TEATR POLSKI
W WARSZAWIE

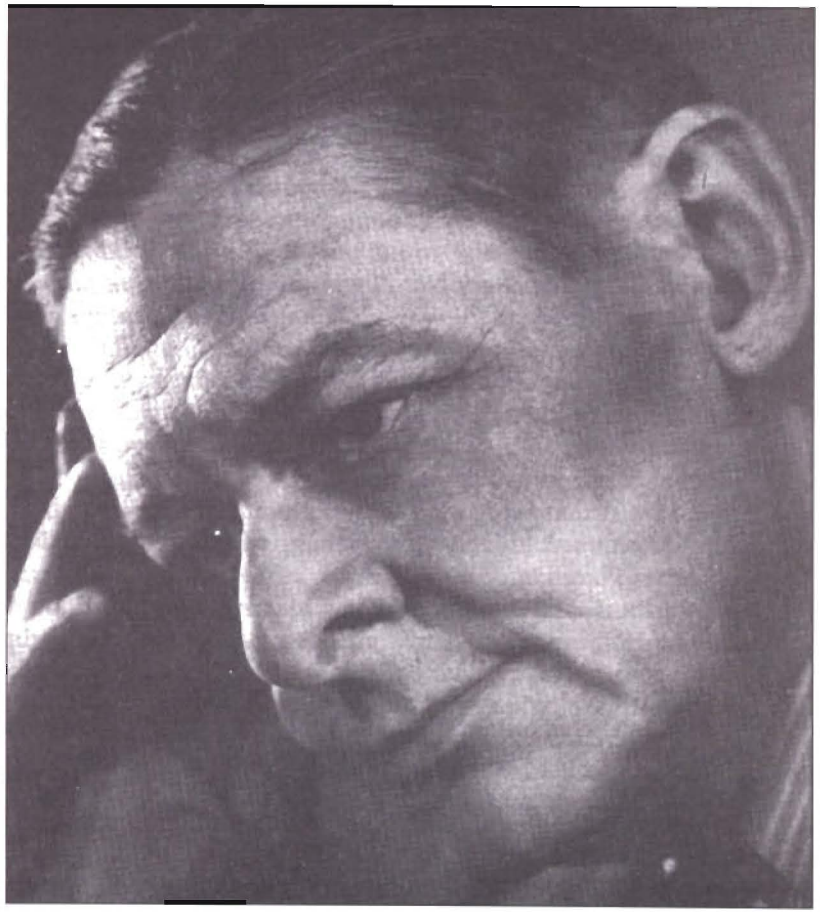
ZAŁOZONY PRZEZ ARNOLDA SZYFMANA
1913
SCENA KAMERALNA

Thomas Stearns Eliot

COCKTAIL PARTY

Thomas Stearns Eliot

COCKTAIL PARTY



THOMAS STEARNS ELIOT urodził się 26 września 1888 roku w St. Louis (USA), zmarł 4 stycznia 1965 roku w Londynie, angielski poeta, dramaturg, krytyk literacki i eseista. Studiował (głównie filozofię) na Uniwersytecie Harwarda, a następnie na paryskiej Sorbonie i w Oksfordzie. W roku 1914 osiadł na stałe w Anglii. Początkowo pracował jako nauczyciel i urzędnik bankowy, następnie jako wydawca. W latach 1917 – 1919 redagował czasopismo „The Egoist", w 1922 założył kwartalnik literacki „The Criterion", który w ciągu siedemnastu lat swego istnienia odgrywał poważną rolę w kształtowaniu ruchu poetyckiego w Anglii. W późniejszym okresie objął stanowisko dyrektora wielkiej londyńskiej firmy wydawniczej Faber & Faber. W 1927 roku przyjął obywatelstwo brytyjskie. W pierwszych utworach poetyckich Eliota, pozostających pod wpływem francuskich symbolistów (m. in. Baudelaire'a) i tzw. imagizmu, któremu przewodził Ezra Pound, dominują tendencje nihilistyczne, ironia i drwiąca melancholia. Słynny poemat *Ziemia jałowa* (1922) stanowi demaskatorską diagnozę powojennego kryzysu cywilizacyjnego, kreśląc tragiczną wizję świata pogrążonego w duchowej pustce i rozkładzie, przenikniętego rozpaczą i brutalnym cynizmem. Pesymistyczny światopogląd Eliota znalazł także swój wyraz w poemacie *Wydrążeni ludzie* (1925), natomiast późniejsze jego utwory, m. in. *Podróż Trzech Króli* (1927), *Popielec* (1930), stanowią próbę rozwiązania dręczących poetę problemów na gruncie filozofii chrześcijańskiej i podejmują motywy religijno-liturgiczne. Ostatni, wybitny poemat Eliota *Cztery kwartety* (1943) jest zbiorem filozoficznych refleksji o tematyce osobistej, językowej, historycznej i poetyckiej. Szczególne walory poezji Eliota; jej nowatorstwo, operowanie groteską, ironią, intelektualną aluzją i paradoksem, wykorzystanie techniki „monologu wewnętrznego", a także jej zawartość intelektualna – rozważanie najbardziej złożonych problemów filozoficznych i moralnych – zaowocowały w 1948 roku literacką Nagrodą Nobla.

Eliot jest jednym z twórców i teoretyków nowoczesnego dramatu poetyckiego. W widowisku *The Rock* (1934) nawiązał do misteryjnych form średniowiecznego dramatu. W uważanym za najwybitniejsze dzieło Eliota dramacie religijno-symbolicznym *Morderstwo w katedrze* (1935), recytacje chórów przeplatają się z partiami pisanymi prozą. Problem wyboru moralnego i powołania życiowego stanowi centralne zagadnienie dalszych sztuk – *Zjazd rodzinny* (1939), *Cocktail Party* (1949), *Zaufany sekretarz* (1953), *Mąż stanu* (1959). Przenoszą one koncepcję dramatu poetyckiego na teren współczesnej „sztuki salonowej", dominują w nich jednak konflikty psychologiczno-moralne, często wzorowane na antycznej tragedii greckiej.

Niezwykle bogaty i różnorodny jest dorobek eseistyczny i krytyczny Eliota. Eseje te, będące w większości wykładem indywidualnych przekonań oraz poglądów estetycznych autora, wywarły znaczny wpływ na uformowanie się kryteriów i metod tzw. nowej krytyki, stającej w obronie autonomicznych praw sztuki i specyficznego charakteru jej treści moralnych i filozoficznych.

Światowa opinia literacka uznała Eliota za jednego z najwybitniejszych pisarzy XX wieku zarówno dla jego poetyckiego geniuszu, jak i analitycznej przenikliwości i intelektualnej głębi jego myśli estetycznej i krytycznoliterackiej.

(oprac. **J. K.**)

Aż do końca jestem,
jak nikt. Cóż bowiem mi zostaje po tym,
czym tutaj byłam? Tyle przecież j e s t e m
i l e u m i e r a m.

Rilke, *A l k e s t i s**

Jak każdy wielki utwór wielkiego artysty, *Cocktail Party* pozostanie na zawsze nierozwikłaną zagadką. Jako zagadka nie do rozwiązania, pozostanie zawsze żywym arcydziełem dramatycznej sztuki. Zawsze budzącym niepokój, rodzącym pytania, poruszającym naszą wrażliwość, zmuszającym do refleksji nad sensem ludzkiego istnienia, przybliżającym nas ku krawędzi tej niezgłębionej otchłani, jaką zwykliśmy nazywać rzeczywistością.

W jednym z *Kwartetów* Eliot mówi, że rodzaj ludzki nie może znieść zbyt wiele rzeczywistości. Parę lat później pisze tę właśnie „komedię", w której zastawia pułapkę takiej właśnie egzystencjalnej próby. Mamiąc pozorami, mieszając tonacje, wolno i niepostrzeżenie prowadzi nas do miejsca, gdzie jeszcze otaczająca nas mgła zdaje się dawać jakieś poczucie bezpieczeństwa i swobody ruchów. I kiedy nagle mgła znika, ukazuje się przepaść. Przepaść tak groźna i tak wciągająca zarazem, że nawet odwrócenie się, nawet krok wstecz napawa lękiem. Ale nie tylko to jest straszne. Straszne jest, że równocześnie dostrzegamy jak bardzo zostaliśmy przejrzani i obnażeni, jak pokazano nam naszą małość. Bo przepaść, nad którą stoimy, choć niezmierzona, jest – może paradoksalnie – ludzką miarą. Jest absolutną miarą ludzkiego powołania. Tak chyba da się przybliżyć sens *Cocktail Party*.

Jest to bowiem jeden z najgłębiej metafizycznych dramatów w naszym stuleciu powstałych. I religijnych najtrudniej – trzeba dopowiedzieć. W roku 1928, w *Dialogu o poezji dramatycznej*, poeta wskazywał na związki między dramatem a obrzędem religijnym, domagając się „obrzędowej" czy „liturgicznej" formy w teatralnym dziele, które tworzone jest w czasach, kiedy coraz bardziej „płynne i chaotyczne są przeświadczenia religijne", a tak postrzegał stan współczesnej religijnej świadomości. Tezę tę wprowadził w życie niemal dosłownie

* Przekład Adama Pomorskiego

w dwóch pierwszych „misteryjnych" utworach scenicznych: *Opoce* (1934) i *Morderstwie w katedrze* (1935). Później zaniechał tej formy, sięgając po trudniejszą: „utajoną" pod realiami współczesnymi, trawestowaną w rozmaity sposób „ideę" raczej niż model greckiej tragedii okresu klasycznego. Nawiązanie to, przy próbie pierwszej, było dość oczywiste: *Zjazd rodzinny* (prapremiera1939) wprost odsyła do *Eumenid* Ajschylosa. Lecz sztuka następna, właśnie *Cocktail Party*, niepomiernie komplikuje założenie w zasadzie podobne. U jej źródeł mamy tragedię Eurypidesa, *Alkestis*. Tragedię „białą" jak określiłby to Norwid. Eliot jednak zaciera tutaj wszelki gatunkowy ślad przez umieszczenie słowa „komedia" w podtytule. Czy mamy upatrywać w tym tylko jakiejś przewrotności? Nie. Raczej jeszcze głębszego i szerszego zakorzenienia w tradycji. Bo, z jednej strony, to słowo przywołuje gorzkie i mroczne komedie Szekspira, żeby przypomnieć jedynie *Miarkę za miarkę*, z drugiej – każe myśleć o *Boskiej komedii*. Przede wszystkim o niej. Przy takim skojarzeniu jeszcze mocniej odsłania się duchowy charakter tego dramatu.

Odwołując się do antycznego i średniowiecznego dziedzictwa retoryki, Dante wyjaśniał tytuł poematu prostotą i skromnością jego stylu, oraz tym, że „komedia" oznacza opowieść zmierzającą od smutnego początku ku pogodnemu zakończeniu. Droga od ciemności ku światłu jest też, w zasadzie, drogą bohaterów Eliota. Nie wszyscy wejdą w pełny blask. W tym tkwi melancholia finału i okrucieństwo, jakim wiele poprzedzających go scen jest podszyte. Ostatnie zdanie sztuki: „Już się zaczęło", może budzić zarówno nadzieję, jak grozę. Zakończenie nie jest jednoznacznie „pogodne". Może jest, w otwarty sposób, rozpaczliwe. Ale *Cocktail Party* pozostaje, w dantejskim znaczeniu, komedią: najprostszymi, skromnymi aż do banału salonowej konwersacji środkami zbudowaną komedią o powołaniu do świętości, komedią o męczeństwie.

Wiesław Juszczak

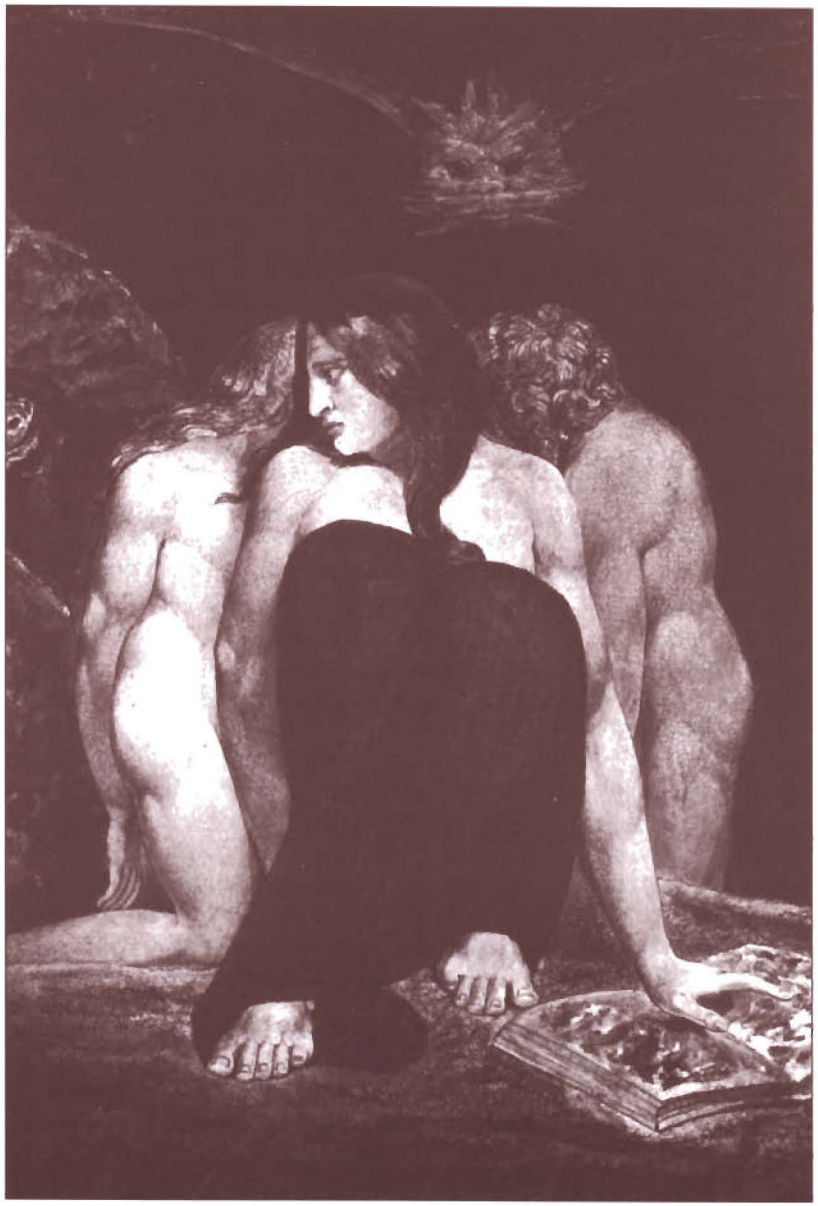
Irena Sławińska

DRAMATY T. S. ELIOTA: COCKTAIL PARTY

Cocktail Party to sztuka, która zrobiła największą karierę sceniczną – uznano ją za dzieło bardzo wysokiej klasy. W zestawieniu z poprzednimi utworami *Cocktail Party* oznacza dalszy krok w kierunku powściągliwości – i większej teatralizacji. Pierwsza to „komedia salonowa" Eliota; pierwszy raz też weszły tu sprawy miłości, dotąd właściwie nieobecne. Novum sztuki polega też na wprowadzeniu do salonu między żywych ludzi postaci pomocniczych o charakterze – co najmniej dwuznacznym.

Użyliśmy przed chwilą rozróżnienia: „żywi ludzie" – „postaci pomocnicze". Trzeba by to zretuszować. „Podmioty przeżywające", bohaterowie sztuki to małżeństwo Chamberlayne, Lawinia i Edward, oraz druga para Celia i Piotr. Ich losy będą się decydowały w sztuce; ci czworo staną przed rozstrzygnięciem i będą musieli sami dalszą drogę świadomie wybrać, ponosząc już wszystkie konsekwencje wyboru. Ale dookoła bohaterów pojawiają się postaci, które nie mają własnego życia w dramacie – pomagają tylko do wykrystalizowania się losów tamtych czworga. Postaci te zostają już w pierwszym akcie żartobliwie nazwane przez samych bohaterów „guardians", opiekunowie. Spośród tych dwojga opiekunów (Julia i Alex) jedna postać jest najzupełniej humorystyczna: to ciotka Julia, wścibska, jowialna, do niemożliwości niedyskretna. Zjawia się wraz ze swym partnerem kilkakrotnie jednego wieczoru w domu Edwarda, by mu przeszkodzić we flircie z Celią. Oni oboje aranżują powrót Lawinii do opuszczonego męża, następnie zaś wizytę wszystkich trojga (Edwarda, Lawinii i Celii) u lekarza.

Lekarz Reilly to najbardziej dwuznaczna i tajemnicza postać sztuki. Krytyka literacka odczytywała go często jako „psychoanalityka", jest to oczywiste uproszczenie. Niezidentyfikowany gość (bo tak się go określa w I scenie) jest – ogólnie mówiąc - autorytetem, reprezentuje aspekt absolutny sztuki. Obdarza go autor wszechwiedzą: on to przyrzeka Edwardowi powrót żony w ciągu 24 godzin, on odbywa z



nim długą rozmowę, by mu dowieść, że w istocie pragnie tego powrotu, nie zaś związku z Celią. On wreszcie zmusza swych pacjentów, by nareszcie wyzbyli się kłamstwa i spojrzeli w oczy całej – najbardziej upokarzającej – prawdzie o sobie. Ten tajemniczy doktór zarysuje też przed każdą z postaci taką drogę, jaka jest jej powołaniem życiowym – i pomoże wybrać.

(...) Problematyka sztuki dotyka spraw powołania życiowego, które trzeba wciąż odnawiać – czy potwierdzać. Spośród czterech bohaterów sztuki tylko trzech wybiera drogę życiową na naszych oczach: czwarty, literat Piotr, do tego zakrętu czy do tej dojrzałości jeszcze nie doszedł. Zadowala się życiem zawodowym i myśli, że to wystarcza jako wybór drogi. Akcent przeniesiony zostanie jednak na innego typu alternatywy – nie między różnymi możliwościami pracy zawodowej. Wybór drogi dotyczy bezpośrednio sprawy zbawienia: pierwszy warunek to odpowiedź na pytanie, czy zgadzamy się poznać całą prawdę o sobie i żyć w prawdzie? Wszelkie formy zakłamania, egoizmu, wpatrzenia w siebie i własną doskonałość zatrzymują człowieka przed decyzją. Dlatego Doktór zmusi najpierw małżeństwo do odrzucenia kłamstwa – dopiero potem każe im wybrać: wybrać świadomie i w poczuciu odpowiedzialności za wspólne życie, które dotąd prowadzili z wzajemną urazą i niechęcią.

Naprawdę przed możliwością różnych dróg życiowych stanie tylko Celia. Toteż dla niej, na jej użytek zarysuje lekarz dwie drogi, jakie stoją przed nią otworem. Mówi do niej:

REILLY .... Jeśli pani pragnie
Mogę panią pogodzić ze zwykłym, ludzkim życiem,
Do którego udało się wrócić tylko nielicznym
Z tych co zaszli tak daleko, jak pani. Jeszcze pamiętają
Swoją wizję, ale już jej przestają żałować.
W tym życiu pomaga im wytrwać codzienna rutyna.
Uczą się nie oczekiwać nazbyt wiele.
Stają się wyrozumiali dla siebie i dla innych
Biorąc i dając to, co w zwykłym życiu
Możemy brać i dawać! Nie narzekają.
Zadowoleni są z ranków, co ich dzielą
I z wieczorów, które ich znowu łączą
Na przypadkowe rozmowy przed kominkiem -

Dwoje ludzi świadomych, że nie rozumieją się wzajem,
Chowających dzieci, których nie rozumieją
I które ich nigdy nie zrozumieją.

CELIA Ale czy to najlepsze życie?

REILLY To dobre życie...

Ale Celia nie chce tego życia przyjąć – wydaje się jej klęską i zdradą. Wtedy Doktór wskaże jej drugą możliwą drogę.

REILLY Owszem, jest inna droga, jeśli starczy pani odwagi.
Pierwszą mogłem opisać w zwyczajnych słowach.
Zna ją pani i zna ją każdy
Lepiej lub gorzej, a każdy ją widzi na przykładzie bliźnich.
Druga z nich jest nieznana, a więc wymaga wiary –
Tego rodzaju wiary, która płynie z rozpaczy.
Nie sposób opisać jej kresu;
Niewiele będzie pani wiedziała, nim do niego dojdzie.
Iść będzie pani po omacku – ale ta droga prowadzi
Do znalezienia tego, czego szukała pani w złym miejscu.*
(Akt II)

Usłyszymy jeszcze, że „obie drogi są konieczne i konieczne jest również dokonanie wyboru między nimi". Obie oznaczają też samotność i wspólnotę.

Centralna scena sztuki, którą tu w większym fragmencie przytoczono, doprowadza Celię do decyzji: wybiera tę drugą drogę – i znika ze sceny. Dopiero w ostatnim, właściwie epilogowym akcie, usłyszymy, dokąd ją ta droga zawiodła: zjawi się relacja o okrutnej, męczeńskiej śmierci na misyjnej placówce. Z tego epilogowego aktu przekonamy się też, jak wygląda nowe życie Lawinii i Edwarda, pogodzonych z dolą człowieczą.

Irena Sławińska *Dramaty T. S. Eliota* (fragment)
„Dialog" nr 5 z 1958 roku

* przekład Anny Przedpełskiej-Trzeciakowskiej

Thomas Stearns Eliot

O POEZJI W DRAMACIE

Ludzie byli i są skłonni traktować wiersz jako coś, co krępuje dramat. Mniemają, że wiersz zawęża skalę uczuć i utrudnia przekaz realistycznej prawdy. Twierdzą, że dawniej ludzie tylko dlatego kontentowali się dramatem poetyckim, ponieważ wystarczyła im sztuczna i ciasna gama emocji. Że tylko proza sprostać może całemu zestrojowi współczesnych doznań i dać wyraz chwili bieżącej. Ale czy każde przedstawienie dramatyczne nie jest czymś sztucznym? I czy po prostu nie oszukujemy się, dążąc do coraz większego realizmu? Czy nie zadowalamy się pozorem rzeczy zamiast żądać jej istoty? Czyżby doznania ludzkie zmieniły się tak bardzo od czasów Ajschylosa? Jestem wręcz przeciwnego zdania. Twierdzę, że dramat prozą jest jedynie błahym produktem ubocznym dramatu poetyckiego. W momencie wielkich napięć dusza ludzka dąży do wypowiedzenia się w wierszu. Dlaczego tak jest, dlaczego i w jaki sposób uczucie łączy się z rytmem, to nie moja sprawa, a lekarzy neurologów. W każdym bądź razie dramat prozą skłania się do podkreślenia tego, co przejściowe i powierzchowne; jeżeli chcemy dotrzeć do tego, co powszechne i trwałe, wolimy wypowiadać się w wierszu.

(1928)

T. S. Eliot – *Szkice krytyczne*
Dialog o poezji dramatycznej (fragment)
Warszawa, PIW 1972
Przekład Marii Niemojowskiej

Eliot miał tablicę, na której zapisywał diagramy toku akcji; litery alfabetu łacińskiego oznaczały postacie już wymyślone, podczas gdy litery greckie te, które miał jeszcze stworzyć.

Peter Ackroyd

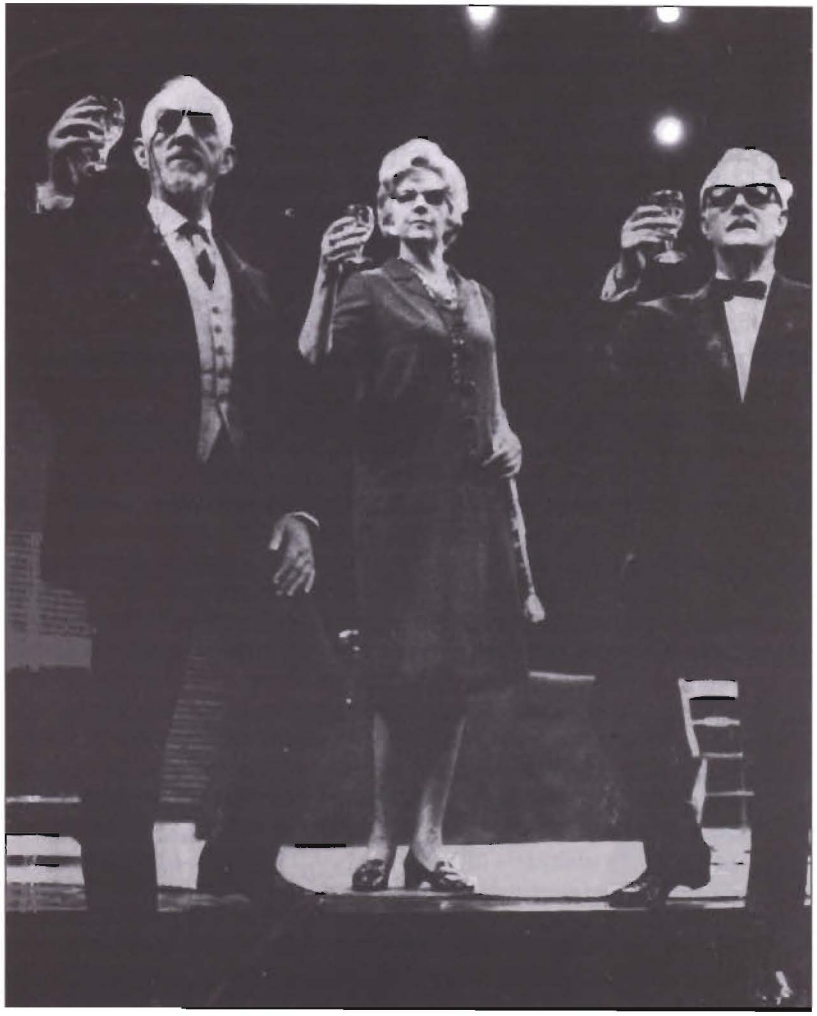
POWSTANIE COCKTAIL PARTY I PIERWSZE WYSTAWIENIA DRAMATU

(tytuł od redakcji)

Cocktail Party miało być pierwszym dziełem Eliota od czasu przyznania Nagrody Nobla. Codziennie całe rano spędzał nad tekstem, a w dodatku starał się ograniczyć wieczorne spotkania towarzyskie do dwóch w tygodniu; z nikim się nie widywał w piątki i soboty. Walczył z czasem; obiecał bowiem Browne'owi [aktor, reżyser sztuk Eliota], że ukończy sztukę przed początkiem lata [1949 r.]. Po pewnych trudnościach w rozmowach z dyrektorem teatru Old Vic, który nie chciał się zobowiązać do wystawienia sztuki wyłącznie na podstawie ogólnego szkicu, jaki mu pokazano, Browne zwrócił się do impresaria teatralnego, Henry'ego Shereka, z prośbą o jej wystawienie – z Browne'em jako reżyserem – w Edynburgu. Chociaż Sherek widział tylko szkice pierwszych dwóch aktów, od razu przystał na tę propozycję. Jednakże pierwsze spotkanie producenta i autora nie zakończyło się zbyt pomyślnie – Sherek stwierdził, że Eliot jest trudny i nieobecny; słyszał już o jego opinii „samotnika" i zauważył spojrzenie „przerażone i nieszczęśliwe", kiedy mu przedstawiano okrąglutkiego, impulsywnego Shereka. Istotnie, bywały podczas tej współpracy okresy niepewności i nerwowości, ale przez następne dziesięć lat i trzy sztuki teatralne ten układ wyśmienicie się sprawdził.

Eliot już zapowiedział Browne'owi, że nie jest w stanie dostarczyć gotowej sztuki wcześniej niż w czerwcu. Nieustannie nad nią pracował – istnieją szkice zarysowujące główne idee, jak również mechanizm jej inscenizacji. Pod nadzorem Haywarda [bibliofil, wydawca, bliski przyjaciel Eliota] i Browne'a zaczął poprawiać i kondensować linię wiersza – po problemach ze *Zjazdem rodzinnym* chciał się posługiwać tylko taką poezją, która przejdzie nieubłagany test „użyteczności teatralnej". W maju sztuka była prawie gotowa – Eliota czekał jedynie proces przystosowania, ale wymagał on konsultacji z reżyserem i aktorami. W czerwcu Eliot przeszedł zapalenie oskrzeli, które przywiązało go na tydzień do łóżka, lecz w lipcu jego siostra Marian i siostrzenica przybyły z Ameryki i pojechał z nimi na dziesięć dni do Suffolk – pierwsze

od roku wakacje. Na początku sierpnia wrócił do Londynu, aby wziąć udział w próbach. Na pierwszej, zgodnie ze słowami Henry' ego Shereka, powiedział aktorom (a byli tam między nimi Alec Guinness i Irene Worth): „Teraz przeczytam wam sztukę, żebyście się zorientowali, jak chcę, żeby brzmiała na scenie"; jako twórca nie chciał, żeby



Alec Guinness (Sir Henry), Cathleen Nesbitt (Julia), Ernest Clark (Alex) w prapremierowym przedstawieniu *Cocktail Party*, Edynburg 1949

zaginął jego „głos" poetycki. Siedział z tyłu, milcząc i paląc papierosa za papierosem i notując coś zawzięcie. Tylko raz wtrącił się do próby, jak powiada Irene Worth. Lawinia i Edward, jedyne małżeństwo występujące w sztuce, kłócą się (Eliot raz jeszcze przedstawia niedole życia małżeńskiego): Eliot wypadł na scenę sprawiając wrażenie wyprowadzonego z równowagi. „Żona" – powiedział dobitnie – „musi mieć w sobie więcej zawziętości. *Musi być o wiele gwałtowniejsza.* Publiczność musi zrozumieć, że jest nieznośna."

Wraz z siostrą i siostrzenicą pojechał 20 sierpnia do Edynburga. Przed premierą był nerwowy i nie mógł sobie znaleźć miejsca, miał dreszcze i gorączkę, ale pomimo awersji do „reklamy" udało się nakłonić go do udzielenia wywiadów prasie, choć w takich razach nigdy nie wypadał zbyt dobrze. Obawy przed niepowodzeniem były nieuzasadnione, sztukę bowiem przyjęto entuzjastycznie. Alec Guinness przedstawił go publiczności po premierze, chociaż Eliot był tak podenerwowany, że Sherek musiał go wypchnąć na scenę, a gdy fotoreporter strzelił mu lampą błyskową w oczy w momencie, kiedy właśnie miał przemówić, mruknął: „O mój Boże". Reakcja z premiery powtarzała się na wszystkich przedstawieniach w ciągu tygodnia w Edynburgu, a krytycy na ogół chwalili sztukę. Sam Eliot był zachwycony przedstawieniem.

(...) Z uwagi na kłopoty ze znalezieniem teatru na West Endzie Henry Sherek zadecydował, że wystawi *Cocktail Party* nie w Londynie lecz w Nowym Jorku; podjął świadome ryzyko, przy czym stawką była sława Eliota, chcąc sprawdzić, jak Nobel wypadnie na Broadwayu.

21 stycznia 1950 roku wystawiono po raz pierwszy *Cocktail Party* w Teatrze Henry'ego Millera w Nowym Jorku. Eliot przyjechał w tym czasie do Afryki Południowej. Sztuka odniosła taki sukces, że podobizna Eliota pojawiła się na okładce magazynu „Time" z 6 marca. Jego słowa, cytowane nawet z ambony, były także w obiegu na Madison Avenue: reklama firmy Esso w 1948 roku posługiwała się hasłem: „Przyszłość zawarta jest w czasie przeszłym". Dowcip rysunkowy w „New York Timesie" z kwietnia 1950 roku przedstawia marynarza w salonie tatuażu, który mówi: „Prosiłbym parę linijek z T. S. Eliota". Był teraz postacią wybitną.

Peter Ackroyd – *T. S. Eliot*
Przełożył Krzysztof Mazurek
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996

DYREKTOR NACZELNY
JERZY ZALESKI

DYREKTOR ARTYSTYCZNY
ANDRZEJ ŁAPICKI

ZASTĘPCA DYREKTORA
BOGDAN POTOCKI

W programie wykorzystano malarstwo Williama Blake'a

Redakcja programu
JOLANTA KOTUŁA

Opracowanie graficzne
EWA LIBERA

Redakcja techniczna
MARIA GAWROŃSKA

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO W WARSZAWIE
Sezon 1996/1997

Druk: Zakład Poligraficzny „BiS", Warszawa ul. Smulikowskiego 6/8

SPONSORZY TEATRU

bau|s BIURO ARCHITEKTURY I URBANISTYKI SZWEYCER SP. Z O.O.

LIGHTING & TECHNOLOGY TRADING LTD.

BANK INICJATYW GOSPODARCZYCH BIG S.A.

promont MECHANIKA SCEN TEATRALNYCH

SPRZĘT OŚWIETLENIOWY ADB A SIEMENS COMPANY

USŁUGI INSTALACYJNO-BUDOWLANE

AMBRA AMBRA S.A. HURTOWNIA WIN IMPORTOWANYCH

SIMPLE® OPROGRAMOWANIE FINANSOWO-KSIĘGOWE

softtutor CONSULTING PROGRAMÓW KOMPUTEROWYCH

TELEFONICZNA REZERWACJA BILETÓW – 826 61 64, fax 826 92 78
HONORUJEMY KARTY CLUB S

TEATR POLSKI
W WARSZAWIE

ZAŁOŻONY PRZEZ ARNOLDA SZYFMANA
1913
SCENA KAMERALNA

Thomas Stearns Eliot

COCKTAIL PARTY

The Cocktail Party

komedia

Przełożył – WIESŁAW JUSZCZAK

Osoby:

Edward Chamberlayne ..... TOMASZ BUDYTA
Julia (Pani Shuttlethwaite) ..... NINA ANDRYCZ
Celia Coplestone ..... IZABELLA BUKOWSKA
Aleksander MacColgie Gibbs ..... LESZEK TELESZYŃSKI
Piotr Quilpe ..... ADAM BIEDRZYCKI
Niezidentyfikowany Gość, później zidentyfikowany jako
Sir Henry Harcourt-Reilly ..... ZBIGNIEW BIELSKI
Lawinia Chamberlayne ..... HALINA ŁABONARSKA

Rzecz dzieje się w Londynie

Reżyseria
MACIEJ PRUS

Scenografia
ZOFIA de INES

Asystent reżysera
BARTOSZ ZACZYKIEWICZ

Sezon 1996/1997

Premiera 10 kwietnia 1997 roku