STARY TEATR

DERBY W PAŁACU

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Jarosław Abramow

DERBY W PAŁACU

OSOBY:

Karbot	Wiktor Sadecki	Stachoń	Jerzy Binczycki
Byrczak	Marek Dąbrowski	Patek	Stanisław Gronkowski
Hrabia	Kazimierz Fabisiak	Naczelnik	Bolesław Loedl
Alicja	Margita Dukiet	Pedro Luis Albornos	Euzebiusz Luberadzki
Józef	Zdzisław Zazula	Robotnik I	x x x
Wachmistrz	Marian Jastrzębski	Robotnik II	x x x
Czarna Dama	Barbara Bosak		

OPRACOWANIE MUZYCZNE:
Jerzy Kaszycki

SCENOGRAFIA:
Anna Rachel

REŻYSERIA:
Witold Skaruch

Dyrektor Teatru: ZYGMUNT HÜBNER ■ Kier. Literacki: ZBIGNIEW SIATKOWSKI

Inspicjent	Stanisława Jastrzębska
Sufler	Danuta Priwsek
Kostiumy wykonane pod kierunkiem.	
– prac. krawiecka damska	Stefania Zaleszczuk
– prac. krawiecka męska	Józef Kania
Dekoracje:	
– pracownia stolarska	Andrzej Skoś
– pracownia malarska	Kazimierz Łaskawski
Prace ślusarskie	Franciszek Miękina
Peruki	Marian Zaleszczuk
Nakrycia głowy	Maria Sztuka
Obuwie	Sp. Pracy „Gromada"
Gł. elektryk	Józef Jasiński
Brygadier sceny	Wojciech Kurpan
Kierownik techniczny	Adam Burnatowicz

Premiera dnia 7 października 1966 r.

NR • 19

Sezon 1966/67

Premiera

7 października 1966 r.

AFISZ TEATRALNY.

Cena 3 zł

LUDWIK SOLSKI
(1855 – 1954)

Przed kilkunastu laty oglądaliśmy go jeszcze na scenie! A przecież ten najsłynniejszy polski aktor ostatniej doby zaczął swoją karierę w naszym teatrze 90 lat temu. Dokładniej — 15 stycznia 1876, w małej rólce dramatu francuskiego „Syn diabła", debiutował mocno wystraszony dwudziestolatek ukrywający rodowe nazwisko Sosnowski pod pseudonimem Mancewicz. Wkrótce, poszukując sposobności do częstszych występów i w większych rolach, przeniósł się do teatrów prowincjonalnych w zaborze rosyjskim. Tam, pod własnym już nazwiskiem postępował w hierarchii scenicznej i zyskał pierwsze sukcesy w rolach komicznych. Ale grał wszystko, zgodnie z potrzebami wędrownych zespołów. W Poznaniu, dokąd przeniósł się z Kongresówki na sezon 1882/83, triumfował w roli Jontka w Moniuszkowskiej Halce!

LUDWIK SOLSKI
jako Rudy w Wielkiej Marglowni w r. 1889

Od jesieni 1883 r. powrócił do Krakowa, na długo, bo do r. 1900. Z tego dziesięć lat przypadło na pracę w Starym Teatrze. Wtedy to, od pseudonimu pierwszej swojej żony, przybrał sceniczne nazwisko Solski. W naszym teatrze nie mógł narzekać teraz na brak zajęć. Grał, tańczył i śpiewał niemal w czasie każdego spektaklu, występując przeciętnie w 50 rolach w ponad setce przedstawień każdego sezonu. Początkowo zakwalifikowany jako „komik salonowy i chałatowy", poszerzył zakres swoich ról o lekkich amantów i wszelkie rodzaje postaci charakterystycznych. Na benefis w r. 1889 zagrał Ranka w „Norze" Ibsena. W r. 1884 — obok Modrzejewskiej — grał Chudogębę w „Wieczorze trzech króli" zyskując podziw gwiazdy dwóch kontynentów.

W r. 1893 Solski przeszedł do nowego teatru przy pl. św. Ducha, w którym po kilku dalszych latach objął dyrekcję (1905—1913). Późniejsze dzieje Solskiego dostatecznie jeszcze pamiętane. Pod koniec życia, w siedemdziesiąt jeden lat po swoim debiucie, Solski raz jeszcze grał w naszym teatrze — Szambelana Puttkamera w sztuce Grzybowskiej „Promieniści" — od lutego do czerwca 1947. Była to jego przedostatnia, z długiego szeregu około tysiąca ról.

TEATR W KRAKOWIE W. R. 1917

„CZŁOWIEK Z CZARNEGO LASU"

Publiczność tutejsza drammę tę nie bez przyczyny z oklaskami przyjęła. Widok nawróconego przestępcy na drogę cnoty, z własnego tylko natchnienia, zawstydzonej i ukaranej potwarzy — są dwie tak słodko czarujące ułudy, że serce ludzkie nigdy im się oprzeć nie zdoła. (...) W grze okazała panna Siennicka wiele zdatności; radzilibyśmy jej tylko unikać trzymania się czasem pochyło. Pan Worowski miał dobrą postać intryganta, lecz deklamacją zupełnie ma zepsutą. Wielkiej powinien dołożyć pracy, aby się odzwyczaił od tego śpiewającego tonu, który tak nieprzyjemne ma brzmienie.

Gazeta Krakowska, 2 VII 1817, nr 53, s. 685.

PROŚBY PUBLICZNOŚCI

Nie ujmując artystom, owszem, równie z publicznością z nich kontent, co od pobliskich mnie podczas grania sztuki słyszę — w tym ostrzegam i proszę:

1-mo Żeby bliżej soufflera (po polsku poddynacza) przystępowali, osobiście zaś damy, które czy słabych piersi, tak cicho mówią, że ledwie co, zwłaszcza oddalonym usłyszeć, mniej zrozumieć i z podchwytanych słów — co do sensu połatać można.

*2-do Żeby byli łaskawi ku widzom się obracać, bo bardzo często w rozmawianiu do siebie zbyt się obracają, a takowe ich rozmowy za kulisę ulatują. Bliżsi sceny aplaudują, klaskają, śmieją się, a my, parterowi, a bardziej gołębnikowi *), często nie wiemy z czego, a przecie my tam nie darmo.*

3-tio Żeby prosili, do kogo to należy, o zmniejszenie tej ogromnej budy, któraby czterech poddymaczów umieścić mogła; chyba z lożów pierwszego piętra i wyżej grające figury widzieć można, gdy parterowi ledwo nie do do połowy zasłonieni.

Na koniec, aby wcześniej granie sztuk poczynali. Co wszystko wiele słuchaczom parterowym dogodności zrobi.

Gazeta Krakowska, 13 VIII 1817, nr 65, s. 829.

* tj. widzowie z galerii

O REPERTUAR POLSKI W TEATRZE

Jak słabo u nas kwitnie literatura dramatyczna, mamy najlepszy dowód przerzucając okiem tegoroczny repertuarz granych sztuk na teatrze krakowskim. Nowych oryginalnych nic prawie, albo takie, o których nie da się wiele powiedzieć; najwięcej tłumaczeń już to z francuskiego lub też z niemieckiego, a i w tych wybór jeszcze nie osobliwy i nieraz tytuł tylko zwabia publiczność (...)

Z naszych dramaturgów oryginalnych, odznaczających się mamy zaledwie kilku. Widać, że prawdziwa wartość utworu przetrzyma panowanie czasu i mody. Mamy dowody w Bogusławskim i Fredrze. Czy dziś „Krakowiaków i górali", „Zemstę", nie przyjemniej nam widzieć na scenie, niż krocie sztuk tłumaczonych z gorączkowej literatury francuskiej? A Korzeniowski, chociaż utwory jego każden nieledwie na pamięć umie, a przedstawienia sztuk jego więcej zajmą i wywrą wpływu, niż Dumasa lub Sanda. Mania tłumaczeń w naszym narodzie więcej złych niżeli dobrych przyniosła skutków. Jestem tego zdania, że wyjąwszy takich geniuszów jak Shakespeare, Schiller, którzy do ludzkości należą, więc sztuki ich wszędzie z równym prawem przedstawiane być mogą, dyrekcja teatru w wyborze tłumaczeń niezmiernie powinna być oględną.

Gwiazdka Cieszyńska, 3 IV 1858, nr 14, s. 109—110.

TEATR NARODOWY

W przyszły wtorek, to jest d. 29 lutego będzie grane nowe dramma pod tytułem „Anarchia domowa czyli Moc miłości ojcowskiej", na benefis Szymona Włodka. Do zrobienia tej sztuki było powodem autorowi rozrzewnienie mocne, które uczuł, gdy będąc we Florencji widział w szpitalu obłąkanych ojca nieszczęśliwego i jego własną córkę, pozbawionych zdrowych zmysłów: ojca po stracie córki, córkę z żalu po mniemanej śmierci uwodziciela swego a razem i kochanka. Anonim autor poświęca tę sztukę wszystkim poczciwym ojcom i czułym matkom tego szanownego miasta i kraju, ażeby dzieci ich w przyszłości nie stały się przyczyną nieszczęścia rodziców i swego, lub sami rodzice nie przyczynili się do zepsucia ich niewinnych serc; przykład w tej drammie wystawiony odstręczy niedoświadczonych, a roztropnych rozczuli. Autor nie ma tej o swoim talencie prezumpcji, czyli wysokiego mniemania, aby nie zasłużył na krytykę, bo od niej najpierwsi autorowie nie byli wolnymi, ani też nie ma tej fałszywej skromności, ażeby zadowolnienie oświeconej publiczności nie miało być dla niego podchlebnym życzeniem, bo wie, że:

We wszystkich czasach zdanie światłej publiczności
Stanowi o prawdziwej autorów wartości;
To prawo w każdym narodzie
Kupuje się w teatrze przy wchodzie.

Gazeta Krakowka, 23 II 1820, nr 16, s. 192.

Kraków, 27 września

Po kilkomiesięcznej przerwie teatr polski otwiera z dniem 30 bm. kurs zimowy. Gorliwość dyrekcji, która już w ubiegłym kursie postawiła scenę pod względem artystów i repertuaru na stopie odpowiedniej wymaganiom, nie znużona trudnościami i teraz, jak się dowiadujemy, nowe, rokujące postęp porobiła nabytki, równie co do znakomitszych dzieł dramatycznych, jak co do członków towarzystwa scenicznego.

Czas, 28 IX 1866, nr 220.

Przyjechali do Krakowa od 30 IX do 1 X: Hotel pod Różą
Karol Chłapowski, właściciel dóbr, z Poznania. Modrzejewska, artystka dramatyczna.

Czas, 2 X 1866, nr 223.

BARBARA RADZIWIŁÓWNA

W wczorajszym przedstawieniu niejedną spotkać można było chwilę, w której gra artystów dochodziła do owego zenitu, w którym dla oka i ucha widza i słuchacza kończy się, że tak powiemy, przybrana rola, a zaczyna rzeczywistość.

W ogóle akt drugi i trzeci najlepiej były oddane. Scena w akcie drugim, w której Barbara występuje z Augustem i scena w akcie trzecim Barbary z Boną miały to piętno wykończenia, jakie talent p. Modrzejewskiej nadaje grze jej, ilekroć ją ogrzeje natchnienie zapału. Tu wszystko zdawało się łączyć w jedną całość, w jedną harmonię: urocza postać Barbary, głos dźwięczny, właściwa skala głosu, pełnia uczucia drgająca w każdym niemal nerwie — przypominały ową nieszczęśliwą królowę, która za to poniosła tak srogie prześladowanie losu, że się nie urodziła na tronie.

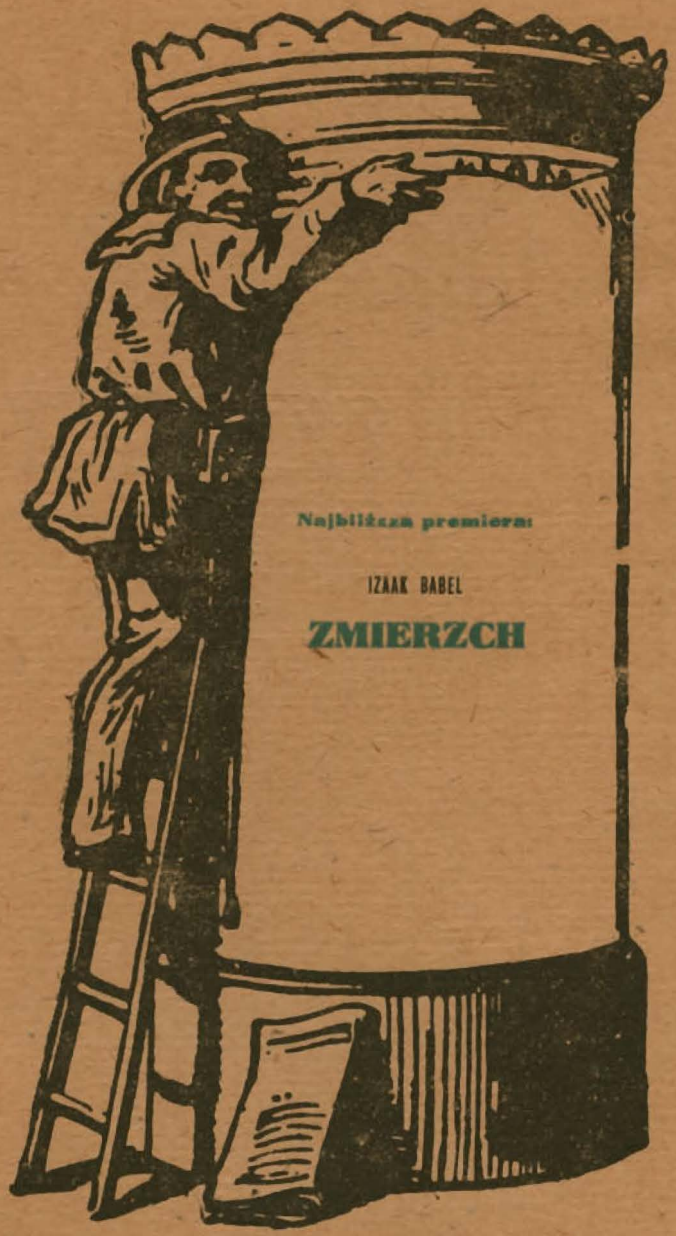
Czas, 16 X 1866, nr 235.

„Piosenka wujaszka", pomimo sarkania ortodoksji moralnej na zbyt jaskrawe sytuacje i dwuznaczną, a raczej jednoznaczną treść piosenki, którą podchmielony Wujaszek swawolną swoją przeszłość zdradza, zawsze zapełniała teatr, ilekroć była zapowiedzianą. Dowodzi to, że pomimo czynionych jej zarzutów, mieści ona w sobie zalety wybornie uchwyconej prawdy i wielką dozę humoru, którego choćby najmniejsza szczypta zawsze jest pożądaną, jeżeli choć na chwilę rozpogodzić zdoła dość posępne usposobienie naszej epoki. Zgadzamy się na to, że „Piosnka wujaszka" nie jest dla panienek z pensji, któreby skłonne były ideały sceny wprowadzać w codzienne życie, lecz przyznać musimy, że mniej mieści w sobie dla obyczajów trucizny, niż niejedna z widywanych, chwalonych komedii francuskich, gdzie trucizna ta podaną jest w bardzo smacznym cukierku, przez co tym silniej jeszcze działać może. Zresztą któraż komedia nie ma w sobie żywiołu dającego się przerobić złej woli w szkodliwą praktykę — a jeżeli go nie ma, to trzebaby prawdziwej ręki mistrza, aby jej nadać ową ponętę, jaka winna być zaletą komedii.

Czas, 23 X 1866, nr 241.

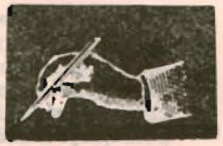
opr. Jerzy Got

Krak. Zakł. Graf. nr 3. zam. 717|66 5000 T-6(6744)



Stefan Treugutt

NARODOWE DERBY



W sztuce Jarosława Abramowa *Derby w pałacu* zastanowić musi jej sceneria, miejsce akcji, nawet wygląd tego miejsca. Autor w objaśnieniach do tekstu proponuje nam, żebyśmy sobie wyobrazili obszerną salę typu pałacowego, odpowiednio urządzoną, staromodnie i dostojnie. Na ścianach portrety antenatów, jelenie rogi, stara broń a także zbroja husarska; ma być w tej sali i zegar z kurantem i niegdyś upolowane ptaki; za drzwiami stary, nastrojowy park, po sali krąży osobnik o manierach autentycznego kamerdynera, troskliwie odkurza zgromadzone w tym pomieszczeniu ozdobne przedmioty i dzieła sztuki. Czy autor proponuje wędrówkę w historię?

Wiemy, że nie. Pod tytułem czytamy: „sztuka współczesna". No i jakaż tu dokładność historyczna w zaoferowanym nam przez autora wnętrzu sali? Ma to być salon? hol wejściowy? Odnosimy wrażenie już przy czytaniu pierwszego objaśnienia do pierwszego aktu tej sztuki, nie znając jeszcze akcji, odnosimy słuszne wrażenie, że tę wystawę mebli i obrazów specjalnie przygotowano, umyślnie gromadząc w starych ścianach stare rzeczy. Muzeum? Nie — mieszkanie dyrektora państwowej stadniny.

Do sali z husarską zbroją wchodzi dwu młodych robotników; niosą kubły, drabinę, zachlapani są wapnem. Pierwsze ich słowa i oto „kwaterunkowa" gwara najbardziej współczesnej Polski Ludowej: „Niezły metraż". Rzecz się dzieje w roku 1966. Chłopcy w gumiakach. Autor z naciskiem podkreśla tych chłopców autentyczną dzisiejszość — oraz równie autentyczne, ale nie dzisiejsze karabele, herby (skrzyżowane szable odyńca), kinkiety i muszkiety. Stara i nowa Polska? Konfrontacja dwu światów, minionego i dzisiejszego? Skądże, nie dwa to światy, ale jeden. Sztuka Jarosława Abramowa nie da się określić tą popularną u nas (i wielce zbagatelizowaną) formułą: stare-nowe. Wszystko tu należy do „nowej" Polski, i chłopcy w gumiakach, i pegeerowski pałac, i krócice z karabelami na ścianach. Autor z premedytacją, umyślnie i „chytrze", przygotował scenerię, ustawił taką dekorację, żeby było — na raz — i całkiem zwyczajnie, konkretnie, realistycznie, ale i osobliwie, dziwacznie, nawet niesamowicie. Autor ustawił to tak, żeby zwyczajność coś znaczyła, żeby realne przedmioty, twarze i zdarzenia nabrały poblasku i perspektywy czegoś obszerniejszego od jednej sali, od jednej sceny. Jakże inaczej pisać „narodowe derby", komedię i dramę współczesnego naszego życia?

Chłopcy z wiadrami i drabiną przyszli do uroczystego wnętrza w celu praktycznym i prozaicznym: żeby remontować, przysposobić pałac do innego niż dotąd użytkowania. Spór o to, czy pałac ma być remontowany, czy nie, czy ma zmienić przeznaczenie, czy nie zmienić, toczy się pomiędzy sekretarzem Byrczakiem i dyrektorem Karbotem. A więc między ludźmi i instancjami dzisiejszej Polski. Obaj, sekretarz i dyrektor, nie tylko wedle metryk i zajmowanych stanowisk reprezentują autentyczną, czynną teraźniejszość, ale obaj płyną środkowym, głównym nurtem palących zagadnień gospodarczych kraju: jeden zdobywa efektami swej roboty dewizy, drugi planuje odkrycie dodatkowych źródeł dewizowych, węszy za, powiedzmy, ukrytymi rezerwami importu dewizowego. Nie potrafiłbym określić, który z nich miałby być przedstawicielem nowego, który zaś przeżytkiem. Obaj, tak różni, składają się na zbiorowy portret.

Różni obaj, bo nie w tym samym wieku, co oznacza zupełnie niepodobny bagaż doświadczeń biograficznych, inne ich temperamenty, zamiłowania, inaczej ulokowane ambicje osobiste. Cóż między nimi podobnego? To tak, jak Cześnik i Rejent w *Zemście:* ogień i woda, z hałaśliwym trzaskiem płonący ogień i „cicha" woda. I oto, jak już na myśl przyszła *Zemsta*, czy można — i czy warto — określać, który z bohaterów Fredry bardziej typowy, który lepiej przedstawia fizjonomię szlachcica? Na ówczesną realność życia polskiego, w wersji trwałych cech tradycyjnych, składa się i jeden, i drugi. Obaj na raz są portretem, określoną doskonałym piórem całością skłóconej jedności psychicznej oraz społecznej. Dopiero we dwóch, gdy ich mistrz postawił jednego przeciw drugiemu, nadają utworowi ruch, życie, wyprowadzają materię komediową z ramki szkicu obyczajowego, portret zyskuje głębokość problemową. Nie jest o tylko bystro podpatrzony obrazek z życia, jakiś rys wybuchowego temperamentu u Raptusiewicza i potem druga migawka charakterowa w postaci Milczka — jest już więcej: jeden jest miarą drugiego, odbiciem i cieniem, obaj są ożywioną na scenie wersją Polski, taką, jaką nas Fredro na przykładzie tradycji szlacheckiej akurat chciał zabawić, rozczulić, a i pouczyć.

Akurat taka wersja rozłożonej na dwie postacie prawdy o cechach narodowych, tej zabawnej, rozczulającej, pouczającej prawdy. Jakże to odległe od naszej sztuki o wyścigach w pałacu... Mają być, bez wątpienia, zabawne te wyścigi, ale nie tylko zabawne. Czy powinny kogoś z nas serdecznie rozczulać? Z tym gorzej; autor wiele w karty tej pałacowej opowieści włożył liryzmu, jakże przecież podminowanego ironią! Byrczak i Karbot u Abramowa wojują o swój „mur graniczny" inaczej niż bohaterowie Fredry, ich ambicje osobiste podbudowane są sprawami publicznymi, każdy z nich potrafi się odwołać do znajomych zwierzchników, do planu gospodarczego, do realnego rachunku wartości społecznych, ogólnych. Jakie z ich sporu wyciągniemy nauki, czy autor ma w ogóle ochotę nas pouczać? Może i ma, ale w każdym razie nie będzie to nauka, jak skuteczniej zdobywać dewizy i jak najlepiej zagospodarować dawne dobra obszarnicze (tym się od dwu dziesiątków lat martwią wyszkoleni specjalnie fachowcy, pisarz nie musi się lepiej od nich na tym znać). Pożytki i nauki, płynące ze sztuki o narodowych derbach, umieścić należy, jak sądzę, nie w sferze polityki gospodarczej, ale, powiedzmy to tak, w sferze „gospodarki ludźmi". Autor i my z nim mamy przed oczami przykład, exemplum, kawałek dzisiejszej ojczyzny, kroplę wody pod mikroskopem. Inaczej pod takim mikroskopem widać, wszystko dziwnie przekręcone i nie całkiem podobne do rzeczy, widzianych gołym okiem, ale wiele nowych spraw wychodzi na jaw, a i wielu rozmaitym zwierzakom każe autor pływać obok siebie w takiej kropli wody pod okularem mikroskopu... Na pewno to razem i zabawne, i rozczulające, i pouczyć nas może, tylko że mało to już podobne do sporów, zabaw i figur ludzkich z czasów Fredry.

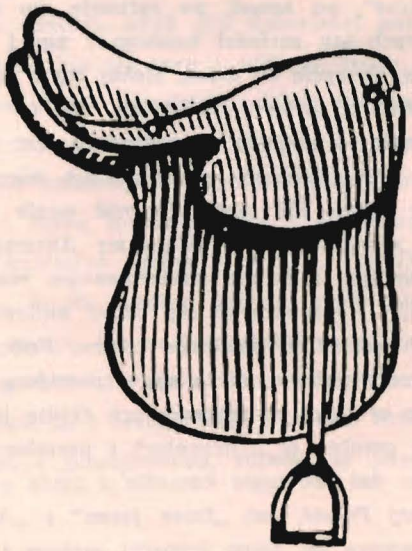
Wojna o „mur graniczny" jest tu sporem kompetencyjnym o sposób użytkowania pałacu po ostatnim na Dembowcu ordynacie, hrabim Zygmuncie Dembopolskim. Sam hrabia Zygmunt pojawi się na scenie w podwójnej funkcji, stęsknionego emigranta i zagranicznego eksperta, a nawet więcej, w potrójnej, bo jeszcze przyjedzie jako testamentem przekazane Dembowcowi zwłoki. Nie zastanawiajmy się, która wersja jego osoby „prawdziwa", czy w ogóle jest jakaś wersja prawdziwa, skoro tacy, jak on, zniknęli ze sceny narodowego życia. Bo z hrabią Zygmuntem z tej sztuki to tak, jak z tradycją, jak z przeszłością; jest, żyje z nami ta tradycja, równie autentyczna jak karabele na ścianie, równie prawdziwa jak spory o to, co z takimi starymi sprzętami teraz robić. Przeszłość się dziedziczy bez względu na to, jaki mamy do niej stosunek, dziedziczy się ją przymusowo, na dobre i na złe. Przeszłość jest taką samą częścią naszego autentycznego, dzisiejszego życia, jak i przyszłość, jak i to, co planujemy i o czym marzymy. Bo życie ma początek i ku czemuś zmierza, bo czymże innym jest teraźniejszość, jeżeli nie sztucznie przez nas wymyśloną linią graniczną między tym, co było, i tym, co będzie. (...)

Żeby spór o pałac i o celowość działania, o dobrą robotę, wyglądał tak, jak w sztuce Jarosława Abramowa, na to trzeba było, żeby spór o zamek z Fredrowskiej *Zemsty* stracił swój partykularny, stanowy charakter, żeby komedia przeszła przez chrzest dramatu i egzamin pytań o podstawy bytu narodowego takie, jakie postawili sobie i swoim nasi wielcy romantycy. Żeby to straciło komediową poczciwość, zabarwiło się autoironią, żeby, jak potem w *Weselu* Wyspiańskiego, jak w *Wyzwoleniu*, z każdego rekwizytu wróżyć można było przyszłość ojczyzny, trzeba było tego niesłychanego, aż nieludzkiego napięcia idei patriotycznych i obywatelskich, które na trwałe zaczadziły polską myśl literacką, które nadały jej niepowtarzalny własny kształt wielkiej tęsknoty, niepokoju, patosu... Ale także trzeba było Mrożka, a potem Gombrowicza, bo wszędzie tam, gdzie mówi się o rzeczach tak wielkich, jak los narodu, wszędzie tam padają pytania o małość ludzi, pytania o niewspółmierność mniemań o sobie samych i prawdy bytu realnego; trzeba patos romantycznej tra-

dycji wykpić, skopać szyderstwem, żeby znowu o to samo pytać, żeby od innej strony gryźć niewdzięczne głazy problematów obywatelskich. I oto w tę ciągnącą się od pokoleń tradycję literatury oddanej w służbę myśli o „lepszym Rzeczypospolitej urządzeniu" wchodzi młody autor, człowiek pokolenia trzeźwego, które jak od diabła odżegnało się od fikcyjnych haseł, patetycznej łatwizny, od mechanicznego naśladowania tradycji i od równie bezmyślnego tej tradycji zaprzeczenia. Po romantykach, Wyspiańskim, po Mrożku, pisze dramę o Polsce, po własnej robocie satyryka i naprawiacza — pisze sztukę o starym kurancie, Czarnej damie z rodzinnego portretu, o dewizach, sporach o kompetencje, o miłości, o aktywiście starszej i młodszej generacji, o czym jeszcze...

Krąg problemowy spraw polskich zatoczony jest przez autora tak, żeby pomieścić możliwie dużo w możliwie konkretnej przestrzeni. W przestrzeni konkretnej architektonicznie, „metrażowo", ale także polskiej dzisiejszej „przestrzeni" psychologicznej, politycznej, gospodarczej. W tej przestrzeni siedzi przeszłość, tu wszystko zapowiada dzień jutrzejszy. Autor stanął, wolno przypuszczać, wobec całej serii trudności, takich samych, na jakie natknie się każdy, kto zechce serio, bez ułatwień, ruszyć publicznie to, o czym rozmawiamy, myślimy, co w nas wszystkich tkwi świadomie i podświadomie od święta i na codzień; zapytał publicznie, kim jesteśmy. To sztuka nie o karabelach, nie o dewizach, nie o sporach o władzę na własnym podwórku, to sztuka o naszej własnej świadomości, o kłopotliwościach przymierzenia terminu zbiorowego „Polska" do naszych prywatnych aspiracji, ambicji, pomysłów, marzeń, do własnych metryk i kart personalnych, i do metryk personalnych, które byśmy chcieli wypisać własnym dzieciom... Na to wszystko składają się i karabele, i spory między ludźmi, i plany budżetowe, i duchy hałasujące na strychu, ale przecież mnogość tych wszystkich psychicznych i materialnych realiów nie wyczerpuje sprawy, jeszcze jest tu jakaś wartość dodatkowa, jeszcze coś zostaje, czego nie złapiemy codziennym zdrowym rozsądkiem, coś schowane intymnie w nas w środku, coś nad nami, w sferach odświętnych; jest to coś, o czym trzeba sobie i rodakom powiedzieć, żeby samemu zrozumieć, żeby określić własne miejsce na mapie własnego kraju, żeby ta mapa nabrała życia, czasu historycznego w przeszłość i przyszłość.

Autor stanął wobec wielkiej, zobowiązującej tradycji. A także wobec wielkich, trudnych obiektywności czasu dzisiejszego. A także wobec własnych wobec siebie pytań, o swoją robotę pisarza, który po kilku pokoleniach poprzedników, i to jakich poprzedników, znowu czuje mus obywatelski budowania na scenie chałupy, żeby w jej ścianach rozegrało się narodowe „wesele". Zbudował nie chałupę, ale pałac, pegeerowski pałac. Urządził nam nie wesele, ale wyścigi konne. Ale po staremu są na scenie ludzie żywi i duchy, codzienna prawda — i prawda schowana w snach, w starych ścianach, wspominkach, oraz niespełnionych nadziejach... Autor strzegł się fałszu, więc też sam nie galopuje, wypuszcza tylko konie na tor, obserwuje, notuje czasy, sam sobie kpi z idei urządzonej przez siebie imprezy, sam się nią po trosze bawi, sam się po trosze na tę swoją zabawę dał nabrać. Jest wciągnięty. Jak my wszyscy.



GŁOSY PRASY

po warszawskiej premierze „Derby w Pałacu"

Nie po raz pierwszy mam okazję zacząć od pochwał dla zmysłu obserwacyjnego Abramowa, jego umiejętności „pójścia w Polskę", po temat, po sytuacje, po sylwetki ludzi, prawdziwych jak sąsiedzi każdego z nas i gadających mową jaką słyszycie co dzień. Robią się z tego realistyczne komedie, o zacięciu farsowym, ale to nic nie szkodzi, przeciwnie — pomaga, ufarsowienie jest skutecznym sposobem zdemaskowania groteskowych nieraz okoliczności, jakich wokół nie brak. Spośród wcale licznego grona młodych scenopisarzy wyróżnia się Abramow tym dobrze zorientowanym i dobrze nakierowanym realizmem, który kontynuuje, kontynuować się zdaje najlepsze tradycje wybitnych realistów polskiego teatru. Podczas gdy większość jego rówieśników wikła się w metafory i symbolikę, krąży po orbitach awangardowych (które przeważnie okazują się omylne w obliczeniach i pseudoawangardowe), Abramow dał tak tęgie komedie z życia powszedniej współczesnej Polski, jak „Duże jasne" i „Anioł na dworcu". Oczekujemy od niego komedii małego i dużego realizmu, w najlepszym scenicznym formacie mamy prawo oczekiwać — po sukcesach jego pierwszych zaangażowanych sztuk, tak celnych reportażowo i satyrycznie.

(JASZCZ — „Trybuna Ludu" 5. VII. 1966)

Największą siłą Abramowa jest język, dialog, słowo, a więc to, co najważniejsze w sztuce dramatycznej. Abramow ma świetny słuch dla dzisiejszej polszczyzny. Rozróżnia wszystkie jej tony i półtony, frazy i akordy. Wie, jaką gamę komu przydzielić. Język nieomylnie charakteryzuje każdą z jego postaci, wszystko o niej mówi. Stary hrabiowski kamerdyner używa stylowej, uroczystej mowy lokajskiej, która w zestawieniu z dzisiejszymi sytuacjami stwarza kapitalne efekty komiczne. (...) Dwaj aktywiści, którzy — każdy według swego mniemania — chcieliby w różny sposób jak najkorzystniej urządzić zamek, mówią jak... aktywiści. Abramow stworzył tu żywych, pozytywnych bohaterów i zasugerował przy tym różnice pokoleń — wojennego i powojennego, różnice w pojmowaniu życia i pracy.

(AUGUST GRODZICKI — „Życie Warszawy", 5. VII. 1966)

Jest w sztuce zalążek dramatu, ale jest też satyra, tradycyjny komediowy dowcip, sensacyjne efekty z duchami, surrealistyczne splątanie postaci, konwencjonalny romansik. Rozmaitość elementów sprawiła, że komentatorzy dopatrują się rozmaitych pokrewieństw „Derbów w pałacu", od Fredrowskiej „Zemsty" poczynając (tę przypomniały sceny z murarzami przysłanymi do roboty przez jednego z antagonistów, odsyłanymi przez drugiego), na „Odwiedzinach" Kruczkowskiego kończąc. Nie należy wobec tego pomijać całego obszaru dramaturgii dwudziestolecia międzywojennego. Ale nie o Witkacego tym razem chodzi, chociaż niektóre partie sztuki Abramowa dałyby się przetransportować na witkacowską poetykę. Chodzi o komedię wyrastającą z obserwacji socjologiczno-obyczajowych, napisaną z dbałością o role i efekty humorystyczne, o gatunek tyleż popularny, co lekceważony, ale czasem dorastający po przyzwoitego poziomu (Winawer). Zabawne zresztą, jaką ewolucję przechodzą tematy takich komedii. W 1921 roku wystawiono sztukę Kazimierza Wroczyńskiego „Dzieje salonu". Akcja działa się tuż po wojnie. Inteligencka rodzina warszawska została ścieśniona w swoim mieszkaniu przez rodzinę paskarzy, nuworyszów. Salon — ku oburzeniu autora i części widzów — zajęli ci, którym awans społeczny dały pieniądze i, jak w wypadku chłopskiego posła na sejm, posunięcia taktyczne polityków. W latach 30-tych właścicielami reprezentacyjnych salonów byli często prezesi banków. Trzeba było II wojny i jeszcze 20 lat, by nowy gospodarz zamienił salon na muzeum i biuro i by zniknęły kastowe kompleksy. Jak ciągłość to ciągłość.

(ELŻBIETA WYSIŃSKA — „Współczesność", 3-16. VIII. 1966)

KTT

POZYCJA HRABIEGO w dramaturgi współczesnej

W sztuce Jarosława Abramowa „Derby w pałacu", w akcie drugim, na scenie pojawia się hrabia. Sztuka dzieje się współcześnie, hrabia jest już dawno wywłaszczony, przyjeżdża z Zachodu, aby obejrzeć swój — nie swój majątek, mimo to pojawieniu się hrabiego na scenie towarzyszy szmerek aprobaty na widowni. Jest to zresztą omalże reguła: zawsze kiedy na scenę lub na ekran w utworze współczesnym wkracza przedstawiciel dawnej arystokracji rodowej, publiczność podlega pewnemu ożywieniu.

Zjawisko to, o ile mi wiadomo, nie stało się przedmiotem głębszych studiów naukowych, a nawet jakby było niezauważane, być może wskutek swojej powszechności i oczywistości, podobnie jak pan Jourdain nie wiedział, że mówi proza. Jednakże jeśli spojrzeć na sprawę z punktu wdzenia teorii sztuki nieco socjologizującej, dla której głównym motorem emocji artystycznej jest instynkt identyfikacji, utożsamiania się odbiorcy z postaciami dramatu, postać hrabiego daje nieco do myślena.

Oczywście nie zamierzam przekonywać, że nasza, ludowa bądź co bądź widownia, identyfikuje się z hrabiami. Wprawdze, jeśli rozmawiać całkiem prywatnie z rozmaitymi ludźmi, nie zdradzającymi na codzień cech szczególnie „wysokiego pochodzenia", często możemy się dowiedzieć, że przed wojną dysponowali oni majątkiem ziemskim, albo co najmniej niewielką fabryczką, ale gdyby dawać wiarę tym opowieściom trzeba by uwierzyć, że przedwojenna Polska obszarem swoim dorównywała Australii, a pod względem uprzemysłowienia stała wyżej niż Stany Zjednoczone. W istocie jednak stosunek identyfikacji do hrabiego na scenie współczesnej jest — jeśli tak można rzec — identyfikacją à rebours. Hrabia jest rodzajem współczesnego Don Kichota, jest zjawiskiem anachronicznym, tak odległym, że aż zabawnym. A przede wszystkim niegroźnym. Można nie lubić dyrektora, inżyniera, księgowego, ba, nawet ministra (na scenie, oczywiście!) ponieważ są to postacie, które mogą stać się groźne, nieprzychylne, szkodliwe i mają możność te swoje nastroje, nastawienia czy sentymenty przekuć „w czynów stal". Hrabia jest zawsze milusiński, ponieważ hrabia jest bezsilny. Nikt nie potrafi już dzisiaj wzbudzić w sobie rzetelnej, prawdziwej nienawiści czy też złości na hrabiów, tak samo, jak nie potrafimy szczerze zdenerwować się na przykład buntem Masława. Negatywny hrabia, żeby mu nawet przyprawić rogi i kazać zionąć siarką, nie uda się już w dramacie współczesnym. Hrabia musi być zabawny, to znaczy miły.

Myślę jednak, że tego nie dosyć, aby zapewnić hrabiemu powodzenie sceniczne takie, jakim cieszy się u nas w rzeczywistości. Drugim więc motywem kariery hrabiego na scenie i w dramacie filmowym jest jego autentyczność. Autentyczność hrabiego sprawia, że ma on od razu kilka długości przewagi nad dyrektorami, inżynierami czy księgowymi. Dyrektor, inżynier czy księgowy może być z punktu widzenia swojego dyrektorstwa, inżynierii czy księgowości dobry lub zły, może sie do tego nadawać lub nie nadawać. Praktyka życiowa dostarcza nam wielu przykładów dyrektorów, nie nadających się na dyrektorstwo, lub księgowych nie nadających sie do księgowości. Nikt jednak nie słyszał, aby hrabia kiedykolwiek nie nadawał się na hrabiego. Może być czynny i energiczny, albo niemrawy i apatyczny, mądry, głupi — obojetne — zawsze jednak pozostaje hrabią. Idea hrabiostwa toleruje wszelkie jego wcielenia, sytuacja, kiedy praktyczna jej realizacja stanęłaby w kolizji z ideą jest tu nie do pomyślenia. Hrabiego nie podejrzewamy, że się podszył pd swoje hrabiostwo, że symuluje i że można go bedzie w odpowiednim momencie zastąpić innym hrabią, bardziej hrabskim.

Hrabia więc, idąc dalej tym tropem, realizuje na scenie jedną z trzech głównych tęsknot naszych czasów, tęsknotę za autentycznością. Przed jakimś czasem w „Przekroju" ukazywała się anonimowa powieść — spowiedź młodej dziewczyny, pod tytułem „Jestem jaka jestem". Osobiście nie znoszę hasła „jestem, jaka jestem", ponieważ zawiera się w nim niechęć do wszelkiej zmiany i ulepszana siebie samego; niestety, należę do pokolenia, które stawiało sobie pewne wymagania. Ale w tytule „Jestem jaka jestem" zawarta jest w skrótowej formie deklaracja bardzo licznych kręgów, zwłaszcza młodzieży: oto jesteśmy tacy, proszę nas takimi akceptować, bo i tak nie mamy zamiaru nic szczególnego ze sobą robić. Jest w tym wymaganie, aby otoczenie zaakceptowało stan faktyczny, przyjęło do wiadomości autentyczność, spojrzało na daną postać nie w trybie postulatywnym, a więc nie tak, że np.: „oto mamy przed sbą niskiego bruneta, ale ponieważ potrzebny nam jest wysoki blondyn, więc traktujmy go jak blondyna i zobaczymy co z tego wyniknie", lecz w trybie realistycznym i rzeczowym, a więc: „mamy oto hrabiego — i co z nim zrobić?".

Hrabia zaspokaja pragnienie o autentyźmie. Czy jest on, o dziwo bohaterem „zagadkowego pokolenia"? Oj, nie tylko, nie tylko...

Na ostatek wreszcie hrabia — z racji swojej niepodważalnej autentyczności i swojej zasadniczej plajty historycznej, na skutek której został „zlikwidowany jako klasa" — jest nonkonformistą. Hrabia na scenie może pleść co mu się podoba, a raczej co mu się nie podoba, i nikt do niego nie ma o to pretensji. Gdyby zdania podobne do zdań hrabiego — na temat rzeczywistości i w ogóle — wypowiadał dyrektor, księgowy czy w ogóle ktokolwiek poza hrabią, musiałby powstać z tego skandal. A więc dyrektor byłby nonkonformistą. Dyrektor by się narażał. Dyrektora starano by się zniszczyć i zastąpić dyrektorem bardziej

typowym, bardziej dyrektorskim. Każda sztuka z komedii stawałaby się dramatem. Hrabia natomiast gada sobie spokojnie, na scenie nikomu to nie wadzi, ponieważ postacie sceniczne wiedzą, że hrabia „jest jaki jest", i nic sie na to nie poradzi — a zresztą po co? — natomiast publiczność ma uciechę.

Bardzo dawno temu, na dworach prawdziwych hrabiów i książąt, zabawne prawdy wolno było mówić błaznom. W sztukach współczesnych wolno je mówić hrabiom. Trzeba przyznać, że jest w tym kawałek całkiem zabawnej dialektyki.

Hrabia ponadto, to co mówi — mówi z perspektywy historii. Perspektywa historii jest zawsze bardziej tolerancyjna niż jakakolwiek inna. Bardzo często, w sporach dnia codziennego, chciałoby się powiedzieć: nie gorączkujmy sie, poczekajmy jeszcze ze dwadzieścia, no, może piećdziesiat lat, i zobaczymy kto miał racje. Hrabia jest w sztukach współczesnych tym, który poczekał. Dosyć dokładnie wie już, jak się skończyło to, o co jemu chodziło kiedyś. Hrabia się nie gorączkuje. W tym sensie jest on postacia godną zazdrości, chociaż nie można powiedzieć, żeby jego los hstoryczny zakończył się happy endem. Ale przecież zawsze mógł się skończyć gorzej, co ratuje hrabiego przed pesymizmem, a nawet nakłania do umiarkowanego optymizmu, ponieważ umiarkowany optymizm polega na świadomości, że mogło być gorzej.

Oto garść rozważań nad pozycja hrabiego w dramaturgii współczesnej. Nie bedę ukrywał, że można by rzecz odwrócić i napisać felieton pod tytułem: „Pozycja dramaturgii współczesnej przez pryzmat hrabiego". Ale to już byłby zupełnie inny felieton.

(„KULTURA" — 17. VII. 1966)

Z rozmowy z MARIANEM BABIRECKIM, czołowym jeźdźcem polskim, który w czasie dotychczasowej kariery hippicznej sześciokrotnie zdobywał mistrzostwo Polski:

„...wstąpił do Legii i tu chyba zostanie na dłużej. Bo ten klub zapewnia jeźdźcom dobre warunki treningu, bez którego nie ma sukcesów. Jeszcze żeby GKKFiT zechciał pomóc w budowie krytej ujeżdżalni, żeby potrzeby eksportowe nie pozbawiały polskiej ekipy najlepszych koni (jak to się stało z doskonałym „Dernierem"). A wreszcie to chyba paradoks, że w kraju słynącym powszechnie z hodowli doskonałych koni wierzchowych uzyskanie konia dla własnych zawodników jest problemem trudnym do pokonania".

„ŻYCIE WARSZAWY", 3. VII. 1966, Nr 27(905)

W repertuarze Starego Teatru na sezon 1966/67

Izaak Babel

ZMIERZCH

REŻYSERIA:
Jerzy Jarocki

SCENOGRAFIA:
Urszula Gogulska

Jean Genet

POKOJOWKI

REŻYSERIA:
Konrad Swinarski

SCENOGRAFIA:
Krystyna Zachwatowicz

August Strindberg

TANIEC SMIERCI

REŻYSERIA:
Bogdan Hussakowski

SCENOGRAFIA:
Lidia i Jerzy Skarżyńscy

Maxwell Anderson

SCENERIA ZIMOWA

REŻYSERIA:
Zygmunt Hübner

SCENOGRAFIA:
Andrzej Cybulski

KZG S nr z. 717/66 5000 T-6(7752)

JAROSŁAW ABRAMOW

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

urodził się w Warszawie w roku 1933. Studia wyższe (filologia polska) ukończył na Uniwersytecie Warszawskim w roku 1955. Jeszcze podczas studiów, wraz z grupą przyjaciół, był współzałożycielem warszawskiego Studenckiego Teatru Satyryków (STS), w którym debiutował jako autor tekstów i muzyki (1954). Z STS związany jest po dziś dzień. Pierwszą pełnospektaklową sztukę *Esmeralda, czyli baśń romantyczno-kryminalna* napisał w roku 1958. Wystawił ją STS.

W latach 1958/59 przebywał w Paryżu, gdzie pracował jako dziennikarz w „Tygodniku Polskim". W roku 1962 w teatrze im. W. Bogusławskiego w Kaliszu odbyła się premiera sztuki Abramowa *Zasada* (przeróbka sceniczna słuchowiska o tym samym tytule), a w teatrze Ateneum na małej scenie premiera trzech jednoaktówek pod wspólnym tytułem *Remanent*. W tym samym teatrze odbyła się też prapremiera sztuki napisanej wspólnie z Jareckim *Duże jasne*. Następną jego sztuką był *Anioł na dworcu*. Obecnie prezentujemy jego najnowszy utwór, którego prapremiera odbyła się w Teatrze Polskim w Warszawie w lipcu b. r.