



BOGUSŁAW SCHAEFFER

Grzechy starości

TEATR NOWY W WARSZAWIE

B 22 zd

BOGUSŁAW SCHAEFFER

Grzechy starości

(KOMEDIA)

TEATR NOWY W WARSZAWIE

*Szanownemu
Drogiemu
i Kochanemu
Bogusławowi Schaefferowi
z podziękowaniami za
premierowy tekst
i gratulacjami!*
*Bondan
Cybulski*

3 IV 1986



02-508 Warszawa, ul. Puławska 37/39
tel. 49 80 21, 49 35 51

Dyrektor i kierownik artystyczny

Bonifan Cybulski





EDWARD KRASIŃSKI

«Prześwietna i łaskawa publiczności!»

Publiczność to serce teatru. Ileż czułych spojrzeń i gestów, ukłonów, czołobitnych wierszy poświęcali jej artyści. Ileż do tej pory czyni się prób, by aktorów zjednoczyć, stopić z widzami: usuwa się rampę, rampę sceniczną, przerzuca się pomosty na widownię, aktorzy biegają po sali, grają między krzesłami, a publiczność sadza się na scenie. Wtedy — sądzą naiwni reżyserzy — teatr staje się świątynią, widzowie kapłanami sztuki i w misterium scenicznym wszyscy są braćmi. Rzecz jasna jeszcze lepiej, kiedy ci współwyznawcy spoza teatru sownie wspierają kasę. Wprawdzie w naszych czasach dotacje państwowe rozluźniły nieco tę więź materialną z widzami, ale dawniej od datków i poklasku publiczności zależał los teatru, dobrobyt albo nędza stanu aktorskiego.

Oto apel skierowany do publiczności na afiszu lubelskim przed przedstawieniem benefisowym komedio-opery *Indyk nadziany dukatami holenderskimi*, we wtorek w dniu 13 sierpnia 1816 roku:

*Prześwietna i łaskawa publiczności!
Względy TWOJE są chwalebne,
A mnie pieniądze potrzebne.
Racz napęłnić szczupły worek,
A będę pamiętał wtorek.*

*Najniższy sługa
Jan Aśnikowski ¹*

Oto następna apostrofa do publiczności, jaką wygłosił we Lwowie dyrektor Jan Nepomucen Kamiński 10 listopada 1820 po powrocie zespołu z przymusowej trzymiesięcznej pielgrzym-

1) F. X. Błotnicki, Rocznik teatru polskiego we Lwowie, Lwów 1823, s. 99

ki zarobkowej do Krakowa, wobec niestałości widowni lwowskiej. «Przemowa» poprzedzała przedstawienie komedii Galdoniego *Piekło domowe, czyli Antykwariusz*.

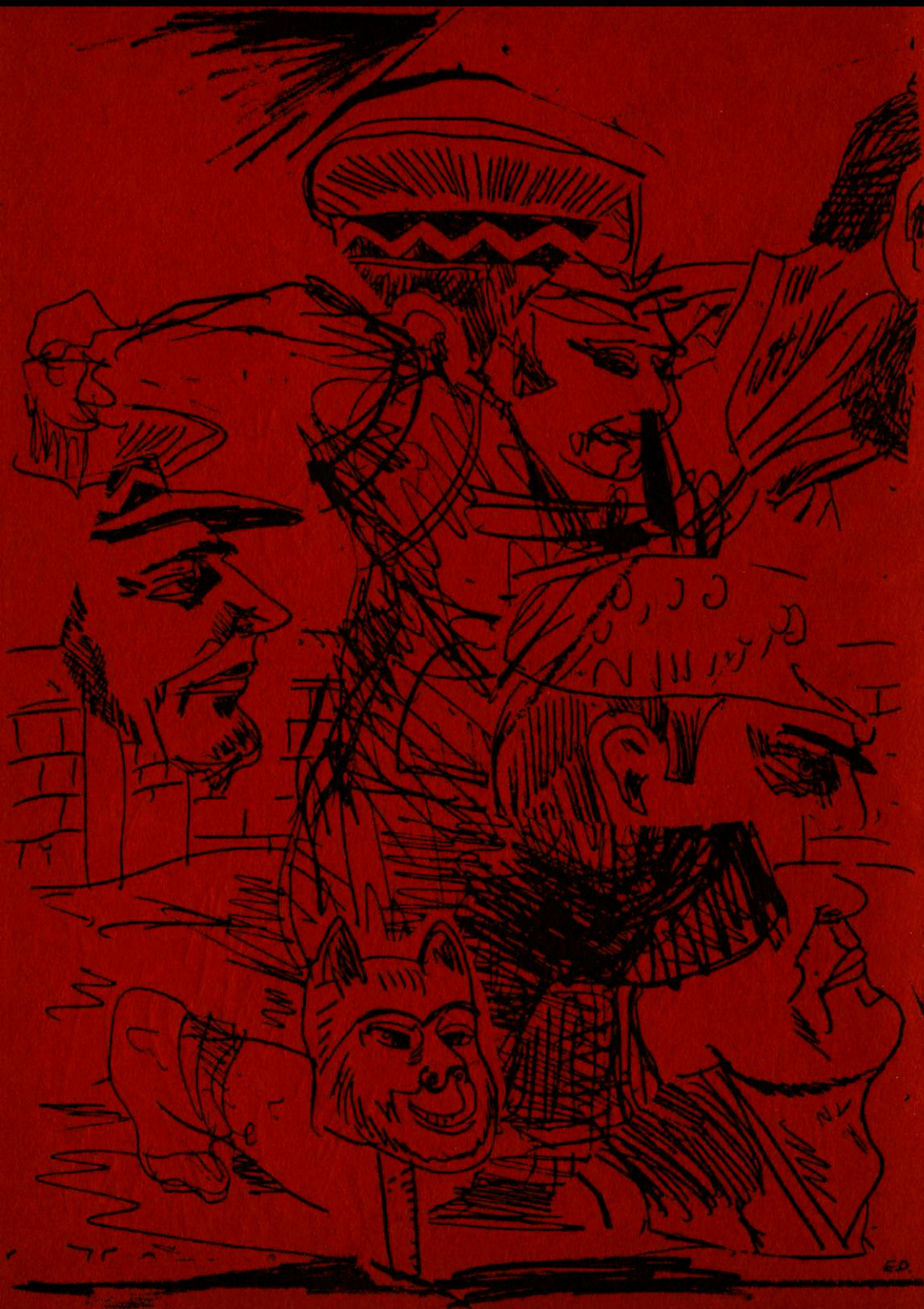
«Poić się trwała rozkoszą Twojej przytomności los nie dozwolił nam srogi, opuścić ogniska byliśmy zmuszeni. Czarowne Wawelu okolice, wylane serce mieszkańców Krakusa rozpromieniły poniekąd smętną tęsknotę ku siedzibie naszej; jednakże cała potęga uprzejmej gościnności, tej to lubej odwiecznej polskich strzech mieszkanki, nie zdołała wstrzymać tego pociągu, który potajemnym pasmem wiąże serca czule do serc wspañiałych!

Wracamy, jak wracają z niw odległych pszczoły do rodzinnego ula. Któż nam matką będzie? Oto nieoceniona dobroć Twoja! Ona jest dla nas kotwicą w rozhukanej fali; na niej wspieramy nasze nadzieje. Niech się jak chcą wicherzą przeciwności; niech nami jak jesiennym liściem miota los dziwny; może nas ujrzyć nieszczęśliwymi, ale niewdzięcznymi ku Tobie — ujrzyć nie zdoła!»²

Jakże więc odwzajemnia te czułości zacna publiczność? Wypełnia sale po brzegi, oklaskuje, skanduje imiona ulubieńców stojąc w krzesłach, wywołuje reżysera i autora, ubóstwia i kocha swe gwiazdy, zasypuje scenę kwiatami, fetuje beneficjentów i jubilatów, wreszcie odprowadza ich wiernie na cmentarze. Bywa wrażliwa, mądra, oczarowana, wniebowzięta, wzrusza się i płacze, śpiewa wraz z aktorami pieśni patriotyczne i religijne albo przeboje operetkowe i kabaretowe. Czasem przesadnie poddaje się ułudzie scenicznej.

«Pewien oficer carski — donosił berliński «Tag» z Kijowa — który zazdrośnie czuwa nad honorem swej armii, wywołał w tutejszym teatrze wesołe zajście. Grano popularny melodramat. Aktor, który miał rolę «czarnego charakteru, starego zawadiaki», wychodzi na scenę w stanie na poły pijanym. On to ma, wedle roli, otuć bohatera dramatu i uwieść jego kochankę. Kiedy więc narzeczona, bardzo piękna, młoda aktorka, wzdryga się przed uściskami spitego łotra, wyskakuje nagle z łoża na scenę siwy emerytowany pułkownik, dobywa szabli





i ujawszy wpół aktorkę, żeby ją obronić, groźnie zmierza ku rzeźmieszkowi. Ów wytrzeźwiał natychmiast, dobył również szabli, ale mu ją pułkownik natychmiast rozplątał. Przerażony aktor zemknął za kulisy, a pułkownik, trzymając ciągle wpół aktorkę, podszedł ku rampie i głosem drżącym od wzburzenia oświadczył, że nie dał splamić munduru przez spitego łotra. Publiczność ochrypla z entuzjazmu»³.

Ale publiczność bywa również niewdzięczna, kapryśna, niestała, głupia, bezczelna. Przez wieki wypracowała sobie wiele form sprzeciwu i protestu. Wynalazek gwizdania wywodzi się podobno z Paryża z roku 1680. Pojawił się — jak notują kronikarze — podczas premiery tragedii Fontenelle'a *Aspar*. I wcześniej, i potem na widowni tupano, sykano, wznoszono obraźliwe i groźne okrzyki, strzelano do aktorów z łuku albo pistoletu, obrzucano scenę zgniłymi jajkami, przewracano krzesła, demolowano sale, wreszcie ostentacyjnie opuszczano teatr. A najbardziej niszczycielski oręż publiczności — to bojkot, nieobecność w teatrze, «głosowanie nogami». Bojkotowano aktora, który obraził publiczność, zachował się grubiańsko wobec widzów. Spektatorzy takiego aktora nie tylko wygwizdali i wytupali z teatru, ale i ścigali, nawet zmuszali go do ucieczki za roгатki miejskie. Niejeden raz aktor korzył się przed publicznością, przeproszał gorąco ze sceny, zabiegał skruszony o jej względy i łaski. Bojkotowano artystę za zdradę narodu, kolaborację, sykano na aktorki, gdy paradowały po mieście z oficerami wojsk zaborczych i okupacyjnych.

Publiczność potrafiła się również rozprawić z autorem. Wygwizdała na premierze młodego Gerharta Hauptmanna za to, że w sztuce *Wschód słońca* aktor-lekarz trzymał w ręku porodowe kleszcze, co wówczas obrażało smak widzów. Niejednokrotnie oburzenie publiczności przybierało charakter demonstracji społeczno-politycznej, jak w Teatrze Miejskim we Lwowie, w styczniu 1907:

«Na premierze sztuki Adama Krechowieckiego *My*, osnutej na tle ostatnich wypadków w Królestwie Polskim, teatr

3) «Czas» 7.VIII. 1904 nr 180

był wyprzedany. Podczas przedstawienia przyszło do zajść. Obecni w teatrze socjalni demokraci urządzili demonstrację. Gwizdano, hałasowano, wznoszono nieprzyjazne okrzyki pod adresem autora, wołano: «Nie pozwolimy dalej grać! Wychodzić z teatru!» itp., rzucono żabki spalone i przemawiano z galerii. Skutkiem tego po drugim akcie dyrekcja odwołała akt trzeci. Przed kurtynę wyszedł inspicjent i zawiadomił, że dalszy ciąg przedstawienia się nie odbędzie. Czterech demonstrantów aresztowano, lecz wypuszczono ich zaraz na wolność. Kilku akademikom odebrano legitymacje. Na odchodnym odśpiewali socjaliści *Czerwony sztandar*. Większość publiczności zachowywała się spokojnie.»⁴

Awantura wybuchła również na widowni podczas występów gościnnych w Warszawie latem 1930 teatru łódzkiego Adwentowicza, grającego w reżyserii Schillera sztukę Wolfa *Cjankali*, podejmującą drażliwy temat regulacji urodzin i przerywania ciąży.

«Wczoraj, podobnie jak w sobotę, teatr Capitol przy ul. Marszałkowskiej był widownią przykrych zajść. Wywołały je grupki młodzieży względnie osobników, rozagitowanych przez te koła młodzieży, które są przeciwne graniu sztuk niemieckich. Podczas pierwszego aktu rzucono z balkonu kilka epruwetek z gryzącym płynem oraz kilka bomb cuchnących. Przy usuwaniu awanturników z sali znaleziono przy dwóch kilka większych kamieni, przy kilku epruwetki z gryzącym płynem. Usunięci przez policję poza obręb teatru zorganizowali na ul. Marszałkowskiej demonstrację. Powybijano szyby w szafkach reklamowych Capitolu, poturbowano jednego policjanta. Silniejszy oddział policji zlikwidował wreszcie zajście.

Przedstawienie, które było jednocześnie premierą prasową, doprowadzono do końca w zupełnym spokoju. Wśród obla-nych gryzącym płynem znaleźli się dyrektor teatrów miejskich p. Śliwiński oraz b. dyrektor tych teatrów p. Lorentowicz. Obydwaj pozostali w teatrze do końca przedstawienia.»⁵

4) «Czas» 5.I.1907 nr 4

5) *Awantury na «Cjankali»*, «Kurier Polski» 1.VII. 1930 nr 177

Wybuchwały również na widowni manifestacje narodowościowe. Wielokrotnie obrażonymi poczuwali się Żydzi. Protestowali na przykład w styczniu 1903 w teatrze Rozmaitości podczas przedstawienia komedii Dobrzańskiego *Złoty cielec*. Mieczysław Frenkiel nadto sugestywnie grał rolę Rosenblatta. Zajście trwało ponad pół godziny, wołano: «Precz ze sztuką! Precz z Frenklem!», dwukrotnie zapuszczano kurtynę. Hałaśliwa grupa Żydów usadowiła się na górnych piętrach. Policja odprowadziła dwudziestu «ekscedentów» do cyrkułu.⁶ Również w warszawskim Teatrze im. W. Bogusławskiego żydowska część widowni demonstrowała w styczniu 1926 z powodu przesadnie karykaturalnej roli żydka w Schillerowskiej *Pastorałce*. Reżyser próbował bronić się przed kurtyną.

W dawnych latach widownia lepiej niż dzisiaj odzwierciedlała klasy. Była publiczność łożowa, ta arystokratyczna, wytworna, biedniejsza publiczność parterowa, stojąca lub siedząca, uboga publiczność z galerii, wreszcie legendarny paradyż, czyli «raj» dla roznamiętnionej i bez grosza młodzieży. Teraz te podziały zanikły. Pozostała jedynie tzw. publiczność premierowa, ta uprzywilejowana, z zaproszeniami, dygnitarsko-prasowa i trochę namiętnych a trochę zesnobowanych teatromanów. Na górnych balkonach siadają biedni profesornie, docenci i nauczyciele z młodzieżą.

Oto co pisał o publiczności premierowej Włodzimierz Perzyński w styczniu 1920:

«Nie wystarczy kupić sobie bilet na premierę, aby mieć prawo zaliczać się do publiczności premierowej. Można nawet stale na premiery chodzić i być tylko zwykłym widzem. Wszystko zależy od tego, po co się chodzi. Jeśli dla sztuki i gry aktorów, to jest się tylko zwykłym widzem, który płaci i chce mieć w zamian pewną sumę wzruszeń albo uciechy.»

«Prawdziwą publiczność premierową stanowią wytworni ludzie, którzy przychodzą do teatru nie po to, aby się przyglądać i słuchać, tylko żeby ich oglądano. Dlatego też uznają tylko pierwsze rzędy krzeseł i łoże.»

«Oczywiście, gdy kto czuje, że wszystkie oczy są na nie-

6) Zob. «Czas» 15.I.1903 nr 11

go zwrócone, musi dbać o swoją prezencję. Jest to już pewien rodzaj gry. Więc gdy kurtyna zapada, gra przenosi się na widownię. Publiczność premierowa wykonywa swoją rolę przed resztą publiczności. I tu poznaje się wyższość tych wytwornych dyletantów nad zawodowymi aktorami. Aktorzy mogą grać źle albo dobrze — publiczność premierowa gra zawsze świetnie.»

«Chłód premierowej publiczności nie wynika z niechęci ani z braku temperamentu. Tylko to są wszystko ludzie, którzy już zawsze dawniej widzieli i lepsze sztuki i lepszych aktorów. Więc nie mogą się tak łatwo entuzjasmować. Chyba że sztuka jest wyjątkowo słaba.» ⁷

7) W. Perzyński. *Publiczność premierowa*, Krakowski Przegląd Teatralny 24.I.1920 nr 4





JANUSZ MAJCHEREK

Teatr wpisany w teatr

Kiedy zwrócono się do mnie z Teatru Nowego, proponując napisanie paru słów na temat techniki inscenizacyjnej umownie zwanej «teatrem w teatrze», byłem przypadkiem świeżo po obejrzeniu premiery w jednym z teatrów warszawskich, gdzie rzeczona technika znalazła zastosowanie. Zresztą, obserwując życie teatralne, stykam się z ową techniką, mniej lub bardziej udatnie zastosowaną, i nieraz zastanawiałem się, na własny użytek, nad sensem i potrzebą takiego kreowania widowisk, które by uwydatniło w teatrze samą teatralność, odkryło oczom widzów mechanikę teatru i czyniło wartość z programowej deziluzji. Zjawisko, mówiąc nawiasem, jest już dość stare; wymierzone w tradycję teatralnego iluzjonizmu, samo zdążyło obrosnąć we własną tradycję. Trudno je rozważać jako szczególną rewelację. Jedno co zastanawia, to jego stała obecność czy żywotność. Najwyraźniej poetyka «teatru w teatrze» zachowała pojemność znaczeniową, przynajmniej w przekonaniu reżyserów, skoro tak chętnie i często realizują oni przedstawienia odczarowane ze scenicznych złudzeń.

Ujmując sprawę najkrócej, tłumaczyłbym ją następująco: technika czy poetyka określona mianem «teatr w teatrze» należy w takim samym, jak sądzę, stopniu do historii, co do filozofii teatru. W jednym i w drugim wypadku jest historią pewnego paradoksu związanego ze stosunkiem teatru do rzeczywistości. Inaczej mówiąc, chodzi tu o konflikt pomiędzy złudzeniem prawdy a prawdą o złudzeniu.

Formuła teatralna uznana za tradycyjną i, powiedzmy sobie szczerze, najchętniej akcentowana przez niezbyt wymagających widzów, polega na takim działaniu, które stwarza na scenie pozór prawdy. Wszystko jest jak prawdziwe: wnętrza jak w autentycznym domu, drzewa jak żywe, wydarzenia

i postaci jak z życia wzięte. Taka formuła ugruntowała się w dobie realizmu, to jest mniej więcej w połowie XIX wieku.

Następny krok w kierunku rzekomej prawdy uczynił naturalizm: tu już niczego nie podrabiano, tu liczył się autentyk; jeśli na scenie miało być drzewo, to prosto z lasu; jeśli postać sceniczna miała jeść zupę, to zapach zupy musiał rozchodzić się po widowni. Ten naturalistyczny eksperyment przeszedł do historii pod nazwą teatru «czwartej ściany». Widz miał wrażenie w tego typu teatrze, że podgląda prawdziwe życie, ale w istocie ulegał tylko złudzeniu. Mistrzostwo w budowaniu takiego złudzenia było ambicją teatru. Ideałem było zatarcie granicy między złudzeniem a prawdą. Jednak im bardziej teatr dążył do prawdy, tym bardziej kłamał, zmierzając do utożsamienia się z życiem samym, ciągle przecież pozostawał teatrem, a ową prawdę życiową osiągał środkami sobie właściwymi. Na tym polegał, mówiąc w największym uproszczeniu, paradoks naturalizmu.

Nie należy się dziwić, że podobna tendencja wywołała wreszcie sprzeciw: na przełomie XIX i XX wieku, w okresie gdy rozpoczynała się tak zwana Wielka Reforma, teatr odstąpił od iluzjonizmu, szukając swojej istoty i prawdy w demaskacji samego siebie. Ambicją było teraz hasło: steatralizować teatr. Steatralizować — to znaczy odsłonić mechanizm, pokazać zasadę gry, odczynić uroki. Powiedzieć sobie i widzom: rzeczywistość, którą oglądacie jest rzeczywistością teatralną. Jedyne, co w teatrze jest prawdziwe — to teatr. Rezygnując z iluzji wystawia on swoją umowność czy, by się tak wyrazić — wystawia siebie jako metaforę świata.

Dewizą teatru Szekspira było: «Totus mundus exercet historionem» czyli «Cały świat to aktorzy»; «Cały świat gra komedię». W *Jak wam się podoba* Szekspir mówił ustami Jakuba: «Świat jest teatrem, aktorami ludzie, którzy kolejno wchodzą i znikają».

Szekspirowskie metafory, skądinąd typowe dla myśli renesansowej, wprowadziły teatr na płaszczyznę filozoficzną, czyniąc zeń pewien paradygmat losu w postaci teatralności istnienia. Jeśli życie jest teatrem, to teatr ujawnia mechanizm życia. Paradoksalnie, w teatralności kryje się prawda





o istnieniu, o życiu. Lub jeszcze inaczej: prawda przegląda się w teatrze jak w zwierciadle. Taką zresztą rolę wyznacza teatrowi Hamlet w scenie z aktorami, jednej z najwcześniejszych i najpiękniejszych scen «teatru w teatrze».

Interpretując Szekspira w swoim *Studium o Hamlecie* Wyspiański tak widział scenę z aktorami: «I oto urasta scena i sala widzów — teatrum — do sali sądowej, gdzie sztuka, dramat, artyzm sądzi i takie bierze nuty, że jak na wędę sumienia na wierzch wydobywa».

Ten sam Wyspiański, pisząc *Wyzwolenie*, pokazał przecież nie co innego, jak teatr w teatrze; demistyfikując teatr, obnażył kompleksy polskie; w Wyzwoleniu, teatralność teatru odsłoniła teatralność Polski.

Być może jest tak, że tam, gdzie teatralność życia odczuwana bywa szczególnie silnie, teatr pokazuje sam siebie — teatr w teatrze — wskazując w ten sposób na prawdę; choćby taką prawdę, która mówi, że wszystko jest kłamstwem. W tym sensie, poetyka «teatru w teatrze» w mniejszym stopniu należy do dziedziny estetyki, a w większym — do etyki. Albowiem sprzeciw wobec kłamstwa jest wyborem ethosu.

Zastępca dyrektora: *Witold Olejarsz*
Sekretarz literacki: *Magda Kulesza-Kopka*
Koordynator pracy artystycznej: *Wiesława Mateusiak*
Public relations: *Hanna Pokora*
Biuro Obsługi Widzów: *Anna Rudzińska*
Reklama: *Anna Mieczysława*
Kierownik techniczny: *Wiesław Pajewski*
Kierownicy pracowni
krawieckiej męskiej: *Tadeusz Bolczak*
krawieckiej damskiej: *Zofia Sobieraj*
perukarskiej: *Stanisława Winiorek*
malarskiej: *Eugeniusz Palarczyk*
stolarskiej: *Jan Rasala*
modelatorskiej: *Czesław Zagajewski*
ślusarskiej: *Mirosław Lesiński*
tapicerskiej: *Kazimierz Dzwonkowski*
Kierownik oświetlenia: *Romuald Kamocki*
Operator dźwięku: *Antoni Gębka*
Brygadier sceny: *Stefan Piźnior*
Brygadzysta: *Stanisław Ufnal*
Rekwizytorzy: *Jerzy Maciejewski, Aleksander Salus*
Inspicjenci: *Anna Kowalska, Teresa Pawłowska, Ewa Raczynska*
Suflerzy: *Barbara Paklikowska, Barbara Wyszowska*

Ilustracje: *Edward Dwurnik*
Redakcja programu: *Magda Kulesza-Kopka*
Opracowanie graficzne: *Krzysztof Jerominek*

Cena 60 zł

Bilety indywidualne i zbiorowe prosimy zamawiać
w Biurze Obsługi Widzów, ul. Puławska 37/39, tel. 49 80 21
(również telefonicznie)

dog psp zam. 143/86 n. 1000 (p-2)

B22 201

BOGUSŁAW SCHAEFFER

Grzechy starości

(KOMEDIA)

TEATR NOWY W WARSZAWIE

Reżyseria - Bohdan Cybulski

Scenografia - Marcin Jarnuszkiewicz

Kostiumy - Irena Biegańska

Muzyka - Bogusław Schaeffer

Plastyka ruchu - Jan Szurmiej

Asystent scenografa - Urszula Kubicz

Obsada:

REŻYSER - Wojciech Pokora

MUZYK - Aleksander Mikołajczak

MALARZ - Jerzy Bończak

STATYSTA - Tomasz Zaliwski

DAMA PIERWSZA - Irena Kwiatkowska

DAMA DRUGA - Anna Ciepielewska

DAMA TRZECIA - Jolanta Żykun

Inspicjent - Teresa Pawłowska

Sufler - Barbara Paklikowska

Prapremiera - kwiecień 1986



02-508 Warszawa, ul. Puławska 37/39
tel. 49 80 21, 49 35 51

Dyrektor i kierownik artystyczny

Bonfau Cybulski