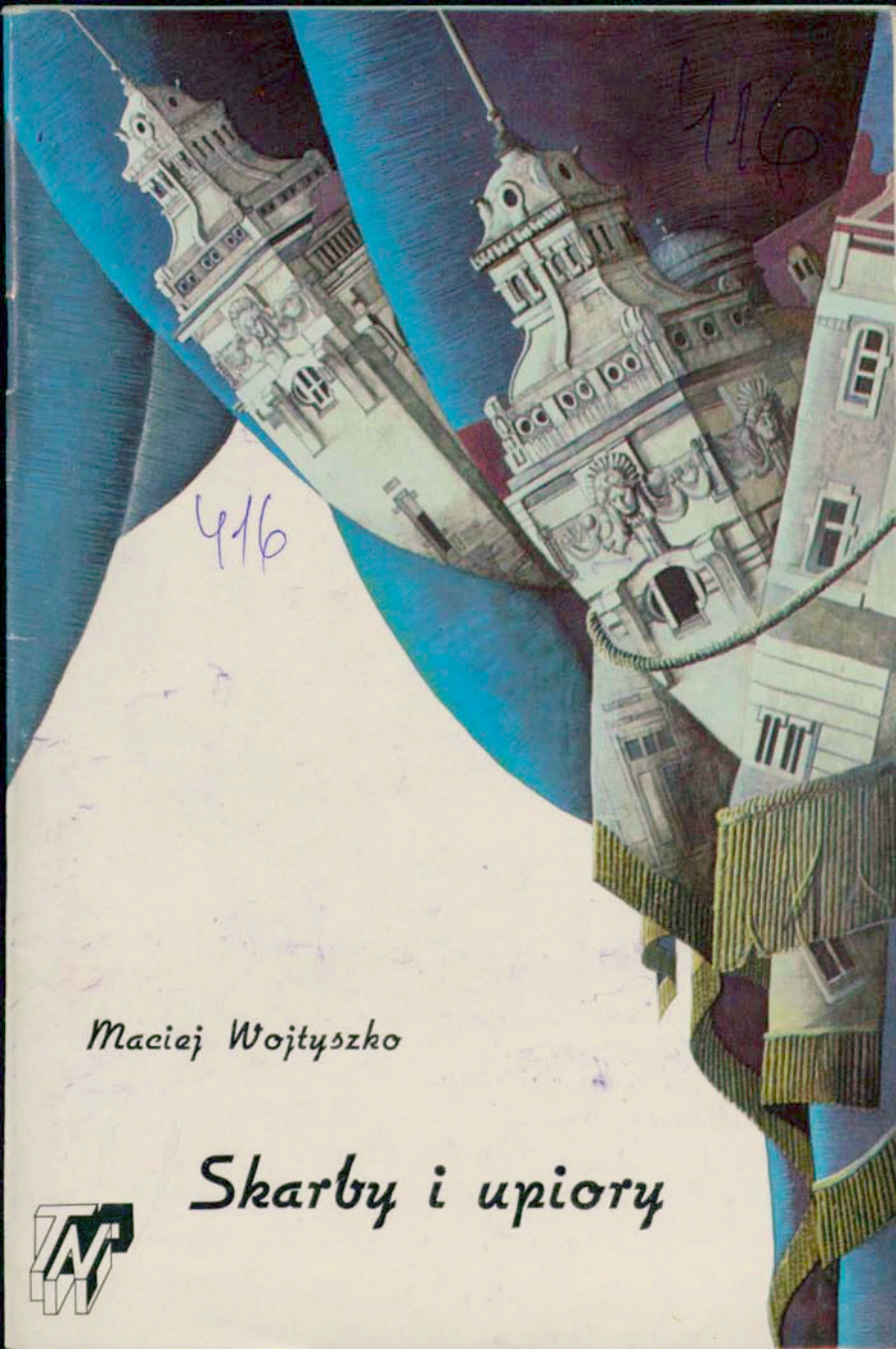




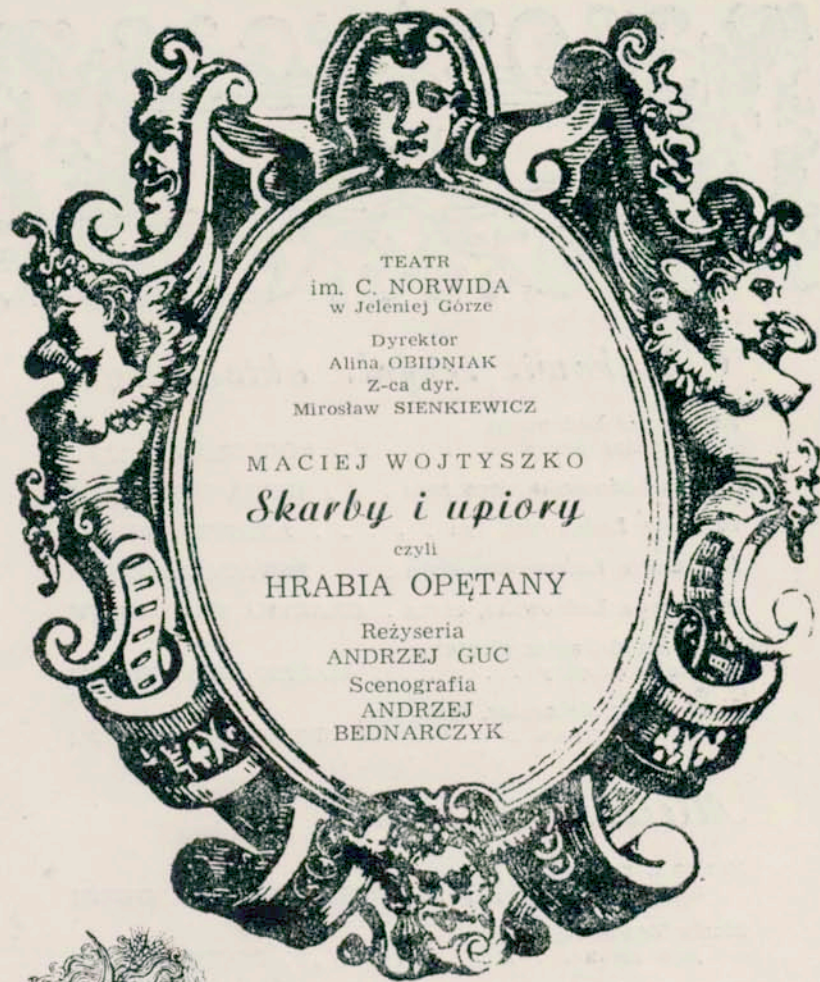
416

416

Maciej Wojtyczko

# Skarby i upiory





TEATR  
im. C. NORWIDA  
w Jeleniej Górze

Dyrektor  
Alina OBIDNIAK  
Z-ca dyr.  
Mirosław SIENKIEWICZ

MACIEJ WOJTYSZKO

*Skarby i upiory*

czyli

HRABIA OPĘTANY

Reżyseria  
ANDRZEJ GUC  
Scenografia  
ANDRZEJ  
BEDNARCZYK



Pierwsza premiera sezonu — PRAPREMIERA

Pierwsza — grudzień 1985  
XLI sezon





## Osoby

### *Członkowie zespołu aktorskiego*

Aleksander Ładnowski  
dyrektor trupy . . . . . BOGUSŁAW KOZAK  
Rozalia Ładnowska, jego żona . . . . IRENA DUDZIŃSKA  
Bolesław Ładnowski, syn . . . . . ANDRZEJ NOWAK  
Aleksandra Ładnowska, córka . . . . RENATA JASIŃSKA  
Bronisława Ładnowska, córka . GRAŻYNA PAWLACZYK  
Feliks Benda, aktor niezdolny  
ale niezbędny . . . . . MAREK CHRONOWSKI  
Józef Böhm, dekorator, inspicjent,  
czasem grywa . . . KAZIMIERZ KRZACZKOWSKI

### *Mieszkańcy pałacu*

Hrabia Seweryn  
Sieniawa-Lasocki . . . . . RYSZARD WOJNAROWSKI  
Maria Sieniawa-Lasocka,  
jego córka . . . . . MARTA ŁACKA  
Adam Sieniawa-Lasocki,  
jego syn . . . . . BOGDAN MICHALEWSKI  
Lokaj Jan . . . . . STEFAN MIEDZIŃSKI  
Guwernantka . . . . . KRYSTYNA DMOCHOWSKA  
Kucharka . . . . . HENRYKA BALDY-DYGDAŁOWICZ

### *ORAZ*

Michał Kałamacki, komisarz  
d/s oprowiantowania wojska . . . . ANDRZEJ KEMPA  
Naczelnik wojenny  
powiatu kieleckiego . . . . . BOGUSŁAW SIWKO  
Kapitan Paweł Hołodko, adiunkt . . . . TADEUSZ KUTA  
Kapitan Nikita Obraczew . . . . . JACEK DELEŻYŃSKI  
Porucznik Maksym Tarasow,  
dezterter . . . . . WŁODZIMIERZ MIELCAREK  
Żołnierze . . . . . WOJCIECH ŁUGOWSKI  
WALDEMAR OBŁOZA  
PIOTR SZULC  
RYSZARD WĘGRZYN

### *ORAZ*

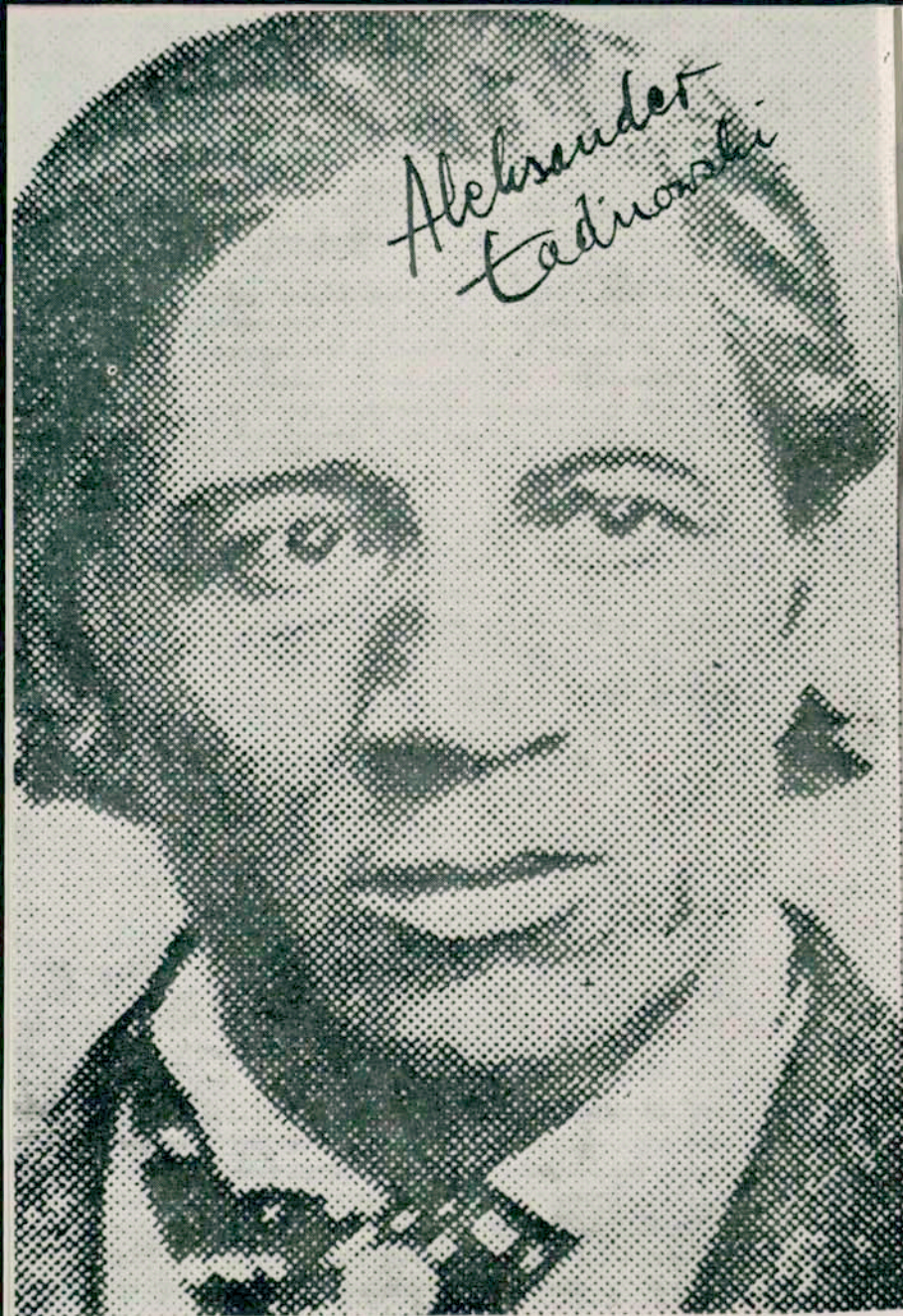
Nieznanjoma . . . . . MAŁGORZATA MIELCAREK

Asystent reżysera  
IRENA DUDZIŃSKA

Przerwa po pierwszym akcie

Rzecz dzieje się na wiosnę 1865 roku gdzieś między Małogoszczą, Miechowem i Bodzentynem, niedaleko granicy austriackiej.





Aleksander  
Ładnowski

(...) Było w tych dawnych ludziach coś, co im dawało siły do dźwignia życia. Była wiara w ideały. Byli tem i owem. Hulakami, sceptykami. Drwili nieraz z Boga i ludzi, ale przychodził czas, że w tych duszach budził się robak sumienia. Dokonywali potem olbrzymich rzeczy i jak byli zapamiętali w życiu, tak się namiętnie oddawali potem pokucie i spełnianiu dobra. Były charaktery..."

WINCENTY RAPACKI

1

Aleksander Ładnowski jest postacią historyczną — był antreprenerem wydalonym wraz z zespołem podczas powstania styczniowego z Królestwa do Galicji. Zyciorys jego żony i dzieci także znajdują się w słowniku biograficznym aktorów polskich.

Feliks Benda był przyrodnim bratem Heleny Modrzejewskiej i wiadomo, że miał wadę wymowy. Należał do zespołu Ładnowskiego podobnie jak Böhm.

Aleksander Ładnowski był autorem sztuki „Skarby i upiory”, która była drugą częścią „Krakowiaków i górali” i otrzymał w roku 1872 nagrodę na konkursie dramatycznym miasta Krakowa. Tekst utworu nie zachował się. Jest także autorem kilkudziesięciu słynnych ówczesnie monodramów teatralnych, m. in. „Stefan z Pokucie”, „Berek zapieczętowany”, „Lokaj za pana”.

Pułkownik Ksawery Osipowicz Czengiery jest postacią historyczną znaną m. in. z „Wiernej rzeki” Stefana Żeromskiego.

Pozostałe postacie nie są historyczne. Ród hrabiów Sieniawa-Lasockich jest fikcyjny.

MACIEJ WOJTYSZKO



„...W 1861 wybuchły w Warszawie zamieszki. Pod wpływem wzrastającego wrzenia, jakie zapanowało w Królestwie, społeczeństwo podzieliło się na odłamy, z których każdy zajął zdecydowane stanowisko wobec teatru. Przywódca pierwszego, Wielopolski, dążył do opanowania Teatrów Warszawskich, aby je wykorzystać do propagowania ugody. Jego przeciwnicy zwalczali wszelkie przejawy normalizacji i w związku z tym ogłosili bojkot teatru. W pierwszej fazie sukces odnieśli rewolucjoniści. 28.II.61 na przedstawienie baletu *ESMERALDA* nikt nie przyszedł; wkrótce też obie sale zamknięto. W 1862 udało się wznowić przedstawienia. W połowie roku Wielopolski został naczelnikiem Rządu Cywilnego uzyskując od cara liczne ustępstwa co przechyliło szalę na jego korzyść. Wybuch powstania (22.I.1863) zniweczył jego szanse w ciągu jednej nocy. Odtąd, choć przedstawienia się odbywały, sam rozwój wydarzeń sprzyjał zwoleńnikom bojkotu. Miasto stało się widownią okrutnych represji. Na Pl. Teatralnym stanęła szubienica, na której zawisli Polacy ukarani za udział w postaniu. Tylko Rosjanie odważali się wtedy chodzić do teatru, często zresztą przymuszani do tego przez swoje władze.

W jednym jedynie punkcie mieszkańcy Warszawy łamali rozkaz Tajnego Rządu Narodowego: nadal uczęszczali na opery *Moniuszki*. I w nim też trzeba widzieć jednego zwycięzcę tej walki, którą wówczas stoczono o publiczność. W połowie 1858 *Moniuszko* awansował na pierwszego dyrygenta, czyli kierownika zespołu i w tym charakterze wystawili jeszcze pięć swoich oper aż po *STRASZNY DWÓR* odegrany po raz pierwszy 28 IX 1865.

Z dwóch postaw, buntu i marzenia, jednakowo charakterystycznych dla Romantyzmu, zwyciężyła wówczas ta druga. Pałaca aktualność ustąpiła miejsca namiętnemu zespoleniu z przyszłością, choć warto się zastrzec, że *STRASZNY DWÓR* to tylko z pozoru utwór historyczny.

Od dnia premiery zwykło się nadawać mu koloryt wieku XVII (nawiasem mówiąc w 1865 już trafniej wyczuwany aniżeli za czasów *Bogusławskiego*). W rzeczywistości rzecz dzieje się w kilku okresach na raz...







Po dramacie

„...W wyniku raptownych zmian gospodarczych powstawał nowy kontyngent publiczności. Wraz z nim pojawił się w teatrze widz mało zazwyczaj wyrobiony, ciekawszy treści niż wykonania, od treści oczekujący silnych przeżyć o jasno sprecyzowanym charakterze, co w praktyce oznaczało gust do farsy, melodramatu i operetki. Nowo powstałe teatry w dużej mierze zawdzięczały tej publiczności swą egzystencję i stosowały się do jej upodobań. Dawna publiczność nie straciła bynajmniej swych wpływów; malały one jednak po roku 1865. Wraz z powstaniem styczniowym kończył się w Polsce teatr szlachecki, a jego miejsce zajmował nowy, inteligencko-mieszczański...”



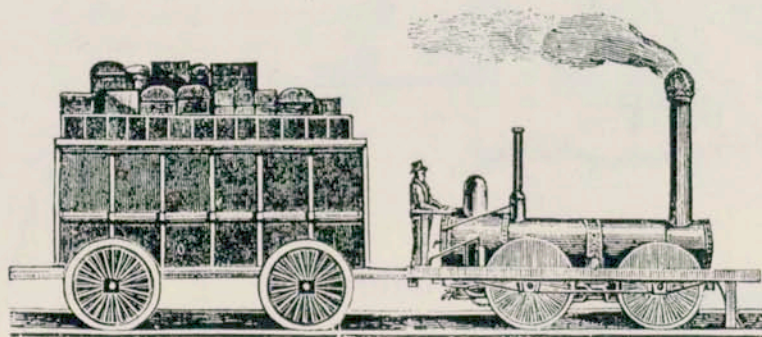




Po komedii

„...Aktor 1870 roku! Czy można go sobie wyobrazić? Dziwna rzecz, w czasach nie notowanej od dawna ceremonialności obyczaju jest akurat zastanawiająco ruchliwy. Rzadko kiedy stoi przez dłuższy czas na jednym miejscu, jeszcze rzadziej siedzi. Może zacząć jakąś kwestię w fotelu. Ale żeby ją skończyć, niechybnie wstanie i przejdzie się po scenie dla urozmaicenia swej gry. Jest czymś przeważnie zajęty. Nawet w toku ożywionej rozmowy aktorka niby od niechcenia poprawia fałdy swojej sukni, aktor w zamyśleniu bawi się brelokami u zegarka. Gra jest w dalszym ciągu dobitna, ale zawiera więcej szczegółów w bardzo znamiennych konfiguracji. Rzecz jasna, tragedię gra się i wtedy nieco inaczej; w roli Makbeta aktor lat siedemdziesiątych okaże się bardziej powściągliwy.

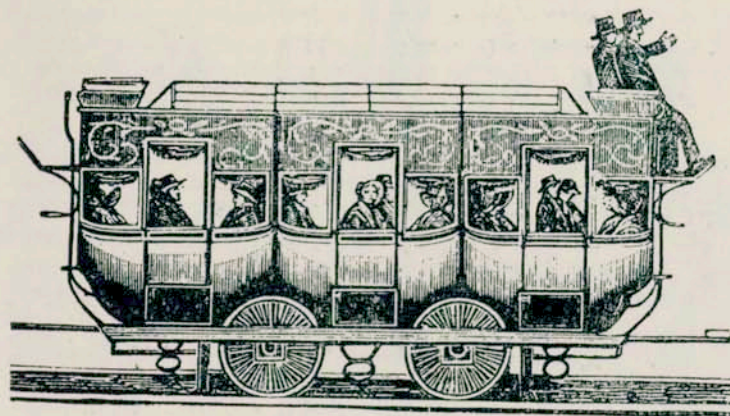
W Warszawie ośrodkiem zainteresowania jest jednak komedia włoska, przede wszystkim francuska (Dumas syn, Sardou), a w tym gatunku obowiązuje szybkie tempo i ciągły ruch. „Théâtre par le mouvement”, teatr przez ruch (czy może lepiej: dzięki ruchowi) to jeden z niekwestionowanych dogmatów tego czasu.







Po balecie



Gest jest bardzo samodzielny. W oczach klasyków warszawskich ok. 1820 był właściwie elementem towarzyszącym. Mógł wzmocnić, rozjaśnić albo z bogacić sens słów. Około 1870 bywa już obdarzony własnymi znaczeniami; może zastępować słowo (lub nawet wypowiadać treści sprzeczne z tym, co się mówi).

Nie ma jeszcze tego znaczenia, jakie osiągnie na schyłku wieku. Wielu wytrawnych znawców przychodzi do teatru co wieczór popatrzeć, jak Żółkowski drzemie w fotelu oganiając się od much i nie przy tym oczywiście nie mówi. Trzeba jednak wiedzieć, że na bliższych planach inne postacie rozmawiają podczas jego drzemki bez przerwy. (Wierszem!) Scen całkiem niemych nie znajdziemy jeszcze w teatrze tego czasu, mogą być tylko rozgrywane jednocześnie z mówionymi.







Po operze

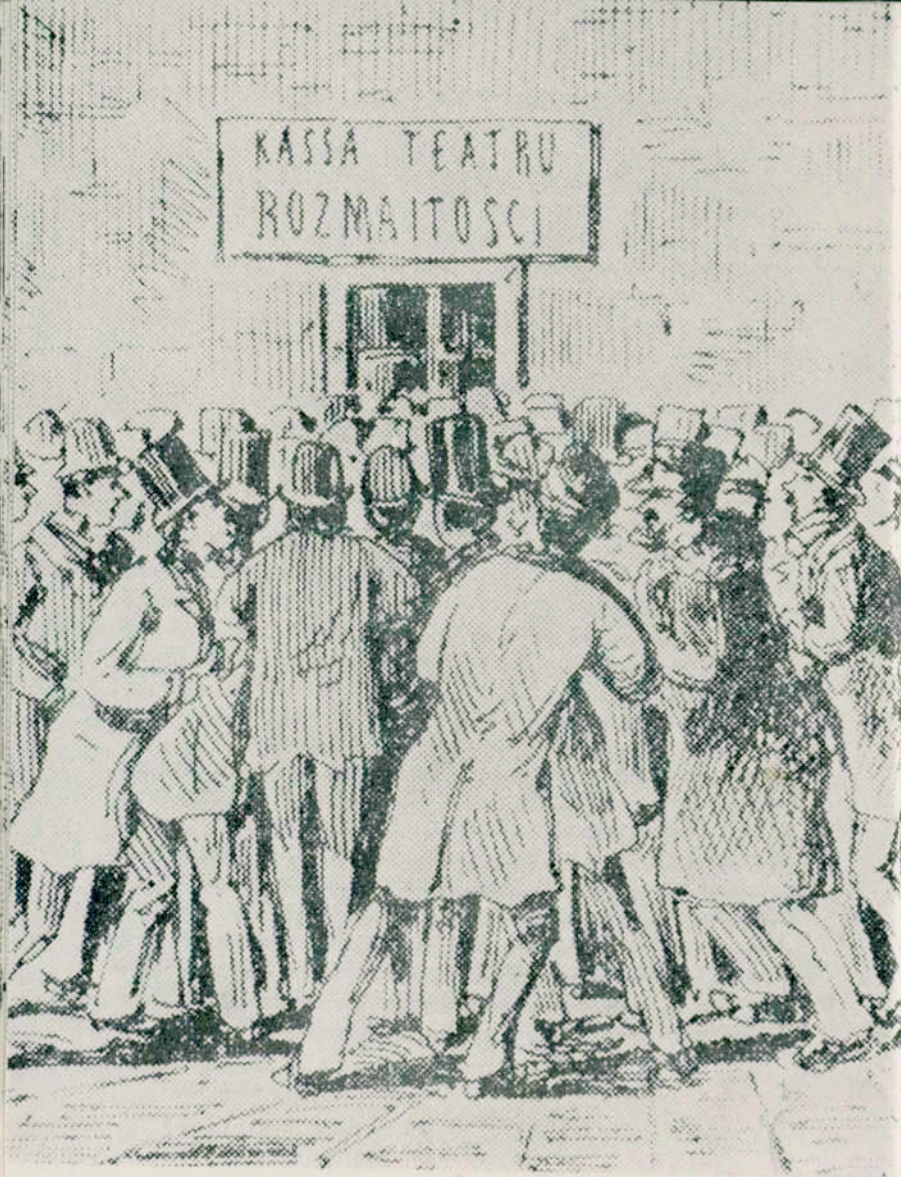
Słowo jest wciąż najwyżej cenionym środkiem wyrazu. Wrażliwość na piękno wymawianego słowa — bardzo duża. Gdy komuś natura odmówiła silnego i dźwięcznego głosu, musi nadrabiać te braki, jeżeli chce się wybić. Przykładem Królikowski, który swój głos, z natury słaby i nawet „nieco piskliwy”, zmocnił drogą morderczych ćwiczeń, a sławę znakomitego deklamatora zawdzięczał także wytrwale studiowanej ekonomii głosu. (Doskonała dykcja pozwoliła mu mówić szeptem przy całkowitej słyszalności; każde zmocnienie głosu sprawiało w związku z tym wrażenie wielkiej siły). Podobnej pracy dokonała Modrzejewska.

Czystość mowy budzi wiele zastrzeżeń u aktorów drugo- i trzecio- rzędnych; nikt się nią specjalnie nie zajmuje, toteż przeciętny poziom w tej dziedzinie bywa skandaliczny. Inaczej z wybitnymi aktorami, których polszczyzna budzi powszechny podziw; jest czysta, giętka, a płynie obficie, gdyż w teatrze ówczesnym mówi się dużo, więcej niż dziś, do partnera i do publiczności. (Prócz monologu do publiczności także krótkie kwestie „na stronie”). Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa cała gra tego czasu wydawałaby się dziś równie intensywna, jak mdle musiałoby nam się wydawać jej tło.

Po bliższym wejrzeniu rozpoznamy w niej wiele odmian, czasem związanych po prostu z pochodzeniem aktora. Jeśli był uformowany w Warszawie, w jego grze bywało zwykle więcej pozostałości Klasycyzmu; Romantyzm i Realizm były w Warszawie stylami napływowymi. Żaden nie miał jednak dominującego stanowiska. Wspólne były tylko ogólne zasady natomiast rodzaj oddziaływania na publiczność, stosunek do tekstu dramatycznego, typ artyzmu pozostawały domeną swobodnego wyboru, tak uzależnione od indywidualności aktora, że trzeba czasem pewnej wiedzy o jego psychice, a nawet o jego życiu, aby zrozumieć, na czym polegały doznania widzów w teatrze warszawskim...”

Zbigniew Raszewski — Krótka historia  
teatru polskiego — Warszawa 1977





„...Od schyłku XVIII w. do niedawna jeszcze w charakterze funkcjonowania trup objazdowych niewiele się zmieniło, tyle że od kilkudziesięciu lat jeździły one kolejami, o nie wozami, i że przestały grać przy świeczkach w szopach i zajazdach.

Repertuar zespołów teatralnych miast i miasteczek Królestwa Polskiego układał się w zależności od modnych premier warszawskich, prowincja bowiem czytająca dzienniki stołeczne była zorientowana w nowościach scenicznych i chciała je oglądać...”





„...Aktorzy wstępowali do teatru bez jakiegokolwiek przygotowania i dopiero w trakcie pracy, praktycznie zapoznawali się z tajnikami sceny. Odnosi się to w większym jeszcze stopniu do ówczesnych kobiet — artystek, z których większość rekrutowała się z młodych osób znęconych światłem rampy, w blasku której chciały najkorzystniej przehandlować swój wdzięk za skromną gażę i brzęczące hołdy zwabionych wielbicieli. Wiele z nich, o ile nie poślubiło kolegów, po paru sezonach zniknęło z teatru. Uroda, a nie talent, była pierwszym warunkiem dostania się na scenę. Dla jednostek obdarzonych inteligencją i przedsiębiorczością otwierały się tu jednak pewne możliwości...”



J. Konopacki, „HALKA”  
Halka i Jontek w ogrodzie dworu stolnika  
»w akcie II«  
»Kłosy«, 1885 r.







J. Konopacki, „HALKA”  
Halka i Jontek schodzą z gór  
w akcie III  
»Kłosy«, 1885 r.

„...Stanowisko aktorki w społeczeństwie było inne niż aktora. Aktorzy przyjmowani w domach prywatnych, pijący czasem po knajpach z prowincjonalnymi osobistościami, stanowili pewną atrakcję towarzyską. Kobiety były, z racji ogólnej złej reputacji, przeważnie skazane na obcowanie wyłącznie z zespołem koleżeńskim. Zdarzały się miasta, gdzie cała trupa była odseparowana od społeczeństwa miejscowego, zbyt się szanującego, aby „komediantów” zaszczycać swym towarzystwem. Rzadkie to znów momenty, gdy kompania zdobywała sobie tyle zaufania i sympatii, aby inteligencja czy średnie mieszczaństwo szukało spotkania ze środowiskiem aktorskim...”

✱

„...Publiczność z afisza oznajmającego otwarcie widowisk przejezdnych zespołów orientowała się przeważnie, czy można zaryzykować i kupić bilet, czy nie. Nazwisko znanego dyrektora, tak jak i skład zespołu, dawał pewną artystyczną gwarancję. Amant i bohaterka i pierwszy komik — filary kompanii — mieli często wyrobioną renomę i sympatię widowni w Kaliszu czy Płocku. Nieznana firma dyrekcji musiała sobie zdobyć kredyt i zaufanie. Pierwszy spektakl, grany nieraz przy prawie pustej widowni, orientował o wartości i poziomie towarzystwa, decydował o dalszym powodzeniu...”

Stanisław Dąbrowski: Słowo wstępne —  
w: Stanisław Krzesiński — Koleje życia  
czyli materiały do historii teatrów po-  
wszechnych — PIW Warszawa 1957





Inspicjent  
MIROSLAW MENDYK

Sufler  
KRYSTYNA KOZAK

Kierownik techniczny  
LESZEK DOLEK

Kierownik sceny  
KAZIMIERZ GRYGOROWICZ

Rekwizytor  
TADEUSZ HALPERN

Swiatlo  
JERZY OFMAŃSKI

Akustyk  
WALDEMAR SOBON



krawieckiej  
BRONISLAW LASZCZYK

perukarskiej  
GENOWEFA BIEL

elektroakustycznej  
WALERIAN STOLARCZYK

malarskiej  
HENRYK OLESZKIEWICZ

tapicerskiej  
ANDRZEJ MICHAŁSKI

szewskiej  
TADEUSZ JONAK



*W przygotowaniu:*

St. I. Witkiewicz

»Maciej Korbowa i Ballatrix«

St. Grzesiuk

»Boso, ale w ostrogach«



DZG JG 2712/2-2-02007/85 1 000 br. a 12 k. B6 R-23

Cena 25 zł



# ARCHIWUM

TEATRU im. CYPRIANA NORWIDA  
w JELENIEJ GÓRZE

II . 416 .....