

A black and white portrait of a man's face, partially obscured by a vertical, textured grey bar on the left. The man has a serious expression and is wearing a dark suit jacket over a light-colored striped shirt. A circular, highly textured eyepatch covers his right eye. The background is plain white.

HAROLD PINTER

ZIEMIA
NICZYJA

Państwowy Teatr Nowy w Poznaniu
Scena Nowa

Harold Pinter

ZIEMIA NICZYJA

No Man's Land

Przekład
Bolesław Taborski

Życie jest o wiele bardziej tajemnicze niż pokazują to dramaty. I to właśnie ta tajemnica mnie fascynuje: co dzieje się pomiędzy słowami, a co, gdy nie pada ani jedno słowo.

Harold Pinter, mówiąc o swoim scenariuszu
do filmu *Accident*, 1966

Polska prapremiera 14 września 1996

52 Campden Hill Square London W8 7JR

25 April 1996

Mr Eugeniusz Korin
Teatr Nowy
61-894 Poznan
ul. Dabrowskiego 5
POLAND

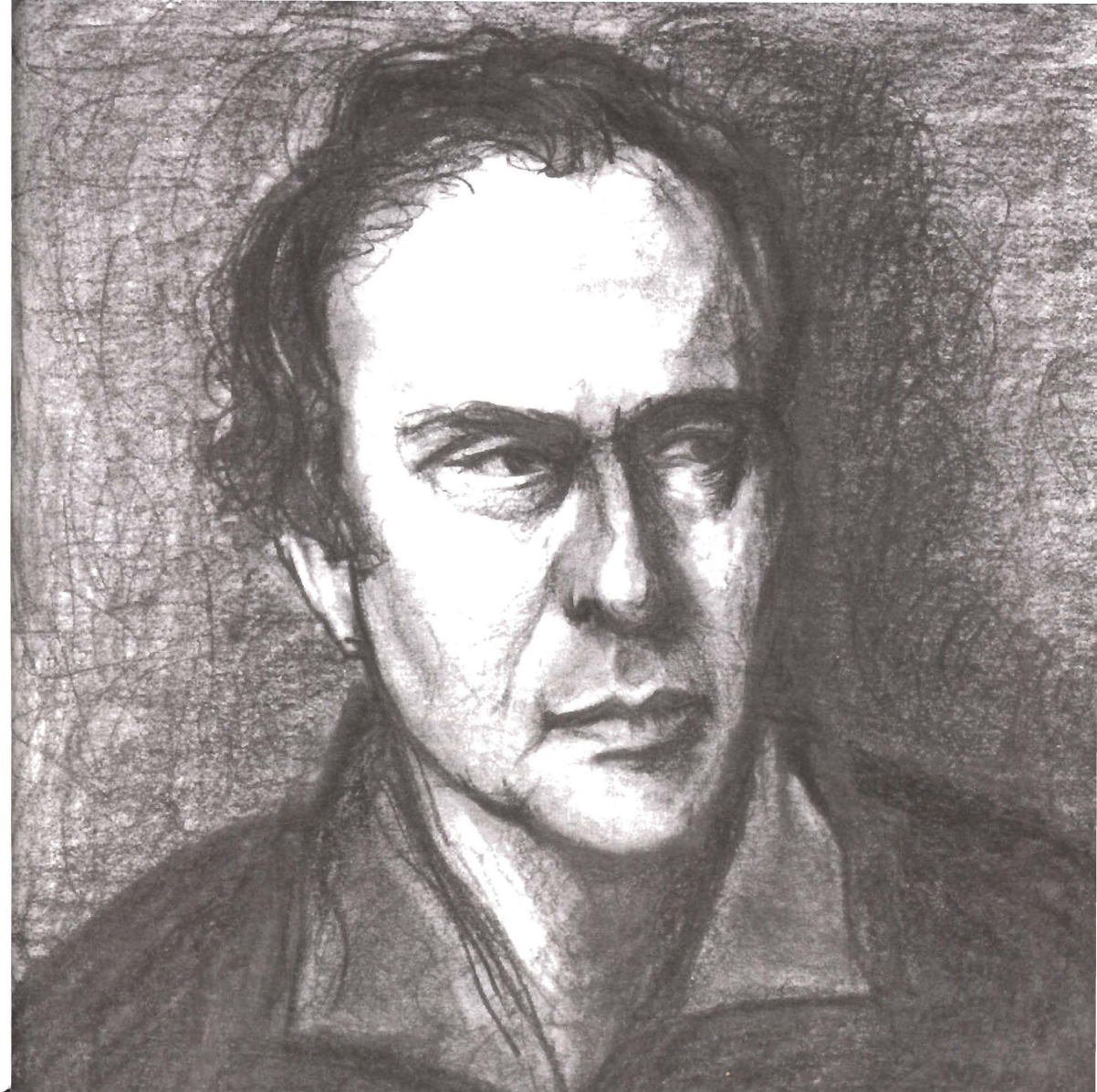
Dear Mr Korin,

Thank you very much for your kind invitation to the opening of your production of *No Man's Land*. I am delighted that you are doing my play at Teatr Nowy. However, I am very sorry to say that it is simply not possible for me to come to Poznan at any time in June. Perhaps you could let me know if you will be doing any further performances of *No Man's Land* later in the year. In the meantime I send you and your company my very best wishes.

Yours sincerely,

Harold Pinter

Harold Pinter



To właśnie dzieło pierwotne objawia czas uprzedni. Cóż to za czas? Prawie nie sposób opisać go słowami i pojęciami. Powiedziałbym: to metafora pierwotna. Pierwszy zarodek, w którym to wszystko, co stanie się potem rośliną – korzenie, pień, liście, owoce, a wreszcie upadek i gnicie – żyją już teraz, choć dopełniają się w przyszłości. Czas uprzedni to zapowiedź nieuchronnego nadejścia nieznannej terażniejszości. A dokładniej: nadejścia tego, co nieznanne – nie jako obecność, ale oczekiwanie i groźba, pustka. Jest to wtargnięcie t e r a z w tu; obecność w całej swej migawkowej doraźności: co kryje w sobie ta minuta? Teraźniejszość objawia się i ukrywa w dziele człowieka pierwotnego niby w zarodku lub w masce: jest tym, czym jest i czym nie jest, obecnością ukazaną nam i ukrytą zarazem. Owa obecność nie następuje nigdy w czasie historycznym lub linearnym ani też religijnym lub cyklicznym. W czasie świeckim i świętym pośrednicy – bóg lub pojęcie, mityczna data lub wskazówka zegara – chroni nas przed porywem obecności. Między nami a porywczym czasem jest ktoś lub coś, co nas osłania: kalendarz przedziera nam drogę w gęstwinie i czyni bezmiar przejezdny. Dzieło człowieka pierwotnego wyrzeka się daty, albo lepiej: jest wcześniejsze od jakichkolwiek dat. To czas wcześniejszy niż owe p r z e d i p o.

Octavio Paz, *Prąd przemienny*
Przekład: Rajmund Kalicki
Czytelnik. Warszawa 1995

Osoby

Hirst

Witold Dębicki

Spooner

Lech Łotocki (gościnnie)

Foster

Mirosław Konarowski

Briggs

Mariusz Sabiniewicz

Reżyseria

JACEK ORŁOWSKI

Scenografia

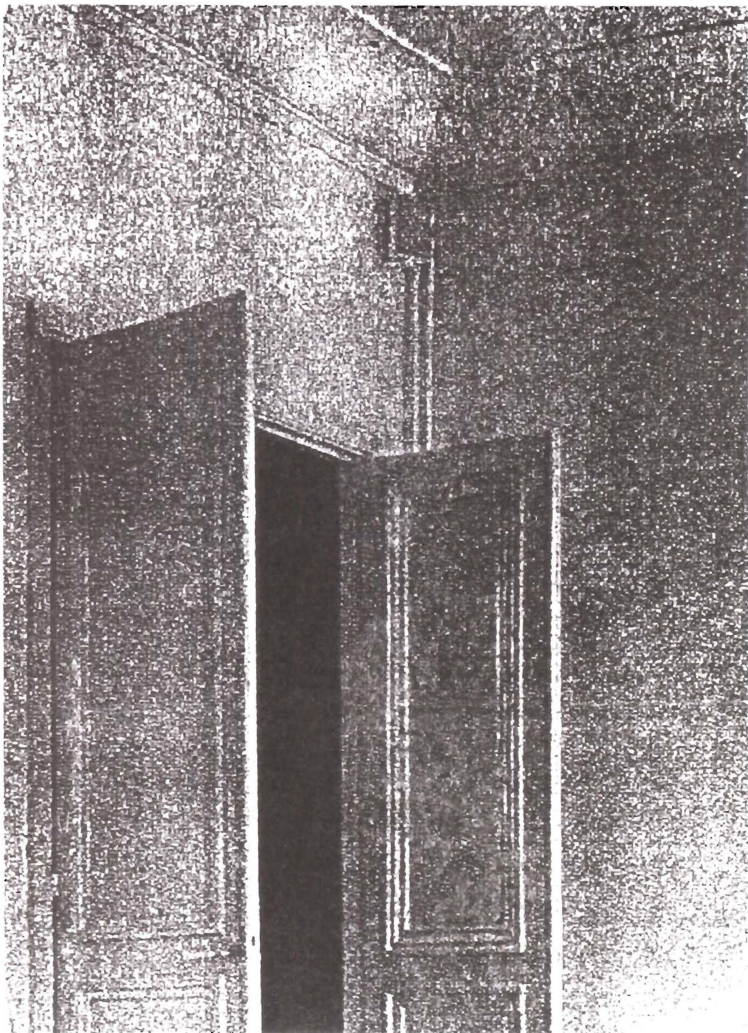
PAWEŁ DOBRZYCKI

Inspicjent

Jadwiga Figiel-Idziak

Sufler

W spektaklu wykorzystano fragmenty utworów muzycznych
Wolfganga Amadeusa Mozarta i Tomasza Stańki



Bolesław Taborski

**Ziemia niczyja,
czyli Pinterlandia**

Gdy w latach sześćdziesiątych pisałem książkę o współczesnym teatrze brytyjskim (*Nowy Teatr Elżbietański*), wiele uwagi poświęciłem kilku rówieśnikom, tzw. młodym gniewnym, którzy pojawili się niecałą dekadę wcześniej i zdążyli już zdominować angielską scenę. Niemal wszyscy byli ostro, choć na różną modłę, zaangażowani w problemy swojego czasu. John Osborne był bojowo anty-establishmentowy, Arnold Wesker – lewicowo-socjalistyczny, John Arden – rewolucyjno-lewacki. Czwarci z nich, Harold Pinter, zaangażowany nie był, z początku pozostawał w cieniu swych kolegów, krytykujących polityczne i społeczne układy głośno i wprost.

Okazało się jednak, że to Pinter miał rację, gdy już w 1962 roku pisał: „Strzeżcie się pisarza, który podsuwa wam swe zaangażowanie, nie pozostawia wam żadnych wątpliwości co do swej wartości, użyteczności, altruizmu, który deklaruje, że ma serce we właściwym miejscu i pilnuje, aby widziano je w całej okazałości, pulsujące tam, gdzie powinny pulsować życiem postacie jego sztuk. To, co się tak często przedstawia jako ciało napełnione... aktywną myślą, jest w istocie ciałem uwięzionym w pustych definicjach i szablonach. Taki pisarz najwyraźniej ufa słowom całkowicie. Ja zaś mam wobec słów mieszane uczucia” („The Sunday Time”, 4 III 1962).

Choć jego wczesnym sztukom zarzucano wpływy Becketta (*Dozorca*), niejasność i zagmatwanie (*Urodziny Stanleya*), Pinter jakby przewidział, że to on, ze swym niepowtarzalnym stylem, bazującym na niedomówieniach, tworzącym atmosferę czającego się wszędzie fizycznego i egzystencjalnego zagrożenia, pozostanie na placu, gdy wypali się retoryka jego kolegów, w zmienionej sytuacji po upadku rewolucyjnych nastrojów roku 1968. Osborne wciąż pisał coraz słabsze sztuki, które w końcu widzowie wygwizdywali, a teatry przestały wystawiać (choć pod koniec życia – kilka lat temu – umiarkowane powodzenie miała jego ostatnia sztuka *Deja vu*, w której nawiązywał do swego pierwszego głośnego sukcesu sprzed niemal czterech dziesięcioleci – *Miłości i gniewu*). Wesker usiłował się ratować przemianą stylu na bardziej upoetyzowany, ale znikł z brytyjskich scen i ratował reputację za granicą, głównie w Niemczech. Arden – ów, jak się zdawało – największy eksperymentator w zakresie formy, stoczył się (pod

wpływem swej jeszcze bardziej zażartej rewolucyjnie żony, Margaretty d'Arcy, której nazwisko umieszczał w swych późniejszych sztukach jako współautora) w płaskie agitki, od dawna się o nim nie słyszy.

A Pinter? Wysunął się w drugiej połowie lat sześćdziesiątych na pierwsze wśród nich miejsce (choćby taką sztuką, jak *Powrót do domu*) i – pomimo pojawienia się bogatej plejady utalentowanych dramaturgów w młodszych od niego pokoleniach – nadal jest z nami jako pisarz renomowany i ceniony. Nie przyszło to jednak łatwo. Pinter widział chyba, jaką drogą idą jego „ufający słowom” i używający ich w nadmiarze rówieśnicy. Mam wrażenie, że jemu samemu nie pisało się łatwo; słynne Pinterowskie pauzy, półsłówka, powtórzenia kwestii – chyba stąd się wzięły właśnie jako wyróżniki jego stylu: konieczność podniesiona została do wyżyn cnoty. Postanowił zresztą zmienić swój styl na bardziej poetycki, mniej realistyczny i pisał krócej, poczynając od *Krajobrazu* i *Milczenia*. Ale potem zadziwił nas w latach siedemdziesiątych pełnospektaklowymi i – można powiedzieć – pełnokrwistymi sztukami: *Dawnymi czasami* i *Zdradą*. Od tej pory jednak ogłaszał coraz rzadziej coraz krótsze sztuki. Wyglądało to na kryzys i tak było oceniane, gdy pojawiły się, na przykład, *Głosy rodzinne* czy *Dworzec Victoria* oraz inne krótkie utwory, które pozbierał w „tryptyk”, ale... pięcioczęściowy (bo dwie z pierwszych sztuk później podmienił), pod zbiorczym tytułem *Inne miejsca*.

To, co uważano za obniżenie lotu, przypisywano właśnie... zaangażowaniu, które wystąpiło u niego w latach osiemdziesiątych. Ale było to zaangażowanie przejawiające się nie w obfitej retoryce, lecz w maksymalnej zwięzłości, na jaką było stać dojrzałego pisarza, sprzeciwiającego się nie tyle defektom we własnym kraju (stosunkowo drobnym w porównaniu ze zbrodniami w szerokim świecie), co totalitaryzmowi (*Kielich na drogę*, *Przyjęcie*) czy gnębieniu mniejszości etnicznych (*Górski język*). Ostatni do tej pory ogłoszony, pierwszy po latach pełnospektaklowy utwór, *Światło księżycy*, łączy w sobie poezję i charakterystyczne dla autora egzystencjalne zagrożenia w sposób niezwykle intensywny, tak że można by uważać to za syntezę jego

twórczości, choć Pinter nie wypowiedział jeszcze ostatniego słowa i już w tym roku ukończył nową sztukę.

W bogatym dorobku autora, obejmującym – oprócz blisko 30 sztuk – także skecze, słuchowiska, scenariusze licznych (w większości wybitnych) filmów, poezję i prozę, zdarzają się – jak u każdego pisarza – pozycje słabsze. Ale twierdzenia o „okresach” słabszych w jego twórczości nie sprawdziły się, choćby dlatego, że podlega ona znamienym przewartościowaniom. Autor częściowo dokonuje ich sam. W 1980 roku „ujawnił” jedną ze swych najdłuższych sztuk – *Cieplarnię*. Był to utwór z roku 1958, który po napisaniu mu się nie podobał. Ale gdy przeczytał go po 20 latach, zmienił zdanie i opublikował oraz wystawił bez przeróbek. To dziwne „znalezisko”, które mogło się wydawać nietypowym dla Pintera, groteskowym teatrem marionetek, okazało się ostrym studium przemocy, rewolucji, dyktatury (notabene, z akcją osadzoną w zakładzie psychiatrycznym). U progu kariery wydawało mu się może zbyt zaangażowane i „przegadane”. Później „dojrzał” do niego, publiczność zresztą też, bo sztuka miała powodzenie zarówno w premierowej inscenizacji, jak i po niedawnym wznowieniu.

Nie zapominajmy jednak, że jeszcze wcześniej, w 1975 roku, pojawiła się *Ziemia niczyja*. Krytycy przyjęli ten utwór z mieszanymi uczuciami, ale od razu zachwycił on widzów, którzy przede wszystkim podziwiali kreację Sir Johna Gielguda i Sir Ralpha Richardsona w premierowej inscenizacji. Muszę przyznać, że sam – należąc jednak do grona recenzentów, więc można mówić tu o skrzywieniu zawodowym – nie byłem zachwycony. Sztuka wydała mi się w pewnym sensie antologią poprzednich, świetnych utworów Pintera i stylów, jakimi zaskakiwał swych odbiorców. Jako tłumacz widziałem też piętrzące się trudności w tym, że duża część dialogów oparta była na zawiłych i niemożliwych do przełożenia metaforach odnoszących się do krykieta, sportu znanego wyłącznie w Wielkiej Brytanii oraz jej dawnych dominiach i koloniach. Ta ostatnia trudność zniknęła, gdy Pinter dokonał rewizji tekstu i odniesienia do krykieta niemal wyeliminował.

Z perspektywy czasu *Ziemia niczyja* ukazała swoje „drugie dno”. Widzowie kolejnych udanych wznowień – ostatnie z nich całkiem niedawno – już nie tylko upatrują w niej studium charakterologiczne, stwarzające „koncertowe” możliwości aktorom. Na pierwszy plan w odbiorze wysunęła się problematyka, którą wcześniej dostrzegano jakby słabiej: kwestia przemocy ukrytej pod powierzchnią konwersacyjnej sztuki o względności czasu i zawodnej pamięci. Raz jeszcze potwierdziła się zasada, której Pinter przestrzega konsekwentnie: choćby jego dialog był superrealistyczny (a nie zawsze takim jest), utwory te nie odtwarzają materialnej rzeczywistości, lecz są metaforami sytuacji ogólniejszych. Na podstawie konkretnego, który widzimy i słyszymy, autor buduje swą krainę cieni. Tym razem nazywa ją ziemią niczyją, ale my wiemy, że to jego Pinterlandia.

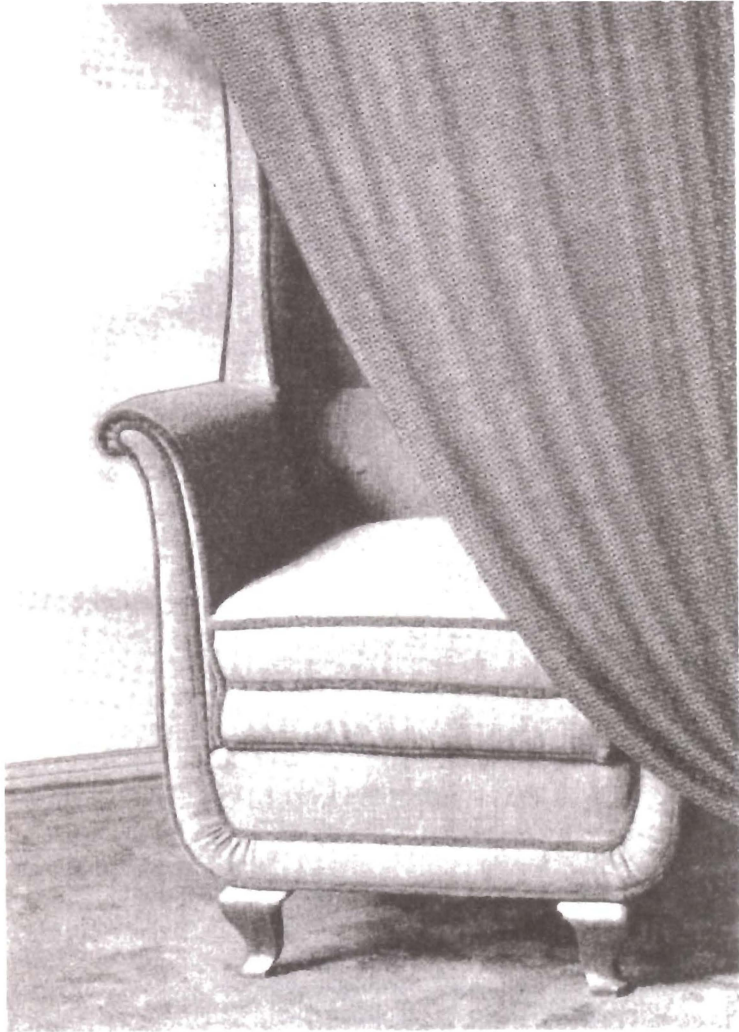
Jaka więc ona jest? To obszar, w którym niczego nie możemy być pewni. To chyba odwrotność Pirandellońskiego „tak jest, jak się państwu wydaje”, bo właśnie to, co nam się wydaje, nie jest tym, co istnieje naprawdę. W takiej sytuacji ustawił swych bohaterów, ale i widzów, celowo gmatwając obraz nawet środkami technicznymi, tą – jak mi się wydawało – „antologią”, mieszaniną stylów. Pierwsza scena pomiędzy Spoonerem i Hirstem swymi tajemniczymi wieloznacznościami przypomina wcześniejszą *Kolekcję*, a wrażenie to pogłębia się, gdy pojawiają się Foster i Briggs. Kiedy natomiast Spooner zostaje sam z nimi po wyjściu Hirsta, zakończenie pierwszego aktu nabiera akcentów „menace” (zagrożenia) w stylu *Urodzin Stanleya*. Natomiast monolog Hirsta w akcie drugim – będący w gruncie rzeczy, pomimo obecności Spoonera, monologiem wewnętrznym – przypomina technikę *Krajobrazu*. Po czym dla odmiany monolog Spoonera, proszącego, by Hirst zaangażował go na sekretarza, cofa nas do *Dozorcy*. Jednak te znane nam kostki układają się w nową łamigłówkę, którą tylko częściowo możemy rozwiązać, a zarazem powstaje z tego nowa jakość.

Hirst i Spooner to dwaj partnerzy i antagoniści, a może dwie strony medalu, dwa aspekty tej samej osobowości. Obaj są ponoć poetami (podobno za pierwowzór posłużył autorowi Wystan Hugh Auden w późnym

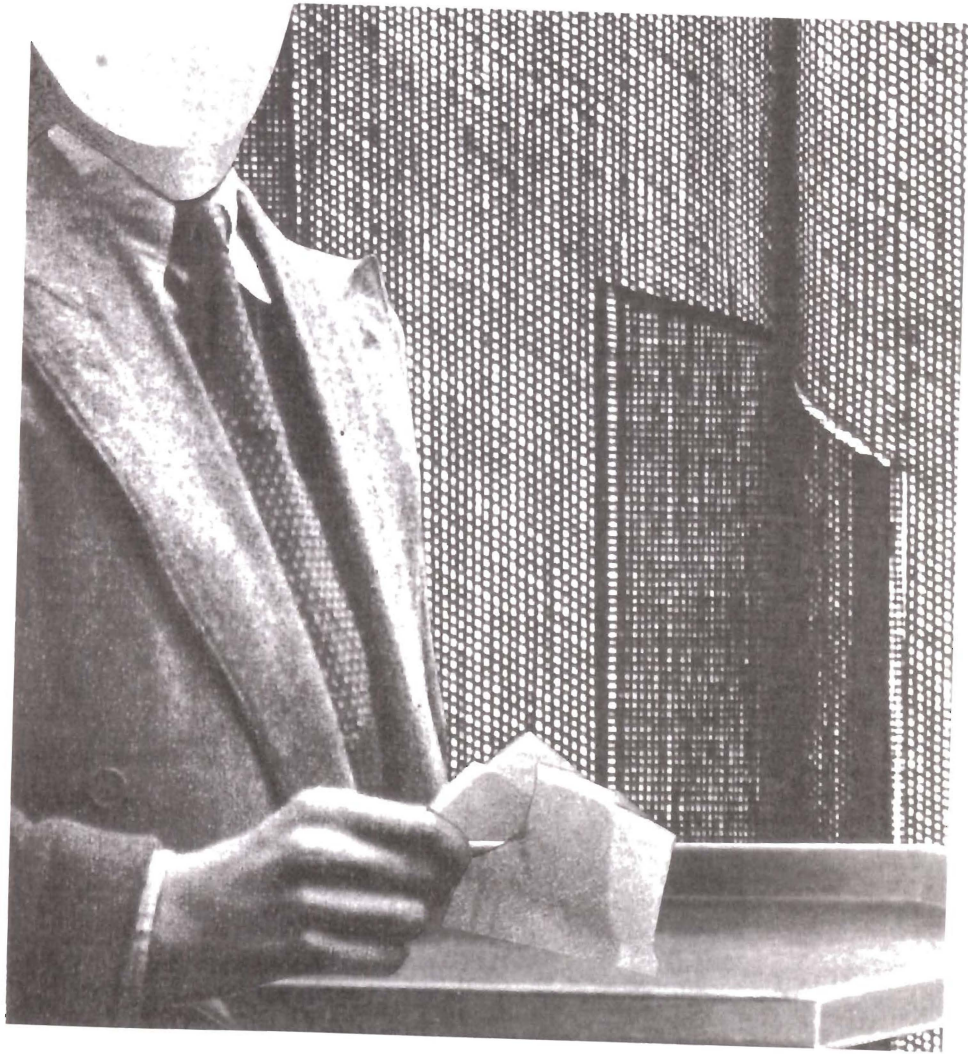
wieku, my możemy widzieć równie dobrze polskie znakomitości literackie). Sukces i zamożność Hirsta, opłacone ciężkim alkoholizmem i uzależnieniem od Fostera i Briggisa, którzy mu służą, a w gruncie rzeczy nim rządzą – skontrastowane zostają z nieudacznictwem i służalstwem Spoonera. Poczieszyciele Hirsta są zarazem drapieżnikami, złowrogo towarzyszącymi w werbalnej grze, która wiedzie protagonistów przez meandry pamięci, autentycznie lub fikcyjnie odtwarzającej ich rzekomą przeszłość. Hirst i Spooner są więźniami swej pamięci, a może fantazji, ułudy, zmyśleń. Brnąc przez nie, docierają do samowiedzy, jakże groźnej, ku której Pinter prowadzi swych bohaterów i nas; do wiedzy o ziemi, która „nigdy się nie porusza... nie zmienia... nie starzeje, ale pozostaje na zawsze lodowata i milcząca”.

Ta ziemia nie istnieje w materialnej rzeczywistości, lecz w ludzkiej ułomnej pamięci, która często tworzy chorobliwe majaki wyobraźni. Zostajemy więc z pytaniami: co jest prawdą, a co wymysłem i utudą? Pinterlandia to kraj pytań, na które odpowiedź nie zostaje udzielona. Czy to źle? Ten dramaturg nie uważa się za mędrca, który ma nam dać wygodne katharsis lub łatwo rozwiązać zagadkę bytu w ogóle czy naszego bytowania na tym świecie. Nie ma gotowych formuł i wedle takich nie pisze. Wieloznaczność jego treści nie jest trickiem ani unikiem. Na pytanie o to, co jego sztuki znaczą, co chce wyrazić poprzez taką czy inną sytuację lub postać, Pinter konsekwentnie, zawsze odpowiada, że nie wie. Bynajmniej nie jest to z jego strony kokieteria. Nie chodzi mu o zamierzoną enigmatyczność. Pinterlandia jest – poza wszystkim innym – krainą mglistą. Idzie więc on przez nią jak wielce utalentowane dziecko we mgle, ale nie gubi drogi, choćby dlatego, że nie zamierza dojść nią do jakiegoś z góry upatrzonego celu. „Nie potrafię wyjaśnić co piszę i dlaczego piszę”, powiedział kiedyś. Pinter jest poetą i posiada dwa atrybuty, które mają w poezji decydujące znaczenie: twórcze podejście do języka i intuicję.

Gdy po 17 latach od prapremiery wznowiono w Londynie *Ziemię niczyją*, Pinter grał rolę Hirsta i ku swemu zdumieniu odkrywał w sztuce, którą sam napisał, rzeczy, jakich nawet nie podejrzewał. Nic dziwnego,



bo Pinterlandia obfituje w takie krajobrazy, które najlepiej widać z odległej perspektywy. Tworzył je intuicyjnie. Inne jednak budował świadomie: te mianowicie, które brały się z jego wyczucia komizmu tkwiącego w słowie, w rytmach języka, w niedorzecznościach pozornie sensownych dialogów, służących nie tyle komunikowaniu się, co misternemu kamuflażowi. Twórczość tego autora jest mocno osadzona w tradycji angielskiej komedii i jak mało kto widzi on śmieszności swych rodaków. Zarazem jednak otworzył zaskakujące, nowe perspektywy, daleko poza tę „angielskość” wykraczające. *Vis comica* Pintera jest nieodłącznie spleciona z ponurą wizją świata i ludzkiej natury, a ta sprzeczność stanowi jego siłę i sprawia, że sztuki te są w dramaturgii angielskiej zjawiskiem wyjątkowym. Absurdalny wydźwięk słów i potocznych wydarzeń eksploatowany jest przez niego do granic pastiszu. Zdumiewa jednak fakt, że w niczym nie narusza „poważnej” tkanki utworu. Fajerwerki nad lodowatą taflą wód w Pinterlandii? Czy zintegrowanie tego, co śmieszne, z tym, co straszne? Nie chcę, by brzmiało to patetycznie, ale przychodzi mi na myśl pierwotne znaczenie słowa *k o m e d i a*. Zatem komedia ludzka czy absurd istnienia? Jakkolwiek by było, można się dobrze zabawić w Pinterlandii, choć nie łudźmy się: nasze strachy domowe straszą i na ziemi niczyjej.



Najbardziej chyba widoczny jest wpływ Becketta [na twórczość autora *Ziemi niczyjej*]. Pinter zresztą sam przyznaje, że jest jego uczniem. Można nawet dodać: kontynuatorem. W sensie dosłownym. Jego dramaty operują Beckettowskimi motywami lęku przed nieokreślonym niebezpieczeństwem, oczekiwania, samotności. Nie są to jednak warianty, lecz raczej „trzecie akty” dopisane do dramatów Becketta. Prawie epilogi. Zdają się rozwiązywać, zamykać i wyjaśniać wszystko to, co Beckett zostawił niejasne i otwarte. Dopowiadać, co przemilczał. Czy tak, jak by sobie tego życzył mistrz?

Marta Piwińska, *Czytając Pintera*
„Dialog” 1963 nr 2

Dzieło człowieka pierwotnego fascynuje nas, gdyż objawia sytuację trochę podobną do naszej: czas bez pośredników, szczelina czasu bez dat. Nie tyle pustkę, co nagłą i gwałtowną obecność nieznanego. Przez tysiąclecia nieznane miało swoje imię, wiele imion: bogów, tajemnic, idei, ustrojów. Dziś stało się bezimienną dziurą, jak przed zaraniem dziejów. Początek przypomina koniec. Człowiek pierwotny jest jednak mniej bezbronny – duchowo – niż my. Gdy tylko wpada w tę dziurę, zarodek zagnieżdża się w szczelinie i wypełnia życiem. Jego upadek jest zmartwychwstaniem: rozdarcie jest bliźną, a rozdzielenie – zespoleniem. W zarodku żyją wszystkie czasy.

Octavio Paz, *Prąd przemienny*
Przekład: Rajmund Kalicki
Czytelnik. Warszawa 1995

Ziemia niczyja jest sztuką prostszą niż się wydaje. Wszyscy lubimy odurzać się lub zabawiać osławionymi zawilóściami Pinterowskiego stylu; choć twórczość Pintera poddano już tysiącom interpretacji, nadal podchodzimy do jego sztuk ze szczególnym nastawieniem, jak byśmy byli specjalistami wezwanymi do zbadania choroby o rzadkich i intrygujących objawach, które nie prowadzą do jasnej diagnozy. Oczywiście, bierzemy pod uwagę historię przypadku, w przeszłości Pinter ponoć ulegał wpływom głównych nurtów w filozofii i psychiatrii ostatnich dwóch stuleci i podobno ukrywał alegoryczne znaczenia swoich utworów pod płaszczykiem symbolu i metafory. Ale czy tak było rzeczywiście? Czy to prawda?

Pinter postąpił rozsądnie nie wypowiadając się zbyt obszernie ani na temat swoich metod, ani intencji, zmuszając Martina Esslina, żeby sam zinterpretował każde zdanie z jego utworów i wycisnął z nich sens. To, co Pinter powiedział jednak na swój temat, sugeruje, że jest on dramaturgiem pozbawionym świadomości formalnej, polegającym na swoim intelekcie i intuicji, dramaturgiem, któremu pisanie sztuk zaczęło przychodzić coraz trudniej, gdy liczni komentatorzy uświadomili mu ich pokłady znaczeniowe. „Nie potrafię wyjaśnić tego, co piszę, ani dlaczego to piszę”, powiedział kiedyś. Pozostaliśmy więc sami z garścią jego osobistych przeżyć wyrażonych w niejasnym, złowieszczo brzmiącym języku, czasem nieprzeniknionym, czasem niespójnym, a czasem agresywnym. W rezultacie daje nam to obraz życia zanurzonego lekko w przeszłości i teraźniejszości. Tocząca się tu bitwa o terytoria, ciała i wspomnienia zawsze przebiegała pod znakiem niezmiennej wieloznaczności. Kiedy jednak Pinter stał się bardziej znany i podziwiany, jego bohaterowie, a także tematy, uległy drobnej, aczkolwiek istotnej zmianie.

Mówiąc o zmianie, warto zauważyć w tym miejscu, że Pinter przez cały rok pracował nad adaptacją *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta oraz, że wbrew swojej małomówności przyznał, iż czytał *Posłańca* (*The Gobetween*) L. P. Hartleya, którego przerobił na scenariusz filmowy w ciągu jednego wieczoru i że potem się popłakał. Najbardziej znaczące słowa tej książki, oprócz koszmarnego wydzwięku epilogu, brzmią: „Przeszłość to obcy kraj. Postępuje się tam inaczej”.

Pinter odnalazł wreszcie, moim zdaniem, własny głos: *Landscape* (*Krajobraz*) i *Old Times* (*Dawne czasy*) należy uznać za pierwsze dwie części trylogii na temat czasu, którą dopełnia trzecia i najbardziej ekscytująca – *Ziemia niczyja*.

W sztuce tej Pinter znalazł się na formalnym rozdrożu: w *Old Times* niejasne wspomnienia czy igranie z zakłóconym obrazem minionych czasów stanowi tylko jeden aspekt stosunków między trójką postaci. W *Ziemi niczyjej* natomiast dochodzimy do ostatniego etapu. Pierwszy raz w swojej karierze dramaturgicznej Pinter całkowicie porzuca naturalistyczną konwencję. Dwóch starców spotyka się w Hampstead Heath, a potem jeden z nich przenosi się do ogromnego domu należącego do drugiego. W tym momencie przestrzeń rozpada się; Hirst w kreacji Ralpa Richardsona cierpi na psychiczne urojenia: nie potrafi odróżnić stanu faktycznego od minionego, co Pinter przebiegle przypisuje najpierw jego alkoholizmowi. Natomiast Spooner, homoseksualista i pozer, który chciałby być poetą, bardzo szybko orientuje się, że pojawia się rzadka okazja, by wkroczyć do pełnego wątpliwości świata Hirsta i zdominować go. Związek między dwoma mężczyznami istnieje tylko po to, by unaocznic nam, że upływ czasu pogrąża wszystko w wątpliwościach.

Z jakiegoś powodu Hirst znalazł się w punkcie, w którym pamięć nie daje już żadnego oparcia: jest to przygnębiająca i subiektywna wizja starości i pamięci, lecz istotna, ponieważ poddaje w wątpliwość zdolność człowieka do sublimowania własnej przeszłości w groźbę lub piękno.

Kiedy zawodzi pamięć, a próba odzyskania własnej przeszłości i zamkniętych w niej osób kończy się fiaskiem, kiedy umysł zaczyna wirować wkoło i zaciera się granica między tym, co jest, a tym, czego nie ma, wtedy wkrada się bezruch.

Pod koniec życia, a nawet wcześniej, każdy usiłuje odzyskać i przeżyć raz jeszcze swój stracony czas. W *Ziemi niczyjej* Pinter pokazuje, co się dzieje, gdy potrzeba ta staje się obsesją i gdy zaczyna się pustka.

Nicholas de Jongh
Fragmenty artykułu z „The Guardian”, 25 VI 1975
Przekład: Jarosław Sokół



Z perspektywy problemu współczesności podkreślanie dobra trzeba odrzucić jako wprowadzające w błąd. Natura człowieka nie jest dobra, lecz zła. Nie jest to sąd etyczny, lecz logiczny: istotą Ja jest jego nieograniczony rozwój. W świecie, w którym panuje ludzka natura, dzieje się zło. Przeważa nieopanowana złość. Każdy kto przeciwstawia się rozszerzeniu kręgu Ja, zostaje zanegowany i zniszczony. Zniszczenie to dokonuje się cierpliwie, gorliwie, rozmyślnie, tzn. z pomocą wszelkich cnót. Rozwijając się, Ja przyczynia się do wydania absolutnie negatywnego wyroku.

Na pytanie, na czym zasadza się ten pogląd o ludzkiej naturze, można spokojnie odpowiedzieć: na doświadczeniu. Doświadczamy negatywności niszczącego wyroku poprzez tendencje rozwojową innego Ja. Możemy się chyba oprzeć na takim doświadczeniu w celu określenia charakteru świata Ja, ponieważ doświadczenie to bazuje na naszej istocie. Pod względem istoty jesteśmy tacy sami, jak ludzie traktujący nas brutalnie. Znamy przecież siebie w naszym egoizmie i tendencji rozwojowej jako tych, którzy negują drugiego człowieka, dążąc do zapanowania nad stroną przeciwną. Oceniając samych siebie, mówimy o tym znanym Ja, że jest złe, że chce zniszczenia każdego innego, ponieważ sami tego chcemy. Żaden inny dowód, poza doświadczeniem i samopoznaniem, nie jest konieczny. Ukrywamy chętnie dokonane przez nas samych zniszczenie innych, ale nieuchronnie doświadczamy grożącej nam negacji ze strony drugiego człowieka. Takie doświadczenie dokonuje się w obrębie danej istoty, a jest to dla egoizmu bardzo nieprzyjemne odczucie. Doświadczenie takich prób zniszczenia nie ma jednak nic wspólnego z ograniczeniem Ja w rzeczywistości. Konflikt ludzi w sferze istot to spotkanie dwóch zakresów woli i systemów, które kwestionują tylko wzajemnie swoje urojone panowanie.

Natura ludzka jako taka, tzn. rozważana w całkowitym wyizolowaniu, nie jest ani dobra, ani zła, ale w odniesieniu do innego człowieka staje się złośliwa, ponieważ poprzez opór zostanie pobudzona do negacji drugiego i chce przeforsować swą konieczną tendencję rozwojową.

Eberhard Grisebach, *Doświadczenie i spotkanie*
[w:] *Filozofia dialogu*, Znak, Kraków 1991



Od grudnia 1937, kiedy odeszłaś, a teraz jest podobno wiosna 1938, walczyłem świadomie z moją miłością do Ciebie. Nie miałem odwagi się jej poddać. Czepiałem się każdego korzenia i każdej gałęzi, żeby o własnych siłach przebyć tę otchłań w moim życiu, ale nie będę się już dłużej oszukiwał. Jeżeli mam przeżyć, potrzebna mi Twoja pomoc. Inaczej zginę. Ach, gdybyś tylko zostawiła mi coś w pamięci, za co mógłbym Cię nienawidzić tak zupełnie, żeby żadna dobra myśl o Tobie nie raniła mnie w tym straszliwym miejscu, w którym się znajduję.

... A tymczasem – czy wyobrażasz sobie mnie jako wciąż pracującego nad książką, jako wciąż usiłującego odpowiedzieć na pytania w rodzaju: czy istnieje jakiś absolut rzeczywistości, obiektywnej, świadomej i wiecznie obecnej, itd., itd., rzeczywistości, która byłaby sprawdzalna za pomocą środków możliwych do przyjęcia dla wszystkich wyznań i religii, i właściwie dla wszystkich klimatów i krajów? Czy też widzisz mnie gdzieś pomiędzy Miłosierdziem i Zrozumieniem, pomiędzy Chesed* i Binah (ale wciąż jeszcze bliżej Chesed) – z równowagą, a równowaga to wszystko, zachwiana – jak zataczam się, balansuję nad tą straszną nieprzekraczalną próżnią, nad prawie już niedostrzegalną drogą bożej błyskawicy powracającej do Boga? Jak gdybym ja kiedykolwiek był w Chesed? Raczej jestem jak Qliphoth. Kiedy powinienem był tworzyć tom mętnych wierszy pod tytułem *Tryumfy klocka* lub *Nos z błyszczącym dongiem!* Albo, w najlepszym wypadku, jak Clare powinienem był „prząść straszliwe wizje”... W każdym człowieku tkwi zawiedziony poeta. Chociaż może w konkretnych okolicznościach to nawet dobra myśl – udawać, że przynajmniej robi się postępy w pracy nad wielkim dziełem o wiedzy tajemnej, bo jak książka nie wyjdzie, zawsze można powiedzieć, że sam tytuł wyjaśnia, dlaczego.

Lecz biada ci, Rycerzu Marnych Widoków! Bo – och, Ivonne – tak bezustannie prześladują mnie myśli o Twoim śpiewie, o Twoim cieple i wesołości, o Twojej prostocie i koleżeństwie, o Twoich wielorakich zdolnościach, o Twoim fundamentalnym zdrowiu duchowym, o Twoim niechlujstwie, o Twojej podobnie nieumiarkowanej schludności, o słodkich

początkach naszego małżeństwa. Czy pamiętasz piosenkę Straussa, którą śpiewaliśmy wspólnie? Raz na rok umarli żyją znów przez jeden dzień. Och, wróć do mnie, jak kiedyś w maju. Ogrody Generalife i Ogrody Alhambra.

... Czasem opanowuje mnie przepiękne uczucie, rozpaczająca, obłędna zazdrość, która, pogłębiona trunkiem, zmienia się w pragnienie zniszczenia samego siebie siłą własnej wyobraźni... żebym przynajmniej przestał być pastwą duchów...

... Widzę Cię w wizjach i w każdym cieniu, musiałem napisać ten list, którego nie wyślę, żeby Cię spytać: co robić? Czy to nie zdumiewające? A jednak – czy nie jesteśmy winni to sobie samym, tej oddzielnej osobowości, którąśmy stworzyli, niezależnie od nas – żeby jeszcze raz spróbować? Niestety, gdzie się podziała miłość i zrozumienie, które kiedyś były naszym udziałem! Co się z nimi stanie – co się stanie z naszymi sercami? Tylko miłość nadaje sens naszym żalosnym zwyczajom na tej ziemi.

Malcolm Lowry, *Pod wulkanem*
Przekład: Krystyna Tarnowska
PIW. Warszawa 1963

* Chesed – łaska, Binah – mądrość, Qliphoth – złe duchy; określenia kabalistyczne (hebr.).

Skąd przyjdzie odrodzenie do nas, którzyśmy skazili i spustoszyli cały glob ziemski?
– zapytuje Simone Weil. I odpowiada: *Tylko z przeszłości, jeżeli ją kochamy*. Na pierwszy rzut oka jest to wypowiedź enigmatyczna i trudno odgadnąć, co oznacza. Jej aforyzm nabiera treści dopiero w świetle jej innych wypowiedzi – o czasie i o pięknie. Tak, na przykład, gdzieś powiada: *Dwie rzeczy nie dają się sprowadzić do żadnego racjonalizmu: czas i piękno. Od nich należy zaczynać*. Albo: *Dystans jest duszą piękna*. Przeszłość według niej jest *utkana z czasu o kolorze wiecznym*. Jej zdaniem, człowiek z trudem osiąga rzeczywistość, ponieważ przeszkadza mu w tym jego „ja” i wyobraźnia oddana w służbę „ja”. Dopiero dystans czasu pozwala mu zobaczyć rzeczywistość bez zabarwiania jej naszymi pasjami, w *kolorze wiecznym*. A rzeczywistość tak zobaczona jest piękna. Dlatego przeszłość ma tak duże znaczenie. *Poczucie rzeczywistości jest w niej czyste. Oto, gdzie jest czysta radość. Oto, gdzie jest piękno. Proust.*

Czesław Miłosz, *Świadectwo poezji*.
Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku
Czytelnik. Warszawa 1987

Opisać starego Indianina na pustyni, w Meksyku. Jechałem samochodem i z daleka zobaczyłem coś, co wyglądało jak indiański kapelusz leżący na piasku. Zatrzymałem się i podszedłem bliżej. Pod kapeluszem siedział Indianin w płytkim dołku, który wygrzebał w piachu, aby osłonić się przed wiatrem. Stał przed nim drewniany gramofon z pogiętą, odrapaną tubą. Stary cały czas kręcił korbką (widocznie gramofon nie miał sprężyny) i grał jedną płytę – miał tylko jedną płytę – prawie tak zdartą, że już bez śladu rowków. Z tuby dobywał się chrypiący szum, trzaski i beładne strzępy latynoamerykańskiej piosenki – *Rio Manzaneres dejeme pasar (Rzeko Manzaneres, pozwól mi przepłynąć)*. Mimo że pozdrowiłem go i stałem nad nim długo, stary nie zwracał na mnie uwagi. – Ojciec – odezwałem się w końcu – tu nie ma żadnej rzeki. – Stary milczał. – Synu – odparł po chwili – ja jestem rzeką i nie mogę się przepłynąć. – Nie powiedział już nic więcej, tylko dalej kręcił korbką i słuchał płyty.

Ryszard Kapuściński, *Wojna futbolowa*
[w:] *Wrzenie świata*. Tom II. Czytelnik. Warszawa 1988



JACEK ORŁOWSKI

Urodził się 22 lipca 1965 roku we Wrocławiu. Absolwent filozofii (Uniwersytet Wrocławski, 1985-1990) i Wydziału Reżyserii (PWST Kraków, 1990-1994).

Debiutuje przedstawieniem *Tutam* Bogusława Schaeffera w Teatrze Powszechnym w Łodzi, w 1992 roku. Spektakl ten został nagrodzony na licznych festiwalach, z których najważniejsze, to: Grand Prix i Nagroda Publiczności na Festiwalu Małych Form w Szczecinie w 1993 oraz Grand Prix na Przeglądzie Sztuki Aktorskiej w Kaliszu w 1993 roku.

W 1992 roku reżyseruje przedstawienie dyplomowe *Wyspy Galapagos* Helmuta Kajzara w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu. Dwa lata później wystawia *Końcówkę* Samuela Becketta w Teatrze Polskim we Wrocławiu, prezentowaną na scenie Ośrodka Jerzego Grotowskiego. Na Festiwalu Małych Form w Szczecinie, w tym samym roku, otrzymuje nagrodę za reżyserię *Końcówki*.

Również w roku 1994 reżyseruje w Teatrze Polskim we Wrocławiu przedstawienie *Villa Misteri* Helmuta Kajzara i otrzymuje nagrodę Ministra Kultury i Sztuki im. Bohdana Korzeniewskiego, przeznaczoną dla młodych reżyserów, za przedstawienia *Tutam* i *Wyspy Galapagos*.

W 1995 reżyseruje *Czarny piasek* Andrzeja Bobkowskiego w teatrze TV, rok później na scenie Teatru Powszechnego w Łodzi wystawia sztukę *Przyszedł mężczyzna do kobiety* Semena Złotnikowa.

Obok pracy teatralnej zajmuje się pisaniem artykułów i tekstów literackich, które publikował na łamach „Mandragory” (będąc jej redaktorem w latach 1987-1990) i „Notatnika Teatralnego”, z którym stale współpracował w latach 1990-1994.

To biografia zewnętrzna. Kiedy ją czytam, wydaje mi się, że opowiada o kimś obcym, nieznanym, jak biogram w słowniku. Prawdziwa próba opowiedzenia o sobie byłaby historią nie zewnętrznych dokonań, a wewnętrznych rozczarowań, nadziei i wątpliwości towarzyszących każdej pracy. Nawet tej uznanej przez publiczność i krytykę za udaną. Przede wszystkim tej.

Może jeden sen opowiedziany do końca uchwyciłby lepiej historię człowieka niż wszystkie fakty z jego zewnętrznego życia?

Ta rozbieżność, dramatyczne napięcie między zewnętrżnością naszego życia a jego wewnętrżnym, głęboko ukrytym nurtem jest jednym z głównych tematów *Ziemi niczyjej* Harolda Pintera. Każda próba określenia siebie, choćby na potrzeby programu teatralnego, stawia nas przed pytaniem o naszą właściwą tożsamość. I w końcu uświadamia nam, że życie toczy się gdzie indziej, rozbite jak koryto nie uregulowanej rzeki na tysiące drobnych odnóg, kanałów, których źródło potrafimy określić, ale których cel pozostaje przed nami zakryty.

Na początku, u źródła jest nadzieja, że strumienie spłyną do oceanu. Kiedy wiara ta zaczyna się kruszyć, odkrywamy, że jesteśmy – jak bohaterowie Pintera – na ziemi niczyjej, gdzie nagromadzone fakty, dokumenty, zdjęcia nie układają się w żadną spójną opowieść. Wtedy też odkrywamy tęsknotę za posiadaniem własnej historii, którą można by określić pięknym, ale należącym już do innej epoki, pojęciem „biografia”.

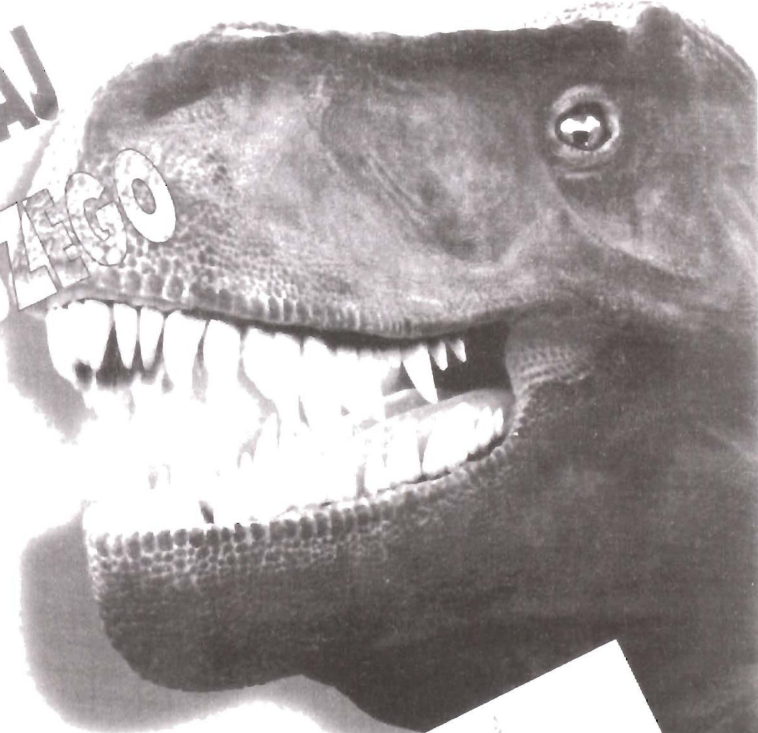
Wyliczenie dat, miejsc, zdarzeń na pewno nie łagodzi tej tęsknoty.

Jacek Orłowski

Dyrektor naczelny i artystyczny	Eugeniusz Korin
Kierownik literacki	Milan Kwiatkowski
Kierownik techniczny	Marek Matuszak
Pracownia charakteryzatorska	Czesława Doroszkiewicz Alina Magnus
Pracownia krawiecka damska	Janina Majchrzak Bożena Gawrońska
Pracownia krawiecka męska	Jarosław Trzeciak Tomasz Sierchuła Elżbieta Kubicka
Pracownia tapicersko-dekoracyjna	Jerzy Skrzypczak
Pracownia ślusarska	Tadeusz Michalski
Pracownia stolarska	Roman Wrzesiński Jan Mróz
Pracownia modelatorska	Leszek Zieliński
Elektrycy	Jerzy Jeziorski Krzysztof Wasielewski Leszek Kargol
Akustycy	Paweł Walczak Stawomir Kowalczyk
Brygadzysta sceny	Brunon Urbaniak
Rekwizytor	Leszek Kellner
Garderoba damska	Anna Kellner
Garderoba męska	Jadwiga Jakubowicz
Kierownik biura obsługi widzów i reklamy	Krystyna Kaziród
Redakcja programu	Milan Kwiatkowski
Opracowanie graficzne, projekt okładki i grafika	Andrzej Klimowski
Redakcja techniczna	Mariusz Kosowski

Wydawca programu: **Państwowy Teatr Nowy**, Poznań, ul. Dąbrowskiego 5
Przygotowanie wydawnicze: **Wydawnictwo ARS NOVA**, Poznań, ul. Spichrzowa 37
Druk i oprawa: **INTERAK**, Czarnków, Os. Zacisze 9

SŁUCHAJ
WIĘKSZEGO



RMF FM®



bez
jest zbyt cicho!

OFICyna WYDAWNICZA

GŁOS
WIELKOPOLSKI

POZNAŃ, UL. GRUNWALDZKA 19, TEL. 66 60 41



Biuro Podróży

MATIMPEX

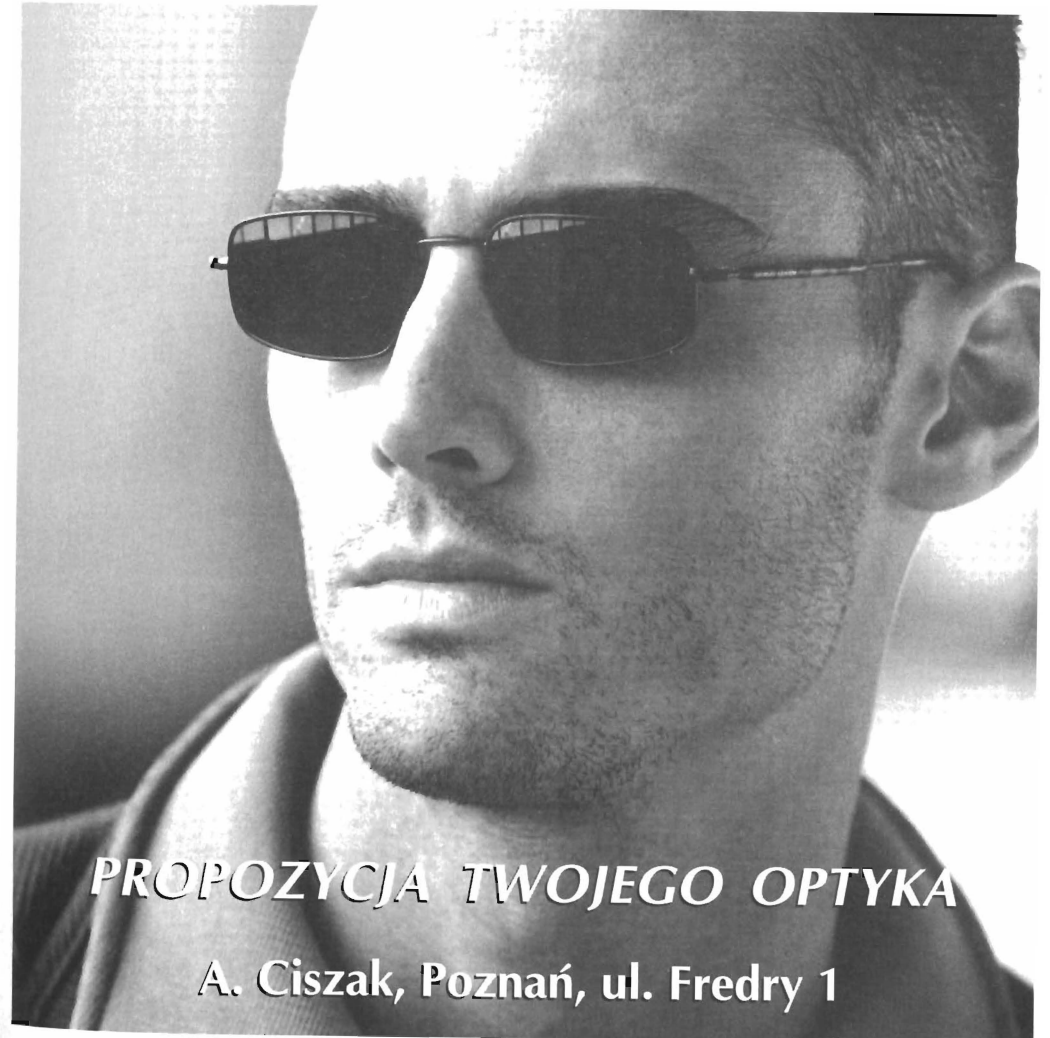


- ✓ WYCIECZKI ZAGRANICZNE
AUTOKAROWE I LOTNICZE
- ✓ KOMPLEKSOWA ORGANIZACJA IMPREZ
NA ZLECENIE
- ✓ WYNAJEM DOMKÓW I APARTAMENTÓW
WAKACYJNYCH
- ✓ WYNAJEM LUKSUSOWYCH AUTOKARÓW
- ✓ BILETY AUTOKAROWE
- ✓ REZERWACJA HOTELI
- ✓ UBEZPIECZENIA WARTA
- ✓ WCZASY

GWARANTUJEMY MIŁĄ I PROFESJONALNĄ OBSŁUGĘ
ZAPRASZAMY w godzinach: pon. - piąt. 9-17 sob. 10-14

CZŁONEK WIELKOPOLSKIEJ IZBY TURYSTYCZNEJ

61-804 Poznań ul. Św. Marcin 23
tel. 53 10 74 tel/fax 53 11 90



PROPOZYCJA TWOJEGO OPTYKA

A. Ciszak, Poznań, ul. Fredry 1

Loża Patronów Teatru Nowego

Magdalena i Józef Bejnarowiczowie
Izabella Cywińska
Łukasz Domański
Nina i Antoni Giersigowie
Krystyna i Włodzimierz Golowie
Monika i Bohdan Gruchmanowie
Krystyna i Krzysztof Jakubowscy
Anna Geisler-Jankowiak
Dariusz Jedliński
Anna i Andrzej Kareńscy-Tschurl
Lidia i Stefan Klepaccy
Izabella Klimaszewska
Dariusz Knyba
Małgorzata i Grzegorz Korytowscy
Ewa i Wojciech Krukowie
Grażyna i Janusz Kulczykowie
Dariusz Maciejewski
Elżbieta i Leszek Markiewiczowie
Stanisław Mąderek
Irena i Mirosław Muszyńscy
Dawid Ney
Andrzej Nowakowski
Tomasz Nowicki
Ewa Pachura
Grażyna Skrzydlewska
Barbara i Mariusz Stowińscy
Stanisław Sołtysiński
Joanna i Wojciech Staniszewscy
Anna i Marian Szmanowie
Wanda i Romuald Szperlińscy
Anna i Paweł Voelkelowie
Alina i Michał Walczykowie
Arleta i Włodzimierz Wiatrowscy
Andrzej Wituski
Beata i Waldemar Zalaszewscy
Elżbieta i Maciej Zielińscy
Gizela i Paweł Żegota-Rzegocińscy

WSPIERA FINANSOWO, ORGANIZACYJNIE I DUCHOWO
DZIAŁALNOŚĆ TEATRU

**Dyrekcja i Zespół Teatru serdecznie dziękują
Fundacji Teatru Nowego oraz Loży Patronów
za pokrycie kosztów przedstawienia**

