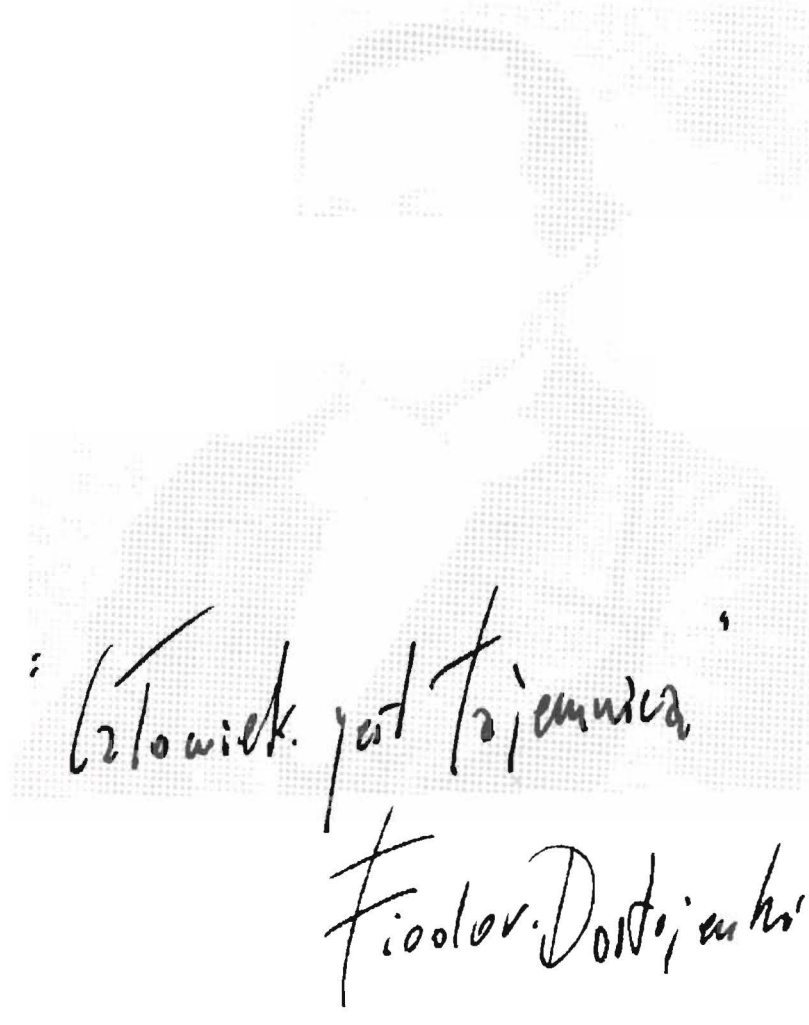
ATENEUM

Teatr im. Stefana Jaracza

FIODOR DOSTOJEWSKI

Sen Wujaszka

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Janusz Warmiński


„Człowiek jest tajemnicą"
Fiodor Dostojewski.

SCENA 61

Sen Wujaszka

"DIADIUSZKIN SON"

TŁUMACZENIE WŁADYSŁAW BRONIEWSKI

ADAPTACJA I REŻYSERIA
MAŁGORZATA BORATYŃSKA
(PWST)

SCENOGRAFIA
AGNIESZKA BARTOLD

MUZYKA
JAN JANGA TOMASZEWSKI

ASYSTENT REŻYSERA
MAJA KLECZEWSKA (PWST)

ASYSTENT SCENOGRAFA
IZABELA TORONIEWICZ

27

Premiera w kwietniu 1996 roku
Trzecia premiera w sezonie 1995/96

Osoby:

KSIĄŻĘ
Jan Matyjaszkiewicz

MARIA ALEKSANDROWNA MOSKALEWA
Anna Seniuk

ZINAJDA AFANASJEWNA MOSKALEWA
(córka Marii)
Sylwia Zmitrowicz (gościnnie)

AFANAZY MATWIEJEWICZ MOSKALEW
(mąż Marii)
Tadeusz Borowski

PAWEŁ ALEKSANDROWICZ MOZGLAKOW
Tomasz Dedek

NASTAZJA PIETROWNA ZIABŁOWA
Małgorzata Pieńkowska

SOFIA PIETROWNA KARPUCHINA
Maria Ciunelis

ANNA NIKOŁAJEWNA ANTIPOWA
Barbara Bursztynowicz

NATALIA DIMITRIEWNA
Dorota Nowakowska

PRASKOWIA ILJICZNA
Grażyna Strachota

FELISATA
Anna Gornostaj
Anna Wróblówna

NIKITA
Jan Żardecki

Henryk Paprocki

Śniąc o człowieku

Umrzeć, – usnąć, –
Usnąć! Śnić może? Tak, oto przeszkoda;
Bowiem sny owe, które mogą nadejść
Pośród snu śmierci, gdy już odrzucimy
Wrzawę śmiertelnych, budzą w nas wahanie,
Zmieniając życie nazbyt długie w klęskę

William Shakespeare

Adaptacja sceniczna jednego z tak zwanych „wczesnych utworów" Fiodora Dostojewskiego zasługuje na uwagę. Właśnie ten okres twórczości autora „Biesów" ma istotne znaczenie dla zrozumienia jego wielkich powieści. Zasadnicze wątki teologiczne i filozoficzne nie pojawiają się nagle w „wielkich powieściach", ale są przez pisarza konsekwentnie rozwijane od jego pierwszej powieści, od „Biednych ludzi". We wczesnym okresie swej twórczości Dostojewski z uporem nawiązywał do dzieł Nikołaja Gogola. Chciał być lepszy od Gogola. To nawiązanie jest też wyraźnie widoczne w „Śnie wujaszka".

Centralnym problemem twórczości Dostojewskiego jest kwestia antropologiczna. Osiemnastoletni Fiodor Dostojewski napisał w liście do swego brata Michaiła: „Człowiek jest tajemnicą. Trzeba ją rozwiązać i jeżeli będziesz ją rozwiązywał całe życie, to nie mów, że straciłeś czas. Ja zajmuję się tą tajemnicą, chcę bowiem być człowiekiem." Próba rozwiązania tajemnicy człowieka doprowadziła Dostojewskiego do konfliktu i zerwania z całą dotychczasową wiedzą antropologiczną. Pisarz buduje nową antropologię, której zasadniczym elementem jest traktowanie istoty ludzkiej jako irracjonalnej, jako „człowieka z lochu". Określenie to nawiązuje do słynnej paraboli Platona. Jesteśmy podobni do

jeńców uwięzionych w jaskini i zwróconych twarzami do jej wnętrza, którzy ze świata zewnętrznego mogą widzieć jedynie cienie. Znamy bowiem bezpośrednio tylko rzeczy, te zaś są cieniami idei. Tę prawdę o człowieku Dostojewski wyraził w całej pełni w „Notatkach z lochu". Opowiadanie „Sen wujaszka" zostało napisane w okresie poszukiwania wizji człowieka.

Bohater opowiadania, stary książę Gawryła, jest już właściwie „wspomnieniem człowieka". Dostojewski kreśli karykaturę Rosjanina-Europejczyka, okcydentalisty. Książę studiował filozofię w Niemczech, przyjaźnił się z lordem Byronem. Na starość stał się jednak sklerotycznym safandułą (trzeba zwrócić uwagę na ironiczny sens imienia księcia, gdyż Gabriel znaczy „mąż Boży"), co wykorzystuje pierwsza dama w Mordasowie, Maria Moskalewa, aby wydać córkę za bogatego starca z książęcym tytułem.

Niestety, wielkie plany Moskalewej krzyżuje zakochany w córce Mozglakow („mózg"), prowincjonalny Oniegin. Skandal w domu Moskalewych to przecież reminiscencja końcowej sceny „Rewizora", ale także nawiązanie do powieści Balzaka „Historia wielkości i upadku Cezara Biroto", do twórczości Fonwizina, Sałtykowa-Szczedrina i Turgieniewa.

Dostojewski tworzy postacie symboliczne – mąż Moskalewej, Atanazy (greckie athanasios znaczy „nieśmiertelny"), to przecież nieśmiertelny, bezwolny mąż Moskal-pantoflarz. Córka zaś, pełna pychy piękność z prowincji, chociaż i jest „boska", poddaje się woli matki, aby tylko zdobyć fortunę. Tytuł książęcy też nie jest do pogardzenia.

A wokół cały świat miejscowych plotkarek, te wszystkie Nastazje, Sofie, Natalie, które nadają swoisty koloryt utworowi. Panie te sprowadziły swoją egzystencję wyłącznie do plotkowania. Łączy je przy tym skrywana nienawiść do pierwszej damy miasteczka. Nienawiść ta wyleje się jako żółć w końcowej scenie utworu.

Wszystkie te wątki powrócą zresztą w późniejszych utworach pisarza. Podobnie, jak i „rozsypujący się" starzec Gawryła żyje w dalszej twórczości Dostojewskiego, w leniwym i znerwicowanym Stiepanie Wierchowieńskim z „Biesów", w generale Ardalionie Iwołginie z „Idioty" i w innych staruszkach.

Oglądamy inscenizację wczesnego utworu Dostojewskiego. Pracując nad nim dojrzewał do „Biesów", „Idioty", „Braci Karamazow". Farsa ślubu staje się rewolucyjnym mordem, szaleństwem Myszkina, opętaniem rodziny Karamazow. Dostojewski uczy się, zdobywa wiedzę o człowieku. Nie jest to wiedza przyjemna. Nie sposób przewidzieć ludzkich reakcji. Jesteście irracjonalni – mówi pisarz – jesteście „ludźmi z lochu". To wasza podświadomość wypełza z was nagle i zniewala was samych w waszych zadziwiających pragnieniach, zamiarach i planach. Możecie twierdzić, że jesteście racjonalni i zrównoważeni, że zawsze wybieracie złoty środek, ale to przecież nie jest prawdą.

Przed widzem rozgrywa się wizja – sen Dostojewskiego o człowieku. Sny bywają okrutne. Ujawniają nasze „ja" i ujawniają irracjonalną istotę człowieka. To nie Dostojewski był obdarzony „okrutnym talentem". Okrutny, w różnym zresztą stopniu i na różny sposób, jest po prostu człowiek. Inscenizując „Sen wujaszka" łatwo popaść w farsę i groteskę. Możemy się śmiać do woli, ale będzie to śmiech przez łzy. Dostojewski zdaje się mówić: Popatrzcie, tacy jesteście. Właśnie tacy. Widzicie osoby, te zaś są cieniami idei. Odkryjcie w nich i w sobie samych, cóż to za idee.

Kiedy oglądamy sceniczną wersję „Snu wujaszka", to jeszcze jedno staje się oczywiste. Dostojewski chciał być lepszy od Gogola. Okazuje się jednak, że jest całkowicie inny.

Henryk Paprocki

Ryszard Przybylski

Dostojewski i „przeklęte problemy"

Dostojewskiego zainteresował przede wszystkim mechanizm poznania. Młody twórca *Biednych ludzi* z pewnym, niemal naukowym chłodem odnosił się niekiedy do intelektualnej i społecznej wartości idei. Badał raczej proces odczuwania świata. Opisywał wyłanianie się z chaosu przeżyć człowieka – sądów, kryteriów, wartości. Obserwował życie idei, rację jej istnienia, stosunek człowieka do tworów własnego umysłu, swoistą od nich zależność, historię buntów wobec wymyślonych przez siebie wartości. Odpowiedź na pytanie: jak pracuje świadomość, była dla Dostojewskiego początkowo sprawą najważniejszą.

Przez cały młodzieńczy okres twórczości szukał Dostojewski racji życia w samym życiu. Wierzył w powodzenie tego eksperymentu, gdyż był przekonany, że aby istnieć, należy życie usprawiedliwić, aby je zaś usprawiedliwić, trzeba je zrozumieć. A zrozumienie mogła przynieść tylko rzeczowa wiedza. Skazywał na nieodwracalną klęskę ludzi, którzy niezdolni byli pojąć własnej sytuacji: warunków i zjawisk, określających ich istnienie. Młodość Dostojewskiego upłynęła w pewnym sensie pod hasłem Spinozy: nie śmiać się, nie płakać, nie odrzucać, lecz rozumieć. „Badać życie ludzi – oto mój główny cel i zabawa", pisał w jednym z listów w roku 1844.

Fascynację naukowością dzielił Dostojewski pospołu z towarzyszami swej młodości, z pietraszewcami, którym scjentyzm w typie A.Comte'a nie był bynajmniej obcy. Szacunku dla nauki uczyły go ponadto słynne felietony Hercena, umieszczane głównie na łamach takich czasopism, jak „Sowriemiennik" i „Otieczestwiennyje Zapiski". Otóż poznanie naukowe związane już wyraźnie z pozytywistycznym scjentyzmem stało się dla Dostojewskiego podstawą rewizji romantyzmu. (...) Rzeczowy i obiektywny Dostojewski pozostał jednak wierny romantycznemu zainteresowaniu „jaźnią" człowieka. I w tym właśnie należy szukać źródeł jego niezwykłych sukcesów w dziedzinie analizy psychologicznej.

Młody Dostojewski czytał bardzo wiele. Znał angielską powieść grozy, E.T.A. Hoffmanna, francuską „szkołę szaloną" i Dickensa. Pisarze ci wywarli na jego twórczość bardzo istotny wpływ. Jednakże decydującą okazała się rodzima tradycja literacka. Intensywne zainteresowanie życiem psychicznym zaważyło w sposób zasadniczy na ocenie rosyjskiej prozy pierwszej połowy wieku XIX, jaką przeprowadził młody debiutant, dysponujący – jak pokaże przyszłość – również wybitnym talentem krytycznym.

Fragment z książki R. Przybylskiego *Dostojewski i „przeklęte problemy"*, PIW 1964, s. 50–51.

Borys Bursow

Osobowość Dostojewskiego

Podczas gdy na przykład Lew Tołstoj, skoncentrowany na własnej osobowości, chce się usprawiedliwić przed swym otoczeniem (najważniejsze to nie mieć poczucia winy), Dostojewski, pochłonięty badaniem swej natury, zgłębia problem, jak współistnieją w jego duszy, i w ogóle w duszy ludzkiej, skrajności wykluczające się nawzajem. (...)

Oto notatka *Coś niecoś o kłamstwie*: „Wszyscy wstydzimy się samych siebie. Istotnie, każdy z nas odczuwa w głębi duszy niemal wrodzony wstyd z powodu siebie samego i swej własnej twarzy: będąc więc w towarzystwie, każdy Rosjanin zaraz stara się za wszelką cenę wydać kimś innym, byle nie tym, kim jest w rzeczywistości, każdy chce wyglądać zupełnie inaczej." (...)

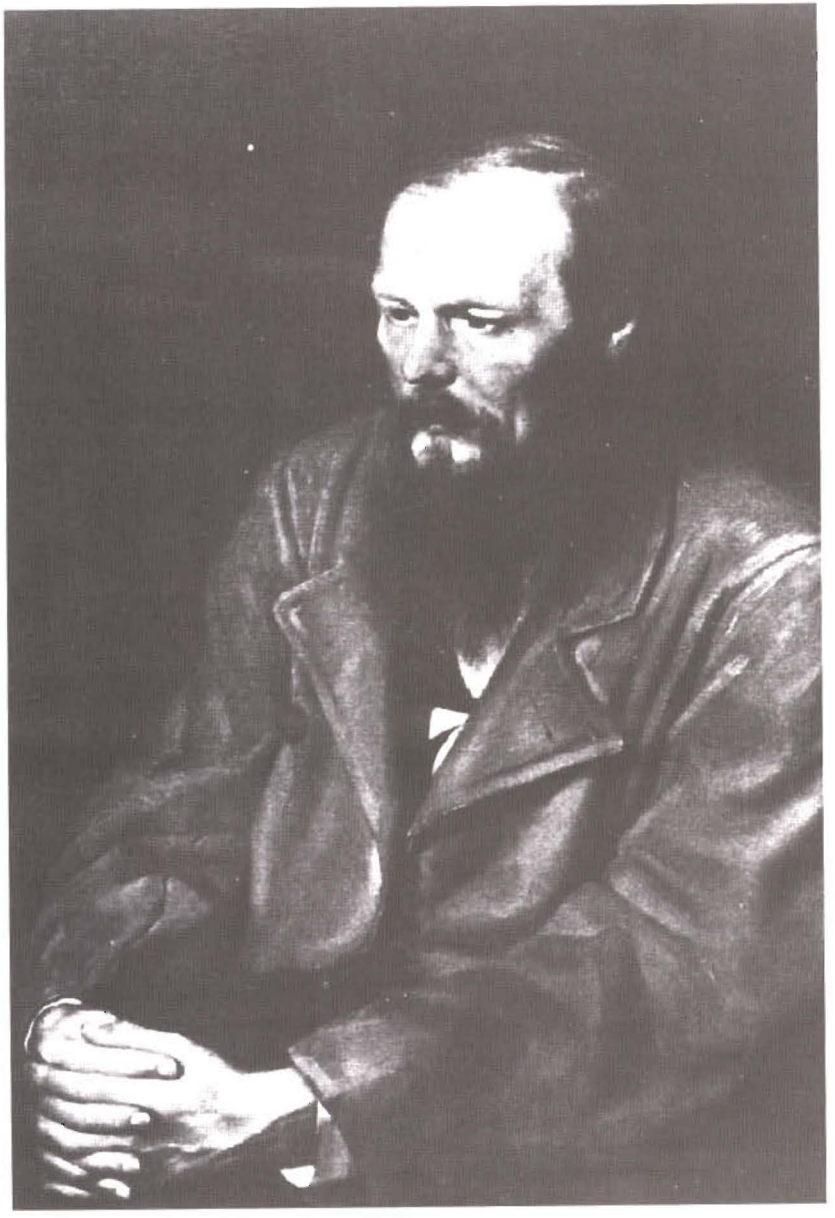
Wbrew całemu światu bohaterowie Dostojewskiego demonstracyjnie obnażają to, co inni starannie maskują. Więcej, nie tylko odsłaniają swe prawdziwe przywary, lecz w autocharakterystykach celowo je wyolbrzymiają, i to wielokrotnie: nigdy nie boją się pokazać, do jakich są zdolni podłości, by inni zrozumieli, czym jest człowiek. Od słów przechodzą do czynu, innymi słowy, pozwalają sobie na Bóg wie jakie łajdactwa.

W człowieku najważniejsza jest dla Dostojewskiego idea; jest to niezależne od faktu, że ceni on człowieka znacznie wyżej niż ideę. Tylko za pośrednictwem idei osobowość się ujawnia, lecz idee się zmieniają, a ona pozostaje niezmienna. (...) Praca literacka Dostojewskiego przypomina trochę pracę aktora. Aktor ma do dyspozycji charakter, stworzony przez dramaturga. Charakter ten należy przenieść ze sztuki na scenę, a więc nadać mu bardziej sugestywną formę. Zmusza to aktora do studiów nad życiem i ludźmi swej epoki. Innymi słowy aktorowi potrzebny jest prototyp bohatera, w którego powinien wcielić się na scenie. Zdarza się tak, że dajmy na to, rolę Fiedi Protasowa z *Żywego trupa* Tołstoja otrzymuje ktoś, kto wewnętrznie nie ma nic wspólnego z taką postacią, z czasem jednak stopniowo się w nią wczuwa. Coś podobnego zdarzało się Dostojewskiemu: narzucał prototypowi cechy, których istnienia prototyp ów mógł się nawet nie domyślać. (...)

Lekkie traktowanie spraw tragicznych leżało u podstaw duchowej natury Dostojewskiego. Skoro człowiek wchłania w siebie całą naturę, to znaczy, że jest jej równy. Aby więc dowieść, że jest wieczny, należy udowodnić, że natura jest nieskończona i wieczna. Powstaje pytanie, czy to prawda, jakie istnieją na to dowody. Niezbitych dowodów, jak się okazuje, nie ma – zgodnie z prawami natury nie ma na świecie nic wiecznego, a to, rzecz jasna, nie świadczy o jej wieczności. Pozostaje więc tylko liczyć na Pana Boga – kto jak kto, ale on jest wieczny! Zresztą, jeśli wszystko pozostałe jest problemem, to także Bóg stanowi problem. Najbardziej problematyczne jest jego istnienie, skoro od niego zależą wszelkie inne problemy.

W rezultacie zarówno punktem wyjścia, jak kresem człowieka jest człowiek. Temu, kto doszedł do takiego wniosku, towarzyszy beznadziejny pesymizm, ponieważ w nikim nie ma oparcia, ale także wesołość i bezgraniczna wiara, skoro od niego samego zależy, czy ma wierzyć, czy nie. Przeszedłszy przez to wszystko, Dostojewski z przekonaniem pisał: „...dobry nastrój zależy wyłącznie ode mnie."

Fragmenty z książki B. Bursowa *Osobowość Dostojewskiego*, PIW 1983, s. 178–180.



Michał Bachtin

Dialog w dziele Dostojewskiego

Bohater Dostojewskiego ma świadomość całkowicie zdialogowaną: nieustannie skierowana na zewnątrz, bada w napięciu siebie, kogoś drugiego, trzeciego. Poza tym żywym obcowaniem ze sobą i z innymi, bohater jakby nie istnieje. W tym sensie można powiedzieć, że dla Dostojewskiego człowiek jest p o d m i o t e m z w r a c a n i a s i ę. Niepodobieństwem jest mówienie o nim – można tylko zwracać się do niego. Owe „głębiny duszy ludzkiej", których przedstawienie uważał Dostojewski za główny cel swojego „realizmu w sensie wyższym", da się odsłonić jedynie w intensywnym obcowaniu.

Jeżeli chcemy poznać „człowieka wewnętrznego", ujrzeć go i zrozumieć, nic nie pomoże poddawanie go zimnej neutralnej analizie ani próba zespolenia się z nim, wczuwania w jego osobowość. Zbliżyć się do niego, odsłonić jego istotę – a raczej zmusić go, by sam ją odsłonił – można tylko przez dialogowe z nim obcowanie. Również przedstawienie człowieka wewnętrznego, jak to rozumiał Dostojewski, możliwe jest tylko przez ukazanie jego obcowania z kimś innym. Bo tylko w obcowaniu, we wzajemnym oddziaływaniu człowieka na człowieka odsłania się „człowiek w człowieku" – wobec siebie i wobec innych.

Rzecz zrozumiała, że dialog musiał się znaleźć w samym centrum artystycznego świata Dostojewskiego: nie jako środek, lecz jako cel sam w sobie. Dialog nie jest tu wprowadzeniem do akcji, lecz samą akcją, Nie jest on także środkiem odsłonięcia, wyjawienia charakteru poniekąd już gotowego. Bynajmniej. Człowiek tu nie poprzestaje na tym, że przejawia siebie na zewnątrz; po raz pierwszy człowiek staje się tym, czym jest, nie tylko dla innych, ale i dla siebie.

Istnieć – to znaczy dialogowo obcować z kimś. Z końcem dialogu kończy się wszystko. Dlatego dialog właściwie nie powinien i nie może się skończyć. W planie swego religijno-utopijnego światopoglądu Dostojewski przesuwa dialog do

wieczności, pojmowanej jako wieczna współ-radość, wieczny współ-zachwyt, wieczna współ-zgoda. W planie powieści wyraża się to w przesądzonym niedopełnieniu dialogu, a we wczesnych utworach – w jego błędnej nieskończoności.

Wszystko w powieściach Dostojewskiego zbiega się w dialogu, dialogowe przeciwstawienie leży w centrum utworu. Wszystko jest środkiem, dialog – celem. Jeden głos niczego nie spełnia i nie rozstrzyga. Dwa głosy – to minimum życia, istnienia.

W założeniu pisarza już potencjalna nieskończoność dialogu stanowi o tym, że nie może on być fabularny w ścisłym tego słowa znaczeniu, bowiem dialog fabularny nieuchronnie dąży do zakończenia, podobnie jak i zdarzenie fabularne, którego jest jednym z elementów. Toteż dialog w utworach Dostojewskiego, jak już wspomnieliśmy, zawsze toczy się poza fabułą, jest wewnętrznie uniezależniony od fabularnych powiązań między rozmówcami, chociaż oczywiście jest przez fabułę przygotowany. (...)

We wczesnych utworach ten „inny" też jest nieco abstrakcyjny: to inny jako taki. „Jestem sam jeden, a oni są wszyscy" – mówił sobie w młodości „człowiek z podziemia", a właściwie myślał tak nadal i później. Świat rozpada się dla niego na dwa obozy: w jednym „ja", w drugim „oni", czyli wszyscy bez wyjątku „inni". Każdy człowiek istnieje dla niego przede wszystkim jako „inny". Takie nastawienie bohatera warunkuje i jego stosunek do ludzi. Wszystkich sprowadza on do wspólnego mianownika: „inni". (...) Wszystkich zalicza do tej kategorii i reaguje na nich przede wszystkim jako na obcych sobie „innych". (...)

Zasada konstrukcyjna we wszystkich dialogach Dostojewskiego jest nieodmienna. Wszędzie występuje krzyżowanie się, współbrzmienie lub arytmiczne złączenie replik dialogu jawnego z replikami dialogu wewnętrznego. Wszędzie – pewien całokształt idei, myśli i słów jest wyrażany przez kilka niespójnych głosów, a w każdym brzmi w odmiennej tonacji. Przedmiotem intencji autorskich nie jest ten całokształt idei, jako taki, jako rzecz neutralna i sobie adekwatna. Bynajmniej: przedmiotem jest dla autora rozpisanie tematu na wiele różnych głosów, zasadnicza i poniekąd nieodwołalna jego wielogłosowość i różnogłosowość. Właśnie rozpisanie głosów, ich wzajemne oddziaływanie mają dla autora zasadnicze znaczenie.

Reasumując: w dziele Dostojewskiego zewnętrzny, kompozycyjnie zaznaczony dialog jest nierozerwalnie związany z dialogiem wewnętrznym, czyli mikrodialogiem, i w znacznej mierze na nim się opiera. Ponadto oba te rodzaje dialogu są równie nierozerwalnie związane z wszechobejmującym wielkim dialogiem całości utworu. Powieści Dostojewskiego są dogłębnie zdialogowane.

(...) Dialogowa natura słowa wyjawia się w dziele Dostojewskiego ze szczególną, niemal namacalną oczywistością. Twórczość jego dostarcza niezwykle wdzięcznego materiału metalingwistycznej analizie natury słowa, zwłaszcza wielorakich odmian słowa dwugłosowego oraz jego wpływu na różne aspekty konstrukcji mowy.

Jak każdy wielki artysta słowa, umiał Dostojewski dosłyszeć i przyswoić świadomości twórczej nowe aspekty słowa, nowe jego głębiny, zaledwie w stopniu znikomym wykorzystane przez innych artystów. Istotne były dla niego nie tylko dobrze artystom znane obrazujące i przedstawiające funkcje słowa, nie tylko umiejętność przedmiotowego odtworzenia indywidualnej i społecznej mowy bohaterów z całą jej odmiennością: rzeczą najważniejszą było dla niego wzajemne oddziaływanie wypowiedzi, niezależnie od ich cech lingwistycznych.

Przecież głównym przedmiotem jego tworzenia było słowo, i to właśnie słowo pełnoznaczne. Utwory Dostojewskiego – to słowo o słowie, zwracające się do słowa. Słowo przedstawiane styka się ze słowem przedstawiającym na tej samej płaszczyźnie, na równych prawach: słowa te wzajemnie się przenikają, zachodzą na siebie w różnych konfiguracjach dialogowych. W wyniku ich zetknięcia odsłaniają się i wysuwają na plan pierwszy nowe aspekty, nowe funkcje słowa.

Fragment z „Problemów poetyki Dostojewskiego" Michała Bachtina, PIW 1970, s. 380–381, 402–403.

We wspomnieniach każdego człowieka są pewne sprawy, z których nie zwierza się wszystkim, chyba tylko przyjaciołom. Są i takie rzeczy, z których nie zwierza się nawet przyjaciołom, chyba może sobie samemu, w sekrecie w dodatku! Lecz istnieją wreszcie rzeczy takie, których nawet sam sobie człowiek boi się powierzyć, a nazbiera się tego zawsze dość w porządnym człowieku. Właściwie mówiąc, to jest nawet tak: im człowiek jest porządniejszy, tym więcej tego się w nim nazbiera.

Fiodor Dostojewski

ŚWIAT

Chcesz zgłębić jego tajemnice?
Czytaj „Wiedzę i Życie" oraz „Świat Nauki"!

WIEDZA I ŻYCIE

Najstarszy (istnieje od 1926 roku) i największy polski (pół miliona czytelników), bogato ilustrowany miesięcznik popularnonaukowy.

ŚWIAT NAUKI SCIENTIFIC AMERICAN

Polska edycja „Scientific American", najstarszego (istnieje od 1845 roku), najsławniejszego (osiem wydań obcojęzycznych) i cieszącego się wielkim prestiżem w świecie pisma popularnonaukowego.

U nas nie znajdziesz żadnej polityki, żadnej pseudonauki! Tylko fakty i naukowo uzasadnione teorie i hipotezy!

Do nabycia w kioskach i w prenumeracie (taniej!)
Informacje: Prószyński i S-ka, Dział Prenumeraty,
tel. 49-70-29, 49-70-43, 48-20-88, fax 49-78-02

Zastępca dyrektora
Zbigniew Libera

Kierownik literacki
Tomasz Kubikowski

Zastępca kierownika literackiego
Ewa Natorska

Kierownik techniczny
Antoni Poroś

Zastępca kierownika technicznego
Ryszard Komarnicki

Kierownik sceny – **Dariusz Dezór**
Kierownik pracowni elektrycznej – **Stanisław Pasek**
Kierownik pracowni akustycznej – **Marian Tarczyński**
Kostiumy wykonano pod kierunkiem **Anny Dezór i Henryka Kalbarczyka**
Kierownik pracownik malarsko-modelatorskiej – **Katarzyna Wierzejska**
Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej – **Danuta Fuksiewicz**
Kierownik pracownik stolarskiej – **Aleksander Kornacki**
Kierownik pracowni ślusarskiej – **Andrzej Peplak**

Inspicjent – **Adam Borkowski**
Suflerka – **Beata Szaradowska**
Organizator pracy artystycznej – **Joanna Ciepiel**
Kierownik Biura Obsługi Widzów – **Maria Nowocień**

Reprodukcja obrazu W. Pukiriewa „Nierówny związek" pochodzi z albumu Arkad *Galeria Trietiakowska*, 1986

W spektaklu wykorzystano romans starofrancuski (*Chanson d'amour*) z II tomu Antologie des Chants Populaires Français, 1951

Redakcja programu – **Ewa Natorska**
Opracowanie graficzne – **Marcin Stajewski**

Skład i łamanie – **ALW Grafik**

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Biuro Obsługi Widzów codziennie w godz. 10.00–15.00, tel. 625-73-30, 625-24-21 wew. 10. Kasa czynna codziennie w godz. 10.00–14.00 i 16.00–19.00, w poniedziałki w godz. 10.00–16.00, tel. 625-24-21 wew. 21, fax 625-36-07.

Teatrowi Ateneum

z życzeniami sukcesów

Fundacja Feliksa Łaskiego

z Londynu

ofiarowuje

na działalność artystyczną w sezonie 1995/1996

40.000 zł

PONADTO W REPERTUARZE TEATRU

SCENA GŁÓWNA

ANTYGONA W NOWYM JORKU – Janusz Głowacki, reżyseria – Izabella Cywińska, scenografia – Jerzy Juk Kowarski, opracowanie muzyczne – Wojciech Borkowski.

KUBUŚ FATALISTA I JEGO PAN – Denis Diderot, tłumaczenie – Tadeusz Żeleński-Boy, adaptacja i reżyseria – Andrzej Pawłowski, scenografia – Marcin Stajewski, teksty piosenek – Wojciech Młynarski, muzyka – Jerzy Derfel, choreografia – Janusz Józefowicz.

FANTAZY – Juliusz Słowacki, reżyseria – Gustaw Holoubek, scenografia – Lidia Minticz-Skarżyńska i Jerzy Skarżyński.

PRAWDOMÓWNY KŁAMCA – Grigorij Gorin, tłumaczenie – Janina i Grzegorz Fedorowscy, scenografia – Antoni Poroś, opracowanie muzyczne – Wojciech Borkowski.

ZA I PRZECIW – Ronald Harwood, tłumaczenie – Michał Ronikier, reżyseria – Janusz Warmiński, scenografia – Andrzej Przybył.

KUPIEC WENECKI – William Shakespeare, tłumaczenie – Stanisław Barańczak, reżyseria – Waldemar Śmigasiewicz, scenografia – Maciej Preyer, muzyka – Wojciech Borkowski.

SCENA 61

BURZLIWE ŻYCIE LEJZORKA – Illia Erenburg, tłumaczenie – Maria Popowska, adaptacja – Katarzyna Sobol, Maciej Wojtyszko, teksty piosenek – Maciej Wojtyszko, Waldemar Śmigasiewicz, scenografia – Antoni Poroś, muzyka – Jerzy Derfel, choreografia – Tadeusz Wiśniewski.

DETEKTYW – Anthony Shaffer, tłumaczenie – Cecylia Wojewoda, reżyseria – Janusz Warmiński, scenografia – Marcin Stajewski.

ARKADIA – Tom Stoppard, tłumaczenie – Jerzy Limon, reżyseria – Andrzej Pawłowski, scenografia – Marcin Stajewski, muzyka – Wojciech Borkowski.

SCENA NA DOLE

HEMAR – scenariusz – Wojciech Młynarski, Rudolf Gołębiowski, reżyseria – Wojciech Młynarski, choreografia – Janusz Józefowicz, kierownictwo muzyczne – Janusz Stokłosa, scenografia – Marcin Stajewski, kostiumy – Małgorzata Blikle.

RECITAL WOJCIECHA MŁYNARSKIEGO, przy fortepianie Jerzy Derfel

DYMNY – scenariusz – Anna Dymna, Maciej Wojtyszko, reżyseria – Maciej Wojtyszko, scenografia – Antoni Poroś, kierownictwo muzyczne – Wojciech Borkowski, choreografia – Dorota Furman.

BOY – scenariusz i reżyseria – Waldemar Śmigasiewicz, scenografia – Maciej Preyer, choreografia – Jacek Tomasik, muzyka i instrumentacja – Jerzy Derfel, kierownictwo muzyczne – Aldona Krasucka.