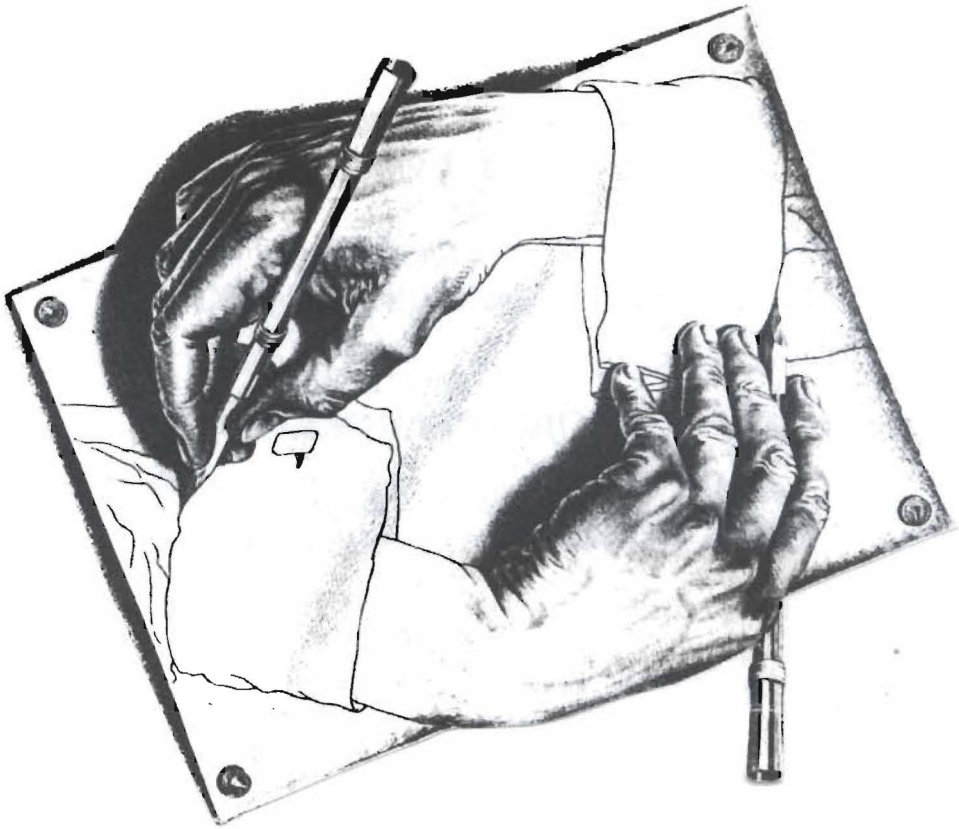
ATENEUM

Teatr im. Stefana Jaracza

TOM STOPPARD

ARKADIA

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Janusz Warmiński



SCENA 61

TOM STOPPARD

ARKADIA

(ARCADIA)

PRZEKŁAD - JERZY LIMON

REŻYSERIA
ANDRZEJ PAWŁOWSKI

SCENOGRAFIA
MARCIN STAJEWSKI

MUZYKA
WOJCIECH BORKOWSKI

ASYSTENT REŻYSERA
MAŁGORZATA BORATYŃSKA (PWST)

ASYSTENT SCENOGRAFA
ANNA DEZÓR

PREMIERA W GRUDNIU 1994
DRUGA PREMIERA W SEZONIE 1994/1995

OSOBY
w kolejności pojawiania się na scenie

THOMASINA COVERLY -	DOMINIKA OSTAŁOWSKA
SEPTIMUS HODGE, jej tutor -	KRZYSZTOF TYNIEC
JELLABY, starszy lokaj -	HENRYK ŁAPIŃSKI
EZRA CHATER, poeta -	MARIAN OPANIA
RICHARD NOAKES, architekt ogrodowy -	JAN MATYJASZKIEWICZ
LADY CROOM -	BARBARA BURSZTYNOWICZ
KAPITAN BRICE -	JAN KOCINIAK TADEUSZ BOROWSKI
HANNA JARVIS, autorka -	GRAŻYNA STRACHOTA
CHLOË COVERLY -	KATARZYNA ŁOCHOWSKA
BERNARD NIGHTINGALE, profesor -	JERZY KAMAS
VALENTINE COVERLY -	TOMASZ DEDEK
GUS /AUGUSTUS COVERLY -	BARTŁOMIEJ OPANIA

SUSAN RUSINKO

TOM STOPPARD

„Wysoka komedia idei'' jak nazwał ją Tom Stoppard zapewniła mu imię najwybitniejszego przedstawiciela tego gatunku, od czasu, gdy na przełomie wieków pojawili się Shaw i Wilde. Główną różnicę pomiędzy nim a jego sławnymi poprzednikami wyznaczał cel, któremu służył dowcip. Dla społecznego reformatora, jakim był Shaw istniały racje ekonomiczne, polityczne, moralne. One też kierowały błyskotliwymi dysputami w jego sztukach. Tendencyjny dramat torował tu nowe szlaki, czyniąc Shawa wielką postacią angielskiej sceny pierwszej połowy naszego stulecia. Podobnie, Wilde nadając farsowy kształt satyrycznemu ujęciu współczesnych mu obyczajów, podważał konwencjonalną moralność. Stawał się on zresztą w większej mierze autorem obyczajowych komedii niż komedii idei.

Podążając śladami Shawa i Wilde'a, Stoppard raz jeszcze zamieniał scenę w dyskusyjne forum, stanowiące zarazem pokaz inwencji językowej. Jedakże w przeciwieństwie do nich, wypracował on w swych sztukach struktury dyskusji po to tylko, by zdementować je w końcu, przy czym niekiedy czynił to całkiem niespodziewanie. Ten proces jest jedną z wielu pułapek, jakie Stoppard zastawia na swą publiczność. Stara się on nie brać udziału w przedstawianych przez siebie sporach, być może obawiając się tak, jak jedna z postaci, że jeśli będzie w nich uczestniczył, to sam się w nich zagubi. Ten proces nieustającego przeczenia, tak świetnie uzewnętrzniony, zebrał wiele pochwał ze strony krytyków. Jednakże rozległy się głosy, co prawda nieliczne, tych, którzy, jak choćby Robert Brustein czy Martin Gottfried, sceptycznie odnosili się do stoppardowskiego traktowania idei. A pod tym względem, Stoppard odróżniał się przecież od Shawa i Wilde'a, których dowcip służy określonemu celowi i których idee, zwłaszcza Shawa, uzyskiwały starannie wypracowany kształt. (...)

Rzeczą być może ważniejszą, niż intelektualna gimnastyka idei, były ćwiczenia, którym Stoppard poddawał swój język. Miał on wspaniałego poprzednika, Jamesa Joyce'a, który stworzył nowy język XX–wiecznej powieści. Stoppard go nie stworzył. Ale osiągnął na scenie podobny efekt, dzięki olśniewającemu wykorzystaniu istniejącego już języka. Doskonale ilustrują to jego *Trawestacje*, które świadczą o całkowitym urzeczeniu rytmami języka i językowymi obrazami. Joyce jest postacią tej sztuki. Jego styl doczekał się w niej stoppardowskiej parodii.

Trzecim rysem, równie wiele ważącym na sztukach Stopparda, co manipulacja ideami i językiem, jest twórczy plagiat. Stąd właśnie wywodzą się intrygi jego sztuk. Zapożyczając się u Shakespeara, Becketta, Sofoklesa, Christie, Wilde'a, Millera i innych, Soppard ponownie wymyślał postacie i sytuacje odnoszące się do jego czasów i osadzone w obrębie jego wizji.

Całe sceny *Hamleta, Makbeta, Brata marnotrawnego, Panny Julii, Szkoda, że jest nierządnicą* – zostały wbudowane w jego sztuki. Duże fragmenty z *Pieśni miłosnej J.Alfreda Prufocka* pojawiają się w jego powieści *Lord Malquist and Mr. Moon. Night and Day*, sztuka poświęcona dziennikarzom, pozostaje pod silnym wpływem powieści *Waugha Scoop. (...)*

W rzeczy samej, jeśli chcemy bawić się dramaturgicznymi żartami Stopparda, a zarazem uniknąć pułapek, które zastawiał na publiczność, musimy dysponować taką znajomością literatury, jaką posiada jedynie wytrawny bywalec teatrów. Bo odbiorcę Stopparda łączy z odbiorcą Shawa, Joyce'a, Eliota czy Becketta – przyjemność, jakiej doświadcza on świadomie, identyfikując znaną aluzję, umieszczoną jednakże w całkowicie nowym kontekście.

Susan Rusinko, Tom Stoppard
tłumaczenie: Lech Budrecki

KALENDARIUM

1937 3 czerwca w Żlinie w Czechosłowacji przychodzi na świat Tomasz Straussler, który później za sprawą adopcji zmienia swe nazwisko i imię na Tom Stoppard

1939 rodzina Strausslerów przenosi się do Singapuru, gdzie ojciec Tomasza pracuje jako lekarz w filii zakładów Baty

1942 Strausslerowie przenoszą się do Dardjeeling w Indiach, ojciec pozostaje w Singapurze i tam też ginie

1946 wdowa, Marta Straussler wychodzi za mąż za majora Kennetha Stopparda, Stoppardowie wraz z dziećmi przenoszą się do Anglii

1954–1958 po ukończeniu szkoły, Tom Stoppard zaczyna pracować jako dziennikarz w „Western Daily Press", a następnie w „Bristol Evening World"

1960 pisze swą pierwszą sztukę *A Walk on the Water*

1962–1963 przenosi się do Londynu i pod pseudoninem „William Boot" publikuje w piśmie „Scene" recenzje teatralne

1963 ITV wystawia jego sztukę *A Walk on the Water*

1964 dwa słuchowiska Stopparda: *The Dissolution of Dominic Boot* i *„M" Is for Moon Among Other Things* nadaje BBC, ponadto pisze jednoaktówkę wierszem *Rosencrantz and Guildernstern Meet King Lear*, ogłasza też drukiem trzy opowiadania: *Life, Times: A Fragment, Reunion, The Story*

1965 BBC nadaje jako słuchowisko *A Walk on the Water*

1966 BBC emituje dwa jego słuchowiska: *If You're Glad, I'll Be Frank* i *Separatkę*, Stoppard adaptuje dla Aldwych Theatre *Tango* Mrożka, odbywa się premiera jego sztuki *Rosencrantz i Guildernstern nie żyją*, niemal równocześnie publikuje swą jedyną powieść *Lord Malquist and Mr. Moon*

1967 Old Vic wystawia *Rosencrantz i Guildernstern nie żyją*, Stoppard otzymuje nagrodę imienia Johna Whitinga, a także nagrodę „Evening Standard", BBC nadaje trzy jego słuchowiska: *Zęby, Another Moon Called Earth* i *Albert's Bridge*

1968 premiera *Enter A Free Man*, sztuki stanowiącej przeróbkę *A Walk on the Water*, premiera *The Real Inspector Hound*, Thames TV nadaje *Neutral Ground*, Stoppard otrzymuje Prix Italia za słuchowisko *Albert's Bridge*, a także nagrodę Tony'ego i New York Critic's Circle za *Rosencrantz i Guildernstern nie żyją*.

1970 *BBC emituje słuchowisko Where Are They Now?*; w USA NBC TV przedstawia jego sztukę *The Engagment* (rozbudowana wersja słuchowiska *The Dissolution of Dominic Boot)*, premiera *After Magritte*

1972 premiera *Skoczków* w teatrze Old Vic, Stoppard otrzymuje nagrodę „Evening Standard" i nagrodę „Plays and Players", w BBC słuchowisko *Artist Descending A Staircase*

1974 premiera *Trawestacji* w Aldwych Theatre

1975 premiera dwu sztuk złączonych w jedną całość: *Dirty Linen* i *New–Found Land*, Stoppard pisze scenariusz oparty na powieści Thomasa Wisemana do filmu *Romantyczna Angielka* w reż. Josepha Loseya

1976 Stoppard otrzymuje nagrodę Tony'ego za *Trawestacje*

1977 premiera sztuki *Grzeczni chłopcy zasługują na względy,* BBC wystawia *Profesional Foul,* Stoppard otrzymuje nagrodę „British Television Critics''

1978 premiera komedii *Night and Day* sygnalizującej zwrot w jego dramaturgii, otrzymuje nagrodę „Evening Standard'', pisze scenariusz wedle *Rozpaczy* Władimira Nabokowa, reż. Werner–Marie Fassbinder

1979 premiera *Dogg's Hamlet and Cahoot's Macbeth,* Stoppard adaptuje *Das Weite Land (Nieznany kraj)* A.Schnitzlera dla Olivier Theatre, pisze też scenariusz oparty na *The Human Factor* G.Greena

1981 adaptuje J.N.Nestroya *Chcę mieć frajdę,* jako *On the Razzle,* kończy scenariusz wedle powieści P.D. Jamesa *Innocent Blood*

1982 BBC nadaje słuchowisko *The Dog It Was That Died,* Stoppard pisze sztukę telewizyjną *Squaring the Circle,* premiera jego nowej sztuki *The Real Thing*

1984 za *The Real Thing* otrzymuje nagrodę Tony'ego

1988 premiera *Towaru (Hapgood)*

1990 premiera filmu *Rosencrantz i Guildernstern nie żyją* w reżyserii i adaptacji Stopparda

1993 prapremiera *Arkadii* w Narodowym Teatrze w Londynie, *Arkadia* zostaje uznana za najlepszą sztukę roku, Stoppard otrzymuje nagrodę „Evening Standard''

ANDRZEJ PAWŁOWSKI

ARKADIA

Arkadia była naprawdę. W starożytnej Grecji była to kraina geograficzna i historyczna w centralnej części półwyspu Peloponeskiego. Położona wśród gór i lasów była stosunkowo spokojną enklawą, a ludność ją zamieszkująca głównie zajmowała się pasterstwem i łowiectwem. Przez długie lata wojny omijały Arkadię i dopiero Rzymianie zdobywając ją, zburzyli spokój, szczęście i dobrobyt tej krainy. A jednak utrwalone wyobrażenie Arkadii jako miejsca powszechnej szczęśliwości na łonie dzikiej a przyjaznej natury przetrwało ponad faktami historycznymi. Ba, im bardziej nie było Arakdii prawdziwej, tym bardziej rozrastała się Arkadia mityczna, aż do XVII wieku, kiedy to stała się najmodniejszym pojęciem i alegorią wśród europejskich elit artystycznych i arystokratycznych. I taką to mityczną krainą szczęścia dla wtajemniczonych pozostaje do dziś.

Wcześniej jeszcze Arkadia znalazła swoje miejsce w greckiej mitologii. To Artemida, piękna bogini–dziewica, rządząca księżycem, zwierzyną leśną i domową, władała Arkadią wraz z powolną jej grupą pięknych nimf. Ulubionym zajęciem Artemidy były polowania oraz zamienianie nieposłusznych nimf w niedźwiedzie. Ludzie, mieszkańcy Arkadii też woleli utrzymywać z Artemidą przyjemne stosunki i dlatego urządzali swoim pannom w dniu kobiecej inicjacji uroczyste tańce, w czasie których panny obwieszone naszyjnikami w kształcie fallusów oddawały się pod opiekę Artemidy. Takie ta bogini miała upodobania i tak to beztrosko, miło i swawolnie płynął czas w Arkadii.

Drugim bóstwem arkadyjskim był Alfejos–pan rzeki, a może raczej pan–rzeka. Bóg to niezwykły, pojawia się i znika, tak jak i rzeka jego imienia to płynie spokojnie wśród dolin, to znika w podziemnych tunelach wśród gór. Alfejos, rzeka dla wtajemniczonych, laikom zdaje się wszystkimi rzekami w Arkadii, wiedzący zaś wiedzą, że ten strumień płynie nieprzerwanie mimo iż go nie widać, i że gdzieś, później i dalej znowu się objawi potężniejszy i bardziej widoczny niż był, gdy krył się przed naszymi oczyma. Ba, niektórzy twierdzą, że płynie nie tylko przez Peloponez, ale i płynie pod Adriatykiem, aby na Sycylii wytrysnąć na powierzchnię źródłem Aretuzy. A dowodzi tego mitologia: Aretuza była najpiękniejszą z nimf, ale gdy piękną ktoś ją nazywał, ze wstydu bardzo się rumieniła, wolała szczycić się swoim kunsztem łowieckim. Pewnego upalnego dnia jednak nawet ją polowanie zmęczyło, a widząc cienisty, spokojny strumień, szaty zrzuciła i aby się orzeźwić, przepiękna w swej nagości zanurzyła się w chłodnych nurtach. Alfejos spoczywający w nurtach swego strumienia na widok ślicznej Aretuzy nie pozostał obojętny,ba, zakochał się w niej od pierwszego wejrzenia i objął ją mocniej swymi nurtami. Przestraszona Aretuza, która jak pamiętamy bała się spodobać, wyskoczyła z wody jak pływała, czyli naga i zaczęła uciekać przez lasy i góry. Zakochany Alfejos wzburzył swe nurty i popłynął za nią. Na nic się zdały kluczenia Aretuzy, chowała się w lesie – on płynął za nią, kryła się pod skałami – on płynął za nią, uciekała przez morze, on płynął. Taka to potęga miłości zrodzonej w Arkadii. Nimfa prosi Artemidę o pomoc, ta zamienia ją w chmurę, ale Alfejos nie daje za wygraną, otacza chmurę swymi chłodnymi falami. Aretuzę zimny pot oblewa i o dziwo rozpływa się, zamienia się w strugę, a tu już Alfejos, zakochany, swymi falami opływa fale strugi–Aretuzy. Artemida otwiera przed Aretuzą podziemną grotę na Sycylii, ale już za późno, za późno. Alfejos tak już ją objął miłośnie, że zlali się w jedno i razem w takim zapale unosili swe wody, że ziemia

się przed nimi rozwarła i na powierzchnię wytrysnęli w miejscu, które do dziś znane jest jako Źródło Aretuzy, z którego panny pragnące się spodobać swoim wybranym muszą napić się łyk czystej wody. Tak to Aretuza zrozumiała, że miłości bać się nie trzeba.

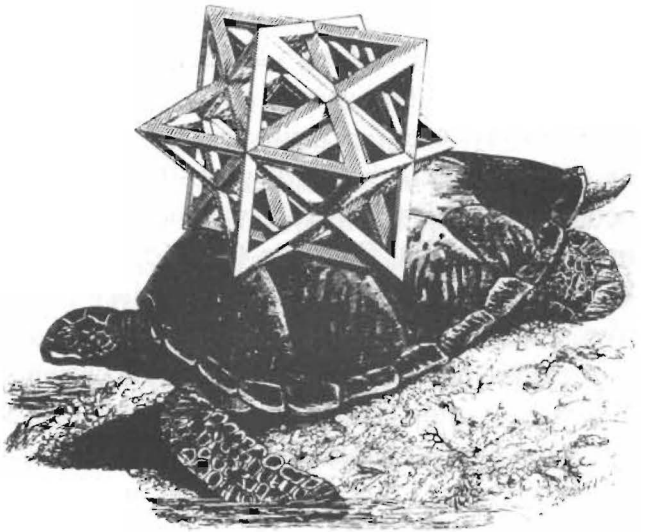
Jak widzimy, Arkadia to rzeczywiście kraina szczęśliwa, gdzie wśród skał, strumieni, drzew i łąk, każdy choćby i nie chciał znajdzie lub zostanie znaleziony przez miłość i szczęście. A czy w Arkadii żyje się wiecznie, w szczęściu i ponad śmiercią? Średniowieczny, a o renesansowych horyzontach dobry król René Andegaweński (1409–1480), m.in. hrabia Prowansji, książę Andegawenii i Lotaryngii, król Węgier, król Neapolu i Sycylii! /tam, gdzie bije Źródło Artemidy/, król Aragonii i Jerozolimy, krewny Plantagenetów angielskich, władca połowy ówczesnego świata, potomek legendarnych Merowingów, potomek jeszcze bardziej legendarnych pasterzy arkadyjskich, wielki mistrz tajemniczego zakonu rycerzy–spadkobierców, kontynuatorów, a może rywali templariuszy, założyciel jeszcze innego zakonu rycerskiego, dramaturg i reżyser dziwnych sztuk teatralnych, połączonych z turniejami rycerskimi, wreszcie filozof i znawca nauk tajemnych, ten niezwykły król za swą rycerską dewizę przyjął tajemniczą sentencję **„Et in Arcadia ego...''**, co znaczy „I ja w Arkadii...''. Niezwykłe zdanie bez orzeczenia, którego najprawdopodobniejszym, jak uznano, uzupełnieniem jest Śmierć, tzn „I ja w Arkadii umrę'' lub „I ja w Arkadii umarłem''. Ba, ale cóż to znaczy? Niestety nie wiemy nic o wcześniejszym pochodzeniu tej sentencji, aczkolwiek uczeni podejrzewają, iż ma ona związek z o wiele wcześniejszymi i o wiele bardziej ważnymi i tajemniczymi sprawami, niż sam brak orzeczenia w zdaniu. Wiemy natomiast z całą pewnością, że sentencja **Et in Arcadia ego** w późniejszych czasach zrobiła olśniewającą karierę. Od XVI wieku pojawiają się poematy i powieści mające w tytule słowo Arkadia lub naszą tajemniczą sentencję. A na początku wieku XVII wręcz powstaje

moda na tajemnicze i gorzkie Arkadie, barokowo niepokojące i klasycystycznie dostojne. Dość wspomnieć, że najsławniejsze obrazy Nicolasa Poussina, najbardziej prominentnego malarza połowy XVII wieku zatytułowane są „Et in Arcadia ego'' i „Pasterze arkadyjscy''. Zwróćmy też uwagę, że sentencja „I ja w Arkadii'' funkcjonuje jako rodzaj szyfru dla wtajemniczonych filozofów i znawców wiedzy tajemnej, a od alegorii arkadyjskich aż roi się w literaturze omawiającej działalność Różokrzyżowców. Jednym z głównych problemów, którymi od wieków zajmuje się wiedza tajemna jest śmierć–nieśmiertelność–życie ponad śmiercią, odwieczny i główny problem wszelkich ezoteryzmów, hermetyzmów i mistycyzmów. Arkadia staje się rajem utraconym i rajem do odzyskania dla hermetystów i mistyków, rajem, w którym jak to w raju, nie ma śmierci. Przypomnijmy, że jak wieść niesie niektórzy Różokrzyżowcy potrafili pokonać śmierć i żyli wiecznie (hrabia Saint–Germaine) lub co najmniej potrafili ożywać po śmierci. Jeśli oczywiście Różokrzyżowcy, nazwani niegdyś Rycerzami Arkadyjskimi, w ogóle realnie istnieli. Et in Arcadia ego ... staje się w tym kontekście tajemnym kluczem do tajemnej wiedzy o życiu i śmierci, wiedzy, o której zdobycie zabiega od zarania swych dziejów, i którą to wiedzę wtajemniczeni posiedli mniej więcej w tym czasie, gdy Arkadia naprawdę istniała i była enklawą szczęścia. Wiedza ta została utracona, gdy barbarzyńscy profani spalili wielką bibliotekę w Aleksandrii. Wielu pokoleń potrzebowano, aby tę wiedzę odtworzyć, a dokonali tego jakoby Różokrzyżowcy i ich bezpośredni poprzednicy, dla których Arkadia jest i realnością, i symbolem.

Arkadyjski Alfejos zaś, ten bóg–rzeka, święta rzeka, rzeka–początek wszystkich rzek staje się symbolem–źródłem wszelkiej wiedzy tajemnej, pojawiającym się na powierzchni i znikającym w podziemiach nurtem wszelkiej prawdziwej wiedzy, który choć zda się, znika z oczu niewtajemniczonych, to przecież płynie i potężnieje dalej, aby w odpowiednim miejscu i czasie znów się objawić. A gdy to się stanie, dowiemy się jak żyć w miłości i bez śmierci. Na razie jeszcze metaforyczny Alfejos jest ciągle nurtem podziemnym, dostępnym tylko wtajemniczonym, którzy przekazują sobie z pokolenia na pokolenie tę hermetyczną wiedzę i strzegą jej, ukrywając przed profanami.

Warto też zauważyć pewną prawidłowość. Arkadyjska moda i ideologia poprzedza lub towarzyszy ruchom demokratyzującym życie społeczne, staje się wtedy pewnym obrazem idealnym, do którego warto dążyć, z którego inspirację warto czerpać. Arkadia jest mitologizacją obrazu szczęśliwej przeszłości, która może odrodzić się, odżyć, w przyszłości, na przekór chaotycznej i bezradosnej teraźniejszości. I jeśli „nawet w Arkadii się umiera'', to warto jej poszukać lub ją sobie stworzyć, aby mimo wszystko żyć w szczęściu i harmonii. Czy moda na sztukę Stopparda pt. „Arkadia'' w polskich teatrach, oznacza, że złaknieni jesteśmy porządku, kulturalnego spokoju i wiedzy o tym , co naprawdę ważne?

Andrzej Pawłowski

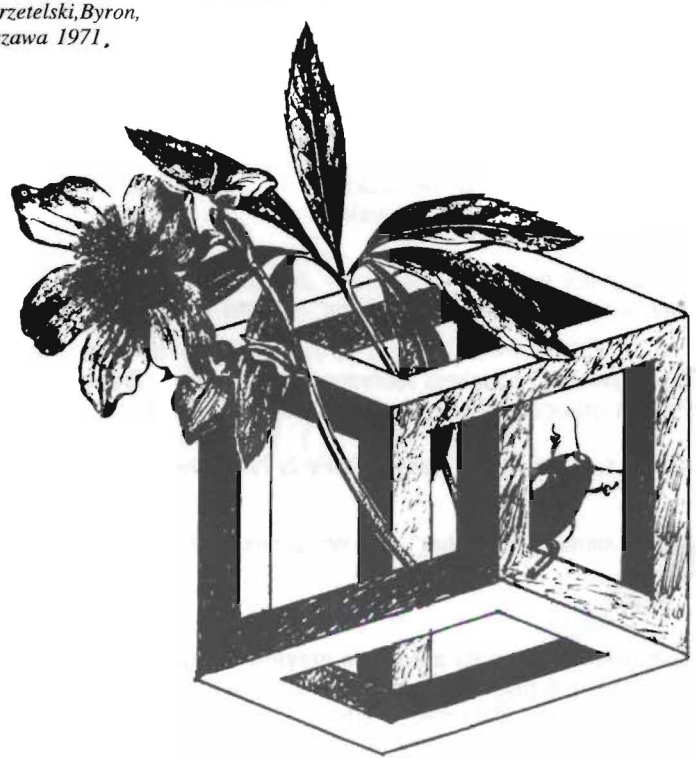


GEORGE GORDON NOËL BYRON

ur. 22.01.1788r. w Londynie – zm. 19.04.1824r. w Missolonghi, Grecja. Angielski poeta i dramaturg. Wraz z Percy B. Shelleyem i Johnem Keatsem reprezentuje drugą generację romantyków angielskich. Twórczość Byrona silnie wiąże się z kolejami jego życia. Bujny i niezrównoważony temperament odziedziczył po obojgu rodzicach: ojcu, oficerze Gwardii i matce pochodzącej z ziemiańskiej rodziny szkockiej. Już w wieku dziesięciu lat, Byron otrzymał rodzinny tytuł i fortunę. Uczył się w szkole w Harrow, a potem ukończył uniwersytet w Cambridge. Jeszcze w czasie studiów wydał pierwsze poezje, wzbudzając zainteresowanie drugim tomikiem pt. *Godziny próżnowania (Hours of Idleness,* 1807). W utworach tych przybrał swą charakterystyczną postawę znużonego życiem cynika. Wiersze zostały surowo potraktowane przez najbardziej wpływowe pismo literackie „The Edinburgh Review''. Nieprzychylna krytyka wywołała natychmiastową reakcję Byrona w postaci zjadliwej satyry *English Bards and Scotch Reviewers (Poeci angielscy i szkoccy krytycy,* 1809). Utrzymana w duchu neoklasycyzmu, atakowała współczesnych poetów: Williama Wordswortha, Samuela Coleridge'a, Roberta Southeya, Waltera Scotta – i krytyków. Od pierwszwch zatem utworów, uwydatniła się dwoistość poezji Byrona – był wielkim romantykiem, a także jako satyryk – kontynuatorem tradycji XVIII wiecznej. W 1809 r. Byron wyjechał na prawie dwa lata w podróż po południowej Europie i Bliskim Wschodzie. Po powrocie z zagranicy zasiadł w Izbie Lordów. Myśl o karierze politycznej odrzucił jednak, po ogłoszeniu wspomnień z podróży, *Wędrówek Childe Harolda* (*Childe Harold's Pilgrimage,* 1812), dzięki którym, jak mówił, „obudził się i przekonał, że jest sławny''. Owe wierszowane kartki z podróży, czyli poemat o melancholijnym młodzieńcu, owianym aurą tajemniczości oraz jego przygody na tle egzotyki Bliskiego Wschodu – z miejsca podbiły czytelników. Znalazłszy właściwe ujście dla swego talentu, Byron kontynuował twórczość, pisząc za przykładem Scotta wiele powieści poetyckich: *Giaur* (*Giaour,* 1813), *Narzeczona z Abydos (The Bride of Abydos,* 1813), *Korsarz (Corsair,* 1814), *Lara (Lara,* 1814), *Oblężenie Koryntu (The Siege of Corinth,* 1816), którymi całkowicie zaćmił sławę swego poprzednika. Wszystkie te opowieści, w założeniu epickie, o akcji sensacyjnej i melodramatycznej, są do siebie podobne. Łączy je tajemnicza atmosfera Wschodu, z jego kulturą, fanatyzmem religijnym, a przede wszystkim postać „bohatera bajronicznego'', samotnego indywidualisty, zbuntowanego, dumnego, pozornego cynika, w gruncie rzeczy pełnego smutku i cierpienia. Te opowieści orientalne pobudziły wyobraźnię czytelników i poetów całej Europy, przyczyniając się do rozkwitu romantyzmu poza granicami Anglii. Byron stał się jednym z najsławniejszych ludzi swoich czasów. Fascynował wszystkich, zwłaszcza kobiety – urodą, sławą, ekscentrycznymi wystąpieniami, skandalami hulaszczego życia i jednocześnie politycznym radykalizmem. Dopiero pogłoski o jego kazirodczej miłości do przyrodniej siostry, Augusty Leigh, a później niefortunne małżeństwo z Anną Izabellą Milbanke, położyły ostatecznie kres popularności poety wśród londyńskiej elity. Na skutek ostracyzmu towarzyskiego musiał w r. 1816 opuścić Anglię na zawsze. Początkowo mieszkał w Szwajcarii, gdzie zaprzyjaźnił się

z Shelleyem. Emigracja przyczyniła się do pogłębienia emocjonalnych treści poezji Byrona. Trzecia pieśń *Wędrówek Childe Harolda* (1816), opisująca podróż przez Belgię, Nadrenię i Szwajcarię, jest o wiele dojrzalsza od poprzednich. W nowym duchu pogłębionej refleksji utrzymany jest też poemat *Więzień Czyllonu (Prisoner of Chillon,* 1816) oraz ponure wspomnienia miłości *Sen (The Dream,* 1816). Nawrotem do melodramatycznego romantyzmu był jego pierwszy dramat *Manfred (Manfred,* 1817), parafraza legendy o Fauście. Jako reminiscencje podróży do Włoch powstały: czwarta pieśń *Wędrówek, Żale Tassa (The Lament of Tasso,* 1817) i *Proroctwo Dantego (The Prophecy of Dante,* 1812), które mimo szlachetnych tendencji, posiadają mniejszą wartość artystyczną. W swym największym dramacie *Kain (Cain,* 1821) tworzy Byron wielką kreację buntownika przeciw niesprawiedliwemu tyranowi – Bogu. Kain, uczeń Lucyfera, typowy bohater bajroniczny wyraża odwieczny protest człowieka przeciwko autorytetowi władzy i prawa. Symbolem buntu staje się jednak krwawa zbrodnia. Na oburzenie wywołane przez Kaina, a zwłaszcza epitet „przywódcy satanicznej szkoły poezji", nadany mu przez Southeya, zareagował Byron *Wizją sądu (The Vision of Judgement,* 1822), satyrą niemal ściśle pseudoklasyczną, zawierającą pochwałę Alexandra Pope'a i krytykę romantyków. Największy i niedokończony poetat Byrona *Don Juan (Don Juan,* 1823) obejmuje szesnaście pieśni, w których epicka narracja przeplatana jest dygresjami i komentarzami odautorskimi. Opowiadając o podbojach miłosnych hiszpańskiego hidalga w Grecji, Konstantynopolu i Rosji, ukazuje Byron własną postać: błyskotliwą inteligencję, cynizm, romantyczny entuzjazm, nieustanny niepokój, demokratyzm poglądów obok arystokratycznej wyniosłości. Na wieść o powstaniu Greków przeciw Turcji, Byron, wyruszył do Grecji, gdzie po niecałym roku zmarł na febrę w Missolonghi. Sława Byrona za jego życia, będąca w znacznej mierze rezultatem jego fascynującej osobowości, utrwaliła się u potomnych dzięki jego dziełom. Wzniosłość graniczyła w nim z przyziemnością, retoryka ze szczerością wypowiedzi, cynizm z oddaniem idei, romantyczne porywy z klasyczną dyscypliną. Bardziej niż w ojczyźnie doceniono go na kontynencie, gdzie wpłynął bezpośrednio na rozwój romantyzmu we Francji (Lamartine, Musset), w Niemczech (Goethe) i w Polsce (Mickiewicz, Słowacki).

Opracowano na podstawie:
Mały słownik pisarzy angielskich i amerykańskich,
(J. S.) Jerzy Strzetelski,Byron,
s. 80–82, Warszawa 1971.



Zastępca dyrektora
Zbigniew Libera

Kierownik literacki
Lech Budrecki

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 – **Robert Szatkowski**
Kostiumy wykonano pod kierunkiem **Anny Dezór i Henryka Kalbarczyka**
Kierownik pracowni malarsko–modelatorskiej – **Katarzyna Wierzejska**
Kierownik pracowni fryzjersko–perukarskiej – **Danuta Fuksiewicz**
Kierownik pracowni stolarskiej – **Aleksander Kornacki**
Kierownik pracowni ślusarskiej – **Jan Teodorczyk**

Inspicjent – **Adam Borkowski**
Suflerka – **Beata Szaradowska**

Organizator pracy artystycznej – **Joanna Ciepiel**
Kierownik Biura Obsługi Widzów – **Maria Nowocień**

Opracowanie i redakcja techniczna programu – **Beata Soboń**
Projekt graficzny programu – **Marcin Stajewski**

Na str. 1, 15,19 wykorzystano fragmenty rysunków **M.C. Eshera.**

Skład i łamanie: „Radius" s.c., Warszawa, ul. Nowogrodzka 31 tel. 621-39-20

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 1994/1995

400.000.000 zł

35.000,-
3,50,-

PONADTO W REPERTUARZE TEATRU

ZEMSTA – Aleksander Fredro, reżyseria – Gustaw Holoubek, scenografia – Marcin Stajewski

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

TAK JEST, JAK SIĘ PAŃSTWU ZDAJE – Luigi Pirandello, tłumaczenie – Jerzy Jędrzejewicz, reżyseria – Waldemar Śmigasiewicz, scenografia – Maciej Preyer, muzyka – Wojciech Borkowski

OPERA ZA TRZY GROSZE – Bertolt Brecht, Kurt Weil, przekład – Barbara Witek-Swinarska, teksty songów – Władysław Broniewski, inscenizacja i reżyseria – Krzysztof Zaleski, scenografia – Janusz Sosnowski, kostiumy – Irena Biegańska, kierownictwo muzyczne i instrumentacja – Jerzy Satanowski, zespół muzyczny pod kierunkiem – Wojciecha Borkowskiego, przygotowanie wokalne – Aldona Krasucka

CZYTADŁO – Tadeusz Konwicki, adaptacja i reżyseria – Robert Gliński, scenografia – Aleksandra Semenowicz, muzyka – Jarzy Satanowski

J.B. I INNI – SCENY DRAMATYCZNE WEDŁUG MAKSYMA GORKIEGO, inscenizacja i reżyseria – Tadeusz Konwicki, scenografia – Marcin Stajewski, opracowanie muzyczne – Wojciech Borkowski

FANTAZY – Juliusz Słowacki, reżyseria – Gustaw Holoubek, scenografia – Lidia Minticz–Skarżyńska i Jerzy Skarżyński, muzyka – Wojciech Borkowski

SCENA 61

BURZLIWE ŻYCIE LEJZORKA – Ilia Erenburg, tłumaczenie – Maria Popowska, adaptacja – Katarzyna Sobol, Maciej Wojtyszko, teksty piosenek – Maciej Wojtyszko, reżyseria – 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

IWONA, KSIĘŻNICZKA BURGUNDA – Witold Gombrowicz, reżyseria – Waldemar Śmigasiewicz, Maciej Wojtyszko, scenografia – Maciej Preyer, opracowanie muzyczne – Wojciech Borkowski

OLEANNA – David Mamet, tłumaczenie – Marek Kędzierski, reżyseria – Feliks Falk, scenografia – Marcin Stajewski

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

KONTRABASISTA – Patrick Süskind, tłumaczenie – Barbara Woźniak, reżyseria – Robert Gliński, scenografia – Marcin Stajewski

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