



**STARY
TEATR**

**CZARNA
KOMEDIA**



Jak to było...

D. F.

Wszystko zaczęło się od *Panny Julii* Strindberga, którą Teatr Narodowy w Londynie miał włączyć do repertuaru na sezon 1966. Co mogłoby stanowić drugą część wieczoru? Program musiał być ustalony już w marcu i należało znaleźć jednoaktówkę, która by bądź przylegała charakterem do dzieła Strindberga, bądź stanowiła jego zdecydowane przeciwieństwo — mieszcząc się jednak w już przyjętych kryteriach komediowych, jak i w ogólnym stylu teatru. Szukano daremnie, nie znaleziono nic odpowiedniego.

Konsultant literacki Teatru Narodowego, Kenneth Tynan przedstawił całą sprawę Peterowi Shaffero- wi, a ten podzielił się z nim swoją — dość jeszcze luźną koncepcją jednoaktówki. Był to tylko pomysł, punkt wyjścia — nawet nie zarys akcji; po prostu przesłanka znaleziona w jednej z odsłon *Opery z Pekinu*, zatytułowanej *Oberża na rozstaju*, w której — jak wynika z przebiegu zdarzeń — dwu ludzi walczy ze sobą w całkowitej ciemności, ale scenę, na której toczy się walka oblewa oślepiające światło. Ta mała opera jest bardzo stara. Oparto ją na opowieści krążącej w Chinach od ponad sześciuset lat. Shaffero- wi przyszło na myśl, że podobne założenie mogłoby posłużyć za punkt wyjścia dla nowych, współczesnych sytuacji.

I kiedy, z sugestii Tynana, Shaffer opowiada o tym Laurence Olivierowi, ten w jednej chwili staje wobec decyzji podwójnie ryzykownej: po pierwsze zamówić sztukę, która miałaby powstać w niezmiernie krótkim czasie, po drugie — włączyć ją do repertuaru i zaangażować zespół, mimo że autor nawet nie zaczął jeszcze pisać.

Shaffer zabiera się do pracy pełen niepokoju. Podziela przekonanie Tynana i reżysera spektaklu — Johna Dextera co do tego, że cały komizm przedstawienia musi wypływać z założenia będącego punktem wyjścia: wszystko, co dzieje się w ciemności, dzieje się w świetle i że należy unikać sytuacji, które w równym stopniu mogłyby się rozwijać w normalnych warunkach.

W kwietniu pierwsza wersja komedii jest gotowa, ale zostaje odrzucona przez Laurence Oliviera. Autor jest coraz bardziej zaniepokojony i powtarza, że w rezultacie kurtyna odsłoni pustą przestrzeń i aktorów nie mających nic do powiedzenia.

Wreszcie nowy tekst, na którym poprawek dokonywano przy współudziale reżysera i aktorów, zostaje przyjęty. Obsada dla przedstawienia wiodącego została już skompletowana. Jest maj.

W czerwcu Laurence Olivier zażądał nowych zmian w końcowej partii komedii. Shaffer podczas ostatnich prób gorączkowo uzupełnia teksty, a później opowie: „Poprawki były robione na żółtych, zielonych i niebieskich skrawkach papieru i rękopis wyglądał jak Wyspy Shetlandzkie widziane z samolotu.” Laurence Olivier ujął wszystko krócej: „Była to farsa stworzona w okolicznościach farsy”. Komedie wystawiono 24 lipca. Główne role zagrali w niej Maggie Smith i Albert Finney.

Wszystko jest okazją do zabawy

Jean Dutourd

France-Soir

Jest w *Czarnej komedii* Shaffera pomysł, którego nie zawahałbym się nazwać znakomitym. Akcja toczy się podczas elektrycznej awarii, tak, że postacie zupełnie nic wokół siebie nie widzą.

Za to publiczność widzi wszystko doskonale, bo scena jest oświetlana jasnym światłem.

Dobre pomysły są proste. Kiedy ludzie znajdują się w ciemności, wszystko co robią staje się śmieszne i trochę głupawe. Najdrobniejszy gest, najmniejsza kwestia są niejako zwielokrotnione przez ciemność. Ludzie zatopieni w ciemności, z ruchami pozbawionymi sensu, zamieniają się w ślepców „do odwołania”, z których można się niewinnie pośmiać. Ale są to także ludzie, którzy sądzą, że nie są widziani. Stąd cały ten kalejdoskop zdradzających się twarzy. Z zapadnięciem ciemności wszystko zaczyna być jasne. Po czymś takim nie jest już ważna intryga, ani istotny dialog. Wszystko jedno, o co chodzi w komedii: rzeźbiarz oczekujący bogatego mecenasa, jego przyjaciółka i jego narzeczona, przyszyły teść, sąsiadka, która przepada za kieliszkiem i zaprzyjaźniony kolekcjoner, który zgola nie lubi pań... rozpoznajemy w nich klasycznych bohaterów.

I wszystko staje się okazją do zabawy.



CZARNA KOMEDIA * *M. Dubrawska (Clea), J. Nowicki (Brindsley).*



H. Kwiatkowska (Miss Farnival), M. Walczewski (Harold)



CZARNA KOMEDIA * A. Seniuk (*Carol*), J. Nowicki (*Brindsley*),
H. Kwiatkowska (*Miss Farnival*)

Przykład wzorowej reżyserii

* *Pierre Marcabru*
Le Nouveau Candide

Komedia Petera Shaffera daje się cała sprowadzić do tego prostego pomysłu z którejś ze scen Opery chińskiej: pojedynek przebiegający w najgłębszych ciemnościach oglądało się tam przy pełnych światłach. Całe mistrzostwo chińskich mimów polegało na tym, żeby uczynić dla nas przekonującą konwencję, która dzień zamienia w noc.

Tu bije źródło komizmu. I nie wysycha przez cały wieczór. Jest to więc teatr, który zawdzięcza więcej reżyserii niż tekstowi. Teatr, w którym aktorki — nieustannie w pogoni za partnerem — mijają się wcale siebie nie dostrzegając, ocierają się o siebie nie odnajdując, rozmawiają nie widząc siebie nawzajem; są więźniami ciemności właściwej każdemu qui pro quo.



NIEWINNE KŁAMSTWA * A. Romanowski (*Tom*),
Maria Bednarska (*Sophie*)



CZARNA KOMEDIA * *M. Walczewski (Harold), K. Fabisiak*

Śmieję się jeszcze teraz

* *Jean-Jacques Gautier*
Le Figaro



(Pułkownik), M. Dubrawska (Clea), J. Nowicki (Brindsley), A. Seniuk (Carol)

... wchodzi on — wychodzi ona — nikt nie wie kto to — to nie on — to już nie on, to ktoś inny — nieustanne qui pro quo, znikania, każdy mówi to co chciałby ukryć wierząc, że się go nie usłyszy, skoro się go nie widzi...

Bardzo się ubawiłem. Śmieję się jeszcze teraz.



CZARNA KOMEDIA • *M. Dąbrowska (Clea), Nowicki (Brindsley)*

B. Poirot-Delpech

Pełny sukces

Le Monde

T. Wesółowski (Schuppanzigh), A. Buszewicz (Bamberger) K. Fabisiak (Płk.)

Kiedy mija zaskoczenie, zjawia się lekka obawa, czy nie wpadliśmy w pułapkę „dobrego chwytu”, zmuszającą do powtarzania bez przerwy tego samego efektu błędzenia po omacku. Ale autor okazał się wystarczająco roztropny, by nie eksploatować swego pomysłu przez cały wieczór. Umie wydobyć wszystkie możliwości z komicznego stanu zawieszania, w jaki popadli ludzie ocierający się na ślepo między sobą i przedmiotami.



NIEWINNE KLAMSTWA * M. Bednarska (*Sophie*), A. Buszewicz (*Frank*)

ZDJĘCIA • Wojciech Plewiński

PRZED SEZONEM

1968

& 69

Zmiany w zespole. Z końcem ub. sezonu Stary Teatr opuścili — Kazimierz Witkiewicz (do Teatru im. J. Słowackiego) i Marek Dąbrowski (do Teatru Powszechnego w Warszawie), przyszli — Krystyna Mikołajewska (z Teatru Polskiego we Wrocławiu), Wojciech Pszoniak (absolwent PWST w Krakowie), Jerzy Zelnik (absolwent PWST w Warszawie).

W dniach 23 i 24 września Stary Teatr wystąpił na scenie Teatru Atelier 212 w Belgradzie w ramach II Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Eksperymentalnych (BiTEF) z dwoma przedstawieniami *Łaźni* W. Majakowskiego, w reżyserii i scenografii Józefa Szajny. Prasa jugosłowiańska podkreślała wysoki poziom zespołu.

Setną rocznicę urodzin Stanisława Wyspiańskiego uczci Stary Teatr premierą *Sędziów* i *Kłatwy* w reżyserii i scenografii Konrada Swinarskiego. *Sędziowie* grani będą po raz pierwszy w okresie powojennym.

W planach repertuarowych Starego Teatru na najbliższy sezon znajdują się między innymi: *Trzy siostry* Czechowa, w reżyserii Jerzego Jarockiego ze scenografią Urszuli Gogulskiej, *Życie snem* Calderona, w nowym przekładzie poetyckim J. M. Rymkiewicza, w reżyserii Bogdana Hussakowskiego, nowa sztuka Artura Millera *Cena*. Atrakcją dla widzów będzie z pewnością montaż piosenek, który opracowuje dla naszego teatru i przygotowuje reżysersko Aleksander Bardini.

REDAKCJA PROGRAMU:
KRYSZYNA PISTL
OPRACOWANIE GRAFICZNE:
LECH PRZYBYLSKI

Peter SHAFFER

Urodzony 15 maja 1926 w Liverpoolu. Nauki pobiera w Saint Paul School w Londynie, później w Trinity College w Cambridge.

W czasie ostatniej wojny odbywa, zgodnie z ustawą Bevin'a, dwu i pół letnią służbę cywilną w kopalni węgla, potem wraca na trzy lata na Uniwersytet w Cambridge.

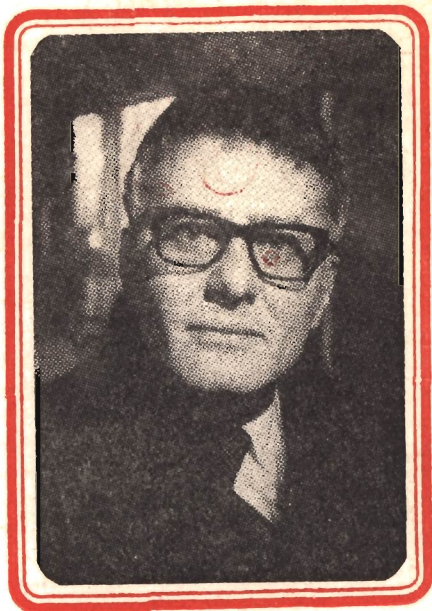
W 1951 Shaffer wyjeżdża do Stanów

Zjednoczonych, gdzie pisze swój pierwszy utwór *The Salt Land* — klasyczną w formie tragedię traktującą o problemie Izraela.

Po powrocie do Anglii przez pewien czas zajmuje się zagadnieniami z dziedziny muzyki, która go zawsze pasjonowała i prowadzi nawet dział krytyki muzycznej w tygodniku „Time and Tide”.

W 1958 tworzy swoje pierwsze ważne dzieło: *Five Fingers Exercise*, które przynosi mu — przeznaczoną dla debiutantów — Prix Annuel Dramatique. Następnie powstają (tłumaczone później na wiele języków) *The Private Ear* i *The Public Eye*.

Laurence Olivier włączył do repertuaru Narodowego Teatru Angielskiego dwa ostatnie utwory Shaffera: napisane przed dwoma laty *The Royal Hunt of the Sun* (*Królewskie łowy słońca*) i ostatnio *Black Comedy* (*Czarna komedia*), którą dzisiaj Państwu przedstawiamy.



STARY



TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Peter Shaffer

NIEWINNE KŁAMSTWA

(WHITE LIARS)

Przekład: Kazimierz Piotrowski

OBSADA:

Sophie Maria Bednarska **ROMANA PRÓCHNICKA**
Frank Andrzej Buszewicz
Tom Adam Romanowski

REŻYSERIA:

Romana Próchnicka

SCENOGRAFIA:

Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński

CZARNA KOMEDIA

(BLACK COMEDY)

Przekład: Kazimierz Piotrowski

OBSADA:

Brindsley Jan Nowicki
Carol Anna Seniuk
Miss Furnival Halina Kwiatkowska
Pułkownik Kazimierz Fabisiak
Harold Zdzisław Maklakiewicz
Marek Walczewski
Schuppanzigh Tadeusz Wesotowski
Clea Mirosława Dubrawska
Bamberger Andrzej Buszewicz
Józef Dwornicki

REŻYSERIA:

Zygmunt Hübner

SCENOGRAFIA:

Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński

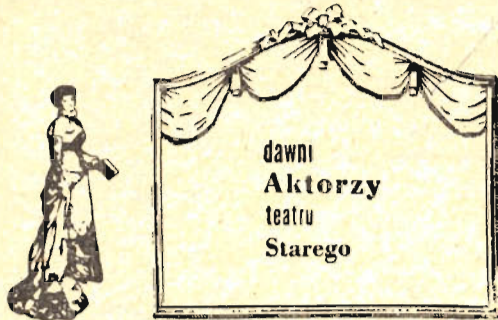
Dyrektor Teatru: ZYGMUNT HÜBNER ■ Kierownik literacki: JAN BŁOŃSKI

Inspicjent	Stanisława Jastrzębska	Prace ślusarskie	Franciszek Miękina
Sufler	Zofia Markowska	Peruki	Marian Zaleszczyk
Kostiumy wykonane pod kierunkiem:		Nakrycia głowy	Maria Sztuka
- prac. krawiecka damska	Stefania Zaleszczyk	Obuwie	Spółdzielnia Pracy „Gromada” — Kraków
- prac. krawiecka męska	Józef Kania	Gł. elektryk	Eugeniusz Wandas
Dekoracje:		Brygadier sceny	Stefan Kukuła
- pracownia stolarska	Andrzej Skoś	Kierownik techniczny	Adam Burnatowicz
- pracownia malarska	Kazimierz Łaskawski		

Prapremiera w Teatrze Kameralnym w dniu 29 września 1968 r.

AFISZ

TEATRALNY.



ALEKSANDRA LÜDE

(1853 — 1920)

Operetka Offenbacha „Piękna Helena” znana była lwowskiej publiczności od marca 1874. Toteż tłumów publiczności wieczorem 17 lutego 1877 nie ściągnął na ogromną widownię dobrze już znany i często powtarzany utwór. Przyczyną tego zainteresowania była sensacja towarzyska. I to nie przeciętna! Rolę tytułową, po Kwiecińskiej i Wajcównie, grała w tym dniu debiutantka, pani baronowa Aleksandra Lüde. Pani Lüde była wogóle „bardzo dobrze”. Jej ojciec, intendent teatru lwowskiego, pan Józef Kobylński ożenił się z hrabianką Antoniną Batowską. Córka, panna Aleksandra, r. 1872 poślubiła wytwornego oficera, barona Lüde von Schleswig Holstein, który był ni mniej



ni więcej, jak tylko siostrzeńcem Bismarcka. Pan baron zmarł wkrótce, a młoda i piękna wdowa obrała sobie teatralną karierę. Miała ładny głos mezzosopranowy, trochę podkształcony, jako że panna z dobrego domu obowiązkowo brała lekcje gry na fortepianie i śpiewu. Toteż wybrała debiut w słynnej operetce.

Publiczność, na dwóch przedstawieniach równie licznie zebrana, była olśniona. Ale nie grą, ani głosem — tylko urodą i przepychem kostiumów baronowej. Co do talentu, to wydawało się, że nie ma go za grosz. W teatrze lwowskim nie było wtedy ludzi, którzy potrafiliby zająć się jej kształceniem, groził więc jej los grywania podrzędnych ról tzw. „dam kanapowych”, których główne zadanie polegało na zdobieniu swoim wyglądem salonów na scenie. Zamiast tego Lüdowa zdecydowała się pójść do szkoły Krakowskiej.

Już w maju debiutowała na naszej scenie, w dalszym ciągu z uporem w operetce, którą uważała za swoje powołanie. Debiut wypadł podobnie jak we Lwowie, ale Koźmian orzekł: „zaczekajmy, co pokaże w komedii”. Dał jej rolę Julii w „Pozytywnych” i zaangażował od jesieni 1877.

Po roku było już widać rezultaty pracy z Koźmianem; coraz więcej swobody na scenie w ruchu i mowie, ożywienie pięknego ale jeszcze niedawno zimnego „posągu z kararyjskiego marmuru”, coraz liczniejsze dobrze pomyślane i szczęśliwie zagrane fragmenty ról. Pracowitość, dobry smak i inteligencja Lüdowej pozwalały jej robić szybko dalsze postępy. Wszecstronnie w „szkole” kształcona, najlepiej jednak czuła się i największe miała powodzenie w rolach kokietek salonowych i w tych wszystkich, w których decydował o sukcesie lekki, zgrabny sposób pro-

wadzenia dialogu. Wyrafinowany wdzięk, uwodzicielski powab, wykwinny humor czy chłodny ton wielkiej damy — to były najsilniejsze walory jej kreacji.

W jesieni 1881 r. przeniosła się, śladem wielu innych w Krakowie wykształconych aktorów, do Warszawy. Podobno, gdy zwróciła się do Koźmiana z prośbą o zwolnienie jej z kontraktu, ten zatelegrafował: „Niewdzięczna baronowo, zwalniam cię z kontraktu od dnia 1 VI 1881, ale tego pożałujesz. Koźmian”.

Na warszawską scenę wniosła w posagu mistrzowską dykcję i niezwykłą swobodę prowadzenia dialogu, wykształcone w Krakowie, i własny atut — piękne warunki zewnętrzne: wzrost wysoki, zgrabną postać, regularne rysy, czarujący uśmiech i oczy duże, o rzadko spotykanej wyrazistości. Grający z nią aktorzy nieraz nie potrafili znieść jej spojrzenia, gdy było przepełnione dumą, niechęcią lub pogardą. Przez szereg lat grywała przede wszystkim „lvice salonowe”: Zuzanna d'Ange w „Półświatku”. Georgette i Francillon w sztukach Dumasa syna, księżna de Bouillon w „Adrienne Lecouvreur”, królowa Anna w „Szkłance wody”. W r. 1895 poślubiła znanego malarza, Franciszka Zmurkę, który wielokrotnie ją portretował. Gdy przybyła na gościnne występy do Krakowa w r. 1894, zauważono wyraźnie różnicę w jej grze. Talent jej dojrzał, gra stała się wykończona w najdrobniejszych szczegółach, ale obok tego nabyła nieco sztucznej intonacji głosu i wyrachowanego patosu — cech warszawskiej sceny.

W starszym wieku okazała się znakomitą aktorką charakterystyczną, jej rolę Bony w „Królewskim jedynaku” L. Rydla określano jako rewelację. Zmarła nagle na aneurizm serca, ubierając się na zabawę Związku Artystów Scen Polskich.

LÜDOWA — dyktatorka mody

Jej toalety odznaczały się niebywałym gustem, była modelem dla całej Warszawy. Jeżeli włożyła kapelusz wymyślony przez siebie, to po paru dniach widywało się na ulicy panie w podobnym przybraniu głowy. Tak samo działo się z sukniami; modystki chodziły na każdą premierę z Lüde, aby kopiować jej stroje. Magazyny, w których się ubierała, zasypany były robotą przez panie, chcące ubierać się tak jak ona. Kiedy panowała moda materiałów w wielkie kwiaty lub kraty, co przy warunkach zewnętrznych Lüde prezentowało się specjalnie pięknie, kopiujące ją często kobiety niskiego wzrostu, ubrane w te wielkie kwiaty, wyglądały komicznie i śmiesznie; na nic jednak nie zwracały uwagi, bo każda chciała być „drugą Lüde”.

P. Owerłto, Z tamtej strony rampy, s. 148

KSIAŻĘ JÓZEF Z NEVERS czyli Powrót niespodziewany drama z francuskiego

Książę z Nevers jest cudo cierpliwości. Niewdzięczny kawaler Darwed zabija go w Ziemi Świętej podczas krucjaty, powraca do jego zamku, udowadnia pozostałej małżonce śmierć jego i stara się sam o jej rękę. Książę, nie zostawszy zabitym, wyleca się i powraca tajemnie do domu. Tu dziwić się potrzeba jego cierpliwości tułaniu się po lasach, około własnego zamku, bez żadnej wcale potrzeby, gdy tymczasem jego zabójca nakłania już prawie księżnę do dania sobie ręki. Wehodzi na ostatek poczciwy książę, jako najęty zabójca dla odebrania życia hrabiemu Balwinowi, do rzezonego zamku, daje się poznać, zawstydzona zdracając i wierną małżonkę swoją uszczęśliwia tak niespodziewanym powrotem. Pomimo wad niezliczonych sztuka ta ma niektóre zalety, a przynajmniej tę jedną, iż znajdujemy ją gładko wytłumaczoną. Pan Włodek przypomniał nam tu piękną grę swoją w dramie „Człowiek z czarnego lasu”.

W., Gazeta Krakowska, dodatek do nru 70 z 31 VIII 1817

TEATR KRAKOWSKI W TARNOWIE W R. 1864

Tarnów, 22 IX 1864

Teatr krakowski, który tu bawił przez całe półszóstą tygodnia, odjechał dziś z powrotem do Krakowa.

Jeżeli stały teatr w większym mieście zajmuje bardzo ważne stanowisko jako świątynia wymowy i poezji narodowej, to stanowisko to staje się jeszcze ważniejsze, gdy teatr zwiędza prowincję. (...) Teatr w stolicy i teatr na prowincji, są to jakby dwa wydania historii literatury: pierwsze dla takich, którzy ten przedmiot znają, drugie dla tych, co się z nim obeznać pragną; w pierwszym powinno być wszystko — w drugim zaś tylko te wybitniejsze chwile i dzieła, na których charakter pierwszego głównie polega. Teatr na prowincji powinien zatem w kilkunastu przedstawieniach dawać esencję tego, co dał w przeciągu całego roku w stolicy, gdyż inaczej nie jest wcale postępową, lecz starym, zardzewiałym repetytorem. (...) Dyrekcji teatru krakowskiego nie możemy pod tym względem pochwalić; dawano po większej części sztuki liche, stare i oklepane. (...)

Do tego opisu należą jeszcze niektóre akcesoria. Pierwszym i najważniejszym akcesorium jest publiczność. Otóż publiczność była dość liczna i pobłażliwa. „Klaskała” jak mówi Fredro „Barbarze i Syrenie” zapelniając najczęściej wszystkie ławki. Wprawdzie byli tacy, których godności ubliżać może umieszczenie teatru w stajni — inni czuli delikatnymi nerwy nieuczowane przez nikogo więcej zapachy stajenne, lecz koniec końców dyrekcja mile powinna Tarnów wspominać, gdyż zdaje mi się, zrobiła tu wcale dobry interes. Podnieść muszę, iż między publicznością była zawsze bardzo licznie zastąpiona tutejsza inteligencja żydowska, która całym sercem pragnęła sobie przyswoić czysty język, a może i uczucia polskie.

Każde słowo serdeczniejsze, każda myśl głębsza, wypowiedziane publicznie, musiały nam być mile dziś, wśród takiej ogólnej martwoty, gdzie nic nie jest zdolne podnieść ducha, lecz raczej wszystko go tłumi. Więc choć mamy żal do dyrekcji, że nam szczędziła lepszych fascykulów swego repertuarza i mało się o nas dbać zdawała, to przecież musimy szczerym, braterskim uściskiem podziękować aktorom za to, iż odwiedzając stokrotnie nasz chleb, swym duchem się z nami łamali.

J. St. (J. Starkel), Dziennik Literacki nr 43 z 30 IX 1864.



w naszym teatrze
przed 100 laty

GŁOSY PRASY

o pobycie naszego teatru w Poznaniu

(Modrzejewska w dramacie „Wariatka”) Jeżeli obłąkanie nie szczęśliwej Jenny nie było w jasnych przestankach sygnalizowane ani dzikim polyskiem oka, ani też rzutkością ruchów, jak u pani Aszperger, występowało za to w chwilach paroksyzmu z całą grozą i w pełni wszystkich symptomów. Okropny, suchy, aż do szpiku przejmujący śmiech, szklane, w słup obrócone oczy, nierówny chód, gwałtowne zmiany efektów, oddawane z mistrzowską precyzją przy pomocy giętkiego głosu i mimicznej techniki, robiły grę pani Modrzejewskiej dziwnie plastyczną i wywoływały w widzach prawdziwy entuzjazm.

Dziennik Poznański 1868 nr 171

(Hoffmannowa w komedii „Mąż na wsi”) Główną zaletą pani Hoffmann jest, że umie nie tylko znakomicie odegrać swoją rolę, ale przede wszystkim, że umie stwarzać typy. Jest to już wysoki stopień artyzmu (...) Drugą wielką zaletą gry tej artystki jest niezrównana naturalność i swoboda, (...) umie zawsze zatrzymać się na tej artystycznej granicy, poza którą typ staje się karykaturą.

Dziennik Poznański 1868 nr 149

opr. Jerzy Got