TEATR POLSKI

W WARSZAWIE

SCENA KAMERALNA

Jarosław Abramow

KLIK - KLAK

Dyrektor
ANDRZEJ KRASICKI

Kierownik Artystyczny
AUGUST KOWALCZYK

Kierownik Literacki
ERNEST BRYLL

3

SEZON 1971 — 1972

PREMIERA
W LIPCU 1972

Jarosław Abramow

KLIK-KLAK

JAROSŁAW ABRAMOW (ur. w 1933 roku) – studia wyższe ukończył na Uniwersytecie Warszawskim (filologia polska). W 1954 roku debiutował jako autor tekstów i kompozytor w warszawskim Studenckim Teatrze Satyryków (STS), którego był jednym z założycieli. W tym teatrze też powstała jego pierwsza sztuka pełnospektaklowa – „Esmeralda" (1968 rok).
W 1962 roku teatr im. Bogusławskiego w Kaliszu wystawił jego sztukę „Zasada", a teatr „Ateneum" w Warszawie trzy jednoaktówki pod wspólnym tytułem „Remanent". Również „Ateneum" w tym samym roku grało jego komedię „Duże jasne" napisaną wraz z Andrzejem Jareckim. Następna sztuka Abramowa to „Anioł na dworcu", której prapremiera odbyła się na scenie kameralnej Teatru Polskiego w 1965 roku. Sztuka ta grana była następnie przez kilkanaście teatrów w kraju, teatry w Jugosławii i Czechosłowacji, a w formie słuchowiskowej nadana przez radiofonie Danii, Szwecji i NRF.
W 1966 roku Teatr Polski wystawił „Derby w pałacu" – najpopularniejszą sztukę Abramowa. Cieszyła się ona ogromnym powodzeniem zarówno w naszym teatrze jak i na wielu scenach w Polsce.
W 1969 roku w Teatrze Ludowym w Warszawie odbyła się premiera „Ucieczki z Wielkich Bulwarów". W dwa lata później powstał „Wyciąg do nieba" (dotąd nie grany).
„Klik-Klak" jest ostatnią sztuką Abramowa – i zarazem trzecią prezentowaną przez nasz teatr.
Jarosław Abramow jest autorem licznych słuchowisk radiowych („Licytacja", „Pięć minut sławy", „Dzwonią do drzwi – otwórz!"), widowisk telewizyjnych („Żaglowce, białe żaglowce") oraz laureatem nagrody literackiej im. Stanisława Piętaka (1965 rok) i nagrody Fundacji im. Kościelskich w Genewie (1957 rok).

JAROSŁAW ABRAMOW

MIT SAMOWARA

Czuję się człowiekiem jeszcze młodym – a już od dobrych kilku lat jestem weteranem. Seniorem ruchu teatrów studenckich, ruchu, którego bujny rozkwit przypadł – jak wiemy – na okres połowy lat pięćdziesiątych. Niedługo więc obchodzić będziemy dwudziestolecie tego niezwykłego fenomenu społeczno-artystycznego.

Warszawski „STS", gdański „Bim-Bom", krakowska „Piwnica", łódzki „Pstrąg", wrocławski „Kalambur" – gdzie te czasy? To już historia, zamknięta epoka. Wyrosło nowe pokolenie, które o słynnych programach tych teatrów dowiedzieć się może z opowiadań, lub z nielicznych książek. Autorzy tych opracowań postawili sobie za cel opisanie tego – co opisać się nie da. Ale dobre i to. Chwała im za to.

Ciągłość tradycji historyczno-kulturalnej nie należy do najmocniejszych stron dziejów. Ciągle ulega przerwom i zahamowaniom – nie z naszej najczęściej winy. Chwiejna granica między historią a współczesnością w naszym kraju jest jeszcze bardziej względna. Pewne problemy i resentymenty, które dawno powinny wygasnąć i przejść do lamusa, wykazują zadziwiającą prężność, żyją podskórnym życiem, oddziałują na najmłodsze pokolenie – inne zaś, na pozór współczesne, przez nadmierne i nachalne eksploatowanie kostnieją nie budząc żadnego społecznego rezonansu.

Pewnym wytłumaczeniem tego faktu jest sama współczesność. Zdyszany obywatel, miotający się między pracą, rodziną i dorabianiem na boku podświadomie tęskni do epoki ładu i spokoju, kiedy to czas płynął wolno, nikt się nigdzie nie śpieszył, siedziało się na ganku lub składało wizyty sąsiadom. Stąd niebywała hossa na rekwizyty tej złotej przeszłości. Samowar, lampa naftowa, lichtarz podniesione do roli symbolu stały się rodzajem amuletów, mających nas chronić przed nadmierną ilością dobrodziejstw, którymi obdarza nas bez opamiętania tak zwany postęp techniczny – jeszcze wczoraj chluba naszego wieku – a dziś, co tu kryć, nieco kłopotliwy gość. Odgradzamy się więc od niego tapetą i boazerią, stawiamy świątki i ikony. Zapuszczamy brody i wąsy, co młodsi z nas przebierają się w stroje swoich dziadków. Nie na wiele to się zda. Czynimy to wszystko z jakąś niewiarą (żyjemy przecież w dwudziestym wieku), z gorzkim przymrużeniem oka, nie nazbyt serio. To tylko kostium, udawanie, żałosna gęba – jak by powiedział Gombrowicz. Ale problem jest. Nic na to nie poradzimy.

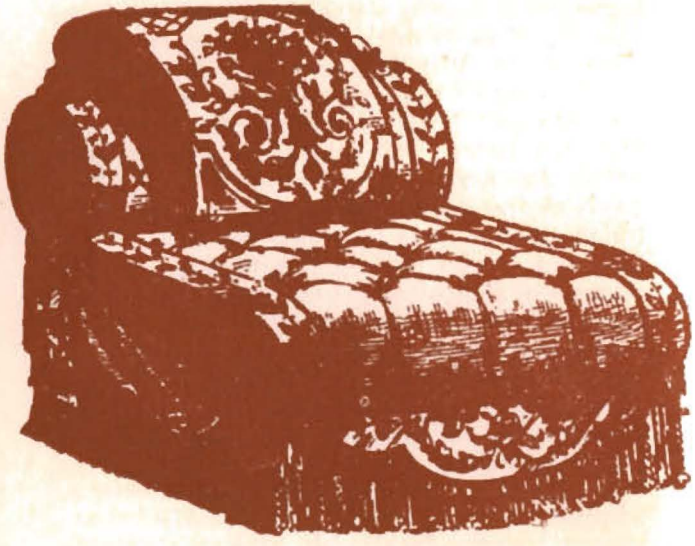
Ta ogólna tendencja panuje wszędzie. W modzie, filmie, literaturze. Nawet muzyce rozrywkowej. Melodramat i neosentymentalizm, zacne trupy do niedawna w takiej pogardzie – zmartwychwstają na naszych oczach. Wbrew logice schemat „Damy Kameliowej" okazał się trwalszy od niejednej zdobyczy awangardy. Paradoks? Niewątpliwie. I największe osiągnięcie teatru absurdu. Jak dotąd. Wszystko co trąci myszką, wzrusza lub śmieszy (prawo kontrastu) nie jest jednak obojętne. Myszka więc żyje. Jest formą. Środkiem do przekazania współczesnych treści, kluczem do serc i umysłów o wiele skuteczniejszym niż uczone wizje futurologów. Cofając się zaczynamy rozumieć samych siebie i nie tracimy nadziei, że idziemy naprzód. Znów paradoks. I pytanie – gdzie granica historii?

Skoro zabrnęliśmy już tak daleko w rozważania teoretyczne – czuję się w obowiązku wyjaśnić, że w poglądach na rolę sztuki jestem raczej staroświecki. Wstyd przyznać, ale wierzę w oczyszczającą siłę przeżycia artystycznego i stronie emocjonalnej oddaję pierwszeństwo. Najpierw jest śmiech, płacz, czy protest – a potem dopiero refleksja i analiza intelektualna. Niektórzy próbują odwrotnie – w tym upatrując novum – ale ja im nie wierzę.

Cały ten wywód nie służy bynajmniej chytrej obronie pozycji własnej i nie jest dorabianiem teorii do mojej ostatniej sztuki. Jest raczej próbą wyjaśnienia sobie i Państwu jak to się stało, że ja, autor współczesny, napisałem „Klik-Klak" – sztukę o przeszłości – i jeszcze twierdzę, że ma ona coś wspólnego z naszą rzeczywistością.

No, cóż. Jako weteran ruchu studenckiego, zdążyłem poznać niepowtarzalność i bezpowrotność pewnych zjawisk, zgubne działanie czasu. Stąd owi staruszkowie. Ich racje staram się zrozumieć – co tu kryć – są mi one często bliskie. Martwa historia, powiadacie. Być może. Ciągle jednak nie mogę się oprzeć wrażeniu, że ci moi staruszkowie, chociaż przeszli na zasłużoną emeryturę są w jakimś sensie cząstką naszej współczesności i nas samych. Nie wyszli całkiem z gabinetu figur woskowych i potrafią przeskoczyć rampę. Może się mylę. I sam ulegam mitowi samowara? Jakiego samowara? – zapytacie. Tylko bez nowych mitów, miły panie! Żyjemy w erze sputników, do diabła. Ano, właśnie. Żyjemy. W tym cała trudność, drodzy Państwo.

Jarosław Abramow



JAN KŁOSSOWICZ

BUDOWANIE NA GRUZACH

Cały odłam historii dramatu dwudziestego wieku to dzieje destrukcji tradycyjnych form literackich. Zaczął się ten proces jeszcze w epoce modernizmu, a swoje apogeum osiągnął w latach pięćdziesiątych, kiedy pojawił się termin „antyteatr", kiedy Esslin stworzył nieprecyzyjne, ale wygodne pojęcie „teatru absurdu" i kiedy, po długim okresie zapomnienia, powrócił do teatru Witkacy. Rozbita została kompozycja, motywacje psychologiczne, nawet język tradycyjnych gatunków dramatu. Cała owa rewolta w dziedzinie literatury dramatycznej skierowana była głównie przeciwko gatunkom królującym na scenach w drugiej połowie dziewiętnastego wieku – przeciwko dramatowi i komedii psychologiczno-obyczajowej. Wtedy to też Dürrenmatt stwierdził, że w naszej epoce niemożliwe jest pisanie tragedii, że musi ją zastąpić komedia, którą nazwał „pułapką na myszy". Komedia, w której tragizm jest przemyślnie ukryty, tak, żeby roześmiany i rozbawiony widz nagle przeżył wstrząs, nagle się przestraszył, zdenerwował, skłonił ku głębszej refleksji.

Dość szybko okazało się jednak, że łatwo jest coś zniszczyć, ale dużo trudniej – odbudować. Porozbijane, pokawałkowane, odwrócone do góry nogami tradycyjne schematy kompozycje, stereotypy charakterów, typowe wątki fabularne śmieszyły i cieszyły na scenie, a doprowadzona przez wielu pisarzy do perfekcji forma tragikomedii czy groteski znakomicie służyła nowym treściom, które za jej pomocą chcieli wypowiadać. Ale antyschematyczna dramaturgia lat pięćdziesiątych prawie natychmiast wytworzyła własny schemat. Schemat redukcji ad absurdum, schemat odwróconej sytuacji, schemat własnego meta-języka. Ten język, który w pierwszych sztukach Ionesco służyć miał szlachetnemu celowi odkłamania codziennej mowy, który miał stać się narzędziem do wyrażania treści dotychczas ukrytych za zasłoną stereotypowych zwrotów i powiedzeń, sam stał się sztuczny i nierzeczywisty.

Już jednak wiele lat temu niejeden pisarz czy krytyk zrozumiał, że rozbicie form, jakie dokonało się we współczesnym dramacie, nie było i przede wszystkim nie powinno być pustą zabawą. Jak zresztą nie było czystą zabawą na przykład programowe szaleństwo dadaistów

w roku 1916 Teatr absurdu okazał się w jakimś sensie odbiciem epoki, w której powstał. Z drugiej strony, wypadło zdać sobie sprawę z tego, że destrukcja tradycyjnych gatunków dramatu służyć powinna powstaniu gatunków nowych. Że po okresie burzenia powinien nastąpić etap budowania. Zdawało się, że na gruzach starych komedii, tragedii, dramatów czy Shawowskich „sztuk", wysadzanych w powietrze przez awangardę, powstawać zacznie jakiś nowy zupełnie gatunek dramatu. Tak się jednak, przynajmniej dotąd, nie stało. Teatr zaczął szukać potrzebnych mu, jak zawsze, treści aktualnych — problemów społecznych i obyczajowych, a także głębszych zagadnień moralnych czy wręcz metafizycznych w dawnej dramaturgii, w tekstach niescenicznych. Pojawiły się próby tworzenia widowisk pozbawionych prawie zupełnie literatury.

Są to kwestie dobrze znane i wielokrotnie ostatnio dyskutowane. Wciąż mówi się o kryzysie dramaturgii, o rozpadzie formy, o autonomiczności widowiska teatralnego jako dzieła sztuki i tak dalej, i tak dalej... Mówi się o tym aż do znudzenia, ale niestety jest w tym sporo prawdy. Bo rzeczywiście współczesny teatr rzadko i z trudem znajduje oparcie we współczesnej literaturze. Tym bardziej jednak, kiedy stara się tej literatury szukać, kiedy przy jej wszystkich słabościach, przy wszystkich wadach i niedostatkach związanych z etapem ewoulcji, jaką przechodzi dzisiejszy dramat, teatr chce się nią posługiwać, chce ją grać — należy mu się za to prawdziwe uznanie. Oczywiście, trudno widzieć perspektywy na przyszłość w sztukach pisanych na archaiczną modłę mieszczańskiej dramaturgii z drugiej połowy dziewiętnastego wieku czy międzywojennej farsy w stylu Krzywoszewskiego. Po Witkacym naiwnie i głupio musi wyglądać rzecz napisana tak, że kubek w kubek przypomina „W małym domku" Rittnera.

Teatrowi — a teatrowi, to znaczy widowni — potrzebne są sztuki, które coś znaczą, które coś mówią o sprawach ważnych i aktualnych, śmiesznych i smutnych, takich jakie nas rzeczywiście obchodzą, wzruszają czy denerwują. Ale teatrowi, jeżeli jego działalność będziemy rozpatrywać w ramach szeroko pojętej pedagogiki społecznej, potrzebne są sztuki dobre i współczesne, nie tylko w treści, ale i w swojej formie artystycznej. Zresztą tak już dziwnie się w sztuce składa, że anachroniczna forma przeważnie idzie w parze z anachronicznym myśleniem.

Dlatego chyba największą uwagę warto dziś poświęcić tym dramaturgom, którzy próbują tworzyć nowe, naprawdę aktualne formy sztuk teatralnych. Ani ci, którzy powielają w nieskończoność skostniałe już schematy awangardy, ani ci, którzy, idąc po linii najmniejszego oporu, piszą płyciutkie farsy i „obyczajówki", choć wciąż przydatni, nie będą stanowić o przyszłości naszego dramatu i teatru. Uzna-

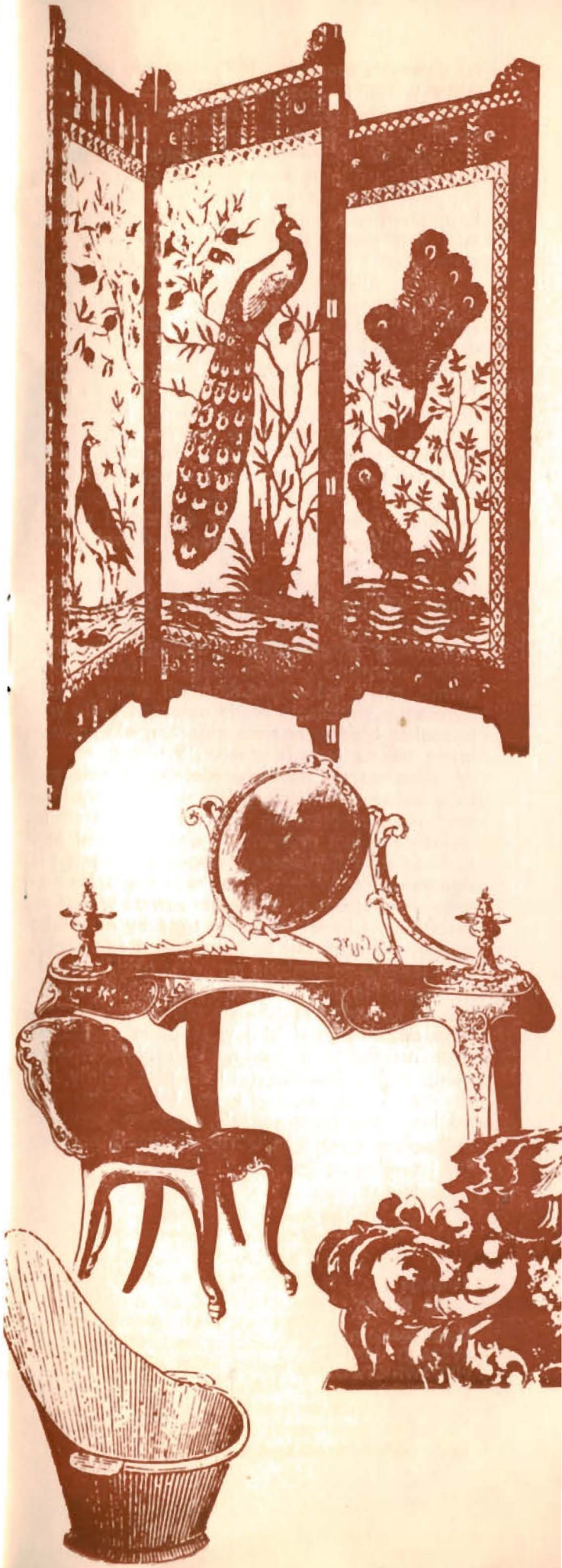
nie i poparcie należy się tym, którzy na gruzach piéce bien faite, a nie odrzucając lekką ręką na bok tego, co wniosła „awangarda lat pięćdziesiątych", usiłują rozpocząć proces nowej konstrukcji dramatu.

Po epoce panowania groteski najtrudniej jest pisać s e r i o. Stworzenie współczesnej tragedii każdemu musi wydać się przedsięwzięciem karkołomnym, a podejmujący się tego pisarz bardzo łatwo może narąźić się na kpiny. Ale tak samo trudno jest napisać współczesną komedię. Kiedy gatunek absurdalnego humoru zadomowił się nawet w pismach satyrycznych, eksploatowanie tradycyjnego dowcipu sytuacyjnego z pewnością może wyglądać naiwnie. Jedyna droga prowadzi chyba poprzez wykorzystanie form wyłonionych przez dramat awangardowy, ale właśnie poprzez ich w y k o r z y s t a n i e, a nie – powtarzanie.

Wspomniany już Esslin, pisząc o dramaturgii Pintera, użył określenia „absurd pozorny" i to określenie wydaje mi się bardzo właściwe. Współczesny dramat, jeśli chce coś znaczyć, może posługiwać się formami wypracowanymi przed dziesięciu laty. Ale pod warunkiem, że będą one środkiem, a nie celem. Zbędna jest tradycyjna motywacja psychologiczna, zbędne są szczegółowe opisy i wyjaśnienia; współczesny widz jest dostatecznie wyczulony i bystry, żeby wystarczyła mu pokazana na scenie sama s y t u a c j a dramatyczna, obojętnie czy będzie ona komiczna czy tragiczna, czy też i tragiczna i komiczna jednocześnie. Sytuacja, która tylko na pozór właśnie wydaje się absurdalna. Nie jest znowu takie ważne, czy akcja sztuki dzieje się na pewno, dajmy na to 20 kwietnia 1972, w Warszawie, w domu przy ulicy Marszałkowskiej, a jej bohater jest pracownikiem MPO. Istotne jest to, żeby sztuka mówiła coś o człowieku współczesnym, o jego radościach i kłopotach, o tym, co go naprawdę interesuje. Chodzi więc o humanizację współczesnego dramatu, a nie o jego prostackie „urealistycznienie".

To samo dotyczy sztuk o tematyce historycznej. Drobiazgowe studia dramaturgiczne, próby odtwarzania psychiki, języka, zachowań, kostiumów i obyczajów postaci sprzed pięćdziesięciu, stu czy dwustu lat, są na pewno anachroniczne. Ale dokonywanie w dramacie analizy dawnych epok, przyglądanie się historii, jest z pewnością jak najbardziej potrzebne i uzasadnione.

Niełatwo jest budować na gruzach. Trudno jest na nowo konstruować dramat historyczny, komedię, sztuki obyczajowe. Spod schematu teatralnej groteski trzeba wydobyć ułamki, trzeba dokopywać się tego, co w tradycji najcenniejsze, co mimo wszystko żywe i twórcze. Dobry przykład stanowić może tu twórczość Jarosława Abramowa, który od wielu już lat, począwszy od „Anioła na dworcu", próbuje łączyć stare motywy obyczajowej komedii ze stylistyką awangardy lat pięćdziesiątych. Szuka modelu współczesnej komedii opartego



na dawnych wzorach, ale tworzonego przy pomocy techniki „pozornego absurdu" czy raczej „pozornej groteski". Technika „pozornego absurdu" lub „pozornej groteski", którą stosują obecnie niektórzy dramaturdzy, pragnący stworzyć jakiś nowy poetycki albo psychologiczny, albo też po prostu komediowy realizm, jest na pewno tylko etapem na drodze, jaką ma przed sobą współczesny teatr. Na razie więcej zdarza się sztuk nieudanych niż udanych. Ale pisarze, jeżeli nie zrezygnują ze swojej pozycji na scenie, muszą podjąć się zadania stworzenia nowych, prawdziwie na dziś, współczesnych form dramatu.

Pojawiają się w dramacie nowe tendencje. Tendencje bardzo różne, od poetyckiego i realistycznego „wewnętrznego" teatru Różewicza poprzez pozorną groteskę czy absurd, aż po neoromantyzm i staropolską stylizację Brylla. To bardzo dobrze. Tylko z różnorodności form i tendencji może powstawać coś naprawdę cennego. Tylko schematy są dla sztuki zabójcze. Choćby się tym schematom dawało najpiękniejsze nazwy.

Nie chciałbym samego siebie ani tym bardziej innych namawiać do stosowania jakiejś taryfy ulgowej.

Hiszpańscy dramaturdzy z okresu, który nie darmo nazwano „złotym wiekiem" teatru, pokornie, ale i kokietliwie kończyli swoje sztuki zwrotem: „wybaczcie błędy autorowi". Nie wybaczajmy błędów naszym autorom, ale pozwalajmy im na tych błędach się uczyć.

W repertuarze naszych teatrów największą lukę widać w miejscu, gdzie powinna znajdować się „współczesna komedia". Miejsce to wypełniane jest przeważnie obyczajowymi farsami w stylu Krzywoszewskiego, o których już wspomniałem. Widzowie lubią te sztuki, bo gatunek komediowy jest i będzie zawsze w teatrze pożądany. Chodzi jednak o to, żeby ową lukę wypełnić komediami z prawdziwego zdarzenia, i nie jedynie ze względu na „czas akcji" współczesnymi. Na pewno nowa i prawdziwie współczesna komedia jeszcze się nie ukształtowała. Obserwujemy ją dzisiaj w stadium początkowym, na etapie szukania, błądzenia, eksperymentowania. Niektórzy – i do nich należy Jarosław Abramow – idą po tej drodze już od lat. Czasem wygrywają, czasem przegrywają. Ale właśnie im warto poświęcić najwięcej uwagi.

Jan Kłossowicz

Redakcja
ANNA BOSKA

Opracowanie graficzne
RYSZARD WINIARSKI
WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO

Cena zł 6

Druk. DSP. Zam. 4200. A-8

Jarosław Abramow

KLIK - KLAK

Kornelia
RENATA KOSSOBUDZKA

Grzegorz
STANISŁAW JASIUKIEWICZ
MIECZYSŁAW STOOR

Teodor
WIEŃCZYSŁAW GLIŃSKI

Sylwester
MIECZYSŁAW STOOR
WIKTOR NANOWSKI

Eligiusz
WOJCIECH SZTOKINGER

Reżyseria
WANDA LASKOWSKA

Scenografia
MAŁGORZATA TREUTLER

Inspicjent
WIKTORIA ZAWISTOWSKA

Sufler
MAŁGORZATA ADAMSKA

Kierownik muzyczny
ZOFIA ŁOSAKIEWICZ

Pracownia scenograficzna
MARIA TERESA JANKOWSKA

Kierownik techniczny
mgr inż. JERZY ZALESKI

Brygadier sceny
STANISŁAW ADAMCZYK

Światło
mgr inż. JERZY ZALEWSKI
JANUSZ TRĘBIŃSKI

Pracownia malarska
ZBIGNIEW GULIK

Pracownia stolarska
ALEKSANDER RĄCZKA

Pracownia modelatorska
EUGENIUSZ RĄCZKOWSKI

Rekwizytornia
WŁADYSŁAW SZYMKOWSKI

Pracownia tapicerska
STANISŁAW LENARCZYK

Pracownia krawiecka męska
JAN MARKO

Pracownia krawiecka damska
HALINA ROGUSKA

Pracownia perukarska
ROMAN FILUTOWSKI

Pracownia szewska
ADAM KRYSTECKI

Pracownia farbiarska
STANISŁAW STANIS

Pracownia ślusarska
MIECZYSŁAW ZALESKI