TEATR WYBRZEŻE

Pavel Landovsky

POKÓJ NA GODZINY

SZÓSTA PREMIERA 1974 ROKU
dnia 22 czerwca
w Teatrze Kameralnym w Sopocie

Dyrektor:
ANTONI BILICZAK

Kierownik artystyczny:
STANISŁAW HEBANOWSKI

Opracowanie graficzne:
ROSWITA STERN

JAN PAWEŁ GAWLIK

ČINOHERNI KLUB

macierzysty teatr Pavla Landovsky'ego

Praski Činoherni Klub zawsze był młodym teatrem. Mała, bardzo niewygodna scena na Ve Smeckách odgrywała w czeskim teatrze doniosłą rolę: reprezentowała w nim wyraźnie określoną i konsekwentnie realizowaną tendencję. Tendencja ta wskazuje na głębokie podobieństwo tego teatru z głośną sceną na Tagance: oba czerpią pełną garścią ze scenicznej i kulturowej tradycji swoich narodów. Oba w oparciu o tę tradycję budują własną, bardzo współczesną poetykę. Oba w historii teatru swoich krajów są bezspornym wydarzeniem dzięki radykalności i świetności własnej propozycji artystycznej. Oba wystawiają najlepsze świadectwo własnym kulturom, są dowodem niebywałej lotności i inwencji swych twórców. Oba wreszcie mają wiele wspólnego z tymi kierunkami artystycznymi w dzisiejszym teatrze, które zdają się kształtować współczesność i przyszłość naszej sztuki. W przypadku Lubimowa analogia jest może mniej widoczna, za to Činoherni Klub pogłębiał wyraźnie doświadczenia współczesnego teatru angielskiego, który w naszych oczach stał się najwyraźniej teatrem aktora i autora.

Zespół na Ve Smeckách założony został przed dziesięciu laty przez wybitnego krytyka i teatrologa czeskiego, wieloletniego redaktora naczelnego praskiego miesięcznika *Divadlo*, Jarosława Vostry'ego. Złożony głównie z aktorów ostrawskiej sceny młodzieżowej, którzy po wodzą Jana Kačera (późniejszego reżysera *Rewizora, Na kogo to słowo padnie* i *Wiśniowego sadu*) ściągnęli do Pragi — jak większość podobnych imprez powstał właściwie przez przypadek. Bardziej w trybie zabawy, niż dla realizacji dalekosiężnych planów artystycznych — przynajmniej w pierwszych miesiącach działalności. Zdarzyło się zatem, że kilkunastu młodych ludzi o wspólnych upodobaniach i tęsknotach twórczych zmówiło się w sprawie teatru, który możnaby tworzyć nieomal prywatnie, po oficjalnych zajęciach i jakby na ich marginesie, dla zadośćuczynienia ambicjom i pragnieniom. Na inaugurację (27 lutego 1965) wybrano *Piknik* Ladisława Smočka, autora i reżysera w jednej osobie i wynik przeszedł oczekiwania. Posypały się premiery zarówno debiutujących dramaturgów z własnego kręgu: Aleny Vostry (4 grudnia 1966), Pavla Landovsky'ego (12 kwietnia 1969), Jana Vodnansky'ego i Petera Skoumala (12 maja 1969) jak i współczesnych lub prawie współczesnych pisarzy zachodnich: Seana O'Casey (19 czerwca 1965), Albee'ego (5 października

1965), Camusa (20 listopada 1965), Pintera (7 grudnia 1967), Bonda (11 listopada 1968 r.) oraz rzadziej spotykanej na tej scenie, ale artystycznie najbardziej płodnej klasyki: Machiavellego (19 grudnia 1967) i Czechowa (październik 1969). Od pierwszych też premier zaczął kształtować się styl tego teatru: styl niebywałego nasycenia i kondensacji obrazów, osiągany przez zagęszczenie znaczeń, podtekstów i działań scenicznych. Był to w teatrze czeskim jakby nowy sposób inscenizacji i gry aktorskiej. Gry pełni ekspresji, zmierzającej do podniesienia realistycznej opisowości na wyższy szczebel syntezy, uzyskiwanej przy pomocy deformacji i groteski. Radykalność formuły, gęstość gry i biegłość wykonawców, a nade wszystko siła oddziaływania, skłaniają do odruchowych porównań tego teatru z metodą i teatrem Jerzego Grotowskiego. Podobieństwa są jednak dosyć powierzchowne. Odnoszą się bardziej do założeń niż do metod. Gdy teatr Grotowskiego jest teatrem bezpośredniej prowokacji i własnych znaczeń budowanych na słowie, a czasem przeciw słowu — teatr Vostry'ego odnosi się do tekstu z nieporównanie większą estymą i lojalnością. Buduje swoje wariacje nie na zewnątrz, ale wewnątrz pojęć. To, co jest treścią słowa, zdania, myśli, opalizuje tu całą gamą napięć, interpretacji, możliwości emocjonalnych. Scena wydobywa z literatury głębię podtekstów i sensów, odsłania jej wielostronne perspektywy i rzeczywiste bogactwo. Wydawałoby się, że jest to teatr niemal literacki, teatr ilustrujący, zgodny z pobożnymi wyobrażeniami naszych dziadków — ale od wieku XIX dzieli go morze rzetelnie przetworzonych doświadczeń teatralnych i pisarskich. Dzielą dwie awangardy i nie byle jaki rozwój świadomości i nauki. Osobliwie — historii i psychologii, co na scenie Činoherniego Klubu znajdywało zawsze swój zaszczytny wyraz. Zaczynamy podejrzewać, że literackość tego teatru była pozorna. Pozorna lub zamierzona jako jeszcze jeden chwyt, jeszcze jeden element metody. Można tu mówić o dobrej woli teatru wobec literatury, o założonej i realizowanej wierności wobec tekstu, gdy jednak dokładniej przyjrzeć się tym związkom, dochodzi się do wniosku, że jest to wierność szczególnego rodzaju. Wierność nie tyle wobec litery, ile wobec znaczenia i ducha utworu. Ilustracyjność okazuje się pozorna, służebność — wątpliwa. Również i tutaj literatura staje się pretekstem. Tyle, że jest to pretekst nie do dowolnej wobec tekstu konstrukcji znaczeniowej — do czego przyzwyczaił nas teatr Grotowskiego — lecz pretekst do osiągania problematyki i klimatu prezentowanego utworu. Budowania scen i sytuacji, które stają się nasyconym odpowiednikiem literatury. Sumą jej symboli i znaczeń.

Właściwość ta najpełniej wyraża się chyba w *Rewizorze* Kačera i *Zbrodni i karze* Schorma. Spektaklach, w których aktorstwo i inscenizacja osiągnęły największą kondensację. W których nawet fabuła zdaje się odgrywać mniejszą rolę wobec arbitralnej autonomii poszczególnych scen, jak gdyby istniała naturalna rozbieżność między płynnością narracji scenicznej a stężeniem charakterystyczności i wewnętrznej prawdy działania aktorskiego.

Podobną metodę maksymalnego skupienia i daleko posuniętej charakterystyczności (deformacji) postawy i maski stosowali wszyscy ważniejsi aktorzy Činoherniego Klubu. Był to zespół wyjątkowo wyrównany, godny kraju, w którym przeciętna technika i sprawność rzemiosła stoi na poziomie mianowanym u nas mistrzowską biegłością. Chociażby: Horodniczy. Grał go Pavel Landovsky, aktor o brawurowej technice i zwartej sylwetce. Landovsky obdarzył Horodniczego cechami, wśród których tępota, płaskość, spryt i brutalność szły o lepsze z wyrazistością i plastyką. Przypomniał żywą tradycję czeskiej sceny i czeskiego aktorstwa, wiodącą się od Buriana. Tworzył syntezę tego, co się o Gogolu i przez Gogola wie — okrutną wizję Wielkiej Prowincji, nad którą panują i którą tworzą horodniczowie, sami z kolei ukształtowani przez jej tradycje, normy i mentalność. Landovsky grał Gogola, jednak równocześnie grał pewną sytuację uniwersalną — i czynił to z okrutną pasją, szyderstwem i humorem zarazem. By poznać właściwości tego bogatego, równie totalnego teatru jak ten, który proponują nam zwolennicy pełnej jego autonomii i czystej inscenizacji nie wystarczy jednak sama charakterystyka gry. Potrzebny jest jeszcze opis środków, a wśród nich — opis scenografii. Tu warto zaznaczyć, że Činoherni Klub zawsze był teatrem właściwie antyestetycznym, by nie powiedzieć turpizującym. Teatrem, który jak ognia wystrzegał się wszelkiej estetyzacji i tylko czasem, jak na przykład w skromnej, ale bardzo wyrafinowanej scenografii i kostiumach do *Mandragory* — spokojnej, utrzymanej w ciepłych brązach — dawał do poznania, na co by go stać w tym zakresie. Generalną formułą plastyczną tej sceny było zawsze akcentowanie chropowatości i skażenie świata, nie wydobywanie jego harmonii i urody. Dostojewskiego grano na przykład w wysokich drewnianych przepierzeniach przypominających gęsty i cienki płot, wśród prowokacyjnego ubóstwa, w kostiumach które były symbolami nędzy, a scena uczty u Łużynów w swoim klimacie i charakteryzacji przywodziła na myśl podobne sceny z filmów Buñuela. Dwór opodal wiśniowego sadu również znajdował się w stanie materialnego i ekonomicznego rozkładu, a graciarnia, która była tłem *Rewizora*, mogła zadowolić najbardziej wymagającego plastyka i historyka obyczaju.

W *Pokoju na godziny* Pavla Landovsky'ego, jednej z najzręczniejszych czeskich sztuk współczesnych wyrosłych na fali doświadczeń i penetracji angielskiego dramatu, opisane tu wywodzące się z naturalizmu

antyestetycznego, turpizujące właściwości scenografii — osiągnęły bodaj najpełniejszy wymiar. Scena zawalona została gratami jakby przyniesionymi prosto z nędznych pokoików praskiej starówki. Meblami i przedmiotami pamiętającymi zarówno czasy Najjaśniejszego Pana, jak i na pewno epokę Masaryka. W zatłoczonej przestrzeni nie brakło szafy, żelaznego piecyka z grubą blaszaną rurą i podświetlonego akwarium, a przecież ten skład staroci nie przytłaczał lecz eksponował aktora. Może ktoś powiedzieć, że jest to mimo wszystko typowa „literatura obyczajowa" traktowana u nas z pogardliwą wyższością, mimo że właśnie przez nią dokonało się przecież odrodzenie angielskiego dramatu (i angielskiej sceny). Zupełnie nieczuli na nośność tematu, zapatrzeni w piruety i rygory formy lekceważymy jedną z najistotniejszych szans odrodzenia teatru i nie tylko w kategoriach estetycznych, ale i społecznych. Czesi jej nie lekceważą.

* * *

Ludzie dla teatru na Ve Smeckách są ofiarami uwarunkowań nie stwarzających nadziei. Jeśli istnieje dla nich jakkolwiek szansa, to tylko ta, o której mówi Sonia: szansa odkupienia. Droga wyrzeczenia i poniżenia, miłości i zadośćuczynienia zarazem. Rodzaj mistyki, w któresj wina i kara przechodzą swoistą metamorfozę i wypełniają się szerszymi, bardziej uniwersalnymi znaczeniami. Gdzie refleksja nad człowiekiem staje się równocześnie refleksją nad słabością i skażeniem jego natury. Daremnie Raskolnikow próbuje uniknąć przeznaczenia: akcję rozpoczyna mefistofelowski śmiech Porfirego-Somra, sam diabeł wciąga nas w swoje sieci. Daremnie Raniewska chce uniknąć katastrofy, daremnie Wala czeka na Łopachina, daremnie Łopachin próbuje wydobyć się ze swej roli, daremnie Stanley w pinterowskich *Urodzinach Stanley'a* próbuje ocalić się brutalnością: wir wciągnie go i zmiecie. Życia nie da się oszukać: bo kto mieczem wojuje... Los rozprawia się również z bohaterami Landovsky'ego, drwi z zabawnych marionetek Gogola, jest niby ów czynownik, który właśnie przyjechał — prosto z Petersburga — i prosi panów do siebie. Na kusej scenie na Ve Smeckách grano konsekwentnie tę samą, rozpisaną na głosy, epoki i style, opowieść o losie. Rzecz o człowieku uwikłanym w swoje przeznaczenie. Poddanym działaniu praw, dosięgających każdego dyskretnie choć nieuchronnie. Relację o życiu, w którym nasze gruczoły, biografie i środowiska, a także — być może — gruczoły, biografie i środowiska naszych dziadków kształtowały naszą codzienność wbrew wszelkim wysiłkom zmierzającym do odwrócenia biegu zdarzeń.

Nie była to, rzecz prosta, filozofia radosnej afirmacji.

Odnajdowaliśmy w niej jednak bez trudu te zainteresowania i fascynacje, które były i są w dalszym ciągu wspólną własnością epoki. Podobną opowieść — na scenie, ekranie i w literaturze — snuje dziś wielu twórców i dlatego może filozofia (istotna dla pojemności intelektualnej i ciężaru gatunkowego każdego teatru (lecz forma była tym, co w Činohernim Klubie wydawało się nam najbardziej godne uwagi.

Radykalność tej sceny wyrażała się przede wszystkim w metodzie. Przy nasyconej grze teatr nie bał się drastycznych efektów, które w zestawieniu z tradycją i praktyką teatralną stosowaną szeroko w tej (więc i naszej) części świata muszą wydawać się śmiałe, lub nawet — bardzo śmiałe. Oto leżąca na stole ustawionym w centralnym miejscu przestrzeni scenicznej dziewczyna rozwiera nagle i wyrzuca w górę wyprostowane nogi, a za tym ekspresyjnym „V" pijany Stanley wykonuje jednoznaczne ruchy i wydaje określone głosy — przy całkowitym milczeniu zaskoczonej widowni. Nie ma w tym cienia pornografii, jest tylko sugestywność sytuacji. Jest odwaga teatru zatrzymującego się taktownie nad krawędzią szmiry. I jest znakomita świadomość użytego środka, sposobu jego oddziaływania, skoro po opisowej tu, stosunkowo długo eksponowanej scenie, następuje dłuższa cisza, przerwa prawie, jakby na refleksję i ochłonięcie widowni. Scena jest już wówczas pusta, światła wyciemnione do połowy. Mogłaby tu być zwykła przerwa, ale wrażenie zostałoby wówczas złamane, refleksja stłumiona. A tak widownia spokojnie trawi drastyczność (i odwagę!) tej bądź zaskakującej stylizacji. Nie jest to bowiem scena naturalistyczna, ale przez opisane już właściwości obrazu — wyraźnie stylizowana. Tyle, że stylizacja ta powiększała jeszcze ekspresję sytuacji. Grotowski ze swoimi erotycznymi wariacjami wydaje się niewinnym gawędziarzem w zestawieniu z chwytem, zastosowanym tym razem przez dyrektora praskiej sceny i zarazem reżysera spektaklu, Jaroslava Vostry'ego. Umiejętność wytwarzania nastrojów z możliwie oszczędnych chwytów, stosunek znaczenia do formy, treści do użytego środka, był jedną z tajemnic powodzenia zespołu na Ve Smeckách. Gdy w zakończeniu *Rewizora*, po rewelacjach Poczmistrza wydobytych z listu Chlestakowa, zjawia się jak grom prawdziwy rewizor — pointa jest bezsporna, strzał trafia w dziesiątkę. Reżyser praskiego przedstawienia, Jan Kačer, pieczołowiście eksponuje mistrzostwo Gogola, lecz się do niego nie ogranicza. Zaskoczonej, ba, rażonej masie czynowników i domowników Horodniczego każe zbić się w zwartą grupę i nucić którąś z charakterystycznych, smętnych melodii rosyjskich. Melodia ta stwarza nastrój i nadaje tej scenie szersze znaczenie. Nikt już nie może żywić przypuszczeń, że jest to opowieść o jednym przypadku, o pożałowania godnych przygodach kilku panów.

Ponad wszelką wątpliwość *Rewizor* staje się w ten sposób opowieścią o Rosji, wielkim uogólnieniem tego, co zobaczył i opisał Gogol. Jakby summą tej li-

Pavel Landorsky

POKÓJ NA GODZINY

(HODINOVY HOTELIER)

przekład: JAN CALKA

obsada:

FANO	**Tadeusz Gwiazdowski**
HANZL	**Lech Skolimowski**
RYSZARD	**Andrzej Nowiński**
ZOSIA	**Tomira Kowalik**

Reżyseria:
ABDELLAH DRISSI

Scenografia:
BRUNO SOBCZAK

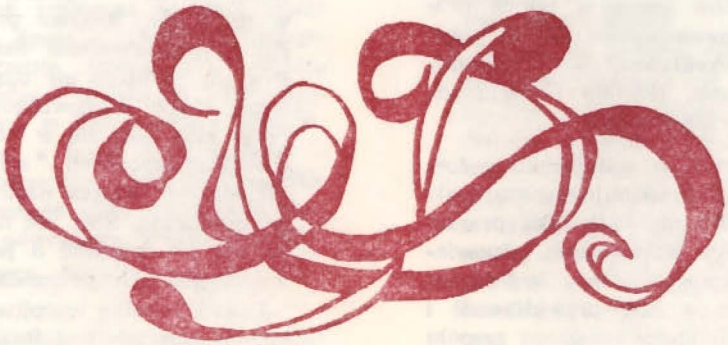
Asystent reżysera:
ANDRZEJ NOWIŃSKI

Układ taneczny:
ZYGMUNT KAMIŃSKI

Inspicjent:
BARBARA DĄBROWSKA

Sufler:
NINA GÓRNA

aktualna obsada na tablicy w hallu.



teratury, syntezą obyczaju i charakteru, zdeformowanego przez lata bezprawia i mechanizm carskiego urzędu. W poszukiwaniach i formułach Činohornego Klubu grupa młodych krytyków i reżyserów filmowych czeskiej „nowej fali" (Jaroslav Vostry, Leon Suchařipa, a z reżyserów: Jiři Mencel i Evald Schrom) w porozumieniu z młodymi aktorami i reżyserami teatralnymi opowiedziała się zdecydowanie za teatrem aktora. Za programowym nawrotem do jego hegemonii, utraconej zdawałoby się bezpowrotnie w teatrze współczesnym. Opowiedziała się tak radykalnie, że powstał w ten sposób nowy styl i nowa poetyka — wypadkowa ścierających się indywidualności. A, że aktor nie może istnieć w abstrakcji i jako jedyny kreator znaczeń sprawdza się na scenie dopiero w formule Grotowskiego — poetyka ta oznaczała równocześnie rehabilitację literatury. Rehabilitację słowa eksploatowanego w tym przypadku nie przeciw sobie, lecz w głąb i wewnątrz swych formuł. Poza jawnymi ekstremami czerpiącymi natchnienie z ideologii Craiga i Tairowa, większość reżyserów realizujących własną wizję teatru wchodzi z aktorem w złożone i dwuznaczne układy. Zarówno heroldowie współczesnego ekspresjonizmu, jak i twórcy „teatru totalnego", odnoszą się do aktora w sposób dwulicowy. Korzystają z jego usług, lecz odmawiają praw. A wśród nich najważniejszego — prawa do swobodnej gry na scenie. Eksponują aktora, ale jak gdyby w drugiej kolejności. Przyznają mu miejsce czasem tuż obok siebie, ale przecież po sobie.

Twórcy Činohernego Klubu odwrócili te proporcje. Na ich scenie dominacja aktora przestaje być osobistą zasługą kilku solistów. Stała się obowiązującą formułą teatru. Tuż za aktorem plasował się autor: reżyser pozostawał niewidoczny. Oczywiście jeśli pominąć prawidłowość i intensywność realizacji. Czuwanie nad kompozycją scen i konstrukcją sytuacji. Szukając analogii zawędrujemy łatwo na Huchette, do Living Theatre czy English Stage Company, a nawet w zakresie pewnych elementów gry — do kantorowskiego Cricot II. Gdy jednak realizacja *Łysej śpiewaczki* była przede wszystkim teatrem literackim — wszystko co proponowali Czesi opierało się na przenikaniu elementów teatru w takich proporcjach i układach, że przewodnictwo aktora pozostawało poza dyskusją. Przykładem — Trèbicska, przykładem Landovsky, Somr, Homola i wielu innych świetnych twórców praskiej sceny.

Wydaje się, że tendencja ta w zestawieniu z formułą, którą coraz wyraźniej proponuje światu teatr angielski, posiada przed sobą nie byle jaką przyszłość. Staje się rekacją na lata akademizmu, odpowiedzią teatru na niejednokrotnie uciążliwą hegemonię. reżysera lub plastyka. Jest w niej prawidłowość i konsekwencja, która w działalności czeskiego zespołu pozwalała widzieć sugestię rozwojową ważną nie tylko dla tamtej sceny. Zetknęliśmy się z rodzajem awangardy, z błyskotliwą i arbitralną manifestacją programu, przynoszącego rehabilitację aktora i — godną uwagi szansę dla literatury.

Jan Calka

KILKA UWAG O „POKOJU NA GODZINY"

Pokój na godziny Pawła Landovsky'ego zobaczyłem na scenie praskiego Činohernego Klubu w grudniu 1969 r. Po krótkim, gęstym przedstawieniu sztuka wydała mi się propozycją na tyle ważną, by zainteresować nią również polskie sceny. Prapremierowa realizacja, dzieło znakomitego reżysera filmowego, jednego z twórców czeskiej „nowej fali" Evalda Schorma urzeka zawartością i precyzją. Koncertowa gra Mirosława Homoli w roli Fana i Oldřicha Nowy'ego w roli Hanzla, przy nie wiele odbiegającym od ich gry współudziale aktorów młodego pokolenia — Jany Brezkovej i Františka Husaka — czyniła z praskiej realizacji przedstawienie najwyższej próby. Również rodowód tej dramaturgii nie nastręczał trudności. Zrodzony z zafascynowania dramaturgią „młodych gniewnych", z inspiracji Pintera, Osborna, Bonda *Pokój na godziny* krył w sobie również pewne elementy „nowej fali" filmowej rodem znad Wełtawy. Frapował mianowicie bezbłędną obserwacją codzienności. Podpatrywaniem szczegółu. Troską o możliwie bezstronne pokazanie żałosnej i komicznej sytuacji bohaterów odartych z wszelkich pozorów. Tych przypadkowych szarych ludzi pozbawionych usprawiedliwiających motywacji. Poddanych z całą sumiennością osądowi widowni. Osądowi nie pozbawionemu współczucia. Potępieniu, w którym łatwo odszukać cechy zrozumienia. Zrozumienia oczywiście nie dla dwuznacznej profesji gospodarzy, podpadającej dość wyraźnie pod kodeks karny. Zrozumienia dla ich sytuacji egzystencjalnych. Dla splotu przyczyn społecznych i osobowych przynoszących w rezultacie osamotnienie i klęskę.

Pokój na godziny tylko z pozoru jest sztuką obyczajową. Posługuje się wprawdzie jej poetyką, utkany jest z podglądania życia w pikantnej i frapującej sytuacji dwojga młodych, uprawiających trudną miłość w głębokiej konspiracji wśród lokalowych i towarzyskich trudności współczesnego miasta — ale w istocie poświęcony jest przecież l o s o w i bohaterów. Zręczny naturalizm, jaki reprezentuje, przynosi nie tylko obserwacje z pogranicza obyczaju. Landovsky wędruje również w głąb psychologii. Nasyca swoją opowieść tkanką zróżnicowanych odczuć i wrażeń jakby zrównoważyć chciał w ten sposób

drastyczną sugestywność szczegółów i niewątpliwą sensacyjność narracji.

Trafnie podpatruje przy tym swoich bohaterów. Sugestywnie umie ich pokazać. Tworzy postacie co się zowie, daje plastyczne, świetne zarysowane role. Rzetelnością tego rysunku, który tylko powierzchownie poświęcony jest osobliwym obyczajom i nieco szokującym sytuacjom, dociera do uniwersalnej problematyki egzystencjalnej współczesnego człowieka. Do problemu losu i przeznaczenia — skąd zaczyna się dopiero wielka literatura.

Pokój na godziny, który w pierwszej lekturze rozczarowywuje niekiedy co wybredniejszych koneserów — na scenie podejmuje taką właśnie, egzystencjalną problematykę wysnutą z trafnej obserwacji i dojrzałej syntezy. Daje aktorom szansę relacjonowania nie tylko sensacyjnej, w miarę skandalizującej opowieści o parze, która nie miała gdzie się spotykać. Podsuwa im równocześnie o wiele ambitniejszą możliwość pokazania biografii i losów bohaterów już nie w wymiarach płytkiej sensacji, ale jak przystało na odkrywczy teatr i dobrą literaturę: z pobłażliwością i współczuciem. Nie trzeba bowiem nikogo przekonywać, że uśmiech nie musi oznaczać aprobaty. Solidarność i zrozumienie nie są równoznaczne ze zgodą na rodzaj zajęcia czy charakter związków łączących na scenie uczestników dramatu. Profesja i los, przypadek i przeznaczenie, nie wchodzą tu w ogóle w nazbyt proste relacje. Może dlatego rzeczywistość tej opowieści staje się na scenie tak wieloznaczna — i sugestywna zarazem.

Kim — na przykład — jest Hanzl? Czy tylko zdeklasowanym inteligentem, życiowym rozbitkiem, żałosnym przykładem nieudanego losu, czy może symbolem formacji odchodzącej w przeszłość, bezbronnej wobec agresywności sublokatora? A Fano? Kim jest? Co reprezentuje? Człowieka marginesu czy zuchwałego, zadufanego ćwierćinteligenta, pełnego groźnej nietolerancji i żałosnego samozadowolenia? Fano w relacji Landovsky'ego jest nosicielem poglądów i postaw, z których tak łatwo kiełkuje na świecie agresywna, narzucająca się nietolerancja. Staje się reprezentantem tych dyspozycji i właściwości umysłowych, z których jak ziemia długa i szeroka, pod każdą banderą i w każdej ideologii, wywodzi się wojujący, groźny ciemnogród. Ciemnogród rozumiany jako zjawisko społeczne, jako wyraz najbardziej zachowawczych postaw i wstecznych, niezgodnych z wiedzą poglądów. A Dziewczyna? Przecież nie spotyka się w tym osobliwym miejscu z Ryszardem tylko po to, by oszukując instynkt znaleźć w jego ramionach chwile zapomnienia. Jej świadomość jest rozleglejsza, dramat prawdziwy. Koleje tych zmagań, dzieje tej szamotaniny wypełniają szczelnie fabułę *Pokoju na godziny*. Skąd się jednak Zofia tam wzięła? Dlaczego tak długo godziła się na sytuację nie tyle upokarzającą, ile kaleką?

Co w ogóle sprawia, że wrażliwe, mądre dziewczęta ulegają tak łatwo egoizmowi samców, jakby instynkt wyłączył refleksję, a natura okazywała się silniejsza od świadomości?

Są to pytania najbardziej natrętne, ale nie jedyne. Odpowiedź należy do teatru. Należy również do widza. Każdy utwór jeśli sięga do problemów egzystencji musi zrodzić pytanie „dlaczego"? Odpowiedź na nie jest jednym z najbardziej frapujących zajęć współczesnego człowieka — nawet jeśli nie jest to, bo nie może być, odpowiedź jednoznaczna. Można, na przykład, a nawet trzeba gorszyć się profesją Fano. Można pogardzać akcesem Hanzla i mieć jednoznaczne opinie o moralności Dziewczyny, ale czy negacja taka coś wyjaśnia? Czy tłumaczy mechanizm zdarzeń i genezę postaw? Rodzi zaledwie ocenę. Moralny sprzeciw — lub moralną aprobatę — w zależności od kryteriów i postaw oceniającego. Znacznie jednak łatwiej gorszyć się — niż rozumieć.

Łatwiej o sprzeciw lub negację, bliskie rodzeństwo ignoracji, niż o właściwe zrozumienie i potrzebę solidarności, gdy los i kondycja człowieka wchodzą w obszar cienia, gdy wymagają od obserwatorów i partnerów życzliwej mądrości. Mądrości, a więc i tolerancji.

Odnoszę wrażenie, że to właśnie pragnął powiedzieć Landovsky w swej pierwszej i powiedzmy otwarcie: udanej sztuce. Napisał dramat o rozmijaniu się ludzi, o dręczącej ich samotności, sztukę prawdziwie egzystencjalną pozwalającą na wieloznaczne refleksje i motywacje. W całej jego postawie kryje się przy tym głębokie zaciekawienie i prawdziwe współczucie.

Jest w niej humanistyczna solidarność dla zagubionego i przegrywającego człowieka, połączona z piękną próbą motywacji. Motywacji nie par force, przy pomocy łopaty, ale metodą pytań i wątpliwości. Wieloznaczną i niepokojącą konstrukcją losu bohaterów, w których czuje się współczesną świadomość i współczesny niepokój. Jest w niej również, nie da się zaprzeczyć, współczesna przekora i współczesny, prawdziwie uniwersalny w krajach naszego obozu t e m a t, o który tak trudno w naszej dramaturgii. Jest to więc w sumie współczesna, drastyczna i przekorna zarazem sztuka, napisana przez aktora i autora zaprzyjaźnionego narodu, twórcę najściślej związanego z czołową w ostatnim dziesięcioleciu sceną nad Wełtawą. Któż ma ją grać jeśli nie my, traktujący na serio problemy infiltracji, świadomi faktu, że od czeskiego teatru i czeskiej dramaturgii możemy się przecież wiele nauczyć?

Jan Calka

Pavel Landovský „Pokój na godziny"
Państwowy Teatr Stary
im. Heleny Modrzejewskiej
w Krakowie
2. X. 1971. Scena Kameralna

Brygadier sceny:
Stanisław Płudowski

Światło:
Henryk Draheim
Zenon Pakura

Rekwizytor:
Mirosława Zdunek

Kierownik techniczny:
Stanisław Matysik

Główny elektryk:
Andrzej Ambroziński

Kierownicy pracowni krawieckiej:
Regina Darłak
Tomasz Szwajkowski

Kierownik pracowni stolarskiej:
Maksymilian Kitowski

Kierownik pracowni malarskiej:
Edmund Nowakowski

Kierownik pracowni tapicerskiej:
Stanisław Włodkowski

Kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej:
Stanisław Parfimczyk

Kierownik pracowni perukarskiej:
Nina Polonis

Kierownik pracowni szewskiej:
Czesław Baranowski

Modelator:
Marian Kujawski

Główny rekwizytor:
Stefania Kujawska

Kierownicy administracyjni scen:
Stanisława Staszak (Gdańsk)
Halina Zemło (Sopot)

ZGGdy-2139. 4000. — K-6

Egz. bezpłatny

Cena 5 zł