jego problematykę i umiejscawiającą go w kontekście dramaturgii światowej. Tematykę swoich seminariów uniwersyteckich skupił wokół twórczości Witkacego, czego efektem były nie tylko liczne prace studenckie, ale i kilka rozpraw doktorskich o autorze *Mątwy*. W dniach 9—13 grudnia 1970 r. odbył się z inicjatywy Geroulda na wydziale sławistycznym uniwersytetu w Champaign—Urbana „Festiwal Witkiewiczowski”, w czasie którego otwarto wystawę wydawnictw i materiałów dotyczących Witkacego, wyświetlono film pt. *Witkacy* (reż. S. Kokesz), odczytano fragmenty *Nienasycenia* w przekładzie profesora tego uniwersytetu, Luisa Iribarne, Gerould wygłosił wykład o życiu i twórczości Witkacego, a teatr studencki wystawił *Kurkę wodną*. W kwietniu 1971 r. Gerould zorganizował na Uniwersytecie Columbia symposium naukowe na temat Witkiewicza z udziałem kilku profesorów i krytyków, a 28 II 1975 r. poprowadził „Wieczór z Witkacym” w Polskim Instytucie Sztuki i Nauki w Nowym Jorku. W roku 1972 ukazał się drugi tom przekładów Witkacego pt. *Topical Madness*, do którego weszły cztery sztuki: *Pragmatyści*, *Mister Price*, *Gyubal Wahazar* i *Metafizyka dwugłowego cielęcia*. W następnym roku ukazał się pod

redakcją Geroulda podwójny numer kwartalnika naukowego „The Polish Review”, poświęcony w całości Witkacemu. Zamieszczono w nim przekład *Nowego Wyzwolenia*, rozprawy o *Gyubalu Wahazarze* i *Pragmatystach*, szkice porównawcze poświęcone Witkacemu i Malinowskiemu oraz Witkacemu i Gombrowiczowi, wypowiedzi wygłoszone w czasie symposium columbiańskiego, artykuły reżyserów o problemach inscenizacji sztuk Witkiewicza i wiele innych materiałów. W roku 1977 wydał Gerould interesującą pomyslaną i wzorowo opracowaną antologię polskiej dramaturgii awangardowej, w której znalazły się m.in. przekłady sztuki *Bezimienne dzieło* i kilku tekstów teoretycznych Witkacego, a w roku 1980 wyszedł trzeci tom dramatów pt. *Beelzebub Sonata. Plays, Essays and Documents*, zawierający przekłady *Sonaty Beelzebuba*, *Tumora Mózgowicza*, *Nadobniś* i *koczkodanów* oraz kilku tekstów krytycznych i teoretycznych. I wreszcie w roku 1981 wydaje Gerould obszerną monografię twórczości literackiej Witkiewicza, będącą sumą tej wieloletniej pracy translatorskiej i badawczej. Jest to książka w wielu partiach odkrywczą, niezwykle frapująco odsłaniającą tajniki warsztatu dramaturgicznego Witkiewicza, szczegółowo i wnikliwie analizująca każdy jego utwór (polski przekład tej książki ukazał się w PIW-ie pt. *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*).

Bilans dokonań i osiągnięć Geroulda nie byłby pełny, gdyby nie wspomnieć o roli, jaką odegrał on w utworzeniu drogi Witkacemu na scenę amerykańską. Z jego inspiracji odbyły się pierwsze premiery: *Wariata i zakonnicy* w San Francisco (26 VII 1967) i *Szalonej lokomotywy* w Middlebury (18 VII 1968). Potem potrafił zainteresować dramaturgią Witkacego reżyserów. Owo zainteresowanie zmieniło się wkrótce w fascynację. Entuzjastą Witkacego stał się Robert Kalfin, dyrektor Chelsea Theater Center, który wprowadził *Kurkę wodną* na zawodową scenę nowojorską (maj 1972), a potem *Szaloną lokomotywę* (18 I 1977), która wyreżyserowana przez Des McAnuffa odniosła duży sukces u publiczności i miała dobrą prasę.

Prawdziwym „domem Witkacego” stał się State Towson College w Baltimore dzięki Paulowi Bermanowi, zawodowemu reżyserowi i pedagogowi, sprawującemu funkcję

kierownika Wydziału Teatralnego i reżysera Towson Theatre. Swoje zainteresowanie Witkacym sam nazywa opieką. W krótkim czasie wystawił *Kurkę wodną*, *Bzika tropikalnego*, a na otwarciu budynku Wydziału Sztuk Pięknych — *Gyubala Wahazara* (30 XI 1973). Sukces przeszedł wszelkie oczekiwania, nadchodziły — jak pisze Gerould — „liczne listy i urywały się telefony; ludzie nie mający nic wspólnego z kolegą zapytywali, kiedy będzie się wystawiać następną sztukę Witkacego”. Paul Berman swoim entuzjazmem dla Witkacego zaraził aktorów — i to nie tylko studentów, ale i aktorów zawodowo współpracujących z Towson Theatre. Jeden z nich, Dwight Schultz, po zagranii w *Kurce wodnej* i *Mister Price’a* przyznał, że kontakt z dramaturgią Witkiewicza był dla niego najważniejszym doświadczeniem w karierze aktorskiej, a poznanie teorii Czystej Formy odkryło przed nim nowe możliwości w sztuce aktorskiej. Kolejny sukces odniósł Berman przedstawieniem *Wariata i zakonnicę* w nowojorskim Theatre off Park (17 I 1979) zrealizowanym z zespołem aktorów zawodowych. Była to 36 inscenizacja sztuki Witkacego w Stanach Zjednoczonych, a szesnasta tego właśnie dramatu, który tutaj stał się najczęściej grany, co łatwo zrozumieć, jeśli weźmie się pod uwagę, że zasadnicza tematyka tego utworu dotyczy spraw psychoanalizy.

Dzięki przekładom Geroulda znajomość Witkiewicza rozszerzyła się na inne kraje mówiące językiem angielskim. Studencki zespół z Palmerston-North (Nowa Zelandia) wystawił w lipcu 1969 r. *Wariata i zakonnicę*. W Australii na festiwalu teatralnym w Canberrze grano *Szaloną lokomotywę* (VIII 1974), *Wariata i zakonnicę* (VIII 1975) oraz *Matkę* (VIII 1976). W teatrach studenckich w Kanadzie wystawiono dwukrotnie *Wariata i zakonnicę* oraz dwukrotnie *Matkę* (w Burnaby — 15 VI 1972, w Ottawie — X 1975). Udało się także wprowadzić Witkacego na niełatwą dla cudzoziemców scenę angielską. Citizens Theatre Club z Glasgow, znany z warszawskiego Festiwalu Teatru Narodów, wystawił *Wariata i zakonnicę* (4 IX 1970), a londyński Half Moon Theatre — *Szewców* (12 IX 1973). W roku 1975 czasopismo „Theatre Quarterly”, ukazujące się w Londynie, poświęciło znaczną część swego numeru (18) twórczości dramatycznej

Witkacego, a w dodatku do tego pisma pt. „Theatrefacts” zamieszczono jego obszerną bibliografię opracowaną przez Geroulda. Ostatnio twórczością dramatyczną Witkacego zainteresował się profesor Wydziału Literatury Uniwersytetu w Colchester (w hrabstwie Essex), Stuart Daly, który w maju 1982 przygotował ze studentami Wydziału Dramatycznego *Pragmatystów*. Potem wyreżyserował *Mątwę* i *Nowe Wyzwolenie* oraz postanowił systematycznie grać Witkacego. Zamierza także zorganizować konferencję naukową poświęconą jego twórczości literackiej.

Orędownikiem sprawy Witkacego w krajach mówiących językiem francuskim jest dr Alain van Crugten, belgijski sławista, wykładowca w Université Libre w Brukseli. Po rocznym stażu w Polsce napisał pod kierunkiem prof. Claude Backvisa rozprawę doktorską poświęconą twórczości dramatycznej Witkacego. Ukazała się ona drukiem pod znamienym tytułem: *S.I. Witkiewicz. U źródeł nowego teatru*. Potem rozpoczął — imponującą rozmachem i konsekwencją — twórczość translatorską. Przetłumaczył *Nienasycenie*, *Pożegnanie jesieni*, *662 upadki Bunga* oraz kilkanaście sztuk Witkacego. W listopadzie 1981 r. zorganizował w Brukseli wielką imprezę międzynarodową pod nazwą „Festival Witkiewicz”. W jej ramach odbyło się kilka premier teatralnych, otwarto wystawy malarstwa, rysunku i fotografii, radio nadało słuchowisko według *Nowego Wyzwolenia*, a telewizja specjalny program. Kulminacyjnym punktem imprezy była trzydniowa sesja naukowa z udziałem badaczy, krytyków i reżyserów z kilku krajów.

Praca doktorska van Crugtena oraz jego przekłady powieści Witkiewicza ukazały się w Lozannie nakładem wydawnictwa L'Age d'Homme, którego dyrektorem jest Jugosłowianin Vladimir Dimitrijewić — wielki wielbiciel twórczości autora *Szewców*. To on właśnie, nie bacząc na ryzyko, zdecydował się w roku 1968 rozpocząć zbiorową edycję wszystkich utworów dramatycznych Witkacego. Zapewnił sobie współpracę van Crugtena i Erica Veaux, redakcję i opiekę naukową powierzył temu pierwszemu i już w maju 1969 roku ukazał się I tom *Théâtre Complet*, poprzedzony obszerną przedmową van Crugtena i zawierający jego przekłady *Sonaty Belzebuba*, *Matki* oraz tłumaczenia E. Veaux *W małym dworku* i *Wariata*

i zakonnicy. Potem co rok ukazywały się tomy następne, zawsze starannie opracowane i zadziwiająco oryginalną szatą graficzną. Jesienią 1976 wyszedł tom ostatni — szósty tej imponującej edycji. Ale nie dość na tym. Dimitrijević decyduje się wydawać specjalne pismo poświęcone Witkacemu, które ukazywałoby się jako rocznik i drukowało zarówno jego teksty jak i poświęcone mu rozprawy oraz artykuły pisane przez krytyków z różnych krajów. 15 marca 1976 roku ukazał się pierwszy numer „Cahiers Witkiewicz”, zawierający przekłady dziecięcych utworów Witkacego, fragmenty sztuk nieukończonych, tłumaczenie rozprawy *O artystycznym teatrze* oraz artykuł van Crugtena o recepcji Witkiewicza we Francji. W latach następnych ukazały się numery poświęcone malarstwu Witkacego, zawierające tłumaczenia 209 listów Witkiewicza-ojca do syna (nr 3) oraz komplet referatów wygłoszonych na Sesji w Brukseli (nr 4). Tak oto Witkacy jako jeden z nielicznych pisarzy świata ma swój międzynarodowy organ prasowy! W burzliwej i pełnej zaskakujących zwrotów recepcji Witkacego to chyba najbardziej niezwykły fakt, którego znaczenia nie sposób przecenić. Realizując swój ambitny zamiar wydania wszystkich dzieł Witkiewicza, Dimitrijević opublikował ostatnio *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* w przekładzie Antoine'a Baudina (1979) oraz tom zawierający rozprawę o narkotykach i traktat pt. *Niemyte dusze* w opracowaniu i tłumaczeniu Gérarda Conio (1980), a dowiedziawszy się, że *Pożegnanie jesieni* nie może ukazać się w Polsce, wydał w roku 1979 tę powieść w języku polskim.

Do teatru szwajcarskiego wprowadził Witkacego inny jego wielbiciel — Richard Vachoux. Najpierw na zasadzie „teatru przy stoliku” odczytał w sali Théâtre de Poche w Genewie tekst *Wariata i zakonnicy* (kwiecień 1970), a 30 X 1970 Nouveau Théâtre de Poche wystawił w jego reżyserii *Metafizykę dwugłowego cielecia*. Spektakl przyjęty entuzjastycznie przez krytykę, został sfilmowany i pokazany w telewizji, a fundacja „Pro Helvetia” po raz pierwszy w swej historii nagrodziła subwencją teatr za wystawienie nie szwajcarskiego autora. Z tym przedstawieniem teatr wyjechał na I Międzynarodowy Festiwal Teatrów w Madrycie (listopad 1970) i na Festiwal

Młodego Teatru w Liège w Belgii. Potem grano w Genewie *Wariata i zakonnicę* i *Kurkę wodną* (oba spektakle reżyserował F. Simon), w Zurychu — *Matkę* w reżyserii J. Markuszewskiego (kwiecień 1971).

We Włoszech w roku 1969 dwie firmy wydawnicze — Tindalo w Bolonii i De Danto w Bari — niezależnie, ale w tym samym czasie, jakby na prawach konkurencji, publikują dwa tomy przekładów Witkacego (w każdym po trzy utwory). Przekłady *Matki*, *W małym dworku*, *Nowego Wyzwolenia*, *Pragmatystów* i *Metafizyki dwugłowego cielecia* drukują czasopisma teatralne „Sipario” i „Il Dramma”. W grudniu 1969 r. odbywają się pierwsze premiery: Compagnia del Porcospino Secondo wystawia w rzymskim Teatro Centrale *Matkę* w reżyserii M. Misiroli, a Compagnia Gruppo w Teatro Stabile w Turynie — *Kurkę wodną*. Potem odbywają się premiery *Matki* w Rzymie (XI 1970), a na początku roku 1975 dużym echem w prasie odbiły się premiery *W małym dworku* w rzymskim Teatro G. Belli (reż. A. Salines) oraz *Szewców*, których wyreżyserował Giovanni Pampiglione. Ten znany w Polsce reżyser nie poprzestał na wystawieniu kilku jeszcze dramatów Witkacego, ale przetłumaczywszy je wydał w dwóch tomach pt. *Teatro* w znanej i cenionej firmie Bulzoni w Rzymie.

We Włoszech poważny sukces odniosły także powieści Witkiewicza *Pożegnanie jesieni* w przekładzie Pierluigi Ruggieri ukazało się w roku 1969 w luksusowym wydaniu firmy Arnoldo Mondadori, a rok później wyszedł znakomity przekład A.M. Raffo *Nienasycenia*. Miarą sukcesu tej drugiej powieści może być to, że w 1973 r. wydano ją w masowym nakładzie jako „pocket book” w firmie Garzanti. Krytyka włoska zachwycona odkryciem powieściopisarstwa Witkacego podkreślała, iż nieznaną jego twórczości „świadczy o opóźnieniu części naszego świata literackiego w stosunku do najbardziej rozwiniętej kultury Europy wschodniej lat trzydziestych”. Próbą odrobienia tego „opóźnienia” była sesja naukowa zorganizowana w lutym 1980 r. w Pizie z udziałem dużej grupy badaczy, krytyków i twórców z Polski. Z tej okazji otwarto wystawę portretów Witkacego w Livorno, wystawę fotografii w Pizie, a G. Pampiglione przygotował premierę sztuki *Oni* z Jerzym Stuhrem w głównej roli.

Nie sposób wymienić tu wszystkich faktów, wydań, nazwisk, ale o kilku jeszcze trzeba wspomnieć. *Nienasylenie* w świetnym przekładzie Waltera Tiela ukazało się w 1966 r. w monachijskiej firmie Piper Verlag, która do książki dołączyła — rzecz bez precedensu — broszurę pt. *Der Fall Witkiewicz*, zawierającą kilka rozpraw o prozie Witkacego (m.in. H. Kunstmann, A. Stawara, W. Gombrowicza). W roku 1973 *Nienasylenie* w tłumaczeniu M.B. Ortiza wyszło w Hiszpanii i stało się bestsellerem, a w roku 1976 Louis Iribane wydał przekład tej powieści w Stanach Zjednoczonych. W Jugosławii od wielu lat systematycznie pisze o Witkacym Ana D. Zivković. Dobrze znana w Polsce Gracia Kérenyi, autorka książki o teatrze Białoszewskiego i zasłużona tłumaczka naszej literatury na język węgierski, przełożyła pięć dramatów Witkacego, które ukazały się w osobnym tomiku w Budapeszcie. W Meksyku popularyzuje dramaturgię Witkacego Maria Sten, wykładająca na stołecznym uniwersytecie. Nakładem Uniwersytetu Narodowego Autonomicznego wydała tomik, zawierający *Wariata i zakonnicę*, *W małym dworku* i *Matkę*. Premiera tej ostatniej sztuki odbyła się w marcu 1974 r. w Teatro de la Universidad z Martą Verdusco w roli tytułowej.

Bez przerwy zresztą nadchodzą informacje o nowych tłumaczeniach, edycjach, przedstawieniach, wystawach. Fala zainteresowania Witkacym, która osiągnęła punkt kulminacyjny w latach 1968—1970, wyraźnie przybiera na sile od połowy lat siedemdziesiątych. Oto w Paryżu w ciągu niespełna trzech lat (1975—1977) odbyło się sześć premier Witkacego. Z powodzeniem grany był *Tumor Mózgowicz* (premiera światowa) w paryskim Théâtre Mouffetard, a w grudniu 1979 r. wielkie zainteresowanie wywołała kontrowersyjna inscenizacja Andrzeja Wajdy sztuki *Oni* w Centre Dramatique de Nanterre. Oto w Honolulu znowu wystawiono Witkacego — tym razem *Sonatę Belzebuba* w reżyserii znanego krytyka Bernarda Dukore'a. W Amsterdamie zagrano *Pragmatystów*, w Sao Paulo — *Mister Price'a*, w Rzymie — *Kurkę wodną* i *Matwę*, w Sztokholmie — *Kurkę wodną*, w Melbourne — *Metafizykę dwugłowego cielecia* (w przekładzie i reżyserii R. Pulversa), w Belgradzie — *Matkę*. Oto japońskie czasopismo „Shingeki” opublikowało *Wariata* i za-

*konnice*, a w Libanie ukazał się arabski przekład *Nowego Wyzwolenia* i fragmentu rozprawy o Czystej Formie w teatrze. Itd., itd., itd...

Przed paru laty zainteresowanie twórczością Witkiewicza można było tłumaczyć fascynacją, jaką rodzi odkrycie zapomnianego pisarza, który wyprzedził swoją epokę. I rzeczywiście opinia prekursora egzystencjalizmu czy teatru absurdu i groteski pomogła Witkacemu trafić na scenę i do czytelników. Ona właśnie spowodowała swoistą modę na Witkacego — wypadało go znać, wystawiać, publikować. Ale dzisiaj trudno już byłoby mówić o fascynacji prekursorstwem czy o modzie. Wiele faktów przemawia za tym, że przyczyny niesłabnącego zainteresowania są głębsze. Jedną z nich to po prostu zrozumienie, że Witkacy jest nam bliski nie tylko dzięki pokrewieństwu formalnemu z powojenną awangardą teatralną, ale że zbliża go do nas zawarta w jego utworach problematyka zagrożenia jednostki w zmechanizowanym świecie nowoczesnej cywilizacji, sprawa utraty indywidualności i poczucia osobowej odrębności w zunifikowanym społeczeństwie, problem zaniku tych wartości i potrzeb duchowych, które nadają wyższy sens naszemu istnieniu, a których dewaluacja prowadzi do „zbydlenia” ludzkości. W dramaturgii światowej nie znajdziemy zbyt wiele utworów, w których ta problematyka ukazana byłaby równie przenikliwie i w tak nowatorskiej formie, jak właśnie u Witkiewicza. To jest bez wątpienia jeden z głównych powodów międzynarodowej kariery Witkacego i zdobycia przezeń miejsca w literaturze światowej. W to, iż jest to miejsce trwałe, nikt już chyba nie wątpi. Decyzja UNESCO ogłoszenia roku 1985 — „Rokiem Witkacego” będzie tego oficjalnym potwierdzeniem.

Janusz Degler

**WITKACY  
W  
TEATRZE  
ATENEUM**

**SONATA BELZEBUBA,  
czyli PRAWDZIWE ZDARZENIE W MORDOWARZE**

reżyseria — Wanda Laskowska, scenografia — Zofia Pietrusińska, muzyka — Włodzimierz Kotoński, układ tańców — Jagienka Zychówna  
premiera — 14 VI 1969

**SZEWCY**

reżyseria — Maciej Prus, scenografia — Łukasz Burnat  
premiera — 30 VI 1971

**GYUBAL WAHAZAR,**

**czyli NA PRZEŁĘCZACH BEZSENSU**

reżyseria — Maciej Prus, scenografia — Krzysztof Panikiewicz, układy pantomimiczne — Wanda Szczuka  
premiera — 6 I 1973

**PANNA TUTLI-PUTLI**

muzyka — Stanisław Radwan, adaptacja i reżyseria — Janusz Warmiński, scenografia — Lidia i Jerzy Skarżyńscy, kompozycja ruchu — Tomasz Gołębiowski  
premiera — 25 XII 1975

**ONI**

reżyseria — Piotr Paradowski, scenografia — Franciszek Starowieyski  
premiera — 20 V 1978



**Panna Tutli-Putli** Scena zbiorowa. W środku: Marian Kociniak (Kawaler d'Esparges), u dołu: Anna Seniuk (Królowa wyspy Tua-Tua)

**Gyubal Wahazar** W środku: Jerzy Kamas (Gyubal Wahazar), pierwszy z prawej Tadeusz Borowski (Ojciec Unguanty)







## w repertuarze

**POLONEZ** — Jerzy S. Sito, reżyseria — Janusz Warmiński, scenografia — Seweryn Wiśniewski, muzyka — Michał Kleofas Ogiński, Adam Sławiński ■ **POLICJA** — Sławomir Mrozek, reżyseria — Jan Świdorski, scenografię wg projektów Jana Kosińskiego zrekonstruowała Irena Burke ■ **HAMLET** — William Shakespeare, spolszczył Jerzy S. Sito, reżyseria — Janusz Warmiński, scenografia — Marian Kołodziej, muzyka — Edward Pałasz ■ **FANTASTICKS** — libretto i teksty piosenek — Tom Jones, muzyka — Harvey Schmidt, przekład libretta — Kazimierz Piotrowski, przekład piosenek — Wojciech Młynarski, reżyseria i choreografia — Jagienka A. Zychówna, scenografia — Marcin Stajewski ■ **SYN MARNOTRAWNY** — Stanisław Trembecki (według Voltaire'a), opracowanie literackie i reżyseria — Adam Hanuszkiewicz, dekoracja — Mariusz Chwedczuk, kostiumy — Xymena Zaniewska, muzyka — Jan Raczkowski ■ **Scena 61 DUSIA, RYBA, WAL i LETA** — Pam Gems, tłumaczenie — Mira Michałowska i Irena Szymańska, reżyseria — Agnieszka Holland, dekoracja — Allan Starski, kostiumy — Wiesława Starska, opracowanie muzyczne — Władysław Igor Kowalski ■ **NIEBO ZAWIEDZIONYCH** — Bertolt Brecht, teksty polskie — Władysław Broniewski i Robert Stiller, muzyka — Bertolt Brecht, Kurt Weill i Janusz Tylman, układ tekstów i reżyseria — Lena Szurmiej (warsztat reżyserski PWST w Warszawie), scenografia — Edward Ratuszyński ■ **PORNOGRAFIA** — Witold Gombrowicz, adaptacja i reżyseria — Andrzej Pawłowski (przedstawienie dyplomowe — Wydział Reżyserii PWST w Warszawie), scenografia — Marcin Stajewski, opracowanie muzyczne — Tomasz Bajerski ■ **SŁODKIE MIASTO** — Stephen Poliakoff, tłumaczenie — Karol Jakubowicz, opracowanie tekstu i reżyseria — Emilian Kamiński, (warsztat reżyserski), scenografia — Marcin Stajewski ■ **SOBOWTÓR** — Friedrich Dürrenmatt, reżyseria — Przemysław Basiński, (przedstawienie dyplomowe — Wydział Reżyserii PWST w Warszawie), scenografia — Ryszard Winiarski, muzyka — Tomasz Bajerski

# TEATR ATENEUM

Zastępca dyrektora  
ANDRZEJ WIŚNICKI  
Kierownik literacki  
JAN KŁOSSOWICZ  
Kierownik muzyczny  
TOMASZ BAJERSKI

Przedstawienie prowadzi  
KONRAD MIKICINSKI  
Kontrola tekstu  
HALINA BUDZIŃSKA

Organizator pracy artystycznej  
BARBARA SWIRSKA

Dział Organizacji Widowni  
MARIA NOWOCIEN, DOROTA DOBROWOLSKA

Kierownik techniczny  
ANTONI POROŚ

Światło  
MARIAN ŚLĘZAK

Dźwięk  
ZBIGNIEW KIBLER

Kostiumy wykonano pod kierunkiem  
HENRYKI KRZEWICKIEJ i WŁADYSŁAWA HRYBKA

Kierownik pracowni malarsko-modelatorskiej  
KRZYSZTOF STEPANÓW

Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej  
DANUTA FUKSIEWICZ

Kierownik pracowni stolarskiej  
ALEKSANDER KORNACKI

Kierownik pracowni tapicerskiej  
WOJCIECH CHOJNACKI

Kierownik pracowni ślusarskiej  
JAN TEODORCZYK

Brygadier sceny  
JÓZEF DĄBROWSKI

Redakcja programu  
ELŻBIETA KOSIERADZKA  
Opracowanie graficzne  
WOJCIECH WENZEL

Wydawca: Teatr Ateneum w Warszawie  
WDA — Zakład Typograficzny. Zam. 83/84. 8000. T-7

Cena zł 32.—