ATENEUM

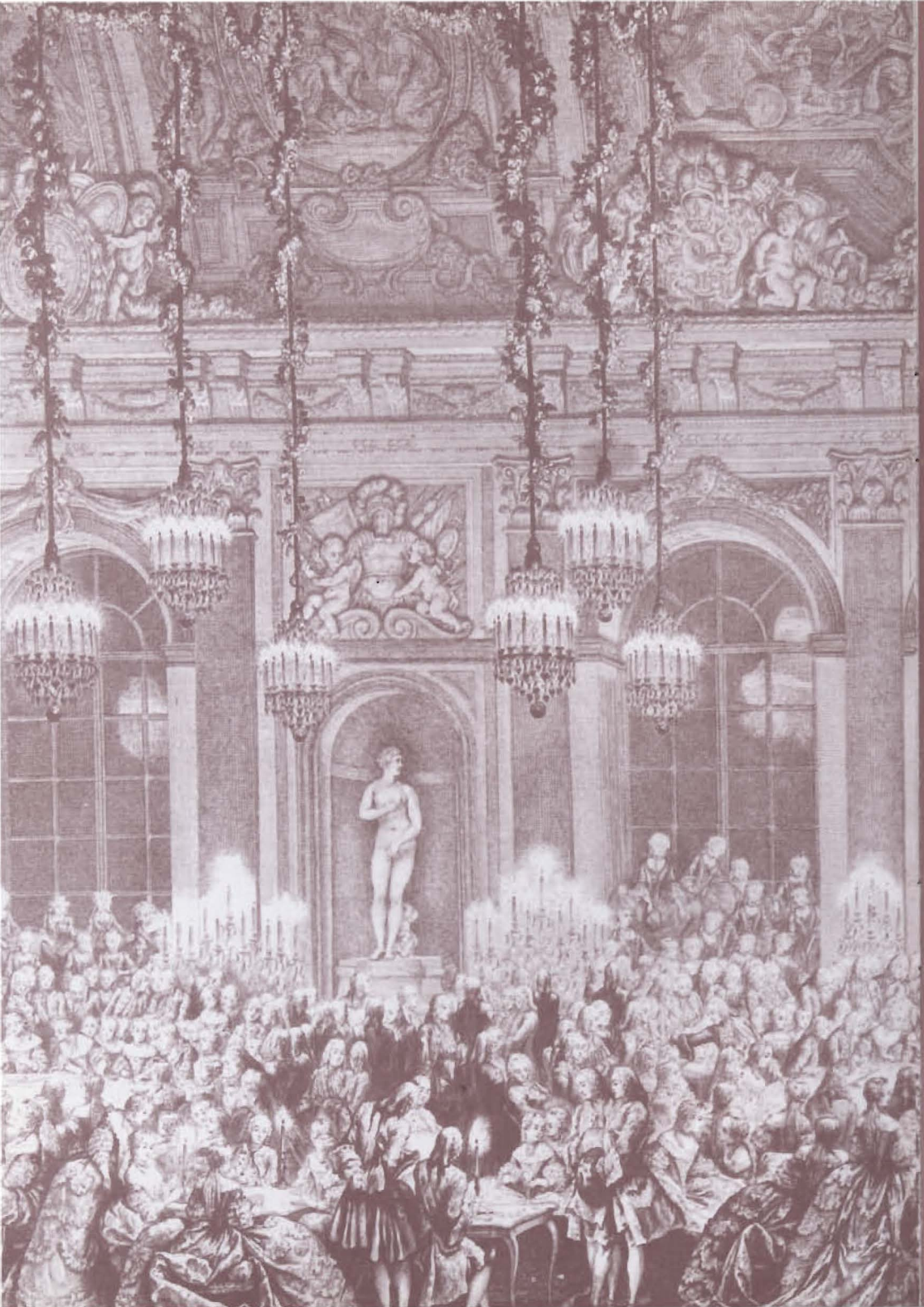
Teatr im. Stefana Jaracza

SZALONY DZIEŃ
czyli
WESELE FIGARA

wg Pierre'a de Beaumarchais i Wolfganga Amadeusza Mozarta

Dyrektor
Zbigniew Libera

Dyrektor Artystyczny
Gustaw Holoubek



P.A. CARON DE BEAUMARCHAIS.

SZALONY DZIEŃ
czyli
WESELE FIGARA

„Le mariage de Figaro"

wg Pierre'a de Beaumarchais
i Wolfganga Amadeusza Mozarta

Przekład tekstu – **Tadeusz Boy-Żeleński**
Libretto – **Lorenzo da Ponte**
w tłumaczeniu – **Aleksandra Rymkiewicza**
Aria Marceliny w przekładzie **Zdzisława Jachimeckiego**

Opracowanie tekstu i reżyseria
Waldemar Śmigasiewicz

Opracowanie muzyczne, kierownictwo muzyczne
Aldona Krasucka

Scenografia
Maciej Preyer

Choreografia
Emil Wesołowski

Asystent reżysera
Tomasz Konina

Premiera w listopadzie 1997 roku
Druga premiera w sezonie 1997/1998

Osoby:

HRABIA ALMAWIWA – wielkorządca Andaluzji – **Krzysztof Tyniec**
HRABINA – jego żona – **Magdalena Zawadzka**
FIGARO – służący Hrabiego i burgrabia zamku – **Emilian Kamiński**
ZUZANNA – pierwsza garderobiana Hrabiny i narzeczona Figara – **Agnieszka Warchulska**
MARCELINA – z fraucymeru Hrabiny – **Elżbieta Starostecka**
ANTONIO – ogrodnik pałacowy, wuj Zuzanny i ojciec Franusi – **Marek Lewandowski**
FRANUSIA – córka Antonia – **Małgorzata Pieńkowska**
CHERUBIN – pierwszy paź Hrabiego – **Dominika Ostałowska**
BARTOLO – lekarz z Sewilli – **Witold Skaruch** *(gościnnie)*
BAZYLIO – nauczyciel klawicymbału – **Artur Barciś**
DON GUZMAN GĄSKA – sędzia – **Andrzej Zieliński**
ŁAPOWY – pisarz, sekretarz don Guzmana – **Arkadiusz Nader**
PEDRILLO – kurier Hrabiego – **Henryk Łapiński**

Przygotowanie wokalne – **Aldona Krasucka**
Gra zespół kameralny pod kierunkiem Aldony Krasuckiej w składzie:
I skrzypce – **Filip Jaślar**
II skrzypce – **Marek Zebura**
altówka – **Alfred Dahlen**
wiolonczela – **Anna Tyka**
flet – **Agnieszka Prosowska-Iwicka**
klarnet – **Mariusz Głębocki**
waltornia – **Zbigniew Choma**
fortepian – **Aldona Krasucka**

„Pragnę się śmiać ze wszystkiego, aby nie musieć płakać"

1. Na początku była rewolucja.
Walka, jaka towarzyszyła prapremierze komedii Beaumarchais'go należy z pewnością do najbarwniejszych kart historii teatru francuskiego. *Le mariage de Figaro* ukończone w 1778 roku, czekało na wystawienie sześć lat. Dopiero w 1784 Ludwik XVI pod naciskiem opinii publicznej zezwolił na pierwszy publiczny pokaz utworu w Comédie Française. Przedstawienie powtarzano ponad sześćdziesiąt razy, co jak na tamte czasy dowodzi wielkiego sukcesu. *Wesele Figara* stało się przyczynkiem do zbliżającej się Rewolucji Francuskiej. Danton powiedział, że to właśnie Figaro zabił szlachtę, Napoleon nazwał sztukę „Rewolucją w czynie", a cały kraj powtarzał fragment monologu Figara z ostatniego aktu: „...Nie, panie hrabio... dlatego, że jesteś wielkim panem, uważasz się za geniusza!... Szlachectwo, majątek, stanowisko, urzędy, wszystko to czyni tak pysznym! Cóżeś uczynił dla zyskania tylu przywilejów? Zadałeś sobie trud, aby się urodzić, nic więcej..." . Beaumarchais oskarżał i ośmieszał szlachtę, głównym bohaterem swej sztuki uczynił zaś prostego służącego. Ale jego dzieło nie jest jedynie zjadliwą krytyką społeczną, obok tych racji, *Wesele Figara* to przecież pełna humoru i wdzięku komedia charakterów. Zapewne to zadecydowało, że Wolfgang Amadeusz Mozart szukając libretta do swej nowej opery zainteresował się sztuką Beaumarchais'go.

Almaviva

2. „Przejrzałem ze sto, a może i więcej librett i nie znalazłem ani jednego, które dałoby mi satysfakcję. Tu i tam należałoby przerabiać i nawet jeśli poeta by na to poszedł, to łatwiej byłoby mu napisać nowe libretto, niż przerobić stare. A nowe zawsze jest lepsze od starego" - pisał Mozart 7 maja 1783 roku. Kiedy jednak natrafił na *Wesele Figara*, zrozumiał, że oto pojawiła się sztuka znakomicie odpowiadająca jego pragnieniu stworzenia dzieła współczesnego, traktującego o zwykłych ludziach, a nie o mitycznych bohaterach.

Ale nie była to jedyna przyczyna, dla której Mozart zdecydował się na komedię Beaumarchais'go. Kiedy uważnie przyjrzymy się życiu kompozytora i listom, jakie pisał do ojca i przyjaciół, okaże się, że Mozart bardzo szczególnie odczytywał *Figara*. „Szlachectwo to sprawa serca. Nie jestem hrabią, ale mam więcej honoru niż niejeden hrabia. [...] Kiedy mnie ktoś znieważy, to muszę się zemścić. Muszę też oddać więcej, niż sam dostałem, bo gdybym mu oddał tyle samo, byłby to odwet, a nie kara. Postawiłbym się wtedy na jego poziomie, a zbyt jestem dumny, żeby się stawiać na równi z takim kretynem" - z oburzeniem wyznawał ojcu w jednym z listów. Jakże te słowa są bliskie oskarżycielskiemu

Basile

monologowi Figara. Oto bowiem Mozart - genialny kompozytor, któremu kazano układać tańce dla dworskich rautów; człowiek, którego władcy nie doceniali, a on musiał pozostawać na ich posługach, zobaczył nagle możliwość powiedzenia tego, co najbardziej go bolało. Figaro, który w imię własnego honoru, rzucił wyzwanie swemu panu, stał się Mozartowi niezwykle bliski.
Przerobienia komedii na libretto operowe podjął się Lorenzo da Ponte, zaś cesarz Józef II wyraził zgodę na wystawienie dzieła pod warunkiem skreślenia wszystkich aluzji politycznych. Zachowując cały przebieg fabularny i wszystkie postaci komedii Beaumarchais'go, Mozart wspaniale ją uszlachetnił i nadal jej nowe, głębsze znaczenia. Prapremiera *Le Nozze di Figaro* odbyła się w wiedeńskim Burgtheater 1 maja 1786 roku i została przyjęta dosyć chłodno. Dopiero premiera w Pradze sprowokuje kompozytora do napisania w jednym z listów: „Tutaj o niczym innym się nie mówi, tylko o *Figarze*. Wszędzie się gra, śpiewa, nuci i gwiżdże tylko *Figara*. Żadna opera nie wzbudza takiego zainteresowania, jak *Figaro*, nic tylko *Figaro*".

3. Gdyby z całej literatury operowej trzeba było wybrać te najświetniejsze muzyczne arcydzieła, *Wesele Figara* Mozarta zajęło by jedno z pierwszych miejsc obok *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego i *Falstaffa* Verdiego w gatunku opery buffa, a z drugiej strony obok *Kawalera srebrnej róży* Ryszarda Straussa. Jak przystało bowiem na dzieło genialne, Mozartowski *Figaro* łączy w sobie elementy bardzo różnorodne. Od klasycznych numerów wokalnych rodem z opery komicznej (aria Bartola o zemście), poprzez dość nowatorskie potraktowanie partii orkiestry nie tylko dyskretnie towarzyszącej śpiewakowi, ale również ilustracyjnej (aria Figara „Non piu andrai") aż po mistrzowskie, wielkie finały II i IV aktu, z których każdy stanowi samoistne dzieło.

I wreszcie dwie arie, które sprawiają, że nie można myśleć o *Weselu Figara* jako o pięknej, lecz błahej operze komicznej. „Porgi, amor" i „Dove sono i bei momenti" - dwa lamenty Hrabiny, najpiękniejszej z Mozartowskich bohaterek, ale i jednej z najwspanialszych postaci, jakie pojawiły się w historii gatunku. Nic dziwnego, że Ryszard Strauss dał Marszałkowej z *Kawalera srebrnej róży* tak wiele rysów Hrabiny Almaviva. Jest to bowiem portret nakreślony z niezwykłym uczuciem i wrażliwością. Samotna, opuszczona przez męża Hrabina zdaje sobie sprawę, że wszystko przeminęło bezpowrotnie i że niedługo będzie już starą kobietą. Ta postać determinuje charakter dzieła Mozarta. Sprawia, że od czasu do czasu, z opery buffa przeradza się ono w gorzką opowieść o utraconej miłości, samotności i rozpaczy. I o tym, że szczęśliwy koniec może być tylko pozorny. Po nocy bowiem, podczas której wszyscy sobie przebaczają, następuje znowu piękny poranek...

Thénard dans le rôle de Figaro

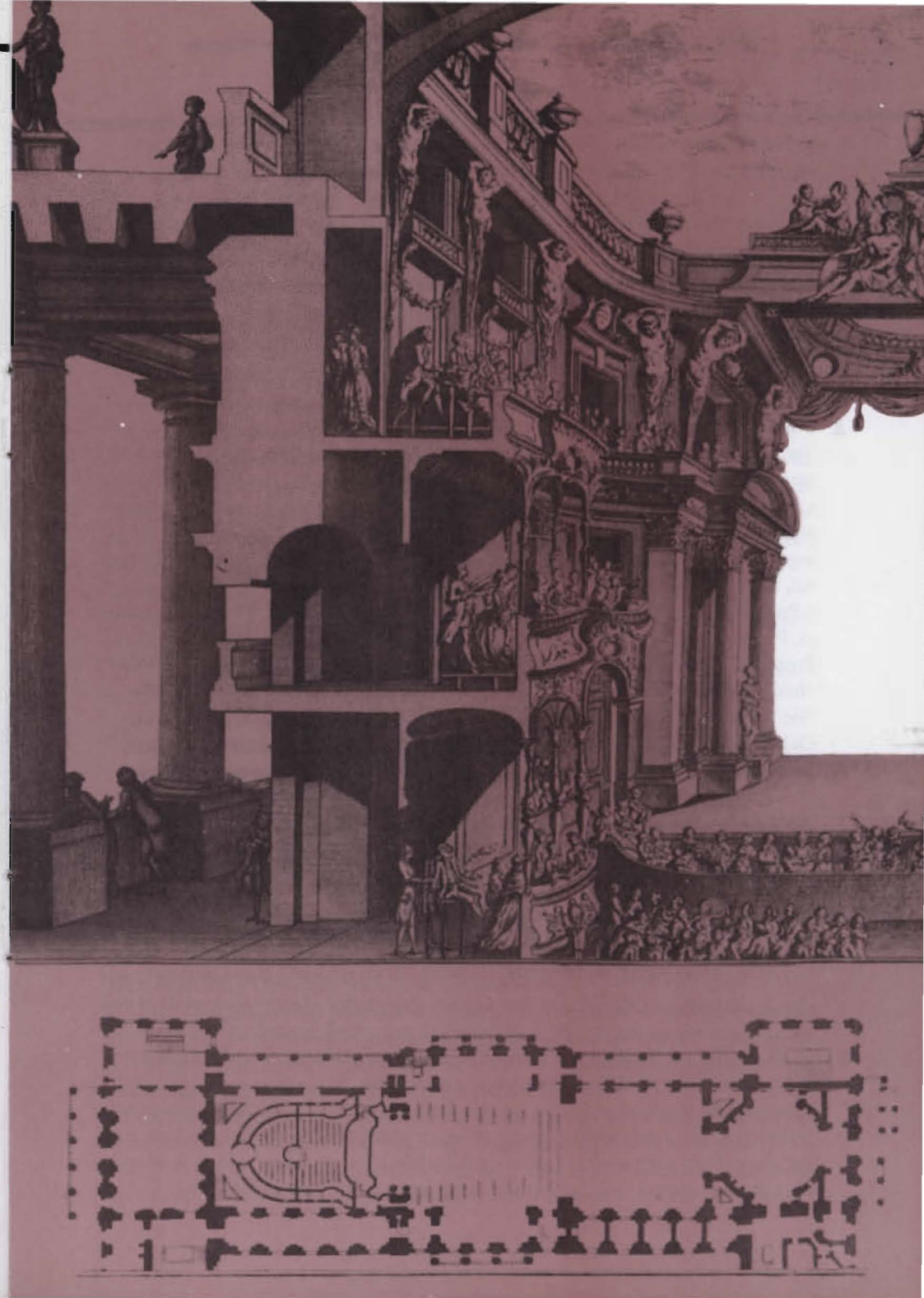
4. Oprócz Mozarta po komedię Beaumarchais'go sięgało wielu jeszcze twórców, wystarczy przypomnieć, że do końca XIX wieku, powstało dziesięć innych wersji muzycznych historii wesela Zuzanny i Figara. Nie mają one jednak większego znaczenia w dziejach muzyki.
Na szczególną uwagę zasługują jednak dwa utwory, które mając za swych bohaterów postaci znane z Beaumarchais'go, pokazują dalsze ich losy. W lutym 1903 roku w Operze w Monte Carlo odbyła się prapremiera nowego dzieła znakomitego francuskiego kompozytora, Julesa Masseneta. Rzecz zatytułowana była *Cherubin*, zaś libretto napisali Francis de Croisset i Henri Cain. Dzięki świetnemu nagraniu RCA Red Seal z Fredericą von Stade mamy dziś możliwość przyjrzeć się bliżej tej „śpiewanej komedii". Z pewnością nie jest to dalsza część *Wesela Figara*, lecz jedynie rozwinięcie jednego z wątków. Cherubin, u Beaumarchais'go i Mozarta postać drugoplanowa, tutaj jest osobą najważniejszą. Jego charakter nie zmienił się, dalej nie potrafi się oprzeć urokowi żadnej kobiety, tyle tylko, że tym razem wpada w o wiele bardziej skomplikowane tarapaty.

Drugi utwór jest już znacznie poważniejszy i stanowi bardzo świadome nawiązanie do komedii Beaumarchais'go. *Figaro się rozwodzi*, sztuka Odona von Horvatha z 1934 roku, przenosi Hrabinę, Zuzannę, Figara i Hrabiego w czasy nam współczesne. Wszyscy uciekają przed rewolucją, tułają się, by odnaleźć własne miejsce. Hrabia, który dawno już zbankrutował, szuka schronienia w knajpie prowadzonej przez Cherubina, Figaro stara się otworzyć zakład fryzjerski, Hrabina umiera... Dramat Horvatha opowiada o końcu dawnego porządku, o epoce straconej bezpowrotnie. A jest tym boleśniejszy, że stanowi kontynuację przepełnionego blaskiem i optymizmem *Wesela Figara*.

5. Beaumarchais'go gra się dzisiaj rzadko. *Cyrulik sewilski* odszedł w zapomnienie, ustępując miejsca napisanej czterdzieści lat później operze Rossiniego. Z *Weselem Figara* stało się trochę inaczej: choć dzieło Mozarta okazało się znacznie doskonalsze, literacki oryginał nadal pojawia się na scenach, dzisiaj nie niosąc oczywiście równie rewolucyjnych treści. Kiedyś *Figaro* oskarżał arystokrację; teraz nie mówi już o społeczeństwie, ale o jednostce. Pyta o granice wolności, o wartości podstawowe i niezbywalne: uczciwość, wierność i miłość.
Spektakl, na który Państwa zapraszamy, jest próbą połączenia wdzięku i lekkości pióra Beaumarchais'go z pięknem muzyki Mozarta. Podobnie jak w prapremierowej wersji *Wesela Figara* wystawionej w Paryżu, muzyka nie stanowi tu ozdobnego dodatku, lecz jest ważnym elementem dramaturgicznym. Kiedy pojawiają się wielkie emocje, nasi bohaterowie zaczynają śpiewać. A tam odnajdują prawdziwą wolność...

Tomasz Konina

Arlequin *Sganarelle* *Figaro*



FIGARO

LION FEUCHTWANGER

I Przedstawienie prywatne

Vaudreuil mówił niejednemu, że każe grać *Figara* właśnie dlatego, że Ludwik zabronił; wystawienie komedii stało się stopniowo jego własną sprawą, a ponieważ i tak zmuszony był pozostać w Wersalu jeszcze długie dnie i tygodnie, nie miał więc nic lepszego do roboty, jak przeforsować wystawienie *Figara*, który stał się jego *Figarem*. W ten sposób, zanim rozpocznie olśniewającą karierę w Bretanii, urządzi sobie w Wersalu nie mniej olśniewające pożegnanie.

- Proszę się nie martwić, Désirée - powiedział - i pan niech się również nie smuci, Pierre. Inwazja na Anglię nie przysłoniła mi *Figara*.

Poszedł do Toinette. Ostygł z namiętności do niej całkowicie. Oznaki ciąży, ociężały chód, martwa, opuchnięta twarz - wszystko to budziło w nim po prostu odrazę (...). Nie rozumiał, że przez jakiś czas mógł się do niej palić.

Oczywiście ukrywał starannie swoją niechęć. Zaczął od tego, że będzie mu ciężko ją opuścić, potem zmieniając delikatnie temat dał wyraz ubolewaniu, że jako jej intendent nie doprowadził swego zamiaru do końca. Chciał, by przeszła do historii jako protektorka sceny francuskiej. Ale tylko część drogi została przebyta. Pragnął widzieć *Figara* wystawionego pod jej auspicjami. Nie osiągnął tego. Skompromitował się tylko, oświadczając, z uwagi na jej osobę, z taką dumą i pewnością, że komedia będzie grana. (...)

Jeszcze tego samego dnia Toinette poszła do Ludwika. Znalazła go w pogodnym i dobrym nastroju.

Uśmiechając się szeroko, stwierdzał z zadowoleniem, że znać już po niej ciążę, i głaskał ją niezgrabnie. Oświadczyła, że czuje się jak najlepiej. Martwi ją nieco, że w najbliższym czasie opuści ją jeden z najmilszych przyjaciół, intendent Vaudreuil.

Ludwik odpowiedział sucho, że o ile sobie przypomina sama żądała natarczywie powierzenia markizowi Vaudreuil dowództwa.

Oświadczyła, że skoro wchodzą w grę interesy Francji, nie oszczędza nawet najlepszych swoich przyjaciół. Zresztą obiecała markizowi, że spełni ostatnie jego życzenie, i ma nadzieję, że Ludwik nie będzie jej w tym przeszkadzał. Markiz chciałby zakończyć swą działalność intendenta wystawieniem *Figara*.

Ludwik, zasępiony, milczał. „Znowu wszyscy zaczynają męczyć mnie i szarpać - medytował. (...) - Oni są po prostu ślepi, kopią swój własny grób, nie mogę im w tym przeszkodzić".

- Vaudreuil - wywodziła tymczasem Toinette - nie jest w swym pragnieniu osamotniony. Flota pana de Beaumarchais osiągnęła zwycięstwo, opromienione taką glorią, że cały Paryż chciałby teraz widzieć jego sztukę.

Ludwik parsknął gniewnie.

- Otóż to właśnie - powiedział. - Gdyby chodziło o wystawienie sztuki w Wersalu, nie załamywałbym rąk, bo moich pań i panów nie można już bardziej zepsuć. Ale paryżanie nie powinni widzieć tej sztuki. Wiedziałem dobrze, dlaczego wtedy powiedziałem „nigdy". - Starał się mówić autorytatywnie.

Toinette nadąsała się.

- Może słyszałeś kiedyś, sire - odparła - że kobiety w ciąży miewają swoje kaprysy. Jeżeli się tym kaprysom nie ulega, może im to zaszkodzić. Doktor Lassone z pewnością potwierdzi moje słowa. To niedobrze, Ludwiku, że chcesz narazić na szwank delfina. Wbiłam sobie do głowy, że sprawię mojemu intendentowi tę ostatnią przyjemność.

Ludwik powiedział po pewnym czasie słabym, gniewnym głosem:

- Gdzież ten twój intendent chce to grać? Znowu w moim Menus Plaisirs? A może w Trianon? - Spojrzał na nią wyzywająco.

- Nie, nie - odpowiedziała spiesznie. - Całkiem prywatnie, tylko dla intymnego koła. Myślę, że w Gennevilliers.

Ludwik siedział ze zmarszczonym czołem.

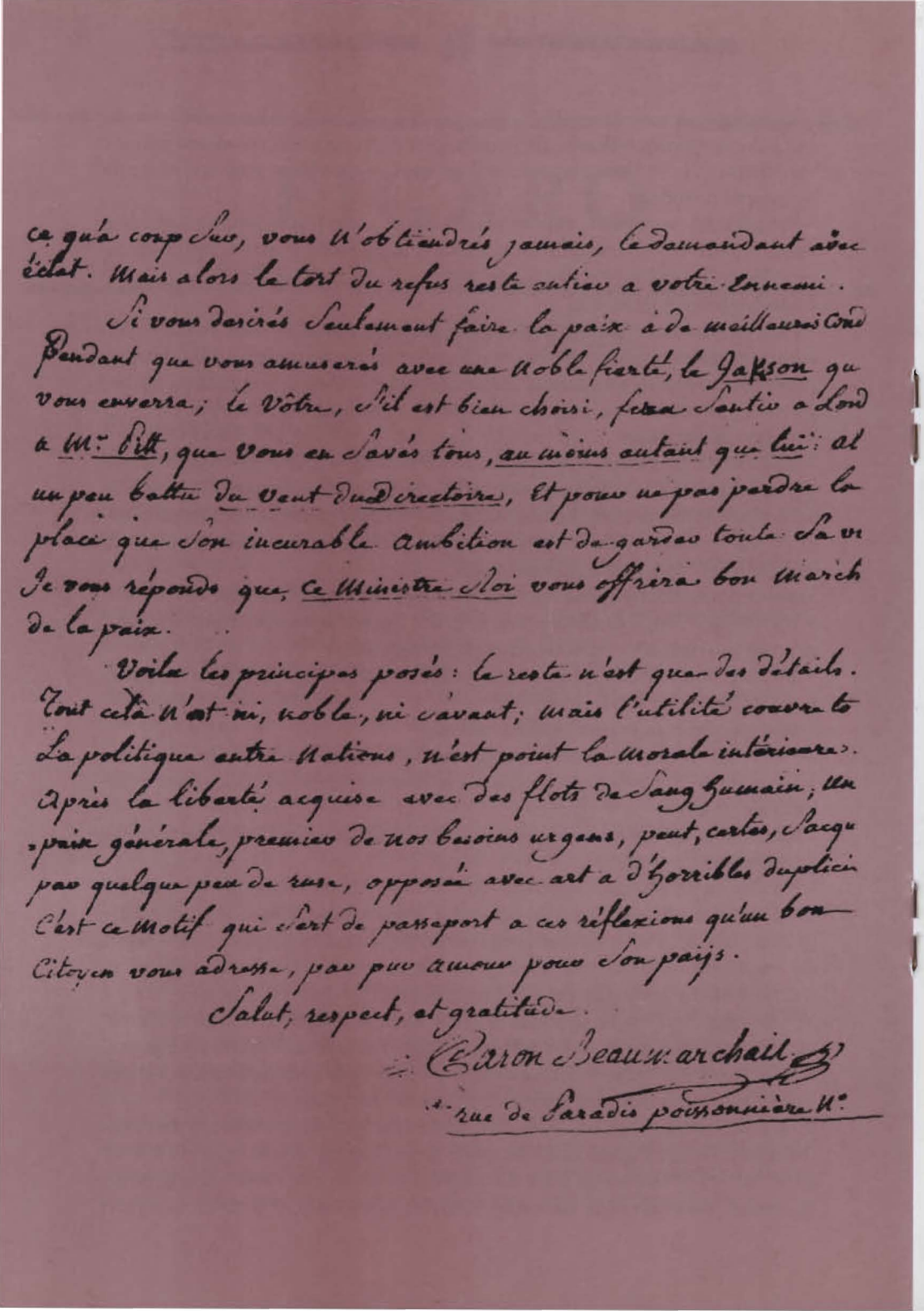
- Posłuchaj, Toinette - powiedział po chwili. - Byłoby nieprzystojnie i niestosownie, gdyby królowa Francji oglądała tę komedię, skoro oświadczyłem wielokrotnie: „nigdy".

- Jeżeli sobie nie życzysz, nie pójdę - powiedziała Toinette i zapytała: - A więc Vaudreuil może grać?

- No tak, no już dobrze - odpowiedział Ludwik. Ale zaraz dodał: - Pod warunkiem, że wykreśli się z komedii wszystkie miejsca niestosowne oraz że będzie grana tylko raz, i to w Gennevilliers przed najbliższymi przyjaciółmi markiza de Vaudreuil. A także pod warunkiem, że ty, madame, nie pójdziesz na to przedstawienie i że nigdy już więcej nie będzie mowy o tym *Figarze*.

W dzień przedstawienia panował straszny upał. W małym teatrzyku w Gennevilliers, tym samym, w którym Désirée grała swego czasu przed Franklinem i Toinette synka Tella, było nieznośnie duszno. Sala była natłoczona ludźmi, którzy zapełniali również wszystkie przejścia i korytarze. (...)

Pierre siedział, patrzył i słuchał. Był jak we śnie, a równocześnie trzeźwy i podniecony. Grano *Figara*. Stało się więc: grają *Szalony dzień, czyli Wesele Figara*. Już raz arystokracja francuska zgromadziła się, by zobaczyć jego śmiałą sztukę. Wówczas król, rozwścieczony, postawił weto. Ale teraz zwyciężył



ce qu'à coup sûr, vous n'obtiendrés jamais, le demandant avec éclat. Mais alors le tort du refus reste entier a votre Ennemi.

Si vous desirés seulement faire la paix à de meilleures Cond. Pendant que vous amuserés avec une noble fierté, le Jackson qu vous enverra; le Vôtre, s'il est bien choisi, fera sentir a Lord a Mr. Pitt, que vous en savés tous, au moins autant que lui: al un peu battu du vent du directoire, et pour ne pas perdre la place que son incurable ambition est de garder toute sa vi Je vous réponds que, ce Ministre Roi vous offrira bon march de la paix.

Voila les principes posés: le reste n'est que des détails. Tout cela n'est ni, noble, ni savant; mais l'utilité couvre to La politique entre Nations, n'est point la morale intérieure. Après la liberté acquise avec des flots de sang humain; un paix générale, premier de nos besoins urgens, peut, certes, s'acqu par quelque peu de ruse, opposée avec art a d'horribles despotis C'est ce motif qui s'sert de passeport a ces réflexions qu'un bon Citoyen vous adresse, par pur amour pour son pays.

Salut, respect, et gratitude.

Caron Beaumarchais

rue de Paradis poissonnière N°

on, Pierre, wściekłość Ludwika de Bourbon okazała się bezsilna, wszyscy ci książęta, hrabiowie i markizowie przybyli po raz drugi. Teraz Zuzanna wypowiada swą pierwszą wesołą replikę, śmieją się, śmieją się szczerze i długo. Stało się: grają *Figara*.

Rzucał im w twarz swoje zdania dokładnie tak, jak to sobie wymarzył; słuchali ich, tolerowali je. Prosili o nie, domagali się ich, gdyż musieli przyznać, że nikt inny nie zrobiłby tego tak lekko i po światowemu, że nikt dziś we Francji nie przemawia ze sceny z takim dowcipem. Siedział w loży ze swą piękną, ukochaną żoną, na scenie mówiła i działała jego powszechnie podziwiana, olśniewająco mądra przyjaciółka, a wielcy francuscy panowie i panie słuchali go.

Jeżeli arystokraci przyszli tylko po to, by z uśmiechem robić frondę przeciw królowi, który chciał wzbronić im tej zabawy, to szybko zapomnieli o swym zamiarze i bez zastrzeżeń poddali się zachwytowi nad wdziękiem i pełnią sztuki. Mieli smak, intelekt, zrozumienie teatru. (...)

Śmieli się i zachwycali widząc swe prawdziwe oblicze, swą sztuczność, swoje doskonałe maniery i zuchwałą pustkę swych mózgów i serc. Najmocniej działały te nie wypowiedziane słowa, które Pierre, ku zabawie, kazał zastąpić przez gest i wymowne pauzy, gdyż wielu z obecnych znało skreślony tekst. Klaskali w dłonie i wołali: „Jeszcze, jeszcze!", i dziesiątki, setki, setki głosów powtarzały skreślone zdania. Entuzjazm wzmógł się jeszcze, wielkich panów i wielkie panie ogarnęło szaleństwo, nie milknącym aplauzem dziękowali za to, że Figaro powiedział im w oczy, czym są.

II Premiera w Théâtre Français

- Powinniśmy, sire, zrobić coś dla poprawienia nastrojów. Od najbardziej zamierzchłych czasów istnieją dla osiągnięcia tego celu tylko dwa środki: chleb i igrzyska. Ponieważ nie możemy dać więcej chleba, powinniśmy dawać paryżanom więcej komedii.

Ludwik zorientował się od razu, do czego Maurepas zmierza. Oczywiście chodzi znowu o krnąbrnego Carona i jego nieprzystojną sztukę. (...)

- Gdyby pan miał na myśli wystawienie osławionego *Figara*, ekscelencjo - powiedział sztywno przy czym jego krótki podbródek zaczął drżeć - to muszę panu zwrócić uwagę, że zmarły Vaudreuil wystawił tę sztukę przed publicznością składającą się wyłącznie z pań i panów dworu. Tych nie można już popsuć i tylko dlatego dałem swą zgodę. Ale podkreśliłem od samego początku, że nie zniosę publicznego wystawienia utworu. Nie zniosę, by naród mój zarażono bezczelną krnąbrnością i rozpustą. Bóg zabrał najzacieklejszego rzecznika sztuki, markiza Vaudreuil. Dziwię się, ekscelencjo, że ambicjonuje pan teraz, by zająć jego miejsce. (...)

- Zakaz grania sztuki -odparł Maurepas - gniewa stolicę, psuje nastroje wojenne. Niech wasza królewska mość cofnie ten zakaz, sire. Proszę się przezwyciężyć. Wojna wymaga ofiar od nas wszystkich.
Ludwik podniósł się, zaczął chwiejnym krokiem przemierzać pokój. Cyniczny starzec. Powiedział mu w oczy, że skoro zgodził się na wojnę, musi również ustąpić w sprawie *Figara*. Niestety, stary ma rację. Kiedy się zrobiło pierwszy krok, trzeba się dalej staczać coraz szybciej ku przepaści. (...)
Powiedział kłótliwym tonem:
- Żądam jednak, żeby zaufany cenzor powykreślał wszystkie sprośne miejsca.
- To się rozumie samo przez się, sire - odpowiedział Maurepas. - Czy wasza królewska mość sądzi, że pan Lenoir pozwoliłby na to, żeby ze sceny waszej królewskiej mości padło jakieś dwuznaczne słowo?
Po krótkiej chwili milczenia Ludwik rozpogodził się i powiedział poufnie:
- Doczeka się pan tego, drogi hrabio, że po skreśleniu miejsc nieprzyzwoitych komedia stanie się nudna i padnie.
Na suchych wargach premiera pojawił się uśmieszek.
- Może i padnie ten Figaro, sire - powiedział - ale sto razy pod rząd.
Ludwik spojrzał na swego ministra i pokręcił głową.
- To dziwne, jak ten gagatek was wszystkich zaczarował. Poza tym - rzucił prędko - dam pozwolenie dopiero po rozwiązaniu królowej.
- Znakomity pomysł, sire - powiedział z pokornym uznaniem Maurepas. - Nie może wasza królewska mość dać swej stolicy piękniejszego dowodu łaski z racji urodzin delfina niż zgoda na granie tej przemiłej komedii.
Pierre przygotowywał wystawienie *Figara* z całą właściwą mu energią i dziką pasją.
Przede wszystkim chodziło o uratowanie z tekstu, co się tylko da uratować.
Generalny prefekt policji nie był całą tą sprawą zachwycony. Ludwik dał instrukcje, by powykreślać wszystkie gorszące miejsca, ostrożny pan Lenoir wyznaczył na cenzora człowieka, co do którego był pewien, że dokładnie zbada każde zdanie zarówno pod względem lojalności, jak moralności. Człowiekiem tym był abbé Suard, najbardziej zawzięty przeciwnik Beaumarchais'go na froncie literackim. Pierre pobiegł do hrabiego Maurepas i abbé pozbawiono funkcji cenzora.
Po długich korowodach pan Lenoir powierzył delikatne zadanie niejakiemu panu Coquely, znanemu z wyjątkowej pedanterii. Ambicja jego szła w kierunku skreślenia jak największej ilości słów. Z wielką skrupulatnością sumował skreślone słowa, mniej się troszcząc o sens. Pierre i Gudin targowali się z nim o pewne zdania. Pierre proponował w zamian za krótkie, na których mu bardzo zależało, skreślanie dłuższych. (...)
Pan Lenoir przeczytał rękopis w ostatniej wersji, zatwierdzonej przez cenzora. To prawda, że dokonano pokaźnych skreśleń, wyrzucono 2022 wyrazy, ale mi-

mo to komedia budziła i teraz zastrzeżenie, wiało od niej rebelią. Pan Lenoir czytał i czytał, i nie miał odwagi ani pozwolić, ani zabronić. Kazał sporządzić dokładną listę miejsc skreślonych, poszedł z ciężkim sercem do Ludwika i pełen respektu prosił, by arcychrześcijański monarcha sam powziął decyzję.
Ludwik ze zmarszczonym czołem spoglądał na rękopis i wykaz. Czuł zmęczenie. Rękopis był pięknie oprawiony, listę sporządzono czysto i starannie. Nie chciał jednak brudzić rąk i oczu przez dotknięcie nienawistnego rękopisu lub odczytanie go. Nie chciał już słyszeć o tej zuchwałej komedii. I tak nie mógł nic poradzić przeciw narastającej powodzi błota. Miał po uszy pana Carona, jego memoriałów, sztuk, okrętów i interesów.
Ale stał przed nim pan Lenoir i czekał na decyzję.
- Ile miejsc skreślono? - zapytał leniwym, gniewnym głosem.
Prefekt policji sięgnął po wykaz.
- Pięćdziesiąt trzy fragmenty - oświadczył - częściowo krótkie, częściowo dłuższe. W sumie usunięto 2022 wyrazy - oznajmił z triumfem.
- Hm - powiedział łaskawie Ludwik - 2022, pański pan Coquely dobrze się napracował.
Pan Lenoir zgiął się w ukłonie, zadowolony z pochwały. Ale Ludwik uczepił się nadziei, z którą się już zdradził przed swoim mentorem.
- Jeżeli skreślono 2022 wyrazy - medytował głośno - 2022 nieprzyzwoite, prowokacyjne słowa, to komedia stała się tak nudna, że z pewnością padnie.
- Czy mam to zrozumieć w ten sposób, sire - zapytał pan Lenoir - że wasza królewska mość nie raczy już zarządzić dalszych skreśleń?
- No tak, no dobrze - zdecydował Ludwik. - Ale nie zapomniał pan chyba - dodał ostro - że należy wyraźnie ostrzec zespół Théâtre Français, by nikt nie pisnął nawet jej królewskiej mości przed rozwiązaniem o planowanym wystawieniu komedii.
Pierre nie zmartwił się zbytnio z powodu przesunięcia terminu wystawienia *Figara*, ale Désirée gniewała ta ostatnia, niemądra próba przeszkodzenia widowisku. Co u licha poród Toinette ma wspólnego z *Figarem*? Po jakimś czasie zrodził się w niej właśnie pod wpływem tej szykany pewien pomysł. Jeżeli wielcy państwo koniecznie chcą te dwie sprawy związać z sobą, można znaleźć oryginalne wyjście.
W myśl tradycyjnego zwyczaju, w dniu kiedy królowa po urodzeniu następcy lub następczyni tronu po raz pierwszy wyjeżdżała na miasto, teatry Paryża dawały darmowe przedstawienia dla ludu stolicy. Désirée zaproponowała, by wyznaczyć premierę *Figara* na ten właśnie dzień jako przedstawienie darmowe dla obywateli i obywatelek Paryża. (...)
Natychmiast po przyjściu na świat „dziecka Francji" (...) poczyniono wielkie przygotowania. Paryż miał rozbrzmiewać muzyką i tańcem przez dwie noce i dzień.

Z polecenia króla lud będzie mógł raczyć się do woli parówkami i ciastem, ze studzien publicznych popłynie wino, nad Sekwaną zapłoną wspaniałe ognie sztuczne.
Wszystkie teatry paryskie zapowiedziały galowe przedstawienie. Wstęp był wolny. Król płacił.
Théâtre Français zapowiadał premierę komedii *Szalony dzień, czyli Wesele Figara*, pana de Beaumarchais.
Zapowiedź ta wywołała zdumienie, śmiechy, entuzjazm. Był to istotny majstersztyk, że Beaumarchais, oswobodziciel Ameryki, bohater wojenny, pierwszy dramaturg kuli ziemskiej, pokazywał w tym szalonym dniu paryżanom swą sławną, zabronioną przez króla komedię właśnie na koszt króla. Czekano więc na przedstawienie *Figara* w Théâtre Français z napięciem o wiele większym niż na procesję pary królewskiej przez ulice Paryża.
Administratorzy teatru mieli pełne ręce roboty. Lud Paryża był zaproszony, lud Paryża przyjdzie, a lud w Paryżu jest bardzo liczny. Będzie można wpuścić tylko drobną cząstkę tych tysięcy, które napłyną. A miejsc domagali się ponadto: arystokraci, członkowie dworu, rodziny aktorów, pisarze, recenzenci. Postanowiono zarezerwować czwartą część miejsc dla tych uprzywilejowanych, a pozostałych osiemset oddać do dyspozycji ludu Paryża.
Przybyły nie tysiące, lecz dziesiątki tysięcy. Gdy o godzinie piątej otworzono bramy, powstał straszliwy ścisk, doszło do bijatyk. Wyszkoleni policjanci paryscy z trudem ochronili kobiety i dzieci przed roztratowaniem.
Nareszcie pośród wrzasków, jęków i śmiechów pozajmowano miejsca. Zjawili się goście honorowi. Wedle starego obyczaju najlepsze miejsca na te darmowe przedstawienia zarezerwowano dla przekupek z hal i węglarzy. Stosownie do obyczaju honorowi ci goście weszli dopiero wtedy, kiedy reszta już była zebrana. Warty utorowały im drogę, publiczność szalała z entuzjazmu, kiedy węglarzy umieszczono w loży króla, a sprzedawczynie ryb w loży królowej.
Czy jakakolwiek premiera w Théâtre Français zgromadziła kiedy tak dziwną publiczność? Siedzieli tu obok siebie dzierżawcy podatków i wyplatacze mebli, damy dworu i rękawiczniczki, księżne i kobiety z hal, członkowie Akademii i czeladnicy rzeźniccy. Aktorzy byli gorączkowo podnieceni, wielu z nich już żałowało śmiałego kroku. Komedia Beaumarchais'go nie była napisana dla takiej publiczności. Nie jesteśmy w starożytnych Atenach. Czy publiczność zrozumie uskrzydlone, zuchwałe powiedzenia *Figara*? (...)
Pierre siedział w loży z Gudinem i z przyjacielem swym i kolegą Sedaine'em. Niejednokrotnie w wyobraźni czuł przedsmak sukcesu swego utworu; teraz delektował się nim na jawie, ale był to sukces zupełnie inny, niż przypuszczał. Ta publiczność, rekrutująca się z ludu Paryża, oceniała artystyczny czar jego komedii, jej pikanterię w o wiele mniejszym stopniu niż panowie i panie w Gen-

nevilliers. Za to lud Paryża znacznie lepiej rozumiał prawdy, które sztuka jego wyrażała. Beaumarchais przeraził się, kiedy pierwsze z zakazanych zdań dotarło do jego uszu, przeraził się głęboko i uradował, kiedy poczuł, z jaką dziką radością publiczność chłonęła te właśnie zdania. (...)
Był oszołomiony. Sedaine mówił coś do niego - Pierre nie słyszał. Patrzył i czuł, że sytuacje, które wymyślił, jego ludzie i zdania, to, co stworzył i co samo wyrosło, docierało do ludu Paryża, i uczucie to wstrząsnęło nim do głębi.
Rozkoszą było pisać tę sztukę, rozkoszą patrzeć na jej wystawienie, powiedzieć prawdę w oczy arystokracji francuskiej. Ale to, co teraz przeżywał, było inne, głębsze, w tej godzinie okrzepł cały sens jego istnienia. Ta godzina, w której jego *Szalony dzień* nie tylko bawił jego paryżan jak żadna chyba dotąd sztuka, ale poruszał ich do głębi, pobudzał do myślenia, oburzał, była najlepsza z tych, które przeżył, lepsza od najpiękniejszej godziny miłości, od największego handlowego czy politycznego sukcesu. To, co drzemało w tych ludziach, a czego nie potrafili ani powiedzieć, ani pomyśleć, ujął w słowa i sprawił że wrosło na zawsze w ich świadomość. (...)
Oczywiście tego wieczora opuszczono w sztuce bardzo wiele gorszących powiedzeń. Ludwik zawiódł się jednak, audytorium mimo to nie uważało, że sztuka jest nudna. Przeciwnie, w miarę rozwoju akcji paryżanie coraz bardziej zżywali się z *Figarem*. Wszystko: sytuacje, słowa, gesty - trafiało na podatny grunt. Dzika, buntownicza radość ogarnęła widownię. (...)
Przyszła kolej na kuplety finałowe, a potem wreszcie, a jednak za wcześnie, zasunęła się kurtyna i ludzie oklaskiwali aktorów. Niektórzy wołali: „Beaumarchais!" Stopniowo okrzyk ten podjęli inni i publiczność zaczęła napierać w kierunku małej bocznej loży, w której siedział Pierre z przyjaciółmi. (...)
Nie było końca okrzykom: „Pierre , Figaro, Cherubin!" Mieszały się z okrzykami: „Pierre, Ameryka, Pierre!"
Ale Pierre nie słyszał, nie ruszał się. Siedział jak we śnie. Nie wiedział dotąd, że to, co uczynił, było tak ściśle związane z tym, co pisał. Nie wiedział, że to samo uczucie kazało mu dostarczać broń Ameryce i napisać monolog Figara. Zwycięstwo pod Saratogą i to zwycięstwo tutaj, w Paryżu, to owoce jednego drzewa. Nie uświadamiał sobie tego. Teraz pouczył go o tym lud.
Jeżeli nawet o tym nie wiedział, to od początku całą swoją istotą dążył do owej chwili. „Przez śmiech zmieniam świat" - oto motto, którym dwukrotnie poprzedził swe dzieło. Teraz spełniło się jego przeznaczenie. Teraz osiągnął szczyt tego, co człowiek może osiągnąć: zmieniał świat przez swoje słowo. Był dziedzicem Woltera. Audytorium, lud Paryża, potwierdzało mu to swym entuzjazmem; przez śmiech osiągnął więcej niż przez broń.
Czy kiedykolwiek podobne szczęście przypadło komu w udziale? Myślał o swym ojcu, hugonocie, który musiał zaprzeć się swych przekonań, by syn jego stał się kimś.

Teraz syn był kimś. „Przez śmiech zmieniam świat". Teraz pomścił ojca na jego ciemięzcach.
Tego samego wieczora zespół Théâtre Français postanowił umieścić popiersie Beaumarchais'go obok popiersi swoich poetów: Corneille'a, Racine'a, Moliera i Woltera.

Przełożył Jacek Frühling

Figaro

Fragmenty rozdziału „Figaro" z powieści L. Feuchtwangera *Lisy w winnicy*, PIW 1977, t. II, s. 168-268. Podtytuły pochodzą od red.

VALERIAN TORNIUS

„Le nozze di Figaro"

Mozart pyta da Pontego, czy zna komedię *Le mariage de Figaro.*
- Oczywiście. Właśnie niedawno ją czytałem. Doskonała komedia - jakby stworzona na atrakcyjną operę.
- Powiadają, że zawiera pewne złośliwości pod adresem arystokracji. Sądzi pan, że cesarz na nią zezwoli?
Da Ponte chwilę milczy, a potem mówi:
- Mogę panu zdradzić, że pewna niemiecka trupa teatralna już starała się o zezwolenie na odegranie jej tutaj, ale jego cesarska mość go nie udzielił.
- A więc raczej zrezygnować trzeba.
- Bynajmniej. Proszę to już mnie pozostawić. Nie wie pan może, że mam zaszczyt cieszyć się szczególnymi a łaskawymi względami jego cesarskiej mości. Złagodzimy pewne zbyt ostre fragmenty i jestem głęboko przekonany, że uzyskamy zezwolenie.
Baron von Wetzlar nastawia uszu. Zna język włoski na tyle, aby zrozumieć, że owa komedia zawiera jakieś przytyki pod adresem arystokracji. A ponieważ najwyższa arystokracja austriacka wzgardliwie traktuje tego baronowskim tytułem obdarzonego nababa, jest to woda na jego młyn.
- Ależ panowie - mówi triumfująco, nadaremnie, choć wytrwale usiłując naśladować dialekt wiedeński - w tym przecie cały smak - no, w tych impertynencjach właśnie - i już choćby ze względu na nie należałoby napisać tę operę, żeby nasi wielcy nie czuli się tak absolutnie nietykalni. A jeśli rzecz wyda się cesarzowi niezbyt dla naszej ultraprzyzwoitej publiki odpowiednia, dam ją po prostu zagrać w Paryżu i Londynie. A honorarium za tekst ja zapłacę, mój drogi da Ponte; pytanie tylko, czy nasz mistrz tonów weźmie w tym udział. No, jakże będzie, drogi przyjacielu?
- O, ja jestem gotów, panie baronie.
- Ślicznie; wobec tego wszystko w porządku i pozostaje nam jeno przypieczętować umowę uroczystą ucztą i tokajem prawdziwie z bożej łaski.

Mozart czyta najpierw komedię Beaumarchais'go i bardzo mu się ona podoba. Jego zdaniem, tekst ma wszelkie walory sprzyjające muzycznemu opracowaniu: barwną akcję, interesującą intrygę miłosną, realistyczne postaci, zabawne i sentymentalne sytuacje, słowem wszystko, czego wymaga komedia muzyczna. Istotę akcji scenicznej ująć można w jednym zdaniu: kochliwy arystokrata, który przed ślubem zrezygnował w lekkomyślnym porywie wielkoduszności z należnego mu prawa pierwszej nocy miłosnej z pańszczyźnianą dziewką, chciałby z tego prawa skorzystać przed weselem uroczej pokojóweczki swojej żony; wymyśla więc przeróżne podstępy, by ją zwabić, natrafia jednak na stokroć odeń sprytniejszego narzeczonego, swego kamerdynera, Figara, i po różnych perypetiach i komplikacjach spostrzega w końcu ze wstydem, że został przechytrzony. Lecz jakież mnóstwo zachwycających i interesujących epizodów oplata ów pojedynek chytrości pomiędzy panem i sługą! Jakże barwny korowód rozmaitych, wspaniale zarysowanych postaci bierze udział w tej zajmującej intrydze! Mozart widzi też rozległe możliwości muzyczne, jakie daje mu tekst. Ale dostrzega również niebezpieczną rafę, o którą rozbić się gotów, jeśli nie uda mu się jej zręcznie wyminąć. Rafą tą - i sednem obyczajowej komedii Beaumarchais'go - jest zapowiedź walki stanu trzeciego z czołową warstwą arystokracji, oskarżenie rzucone przez domagające się praw człowieka mieszczaństwo, które uosabia Figaro - sferze uprzywilejowanej. I choć Mozart, sam będąc mieszczaninem, wewnętrznie w pełni zgadza się z jakże dowcipnie prowadzącym swój atak autorem, w obecnym jednak ustroju uznać musi niedopuszczalność tak brutalnego potraktowania panujących warstw. Lecz da Ponte dotrzymuje słowa i uzbrojony w czerwony ołówek, dobiera się dokładnie do skóry tej dowcipnej komedii obyczajowej, usuwa wszelką ostrą satyrę, w miejsce gwałtownego, politycznego wypadu Figara przeciwko społeczeństwu umieszcza pyszną perorę na kobiety, łamie cały kościec dzieła, przekształcając je w zabawną galancką komedię.
W gorączkowym współzawodnictwie pomiędzy librecistą i kompozytorem upływa praca nad operą, która teraz w włoskiej wersji tekstowej nosi tytuł *Le nozze di Figaro* (*Wesele Figara*). Da Ponte ledwo napisze choćby jedną scenę, zanosi ją Mozartowi, i na odwrót: gdy kompozytor arię jaką albo duet ułoży, natychmiast powiadamia Włocha o dalszym rozwoju konstrukcji muzycznej. Całkiem odmienne jest to wspólne tworzenie od dotychczasowej współpracy Mozarta z librecistami; nie każdy z osobna, lecz wzajemnie budząc swą inwencję, pracują nad dziełem. Niewątpliwie nader zręczny i obeznany z prawami sceny literat udziela sporo mądrych wskazówek kompozytorowi, a sam także chętnie podporządkowuje się

muzycznym życzeniom Mozarta. Pisarza jedno tylko martwi: przyobiecał także libretto innemu zdolnemu kompozytorowi, młodemu, przebywającemu podówczas w Wiedniu Hiszpanowi, Vicente Martin y Soler, a teraz nie wie, jak zadowolić obu nakłaniających go do pośpiechu kompozytorów, nie urażając żadnego. I gdy wreszcie szczerze wyjawia Hiszpanowi ów dylemat, że oto jednocześnie dwom panom służyć musi, a każdy sercu jego bliski, otrzymuje ku swemu uspokojeniu rycerską odpowiedź, że oczywiście tak wielkiemu mistrzowi, jak Wolfgang Amadé Mozart, należy z przyjemnością ustąpić.
Teraz może da Ponte bez zwłoki ukończyć libretto, a zależy mu na tym szczególnie także i dlatego, że baron von Wetzlar wypłaca mu za nie świetne honorarium; jeszcze przed końcem roku opera - prócz kilku drobnostek - jest gotowa do wystawienia. Lecz zanim będzie ją można zaprezentować publiczności, trzeba uzyskać zezwolenie. Trudno przypuszczać, aby intendent, hrabia Rosenberg, pospieszył w tym wypadku z pomocą, bo po pierwsze raczej nie lubi da Pontego, faworyzując znacznie bardziej jego rywala, Castiego, a po drugie i Mozart nie jest przezeń nazbyt ceniony. Teatralny hrabia pozostaje całkowicie pod wpływem kliki włoskiej z Salierim na czele. Wobec tego jedynie decyzja cesarza może przesądzić kwestię wystawienia. Da Ponte unika starannie drogi wiodącej przez intendenturę i czeka na odpowiednią okazję, by osobiście przedstawić sprawę cesarzowi. Z subtelnym wyczuciem wykorzystuje przypadek, że w teatrze brak właśnie nowych operowych partytur, i z dziełem Mozarta w ręku wyrusza do cesarza.
Ma szczęście, gdyż zostaje natychmiast przyjęty:
- No, cóż pana do mnie sprowadza, da Ponte?
- Nową operę przynoszę, najjaśniejszy panie.
- Czyją?
- Mozarta.
- Co takiego? Wie pan przecie, że Mozart, choć tak znakomity w muzyce instrumentalnej, napisał jedną tylko operę, i to nieszczególną.
- Na jego miejscu, nie ciesząc się przychylnością najjaśniejszego pana, napisałbym także tylko jedną.
- Hm. A jakże się ona zwie?
- *Wesele Figara.*
Cesarz jest zaskoczony:
- Niemożliwe. Toć dopiero co zabroniłem trupie niemieckich aktorów wystawiania tej podburzającej komedii. Panu i Mozartowi także więc na to pozwolić nie mogę.

- Lecz skoro skreśliłem wszystko, co sprzeciwia się obyczajowości i przyzwoitości, a w operę przekształcona komedia nie zawiera już nic, co mogłoby wywołać zgorszenie, gdyby najjaśniejszy pan łaskawą obecnością swoją przedstawienie jej zaszczycić raczył? A co się tyczy muzyki, to skromnym moim zdaniem, jest niesłychanie piękna.
Cesarz w zamyśleniu przemierza kilkoma krokami gabinet i przystaje wreszcie przed da Pontem:
- Va bene! Co do muzyki - polegam na pańskim dobrym guście, a co do tekstu - na pańskim rozsądku. Niechże pan da czym prędzej partyturę do przepisania.
Uszczęśliwiony da Ponte co tchu biegnie przekazać Mozartowi radosną nowinę. (...)
Uradowany Mozart chwyta Włocha w objęcia i woła nie bez wzruszenia:
- Czemuż mi Bóg już dziesięć lat temu nie zesłał pana? Ileż niepotrzebnej pracy i zgryzot uniknąłbym wówczas. Wdzięczny panu jestem niezmiernie. Oby ów *Figaro* stał się fundamentem nierozerwalnego naszego odtąd przymierza, prawda?
- Come vuole. Ci avrò piacere[1].

Przełożyli Maria Kurecka
Witold Wirpsza

Fragment z powieści o Mozarcie pt. *„Wolfgang Amadé"* V. Torniusa, Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1986, s. 293-298.

[1] [Jak pan sobie życzy. Będzie mi miło.]

Kierownik literacki
Tomasz Kubikowski

Zastępca kierownika literackiego
Ewa Natorska

Kierownik muzyczny
Wojciecha Borkowski

Kierownik techniczny
Antoni Poroś

Zastępca kierownika technicznego
Ryszard Komarnicki

Główny energetyk - **Stanisław Pasek**
Kierownik sceny - **Dariusz Dezór**
Kierownik pracowni akustycznej - **Marian Tarczyński**
Kostiumy wykonano pod kierunkiem **Anny Dezór** i **Henryka Kalbarczyka**
Kierownik pracowni malarsko-modelatorskiej - **Beata Piskozub**
Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej - **Danuta Fuksiewicz**
Kierownik pracowni stolarskiej - **Aleksander Kornacki**
Kierownik pracowni ślusarskiej - **Andrzej Peplak**

Inspicjent - **Konrad Mikiciński**
Suflerka - **Magdalena Sowińska**

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

W programie wykorzystano: ilustracje z książki Ph. van Tieghem „Beaumarchais", Édition du Seuil 1960 oraz z I t. „La Révolution" F. Fureta i D. Richeta, Librairie Hachette 1965

Redakcja programu - **Ewa Natorska**
Opracowanie graficzne - **Marcin Stajewski**
Redakcja techniczna - **Anna Barc**

Wydawca: Teatr Ateneum

Skład - „Hanpis" tel. 824-38-41

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Biuro Obsługi Widzów codziennie w godz. 10.^{00} - 15.^{00}, tel. 625-73-30, 625-24-21 w. 10. Kasa czynna codziennie w godz. 10.^{00} - 14.^{00} i 16.^{00} - 19.^{00}, w poniedziałki w godz. 11.^{00} - 14.^{00}, tel. 625-24-21 w. 21, fax 625-36-07

Adres w INTERNECIE: http://www.qdnet.pl/Ateneum/

Teatrowi Ateneum
z życzeniami sukcesów

Fundacja Feliksa Łaskiego
z Londynu

ofiarowuje

na działalność artystyczną w sezonie 1997/1998

50.000 zł

PONADTO W REPERTUARZE TEATRU

SCENA GŁÓWNA

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

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

OPERA GRANDA – scenariusz – Aldona Krasucka, Maciej Wojtyszko, reżyseria – Maciej Wojtyszko, kierownictwo muzyczne – Aldona Krasucka, Wojciech Borkowski, scenografia – Antoni Poroś, choreografia – Tadeusz Wiśniewski, instrumentacja – Wojciech Borkowski

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

GARDEROBIANY – Ronald Harwood, tłumaczenie – Michał Ronikier, reżyseria – Krzysztof Zaleski, scenografia – Marek Chowaniec, kostiumy – Dorota Roqueplo, muzyka – Wojciech Borkowski

DOM WARIATÓW – Marek Koterski, reżyseria – Marek Koterski, scenografia – Marcin Stajewski, muzyka – Jerzy Satanowski

SCENA 61

SEN WUJASZKA – Fiodor Dostojewski, tłumaczenie – Władysław Broniewski, adaptacja i reżyseria – Małgorzata Boratyńska (PWST), scenografia – Agnieszka Bartold, muzyka – Jan Janga Tomaszewski

DZIECI MNIEJSZEGO BOGA – Mark Medoff, tłumaczenie – Kazimierz Piotrowski, reżyseria – Waldemar Matuszewski, scenografia – Ewa Strebejko, opracowanie muzyczne – Adam Gzyra

KOROWÓD – Artur Schnitzler, tłumaczenie – Maria Kurecka, reżyseria – Agnieszka Glińska, scenografia – Magdalena Maciejewska, muzyka Wojciech Borkowski

ODCHODZIŁ MĘŻCZYZNA OD KOBIETY – Siemion Złotnikow, tłumaczenie – Anna Sobecka, reżyseria – Tomasz Zygadło, scenografia – Marcin Stajewski, muzyka – Jan Kanty Pawluśkiewicz

WUJASZEK WANIA – Antoni Czechow, tłumaczenie – Artur Sandauer, reżyseria – Tomasz Konina, scenografia – Katarzyna Proniewska-Mazurek, muzyka – Wojciech Borkowski

SCENA NA DOLE

MŁYNARSKI '97 – recital autorski, kierownictwo muzyczne – Jerzy Derfel, scenografia – Marcin Stajewski

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

SZANOWNI PAŃSTWO!

INFORMUJEMY, ŻE PODCZAS SPEKTAKLU OBOWIĄZUJE CAŁKOWITY ZAKAZ FOTOGRAFOWANIA, FILMOWANIA I NAGRYWANIA PRZEDSTAWIENIA.

PROSIMY O WYŁĄCZENIE TELEFONÓW KOMÓRKOWYCH.