



TEATR IM. WANDY SIEMASZKOWEJ W RZESZOWIE

**JAROSŁAW ABRAMOW**

**WYCIĄG DO NIEBA**

Dyrektor i kierownik artystyczny:  
MARIAN SZCZERSKI

Zastępca dyrektora:  
WŁADYSŁAW CZAJEWSKI

Kierownik literacki:]  
JERZY PLESNIAROWICZ



JAROSŁAW ABRAMOW

# WYCIĄG DO NIEBA

sztuka w dwóch częściach

PRAPREMIERA POLSKA  
16 WRZEŚNIA 1972

Reżyseria:  
TADEUSZ JURASZ

Scenografia:  
ZDANA JASIŃSKA

Opracowanie muzyczne:  
JERZY KASZYCKI

Układ taneczny:  
ZOFIA WIĘCŁAWÓWNA

Asystent reżysera:  
FELIKS WOŹNIK

OSOBY:

Him — Stefan Winter  
Klara — Irena Chudzikówna  
Feliks — Adam Fornal  
Zawodnik — Feliks Woźnik  
Miejscowy — Wincenty Zawirski  
Portier — Klemens Myczkowski



## SKOK NA LEŻĄCO

Ze wszystkich moich sztuk — „Wyciąg do nieba” jest bezsprzecznie najtrudniejszy, najbardziej ryzykowny i nietypowy. Pracowałem nad nim długo (co nie wyjaśnia sprawy — liczą się przecież rezultaty — nie zbożny trud) — napotykać po drodze na wiele przeszkód i raf. Należało się tego spodziewać. Redukując świat do kadłubowego szkieletu — sam sobie utrudniłem zadanie. Przykuwając bohaterów do łóżka, pozbawiając ich naturalnej swobody ruchu — przesunąłem ciężar na działania pozorne. I elementarne. Mówiąc językiem techniki — budowałem z materiałów zastępczych. Co zyskałem? Dokonując takiego zabiegu?

Spodziewałem się dzięki temu wzmocnić reakcje najprostsze — nie zauważalne na ogół w sytuacjach normalnych. Podkreślić ów stan — kiedy to bezruch nabiera pozorów ruchu, choroba staje się źródłem siły, a kalectwo dostarcza dodatkowych atutów w grze. Zamiar sam w sobie piękny i nie pozbawiony uroków. Należy go tylko oblec w ciało. Ale jak? Kiedy ciało mdle (programowo niejako!) i bezwładne jak kłoda. Najpierw je zagipsowałem — a teraz wymagam, żeby żyło życiem własnym. I nie było kukłą. Łatwo autorowi powiedzieć: „Nadrabiajcie, panowie, głosem — z kalectwa uczynicie oręż — to, że nie możecie wstać, nie oznacza jeszcze, iż zupełnie leżycie.” Przyznacie państwo, że przeskokowanie na leżąco tej podstawowej sprzeczności wymaga od wykonawców nie lada zręczności i odwagi.

Teatr w Rzeszowie dał już raz dowody nie tylko odwagi — ale i olbrzymiej życzliwości w stosunku do mojej osoby. Przed sześciu laty wystawił „Derby w pałacu” — artystyczny kształt tego przedstawienia zdecydował o prawidłowej interpretacji utworu i przedłużył jego żywot na innych scenach. Obecnie reżyser tego przedstawienia — Stefan Winter — gra rolę Hima — i znów wspiera mnie swoim wielkim doświadczeniem i talentem.

Tak więc ponownie spotkaliśmy się w ogniowej próbie. Nie ma w tym wiele przesady. Każda prapremiera — to w jakimś stopniu wieczór prawdy. Do tej chwili można się jeszcze łudzić — potem już wiadomo — albo się trafiło, albo nie. I żadne wykręty nie pomogą.

Nie będę ukrywał, że do tej sztuki przywiązuję wiele wagi (może sprawił to wspomniany już stopień trudności) — sam ryzykowałem — i wiem najlepiej, o ile więcej ryzykuje teatr pragnący to ryzyko ze mną dzielić. Dlatego — niech mi nie będzie poczytane za grzecznościowy zwrot — jeżeli teraz przynajmniej w słowach — złożę całemu Zespołowi wykonawców, Reżyserowi i Dyrekcji — wszystkim, którzy wierzyli i wierzą jeszcze w ten cały gips — gorące, serdeczne podziękowanie.

JAROSŁAW ABRAMOW

JAROSŁAW ABRAMOW (ur. 1933) — studia wyższe ukończył na Uniwersytecie Warszawskim (filologia polska). W 1954 roku debiutował jako autor tekstów satyrycznych i kompozytor piosenek na scenie warszawskiego Studenckiego Teatru Satyryków (STS-u) — którego był jednym z założycieli. W STS-ie powstała też pierwsza pełnospektaklowa sztuka Abramowa — „Esmeralda” (1958).

W roku 1962 odbywa się premiera „Zasady” w Teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu oraz „Remanentu” w Ateneum w Warszawie. Ten sam teatr wystawił następnie „Duże jasne” napisane wspólnie z Andrzejem Jarekim. Następnie sztuki Abramowa — to „Anioł na dworcu” (1965) i „Derby w pałacu” (1966) — obydwie grane przez wiele teatrów — tę ostatnią prezentował w sezonie 66/67 również Teatr im. Siemaszkowej. W 1969 Teatr Ludowy w Warszawie występuje z prapremierą „Ucieczki z Wielkich Bulwarów.”

W 1971 roku powstaje „Wyciąg do nieba”. Ostatnia sztuka Abramowa to — „Klik-Klak”, której prapremiera odbyła się niedawno w Teatrze Starym w Krakowie.

Jarosław Abramow jest autorem wielu słuchowisk radiowych („Licytacja”, „Pięć minut sławy”, „Bajadera”), widowisk telewizyjnych („Żaglowce, białe żaglowce”). Laureat nagrody im. Stanisława Piętaka (1965) i nagrody Fundacji im. Kościelskich w Genewie (1967).

Prezentowany dziś spektakl jest prapremierą tej sztuki w Polsce.



## O WSZYSTKICH – O KAŻDYM

Różne bywają wyciągi, z jakże różnych spraw zdarza się ludzi wyciągać... Wiadomo z doświadczenia, łatwiej się wciągnąć, niż wyciągnąć. Wyciąga się ręce i nogi chorym nieszczęśliwym, krzesłkowymi wyciągami jeżdżą w górę i na dół turyści, z wyciągów chmielowych robi się piwo, w wyciągi zaopatrzone są kamery fotograficzne, robi się wyciągi z protokołu, odpowiednimi wyciągami wentylacyjnymi oczyszcza

się powietrze, wyciągiem z wątroby krzepi się osobnik anemiczny. Jarosław Abramow proponuje nam „wyciąg do nieba”.

Pojazd mechaniczny po kraksie poddaje się remontowi, naprawie, potem dopuszcza się go znowu do ruchu. Jeżeli, oczywiście, nadawał się do naprawy, jeżeli remont zdał się opłacalny. O ileż trudniej ocenić skutki „kraksy” mechanizmu ludzkiego. Szpitalne

stacje obsługi mają przeogromne kłopoty z częściami zamiennymi, pracują przeważnie metodami chałupniczego sklejania i łatania tego, co z nas zostało po wypadku, ani marzyć o fabrycznej wymianie zużytego organizmu na nowy. A zapytajmy także, kto dostaje po nas odszkodowanie, gdy już na nic się nie nadajemy? i jaka to instancja miałaby realizować takie ubezpieczenie od życiowej kraksy? W sztuce Jarosława Abramowa obserwujemy proces kuracji uszkodzonych kończyn. Ale nie tylko kończyn. Sztuka ma sens ogólniejszy. To sztuka o ludzkim udręczeniu. O udręczeniu chorobą, ale także o udręczeniu samym sobą, ale także o udręczeniu innymi ludźmi. Nie przypadkiem nie ma tu na scenie ludzi młodych, wchodzących dopiero w życie. Rzecz się rozgrywa między dorosłymi. Między ludźmi dorosłymi i latami i doświadczeniami. Między chorymi na doświadczenia.

Nie jest to utwór ani łatwy, ani osobiście pogodny. Jest w nim niezmierną precyzją obserwacji psychologicznych, jest fascynująco żywy, bogaty język, którym mówią nieliczne postacie sztuki, nie ma ani śladu prostej, łatwej anegdoty, nadającej się do streszczenia w kilku zdaniach. Zdarzenie, o jakim tu mowa, rozpada się na całą serię drobnych sytuacji, na kolejne zachowania osób, zdarzenie to nie da się jednak ułożyć w jedną całość, którą możnaby opowiedzieć własnymi słowami. Zdarzenie to dzieje się bowiem nie tylko między ludźmi, ale także w nich samych, w sferze ich doświadczeń, wszyscy oni poszukują „wyciągu”, uzdrowienia, powrotu do pełnej sprawności,

mają bardzo wiele za sobą, ale nie chcą rezygnować z tego, co przed nimi. Człowiek zupełnie młody może żyć samą energią młodości, nadzieją na to, co się musi zdarzyć, bo on jest po prostu młody, bo on ledwie zaczyna. Bolesne i trudne obrachunki z sobą, z własnym doświadczeniem, a i z innymi, to domena dorosłych. Tym boleśniejsza i trudniejsza, im lat, doświadczeń — i rozczarowań — więcej. Łatwiej się wciągnąć w życie, przeżywać kolejne lata, niż dojść do spokojnej, zadowolonej z tego, co przeżyte — równowagi... I jak trudno we właściwym momencie odejść. Bo gdzież jest kasa biletowa „wyciągu do nieba” i jaką tam walutą trzeba płacić?

Dreńczy się sobą bohater w wieku średnim, dreńczy się sobą bohater stary. Jeden za długo był przygnieciony autorytetem starszego, nigdy nie był sobą (tak mu się przynajmniej zdaje), drugiemu życie wymyka się, w mechanizmie coś się psuje, chociaż tyle w nim jeszcze energii (tak mu się przynajmniej zdaje). Ten starszy, naczelną osobą utworu, nosi znaczące nazwisko Him, co w potocznej angielszczyźnie znaczy tyle, co „on”. On, czyli Ktoś. Ktoś ważny, znakomity, kto ma wiele doświadczeń i czynów za sobą, a teraz, na kuracji, poddany „naprawie”, sztykuje się do nowego skoku w życie. Ktoś. Czy jednak ta tajemnicza osobistość, ów profesor i działacz Him nie jest jednocześnie każdym z nas, czy nie mógłby być każdym z nas? Czyż każdy z nas nie jest — po swojemu, przynajmniej dla siebie — kimś ważnym i znakomitym, z bagażem doświadczeń, z ambicjami na przyszłość, i czy każdy nie wymaga zabiegów „re-



montowych" oraz kuracji... Nawet młodzi. A jeżeli oni dziś po prostu żyją tylko, to już jutro i im będzie potrzebny „wyciąg”. Ta sztuka, tak urokliwie konkretna w stylu, jakże jest uniwersalna w swej myśli przewodniej. Jak dawny moralitet mówi o wszystkich, i o każdym. Do wszystkich, i do każdego.

STEFAN TREUGUTT



JAROSŁAW ABRAMOW

## Świat „czysto nastrojony”

Z Jarosławem Abramowem  
rozmawia Andrzej Wróblewski

**B**ylem wprawdzie świadkiem debiutu Jarosława Abramowa, ale nie potrafię dziś dokładnie określić, kiedy to się stało. Na pewno wiele lat temu, mimo, że mój rozmówca należy do rocznika 1933. Z pewnością mogę natomiast zaświadczyć, że działo się to w STS-ie, gdzie bardzo młodzi ludzie, wówczas jeszcze studenci, sami pisali teksty, sami opracowywali do nich muzykę, sami je wystawiali i grali, szukając najprostszych form wyrażenia swoich niepokojów, rozterek, refleksji, wątpliwości czy gniewu. »Prostaczkowie« — tak nazywał się ich pierwszy program publicznie wykonywany — twierdzili z przekonaniem, że „myślenie ma kolosalną przyszłość”. Chętnie cofali się do swych lat dziecińczych, aby — jako przedzłolacy — odkrywać z przewrotną naiwnością, że król jest nagi.

Z tej atmosfery wywodzi się społeczno-obyczajowa dramaturgia Abramowa. Porzucił młodzieńcze „pisanie na scenie”, żeby — jak zauważył Stefan Treugutt w programie »Derbów w pałacu« — „od innej strony gryźć niewdzięczne głązy problemów obywatelskich”.

W rozmowie z pisarzem okazało się jednak, że jego rachuba czasu nie zgadza się z moją. Do swego dorobku nie zalicza mnóstwa „mini-operetek” STS-owych, pomija również »Zasadę«, wystawioną w teatrze kaskadnym w formie pełnego spektaklu. Przyznaje się tylko do sześciu (a właściwie do pięciu i pół) sztuk. Są to: »Remanent« (wystawiony w »Ateneum« w r. 1961), »Duże jasne« (do spółki z Andrzejem Jareckim, wyst. również w »Ateneum«, 1962 r.), »Anioł na dworcu« (wyst. w T. Kameralnym w r. 1965), »Derby w pałacu« (wyst. w T. Polskim, 1966 r.) »Ucieczka z wielkich



bulwarów» (wyst. w T. Ludowym, 1969 r.) i »Wyciąg do nieba« (druk, w »Dialogu«, 1971 r.), który czeka na realizatora.

To znaczy, że powoli odchodzimy od problemów obyczajowych?

— Społeczno-obyczajowych dla ścisłości. Ale nie odchodzę od nich. Problematyka społeczna nie przestała mnie interesować. Tyle, że rzucam ją już na szersze tło. Poza tym interesują mnie w równej mierze sprawy warsztatowe. W ostatnich sztukach kładę nacisk na psychologię postaci. Pisząc dialog ucze się go kondensować i szukam równocześnie „prześwitów” między słowami, owych pauz i zawieszek, które wydają się niezbędne jak powietrze. W sumie uprawiam dramaturgię niemodną; moimi wzorami są ciągle Czechow, a ze współczesnych — Pinter, Albee.

— Rozumiem, że w ten sposób zajmuje Pan stanowisko w sporze na temat dramaturgii otwartej i zamkniętej?

— Nie lubię teoretyzować. Wydaje się, że jest to sprawa temperamentu i predyspozycji pisarskich. Dramaturgia otwarta daje wiele możliwości reżyserowi. Kiedy się trafia na „swojego” reżysera, może powstać interesujące dzieło, nieporównanie bogatsze od tego, jakie wynika z realizacji sztuki całkowicie „dopiętej”. Ale to kwestia szczęścia. A ja nie lubię loterii. Mnie się wydaje, że jeśli ktoś się zajmuje dramaturgią, to tworzy jakiś własny teatr, tyle — że na papierze. Obowiązuje go zatem możliwie dokładne opisanie tego wycinka świata czy życia, który

chce przedstawić publiczności. Jeśli zostawia w tym zakresie wolność teatrowi to ułatwia sobie zadanie.

— Uważa pan zatem, że dramaturgia otwarta jest łatwiejsza?

— Nie wiem, czy łatwiejsza. Jest ułatwieniem. Autor dzieli odpowiedzialność z reżyserem. Trudno uznać taki dramat za dzieło skończone. Kończy je reżyser i teatr. Można również mówić o podziale sukcesu. Bo w wypadku porażki współników nie ma, odpowiedzialność ponosi sam autor. Ale nie o to chodzi. Myślę, że przystępując do pisania sztuki autor chce coś powiedzieć publiczności, ma jej coś ważnego do powiedzenia, czy do zaproponowania. Po to zabiera głos. Wydaje się, że szukanie innych rozwiązań jest uleganiem modzie. Historia poucza, że pamięta się o tych, którzy mieli coś do powiedzenia. O autorach modnych nawet się nie wspomina. Jeśli zaś poważnie traktować zagadnienie formy: rozsypany świat w rozsypanej formie — to przecież tautologia! Pisząc sztuki zamknięte chce widzieć świat dopiętym, zorganizowanym, „czysto nastrojonym” — jak mówi Pablo Casals.

— Co więc jest dla Pana ważne w teatrze?

— Słowo i aktor. Autor dostarcza tylko tworzywa, aby aktor mógł — kształtując je — przedstawić problemy, podsuwane przez autora do mówienia i „grania”.

Wracając do dramaturgii, myślę, że autor dramatyczny powinien dać świadectwo prawdy naszych czasów. Pisarza obowiązuje — moim zdaniem — widzenie romantyczne: zmiany zachodzące w obyczaju,

w języku. Musi dostrzegać paradoks — jak humor nabiera tragicznego stężenia. Charakterystyczny dla naszych czasów wydaje się splot: sytuacja tragiczna wybucha humorystycznym paradoksem.

— A groteska?

— Jak daleko można zejść w grotesce? Bohatera doprowadza się tam do tego, że jego los przestaje obchodzić widza. Widz zaś przychodzi do teatru, żeby się „oczyścić” — utożsamić z bohaterem, coś przeżyć. To są truizmy, ale trzeba o nich przypominać. Bohater groteski przechodzi tyle przemian, dokonuje tyle wolt, że widz nie ma właściwie z kim się utożsamić. Sztuka staje się pustą zabawą. Przecież aluzje nie przynoszą żadnej prawdy przeżycia.

— Czy mógłby Pan więc określić swój model teatru?

— Nie sądzę, by można było mówić o modelu w ogóle, modelu powszechnie obowiązującym. Mogę powiedzieć, jaki rodzaj teatru mnie interesuje. Ale muszę uczynić drobne zastrzeżenie, którego na ogół się nie uwzględnia, mianowicie: współczesne tempo życia i jego natężenie. Otóż widza żyjącego w tych warunkach można zainteresować lekką rozrywkową formą, która pozwala równocześnie serwować rzeczy głębsze. Byłby to — rzecz jasna — ideał. Istnieje również możliwość silnego dramatycznego działania od samego wstępu. Pamięta Pan taki film amerykański *Incydent*? Reżyser atakuje widza od samego początku i zmusza go do wchłonięcia problematyki. Albo *Viridiana*, czy *Pamiętnik panny służącej* Buñuela. Tu z kolei autor posłużył się środkami typu

rozrywkowego. Ale widz każdego z tych filmów nie może się uchylić przed wnioskami; musi również akceptować problematykę filmu.

— Czy widzi Pan możliwość realizacji takiego modelu?

— Nie jestem odosobniony w moich tęsknotach. Usiłujemy je realizować z dyr. Kulczyńskim w Teatrze Ludowym, gdzie jestem doradcą literackim. Jan Kulczyński pragnie również łączyć ambicje intelektualne z nurtem popularnym. I to właśnie przyciąga do nas współczesnych pisarzy: Iredyńskiego (wystawiliśmy jego *Jasełka-moderne*), Krasieńskiego (niedawno odbyła się u nas prapremiera *Sniadania u Desdemony*), czy Jarosława Marka Rymkiewicza (w próbach znajduje się jego *Porwanie Europy*).

— Czy bliska współpraca z teatrem pomaga Panu w twórczości?

— Przeszedłem już różne formy współzycia z teatrem od STSu do dziś. Na początku była to twórczość zespołowa. Autor — wykonawca rzadko przynosi utwór „dopięty” do końca. Przeważnie zawiera sobie jako wykonawcy właśnie. Współpracując z teatrem autor wchodzi również w skórę wykonawcy, daje często rzeczy niezupełnie wykończone. Ale nic nie może zastąpić atmosfery teatru, udziału w próbach, owych nieustannych sporów i dyskusji. I to właśnie jest bodźcem, bywa często inspiracją. Pisząc nie myślę jednak o konkretnym teatrze, ani o konkretnym reżyserze. Tworzę sobie własny teatr.



# Najpierw musi być obraz

— ...w jaki sposób doszedł pan do pisania dużych sztuk?

— Bardzo dużo nauczyłem się na małych formach STSowskich tekstów, tych miniatur scenicznych, które były dla mnie doskonałą szkołą, precyzyjnego przedstawienia problemu, rozwiązywania konfliktów i pointowania myśli scenicznej. Można się było na tym nauczyć także zawartości dialogu. Później dalszą taką szkołą teatru było pisanie jednoaktówek i słuchowisk radiowych.

— Wtedy dopiero, w latach 60-tych, nastąpił przeskok do pełnospektaklowych sztuk, w których dla młodego autora najważniejsza jest sprawa konstruowania sztuki tak, aby konflikty, pomysły i problemy narastały w miarę rozwoju akcji, żeby kulminacja była w trzecim akcie.

— Tak więc pańska droga wiodła stopniowo po szczeblach od skeczu do pełnej sztuki. Czy może pan określić swoją metodę pracy nad sztuką?

— Moja metoda pracy jest trochę podobna do całej mojej dramaturgii, to znaczy najpierw musi być pomysł, o którym jestem przekonany, że to jest nośny pomysł, czyli taki, przez który mogę wyrazić moje problemy. Zarówno w moich skeczach jak i sztukach teatralnych dużą rolę odgrywa sceneria, miejsce akcji, w którym sztuka nabiera koloru — tej barwy miejsca, nawet codziennego, bo teatr nadaje jej cechy nadrealne. Tak np. w „Derbach” pierwszym wiodącym pomysłem była scena pałacowa i dwóch robotników z taczkami. A więc kontrast między Polską powiatową, „welwetową”, codzienną, a naszą tradycją, która tutaj się przejawiała w scenerii pałacowej i ze wszelkimi elementami teatru kostiumowego, monumentalnego.

— A więc jest pan wizualistą?

— Tak. Najpierw musi być obraz, sceneria, moment wizualny, który później wypełniam myślą i problemami. Wszystkie skecze, nawet najdrobniejsze utwory, dzieją się w scenerii.

Fragment rozmowy z Jarosławem Abramowem przeprowadzonej przez Krystynę Tarasiewicz „Radar” 1968, nr 2



# SZKIC DO PORTRETU AUTORA

Jarosław Abramow (...) wszedł na dobre do historii powojennego polskiego dramatu. Zadomowił się tam nie tylko jako autor cenionych komedii, ale przede wszystkim — jako posiadacz niezawodnego słuchu literackiego. Debiutujący w połowie lat pięćdziesiątych, był jednym z najciekawszych reprezentantów obfitego plonu dramaturgów, jaki zakiełkował wówczas w polskim teatrze na dowód, że gleba żywna, a klimat sprzyjający. Gdy jednak inni dojrzewiali do dramatu poprzez swoją dotychczasową twórczość literacką — Mroźek przez satyrę, Różewicz przez poezję, Drozdowski przez reportaże i prozę — Abramow znalazł się w nim bezpośrednio. Od razu w najmniej popularnym wówczas nurcie — w nurcie dramatu realistycznego. Jego komedie powstały z fascynacji życiem poddanym, i owszem, satyrycznej kondensacji, ale obserwowanym z bezpośredniej odległości. I relacjonowanym bez nadmiernego kamuflażu czy poetyckiej paraboli. Wedle obowiązujących wtedy ocen, zrodzonych z modnego snobizmu na konwencje i maniere Wielkiej Awangardy, należały do gorszego, bardziej plebejskiego nurtu, czerpały bowiem podniety wprost z życia. Należały do nurtu tworzącego dramaturgię społeczną, a czasem, wstyd napisać, wyraźnie użytkową — powstała z żywej łączności z niepokojami i śmiesznościami narodu. Nic dziwnego, że dramaturgia ta znalazła na widowniach najwyższe echo, a publiczność, zwykle mniej biegła w notowaniach i werdyktach giełdy, przyjęła ją z wdzięcznością, czując w utworach Abramowa tęgiego dramaturga i bystrego obserwatora. Jakoż istotnie. Z sztuki

na sztukę ujawniał się rewelacyjny słuch Abramowa — owa tak rzadka w naszej dramaturgii zdolność reagowania na meandry i style współczesnej polszczyzny. Na jej slangi i skrótach. Na całe to głębokie i niepokojące przesilanie się języka poddanego nagle karkołomnym ciśnieniom. Zmuszanego do posługiwania wielkimi ruchami tektonicznymi w strukturze społeczeństwa, typowych dla wielkich rewolucji społecznych. Zmuszonego ponadto sprostać również cywilizacyjnej eksplozji naszych lat i niemniej od niej zawilum meandrom historii, odciskającej na języku tak wyraźne piętno. I z taką właśnie polszczyzną, z różnymi polszczyznami lat siedemdziesiątych Abramow żyje w zdumiewającej komitywie. Żongluje swobodnie jej stylami, bezbłędnie cyzeluje odcienie, nasycza troskliwie barwy, dyskretnie parodiuje właściwości, nadmiernie uzależnione od czasu i miejsca. Kryje się w tym nawet pewne niebezpieczeństwo tej literatury, tak cudownie wrażliwej na językowe dziś i historyczne wczoraj. Wymaga ona od widza szczególnej literackiej i kulturowej wrażliwości. Operuje mistrzowsko pół i ćwierćtonami, wydaje się brawurowa w swoich skrótach i kondensacjach — ale uzależnia to ją bez reszty od rozumiejącego tę grę partnera. Od współczesnego widza, krótko mówiąc, który smak tej dramaturgii oceni i doceni, zdany na codzień na zubożoną polszczyznę w tramwaju czy na ulicy — natrętną i kaleką. Ale nie tylko język jest atutem Abramowa. W ślad za niezawodnym słuchem na współczesną polszczyznę w tysiącach jej slangów i odcieni idzie zainteresowa-

nie procesami, które język kształtują: ruchami mas społecznych, procesami rewolucji, meandrami historii. A historia, wiadomo, nie tylko kształtuje postawy i pokolenia, zmienia również często znaczenie słów. Neologizmy zderza z tradycją języka, pozory z prawdą, to co nowe i zmienne, z tym co trwałe, a więc trochę archaiczne. Kto wie: może zależność jest nawet odwrotna? Może fascynacja historią nie jest w tym wypadku pochodną zainteresowań językowych, ale wrażliwość na środowiskową i historyczną opalizację języka wynika ze śledzenia tych zdarzeń i przeobrażeń, jakich nie szczędzi nam życie. Może jest ich świadectwem — i funkcją zarazem. Może język jest dla Abramowa jedynie ilustracją, narzędziem służącym do pokazywania tego, co nurtuje najgłębiej i bez reszty: pytaniem o sens i mechanizm rzeczy.

JAN PAWEŁ GAWLIK

Fragment artykułu „Klik Klak czyli o historii”  
„Dziennik Polski”, nr 111 — 11. V. 1972  
(Tytuł fragmentu pochodzi od redakcji)





„Derby w pałacu” Jarosława Abramowa  
na scenie Teatru im. W. Siemaszkowej

Reżyseria: S. Winter, scenografia: J. Perkowska

Premiera: 12 listopada 1966 r.

Od lewej: W. Zawirski (Karbot), T. Czarnowski (Józef),  
E. Ciepiela (Alicja).

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI:  
*Tadeusz Zofiński*

KONTROLA TEKSTU:  
*Romualda Winter*

KIEROWNIK TECHNICZNY:  
*Henryk Kopyciński*

KIER. PRAC. KRAWIECKICH:  
*Irena Szenborn*  
*Tomasz Szczurek*

KIER. PRAC. PERUKARSKIEJ:  
*Edward Terlecki*

KIER. PRAC. STOLARSKIEJ:  
*Józef Noworól*

PRACE MALARSKIE:  
*Krystyna Niebudek*

PRACE MODELATORSKIE:  
*Władysława Majewska*

GŁÓWNY REKWIZYTOR:  
*Maria Jarka*

OŚWIETLENIE:  
*Roman Kapturkiewicz*

AKUSTYK:  
*Andrzej Maścidłó*

BRYGADIER SCENY:  
*Tadeusz Nowak*

Redakcja programu: *Jerzy Pleśniarowicz*

Opracowanie graficzne i techniczne: *Lucyna Wójtowicz*

Druk: Rzeszowskie Zakłady Graficzne. Zam. 1007/72 1200 S-5-1839



SEZON

TEATRALNY

1972/73

EGZEMPLARZ <sup>General 4</sup> BEZPŁATNY