PRZEWODNIK TEATRALNY

HAROLD PINTER

DOZORCA

(THE CARETAKER)

sztuka współczesna w trzech aktach

Przekład: Kazimierz Piotrowski i Bronisław Zieliński

Osoby:

Mick — Kazimierz Borowiec

Aston — Marian Szul

Davies — Stanisław Jaszkowski

Reżyseria: Izabella Cywińska-Adamska

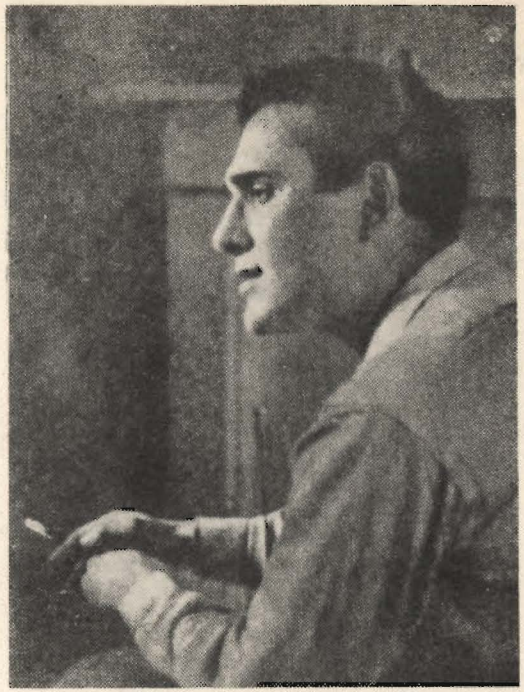
Scenografia: Teresa Ponińska

Inspicjent: Stanisław Staniek

Sufler: Stanisława Masłowska

Prapremiera dnia 29.V.1965 r.

MAŁA SCENA — STUDIO 65



HAROLD PINTER

Harold Pinter (ur. 1931 r.) aktor z zawodu, należy do najwybitniejszych współczesnych dramatopisarzy angielskich i reprezentuje t. zw. „nową falę". Zadebiutował w r. 1951 jednoaktówką „The Room". Po niej opublikował „The Dumb Waiter" (Samoobsługa, 1958) i „The Birthday Party" („Urodziny Stanleya", 1917) budząc powszechne zainteresowanie. Największy rozgłos przyniosła mu sztuka „The Caretaker" (Dozorca) wystawiona po raz pierwszy w Londynie w 1960 r. i grana następnie na wielu scenach Europy i Ameryki. Inne sztuki Pintera: „The Room" ((1960), „The Dwarfs" (1961), „A slight ache" (1961) „The Collection" (1962). „Samoobsługę", „Urodziny Stanleya" i „Dozorcę" opublikował w języku polskim miesięcznik „Dialog".

„Samoobsługę" wystawił w r. 1962 Teatr Współczesny w Warszawie w tłumaczeniu A. Tarna, reżyserii Jerzego Kreczmara i scenografii Jana Kosińskiego.

Polska prapremiera „Dozorcy" przygotowana przez białostocki Teatr Dramatyczny im. Al. Węgierki jest warsztatem reżyserskim słuchaczki wydziału reżyserskiego PWST Izabelli Cywińskiej-Adamskiej.

TEATR DRAMATYCZNY IM. AL. WĘGIERKI W BIAŁYMSTOKU SEZON 1964/65

Dyrektor Teatru — Jerzy Zegalski
Zastępca Dyrektora — Witold Różycki
Kierownik Literacki — Lech Piotrowski

HAROLD PINTER

DRAMAT NIE JEST ESEJEM

Wystawiłem cztery sztuki pełnospektaklowe w Londynie. Pierwsza grana była tydzień, druga grana była rok. Oczywiście, były to dwie różne sztuki. W „Urodzinach Stanleya" używałem w tekście kresek, które oddzielały niektóre słowa i zdania. W „Dozorcy" zrezygnowałem z kresek i używałem zamiast nich kropek. Tak więc zamiast „Popatrz, kreska kto, kreska, ja, kreska, kreska, kreska", tekst w drugim wypadku wyglądał tak: „Popatrz, kropka, kropka, kropka, kto kropka, kropka, kropka, ja, kropka, kropka, kropka, kropka, kropka". Można stąd wyciągnąć wniosek, że kropki cieszą się większą popularnością niż kreski. „Dozorca" był grany znacznie dłużej niż „Urodziny Stanleya". To, że ani w pierwszym, ani w drugim wypadku nie słyszało się podczas przedstawienia kresek ani kropek, nie ma przecież większego znaczenia. Krytycy to nie głupcy — najwyższy czas, abyśmy zmienili o nich zdanie. Potrafią z odległości paru kilometrów odróżnić kropkę od kreski, nawet jeżeli aktor ich nie wypowiada.

To trwało trochę, zanim zrozumiałem, że opinią krytyczną i powodzeniem przedstawienia rządzą szczególne prawa, nie mające wiele wspólnego z normalnymi naszymi doświadczeniami. Jednym z większych niebezpieczeństw dla autora jest przekonanie, że rozumie świat i że w związku z tym ma prawo operować logicznymi wnioskami. Mam nadzieję, że się z tego wyleczyłem. W Düsseldorfie, jak to jest w zwyczaju na kontynencie, po zakończeniu przedstawienia w dniu premiery wyszedłem wraz z całym zespołem na scenę. Ledwie się pokazałem, rozległy się na moją cześć okrzyki, jakich przedtem nigdy nie słyszałem. W pierwszej chwili myślałem, że ludzie krzyczą do mikrofonów, ale nie, krzyczeli bez pomagania sobie mechanicznymi środkami. Zespół znęcał się nade mną tak samo, jak widownia. Trzydzieści cztery razy poszła kurtyna, wiwatom nie było końca. Za trzydziestym czwartym razem były na widowni już tylko dwie osoby, ale wiwaty trwały nadal. Zrobiło mi się trochę dziwnie. I teraz, ilekroć mi się zdaje, że rozumiem świat — albo sądzę, że wiem, co powinno nastąpić za chwilę — przypominam sobie Düsseldorf. Jestem wyleczony.

Teatr — zjawisko o skali monumentalnej i wyzwalające ukryte siły — ma zawsze charakter publiczny. Pisanie zaś jest moją własną prywatną sprawą, czy to wiersz piszę, czy sztukę. Niełatwo więc pogodzić jedno z drugim. Teatr profesjonalny to — cokolwiek byśmy sądzili o jego bezinteresowności — świat fałszywych ambicji, kalkulowanych namiętności, trochę histerii i duża doza niedołęstwa. Niepokój tego światka, w którym pracuję, rośnie coraz bardziej, znajduje coraz to nowe ofiary. Mimo to w zasadzie nie zmieniłem swojej postawy. To, co piszę, nie ma służyć niczemu ani znaczyć nic ponad to, co znaczy. Nie poczuwam się do odpowiedzialności wobec widowni, krytyków, producentów, reżyserów, aktorów, czy własnego pokolenia: ważna jest tylko sztuka, którą piszę własnoręcznie, to wszystko.

Zabieram się do pisania sztuki w sposób bardzo prosty: wynajduję parę postaci, umieszczam je w jakiejś konkretnej sytuacji, każę im zająć się sobą — i bez wtrącania się słucham, co mają do powiedzenia. Sytuacja musi być konkretna. Nigdy nie zaczynałem od jakiejś mniej lub więcej abstrakcyjnej idei czy założenia teoretycznego, i nigdy nie zmuszałem swoich postaci do tego, by stały się reprezentantami śmierci, losu, nieba lub mlecznej drogi: innemi słowy, nie traktowałem ich jako alegorię. Postać, która nie może być definiowana czy zaprezentowana przy pomocy cech sprawdzalnych, bywa zwykle pokazywana jako postać symboliczna — co jest najlepszym zabezpieczeniem. Wtedy staje się interpretacją, przestaje żyć własnym życiem. W ten sposób powstają zasłony dymne, które uniemożliwiają części krytyków i publiczności rozpoznanie prawdy i sprawiają, że widownia przestaje uczestniczyć w tym co się dzieje na scenie.

Nie nosimy etykietek na piersiach i, choć próbuje się nam je stale przyczepić, nigdy nikogo jeszcze nie zdołały przekonać. Każdy z nas chciałby poznać prawdy zweryfikowane, które uwzględniałyby zarówno własne doświadczenia jak i doświadczenia innych — jest to zrozumiałe pragnienie — tylko, że nigdy nie dające się spełnić. Nie ma bowiem — jestem przekonany — ściśle wyznaczonej granicy między prawdą a fałszem, albo między tym, co rzeczywiste, a tym, co nie rzeczywiste. Wszystko nie musi koniecznie być bądź prawdziwe, bądź fałszywe: może być prawdziwe i fałszywe zarazem. Postać sceniczna, która nie potrafi w sposób przekonywający obronić i wyjaśnić swego postępowania, albo określić motywów, które ją do jakiegoś działania skłoniły, nie jest wcale mniej prawdziwa czy ciekawa od postaci, która wszystko to wie. Im bardziej dotkliwe jest czyjeś przeżycie, tym trudniej dać mu wyraz.

Dramat nie jest esejem, dramatopisarz nie musi też w ostatnim akcie potępić bądź po-

chwalić bohatera dlatego, że nauczono nas, iż ostatni akt sztuki powinien być jakimś podsumowaniem całości. Gdy żywym postaciom dramatycznym zawieszamy na piersi tabliczkę tożsamości jest to zabieg nazbyt łatwy, nie uczciwy i nie taktowny. Teatr staje się wtedy krzyżówką z ilustrowanego dodatku do niedzielnej gazety. Istnieje pewna grupa ludzi, którzy chcieliby, aby sztuki współczesne w sposób jawny, czytelny i oczywisty — opowiadały się za czymś: aby dramatopisarz był kaznodzieją. W dramacie współczesnym, istotnie, często bywają ostrzeżenia, deklaracje ideologiczne, osądy moralne, sugestie jednoznacznych rozwiązań różnych problemów, poddawanych pod dyskusję... Wszystko to ma w sobie coś z zapędów proroczych.

Wielu dramatopisarzy zajmuje się przebudowaniem świata. Nie mam co do tego żadnych zastrzeżeń ani ochoty, żeby w tym przeszkadzać. Nawet prowadzenie wojny między dwoma raczej hipotetycznie istniejącymi szkołami dramaturgicznymi nie miałoby większego sensu. Powinniśmy jednak wiedzieć, możliwie dokładnie, co nas najbardziej interesuje: czy życie przez duże Ż, czy też — nie wiele mające z tym wspólnego — życie, które składa się na naszą rzeczywistość prawdziwą.

Gdybym miał prawo wydawać oceny moralne; upowszechniać jakieś ostrzeżenia, miałbym jedno tylko do powiedzenia: strzeżcie się pisarzy, którzy chcą was przekonać, którzy nie pozwalają wam wątpić o ich bezinteresowności, użyteczności, szczerości: którzy deklarują wszem wobec, że mają serce we właściwym miejscu, i że każda ze stworzonych przez nich postaci jest cząstką ich samych. Postaci, które ci pisarze wam pokazują, mają być uosobieniem aktywności i prawości. W rzeczywistości są to martwe figury, wyrażające nic nie znaczące wzory: to odbitki klisz obiegowych.

Pisarze ci wierzą w magię słowa. Mój stosunek do słowa jest ambiwalentny. Poruszając się wśród słów — wybierając te, które są najwłaściwsze, przyglądając im się, jak ukazują się na papierze i układają w zdania — odczuwam bardzo intymną przyjemność. Jednocześnie zbiera mi się na wymioty. I tak na każdym kroku, codziennie, ilekroć stykam się ze słowem — w takim odczycie jak dzisiaj, wypowiadanym przeze mnie lub innych — ze słowem, służącym do jednoznacznego wyrażenia myśli, bo wtedy staje się martwym dźwiękiem. Najpierw mam mdłości, potem następuje coś w rodzaju paraliżu. Sądzę, że większość pisarzy zna to uczucie. Przeszkadza to i jednocześnie pomaga, uczy ostrożności, każe mieć się na baczności. Język to zjawisko ze wszech miar zagadkowe. Prócz słów, które zostały wypowiedziane, są jeszcze rzeczy, które zostały pomyślane, albo się stały, ale nie zostały powiedziane. Moje postaci mówią mi o sobie tyle, ile potrafią powiedzieć — odwołując się do własnych doświadczeń, własnych aspiracji życiowych, własnego postępowania, własnej historii. Nie znam ich dat biograficznych: wiem o nich tylko to co mówią mi same.

Tworzę postaci obdarzone własnym życiem. Nie wolno mi stawać ponad nie ani zmuszać ich do fałszywej artykulacji, do mówienia wtedy, gdy mówić nie potrafią, do mówienia w sposób, w jaki nigdy by mówić nie mogły, do wypowiadania rzeczy, których nigdy by nie nazwały. Stosunek między autorem a postacią polega na wzajemnym szacunku. Autor powinien pozostawić swoim postaciom pewną swobodę, pozwolić im robić to, na co same mają ochotę.

Wielokrotnie słyszeliśmy zdanie o „niemożności porozumienia się" — co jest często przypisywane m. in. także moim sztukom. Tymczasem jestem akurat przeciwnego zdania. Myślę, że porozumiewamy się z sobą nadto dobrze — naszym milczeniem, tym, co nie zostało wypowiedziane, i że wszystko co robimy, służy przede wszystkim jednemu: pełnej desperacji ucieczce od innych, szukaniu siebie samego. Porozumienie z innymi męczy nas. Wchodzenie w czyjeś obce życie przeraża.

Nie twierdzę bynajmniej, że żadna z postaci którejkolwiek ze sztuk nie jest w stanie powiedzieć, o co jej naprawdę idzie. Przeciwnie. Twierdzę, że każda postać przeżywa w końcu taki moment w który powie wszystko. Może mimo woli, może nieświadomie, ale zrobi to. A wtedy nie ma już drogi powrotu; to, co zostało powiedziane, nie może być cofnięte.

Biała, czysta kartka papieru przeraża i fascynuje jednocześnie. Od tego wszystko się zaczyna. Potem następują dwa kolejne etapy. Pierwszy — to próby, drugi — to premiera. Dramatopisarz uczy się wtedy bardzo wiele. Teatr jest dla niego jednym z ważniejszych doświadczeń. Ale potem znowu wraca do siebie, i znowu siedzi nad białą czystą kartką papieru. To, co się na niej pojawi, może nie mieć żadnej wartości, może także coś znaczyć — dla innych. Autor nigdy nie wie, musi czekać na opinię innych. Ale i wtedy nie ma gwarancji, że będzie wiedział, co zrobił. Będzie pracował dalej, bo ciągle będzie miał nadzieję, że może tym razem...

Napisałem dziewięć sztuk, bardzo różnych sztuk — i do dziś nie wiem o nich nic pewnego. Każda sztuka była dla mnie „nowym błędem". Może dlatego zabierałem się do następnej.

(fragmenty odczytu wygłoszonego podczas National Student Drama Festival w Bristolu. Przedruk z „Dialogu" nr 11, 1964 r.)

„The Collection" Harolda Pintera. Reżyseria: Petera Halla i Harolda Pintera. Scenografia: Paula Austee i Johna Bury. The Aldwych Theatre, 1962.

HAROLD PINTER

— Po raz pierwszy poszedłem do teatru — o ile dobrze pamiętam — żeby zobaczyć Donalda Wolfita w Shakespearze. Jego Leara oglądałem sześć razy. Później występowałem razem z nim na scenie, jako jeden z rycerzy króla. Do dwudziestego roku życia widziałem zaledwie kilka sztuk. Później grałem w zbyt wielu. Przez osiemnaście miesięcy jeździłem z Anew McMasterem po Irlandii, grając co wieczór. W ten sposób zwiedziłem całą prowincję. Byłem aktorem przez dziewięć lat (występowałem pod pseudonimem Davida Barona) i chętnie bym wrócił do aktorstwa. Ostatnio grałem Goldberga z „Urodzin Stanley'a" — bardzo się przywiązałem do niego, chyba uda mi się kiedyś zagrać znowu tę rolę. Tak, moje doświadczenia aktorskie wywarły — to zrozumiałe — wpływ na sztuki, które piszę, choć nie potrafiłbym określić, na czym to polegało. Chyba nauczyłem się w ten sposób zasad konstrukcji, która — trudno w to uwierzyć, ale tak jest naprawdę — odgrywa u mnie sporą rolę. Poznałem również, na czym polega dialog „mówiony". Kiedy zaczynałem pisać, wiedziałem dość dokładnie, co zainteresuje widza. Nie miałem tylko pojęcia, z czego się będzie śmiał. Gdy piszę dla teatru, zawsze mam przed oczami scenę do której jestem przyzwyczajony. Grałem w teatrze „en rond", nie nęci mnie jednak pisanie sztuk w tej manierze. Myślę zawsze o scenie z rampą.

— W latach, gdy występowałem jako aktor, pisałem bez przerwy. Nie, nie sztuki. Setki poematów — jakiś tuzin z nich warto by przypomnieć — i krótkie opowiadania. Było w tym dużo dialogu, jeden z monologów przerobiłem później na skecz. Pisałem również powieść. Była to autobiografia, oparta w części na wspomnieniach młodości w Hackney. Nie byłem w niej głównym bohaterem, było w niej jednak coś ze mnie, w innym kostiumie. Kłopot polegał na tym, że pisałem ją bardzo długo, pomieszały się w niej różne style, zrobił się z tego istny groch z kapustą. Pewne motywy z powieści wykorzystałem jednak w słuchowisku „The Dwarfs". Taki zresztą miał być tytuł powieści.

— Do roku 1957 nie pisałem sztuk. Któregoś dnia wszedłem do pokoju, w którym znajdowało się dwoje ludzi. Wydarzenia z tego dnia zachowałem na długo w pamięci. Uświadomiłem sobie wtedy, że, aby wyzwolić się z tego, muszę to napisać, wyrazić dałoby się to jedynie w formie dramatycznej. Miałem przez cały czas przed oczami tych dwoje — to był punkt wyjściowy. Nie, nie zmieniłem nagle uprawianej przez siebie formy literackiej. Była to całkiem naturalna ewolucja. W rezultacie napisałem wtedy „The Room" — jednoaktówkę, wystawioną przez mojego przyjaciela, Henry Woolfa, w Bristol University. Kilka miesięcy później w styczniu 1958 roku rzecz ta — w innej reżyserii — została włączona do festiwalu studenckiego. Michael Cordon dowiedział się o tym i zapytał mnie listownie, czy nie mam jakiegoś utworu pełnospektaklowego. Właśnie skończyłem wtedy „Urodziny Stanley'a".

— Na początku są ludzie, którzy znaleźli się w określonej sytuacji. Chyba nigdy nie zaczynam od pomysłu abstrakcyjnego. Nigdy również nie myślałem o jakichś symbolach. Nie widzę nic „dziwnego" w „The Caretaker". Nie mogę pojąć ludzi, którzy czegoś takiego dopatrują się w tej sztuce. Jest to rzecz bardzo prosta, nieskomplikowana.

— Jestem przekonany, że to, co dzieje się w moich sztukach, mogłoby dziać się gdziekolwiek i kiedykolwiek, choćby wypadki przeze mnie opisane mogły na pierwszy rzut oka wydawać się niecodzienne. Gdybyście wymusili na mnie jakąś definicję, powiedziałbym, że to, co dzieje się w moich sztukach, jest przedstawione realistycznie. Ale to, co uprawiam, nie jest realizmem.

— Pisanie dla telewizji? W zasadzie nie oddzielam jednego od drugiego, tyle że pisząc dla sceny zawsze zachowuję ciągłość akcji. Telewizja skłania do operowania cięciami montażowymi, konstruowania ciągu scen — dlatego wyobrażam sobie telewizję raczej jako cykl obrazków. Gdy myślę o kimś, kto puka do drzwi, widzę najpierw ujęcie drzwi, potem znacznie dłuższe ujęcie bohatera idącego po schodach. Oczywiście, obrazowi towarzyszą słowa, ale przecież w telewizji słowo jest mniej ważne niż na scenie. Sztuka moja pod tytułem „A Night Out" łączyła dość zręcznie — jak mi się wydaje — obraz i słowo, ale chyba dlatego, że rzecz była pisana pierwotnie dla radia. W telewizji oglądało to szesnaście milionów osób. Bardzo trudno to sobie wyobrazić autorowi. Staram się nawet o tym nie myśleć. Nie sądzę, by telewizja narzucała szczególne ograniczenia, ani zmuszała autora do trzymania się ściśle realistycznego modelu dramatycznego. Ma znacznie bogatsze możliwości. W tej chwili mam pomysł na dwa widowiska telewizyjne, wcale nie realistyczne. Myślę, że mogą wypaść interesująco na ekranie.

— Lubię pisać dla radia z powodu dużej swobody, jaka możliwa jest w słuchowiskach. Gdy pisałem „The Dwarfs", mogłem eksperymentować. Zastosowałem elastyczną, ruchomą konstrukcję, co byłoby niemożliwe przy innej okazji. Że radio jest mniej opłacalne? Nie sądzę. Za „A Night Out" dostałem w radiu więcej niż w telewizji.

Nie, jako pisarz nie jestem zaangażowany, w potocznym sensie tego słowa, ani religijnie, ani politycznie. Nie staram się pełnić świadomie jakiejkolwiek funkcji społecznej. Nie używam żadnych wywieszek, nie noszę żadnych proporczyków. Nie cierpię etykietek klasyfikacyjnych pisarzy. Nie wyłączam się z życia, staram się je zrozumieć i śledzić. W końcu, wszystko, co robię, zależy od tego. Zdaję sobie sprawę, że w ciągu ostatnich czterech lat wiele się zmieniło. Przed rokiem 1957 „The Caretaker" nie mógłby być grany, a w każdym razie nie mógłby liczyć na powodzenie. Dawne kategorie komedii, tragedii i farsy stały się dziś anachroniczne — a to, że uświadomili sobie to nawet producenci, jest już widocznym postępem. Pisanie dla teatru jest jednak rzeczą najtrudniejszą, niezależnie od systemu. Im bardziej o tym myślę, tym wydaje mi się to trudniejsze.

(fragmenty wypowiedzi dla kwartalnika „The Twentieth Century". Przedruk z „Dialogu" nr 4, 1962 r.)

GRZEGORZ SINKO

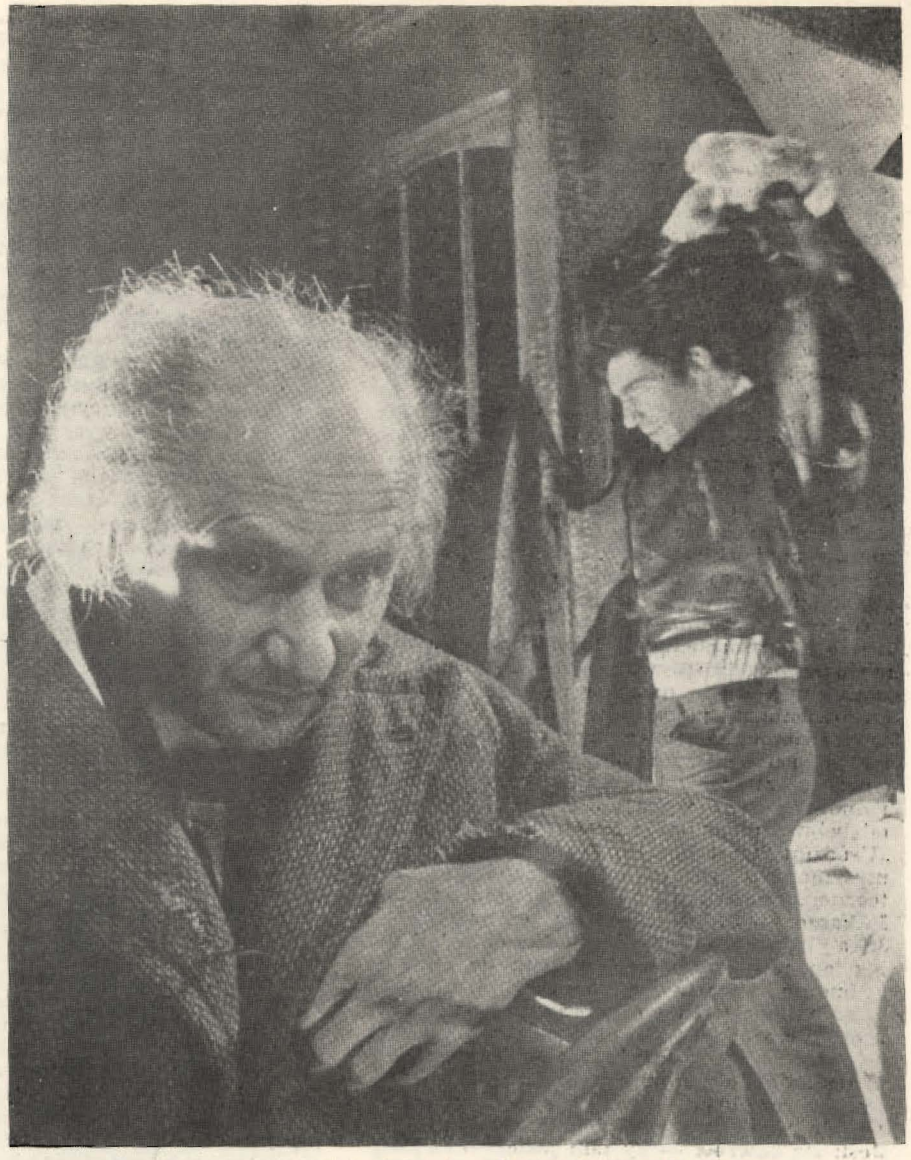
Twórczość Harolda Pintera, wyrasta w sposób wyraźny z inspiracji literackiej, przede wszystkim z Franza Kafki.

W dwu jego sztukach: „Samoobsługa" (The Dumb Waiter, 1957) i „Urodziny Stanleya" (The Birthday Party, również 1957) mamy identyczną sytuację. dwóch oprawców wysłanych z ramienia tajemniczej organizacji przygotowuje się do zniszczenia ofiary. Od strony tej ofiary oglądamy sprawę w „Urodzinach Stanleya". Nie wiemy, jakie jest właściwie przewinienie skazańca — skrachowanego młodego bankruta życiowego. Możemy się tylko domyślać, w imię czego musi zginąć. Oprawcy — Goldberg i McCann — reprezentują, rzec by się chciało, wszystkie zasady konformizmu społeczeństwa i państwa. Goldberg w odniesieniu do swej „roboty" używa typowo kafkowskiego urzędowego języka, odbierającego zbrodni jej sens i realność. Jest on przy tym zawsze „na linii", „nie wychyla się" i dlatego robi karierę. Kocha rodzinę, czci pamięć matki, wstaje rano, hołduje zasadzie zdrowego śmiechu, chodzenia na ryby i pracy w ogrodzie. Życie wynagradza mu tę postawę; nawet w czasie pełnienia obowiązków służbowych, wykorzysta plażę miejscowości, do której go przysłano i łóżko jedynej atrakcyjnej kobiety w otoczeniu — Lulu.

Stanleyowi natomiast nie zdadzą się na nic wszelkie tłumaczenia („Sądząc z mego wyglądu nie przypuszcza pan chyba... nie myśli pan przecież, że mógłbym wywołać jakąś awanturę?"). Po kapitalnie absurdalnej indagacji („Czy numer 846 jest możliwy, czy konieczny? Co ze sprawą Irlandii? Co robił Pan wczoraj? Przedwczoraj? Przed trzema dniami?") pojawia się nieodparta konkluzja; „Pan jest trup. Pan nie umie żyć, ani kochać. Nie ma Pan w sobie żadnych soków. Nic z Pana nie zostało, tylko smród". Makabryczna scena przyjęcia urodzinowego z gaszeniem świateł i grą w ciuciubabkę jako środkami potęgowania napięcia stanowi przygotowanie do wywiezienia ofiary do tajemniczego Montiego. Może czeka ją tam śmierć, a może tylko konformistyczna przemiana, pranie mózgu, po którym Goldberg i MacCann obiecują Stanleyowi zniżki, abonamenty, taryfy ulgowe, mnóstwo bezpłatnych świadczeń, palec z gumy, różaniec, pompę do żołądka i wiele innych darów cywilizacji; „Dostosujesz się do otoczenia — będziesz rozkazywał — będziesz decydował — będziesz miał jachty — zwierzęta". W każdym razie pobyt u Montiego jest czymś okropnym; stary Boles — świadek uprowadzenia — nie kwapi się jechać tam z Goldbergiem i MacCannem na ich ironiczne zaproszenie.

Jak dotąd obracamy się w świecie Kafki wzbogaconym o niektóre beckettowskie środki językowe (przesłuchanie, wyliczanie dobrodziejstw cywilizacji). Ale istnieje w „Urodzinach" jeszcze druga warstwa: romans starej Meg z młodym Stanleyem, jej złudzenia zamykające sztukę stwierdzeniem „byłam królową balu". Odczuwa się tutaj wyraźnie ciężką rękę współczesnej dramaturgii amerykańskiej. Nieskładność elementów występuje nawet w języku; od codziennej pulpy pierwszych scen, które mogłyby otwierać naturalistyczno-seksualną sztukę Williamsa przechodzi ten język później, od pojawienia się Goldberga i McCanna, do roli jednego z elementów dźwigających istotne treści dramatu.

„Samoobsługa" jest czystsza w robocie. Pokazuje tę samą sprawę od strony oprawców — funkcjonariuszy systemu. W nieznanym im domu, w przygotowanym dla nich na jedną noc pokoju, czekają na swą ofiarę. W pokoju odkrywają nieoczekiwanie windę do potraw (tytułowy Dumb Waiter oznacza tu właśnie windę, a nie, jak zwykle, stolik — „pomocnik" na kółkach). Winda zaczyna znosić na dół zamówienia ze znajdującej się na górze jakby kawiarni, czy restauracji. Ben i Gus posyłają tam najpierw wszystkie zapasy, ale kartki w windzie wciąż domagają się nowych dań. Jeden z protagonistów sztuki dostrzega w tym na koniec piekielną machinację ich tajemniczego szefa. Gus wybucha: „Po co on to robi? Próby mamy już za sobą. Od lat mamy je za sobą. Razem przeszliśmy próby, pamiętasz? Zdaliśmy już egzamin. Można na nas polegać. Robiliśmy wszystko, co do nas należy. Więc po co te kawały? Co to ma być?" — a potem krzyczy do tuby przy



Donald Pleasance i Alan Bates w „Dozorcy" Harolda Pintera.

windzie: „Nic już nie mamy! Nic! Zrozumiano?". Przez tubę dochodzi niesłyszalny dla widowni rozkaz: Ofiara się zbliża. Postąpić jak zwykle.

Wedle końcowej uwagi reżyserskiej, w której leży cały sens sztuki, ofiarą okazuje się — Gus. Kiedy funkcjonariusz zaczyna się zastanawiać nad sensem swej roboty — musi zginąć. Mechanizm sam się reguluje (stąd odpowiednia w podwójnym znaczeniu polska wersja tytułu: „Samoobsługa"), a cokolwiek by się myślało, robotę trzeba wykonywać dalej. Podobnie jak w „Urodzinach Stanleya", nie zbliżyliśmy się do tajemniczego sądu, czy rezydującej w zamku (lub u góry windy) Władzy. Zobaczyliśmy tylko z innej strony jej działanie.

Myśl obu sztuk Pintera nie wydaje się w latach 1960-tych ani nowa, ani oryginalna. Jest jeszcze jednym wyrazem zjawiska, które najogólniej można by określić jako „zmorę XX wieku" odczutą po raz pierwszy przez Kafkę; świadczy jedynie, że umysły dramaturgów angielskich, acz z pewnym opóźnieniem, przeżywają te same procesy co reszta Zachodniej Europy. Bardziej godna uwagi wydaje się natomiast technika dramatyczna i dialog „Samoobsługi". Punktowanie akcji odgłosami wody spływającej nieregularnie w zepsutym klozecie, odkrycie windy w ścianie, zamówienia na potrawy w windzie i zawsze jednostronne rozmowy przez tubę — to wszystko użyte po mistrzowsku środki w budowaniu atmosfery groteski bezsensownej i makabrycznej, wykazujące znaczny postęp od bębna, ciuciubabki i gaszenia świateł w „Urodzinach Stanleya". Również dialog jest utrzymany na jednym tonie codziennego potocznego bezsensu: „Pierwsza jedenastka. Piłkarze. — Co? — Pierwsza jedenastka. — Jaka pierwsza jedenastka? — Nie pisze". Dialog ten, przy całej swej codzienności, oddaje i buduje wzrastające napięcie (rozwlekła kłótnia Bena i Gusa o poprawność wyrażeń; „zapał czajnik" czy „nastaw czajnik"), by osiągnąć szczyt w antyfonalnym powtarzaniu instrukcji; „Ja wyjmuję rewolwer — Ty wyjmujesz rewolwer — On staje jak wryty — On staje jak wryty — Jeśli się odwróci — Jeśli się odwróci — Ty tam jesteś — Ja tam jestem".

W trzeciej sztuce Pintera „Dozorca" (The Caretaker, 1960) zaczynają grać ogromną rolę przedmioty, zagracające stróżówkę Astona. Powtarzający się motyw punktujący, jakim był szum zepsutego klozetu w „Samoobsłudze", stanowi w tej sztuce odgłos wody, kapiącej do wiadra przez dziurawy dach.

Do dziwacznie zagraconej stróżówki przyjmuje jej mieszkaniec, Aston, starego oszusta i włóczykija Daviesa. Ten rozgaszcza się na dobre, buszuje w rzeczach Astona i pragnie w końcu wepchnąć się na posadę dozorcy domu, który należy do brata Astona — Micka. Dowiedziawszy się, że Aston jest umysłowo chory Davies chce wyrzucić go ze stróżówki, ale tutaj Mick niespodziewanie staje po stronie brata. Davies błaga o powtórne przyjęcie już tylko w charakterze gościa, zmienia się w to, czym jest naprawdę — w bezsilnego starca, ale nie zda mu się to na nic. Nie zostanie dozorcą domu Micka i Astona, którzy tylko uśmiechają się do siebie nawzajem, jakby z wystrychniętego na dudka włóczęgi.

Dom Astona i Micka nie jest tylko dziwaczną rupieciarnią. Nie ma w nim zegara i w jego wnętrzu żyje się poza czasem. Bracia planują wielki remont, do którego gromadzą mnóstwo dziwnych przedmiotów i materiałów, ale nie wezmą się nigdy do roboty. Starszy z braci, Aston, sam oświadcza, że jest umysłowo chory po nieudanym leczeniu wstrząsami elektrycznymi. Możemy się domyślać, że stanowi on jakby wcielenie Stanleya z „Urodzin" po kuracji pod opieką Montiego. Aston „zbyt dużo mówił", miał chętnych słuchaczy, halucynacje jego polegały na tym, że „widział wszystko bardzo jasno". W fabryce, gdzie pracował zaczęto go podejrzewać. Skierowano go na leczenie szokowe, aby mógł „żyć jak inni", ale źle założone wśród szamotania się szczypce elektryczne uczyniły go ludzką ruiną.

Również młodszy brat, właściciel domu, Mick, nie jest postacią ze zwykłej rzeczywistości. Mówi podniesionym do absurdu językiem urzędu i businessu o amortyzacji realności, czynszach i kontraktach (znakomita przemowa w II akcie), trzyma jednak dom stale pusty, zamieszkały tylko przez obłąkanego brata w stróżówce i, jak brat do remontu, tak on sam nigdy nie zabiera się do planowanego „poszerzenia swych licznych interesów".

Wydaje się, że wieloznaczna sztuka Pintera porusza przede wszystkim problem niemożności „zaczepienia się" w życiu. Davies jest skończonym łobuzem, ale kiedy go wyrzucają — budzi litość. Chciał wkręcić się na stróżostwo brutalnością i krętactwem, lecz nie to stanowi powód jego klęski. W domu Astona i Micka działają inne, obłąkane prawa, nie poddające się żadnym „normalnym", ludzkim zabiegom i staraniom. Davies zostaje przez ten dom po prostu — wypluty.

Jednym z praw, panujących w domu, wydaje się być szczególniejszego rodzaju „niemożność". Czas się zatrzymał, gromadzą się materiały do remontu, zmieniając stróżówkę w rupieciarnię, ale nigdy nic się nie robi. Woda dalej kapie do wiadra przez dziurawy dach. Aston nigdy nie weźmie się do zapowiadanej budowy szopy w ogrodzie. Mick nie dokona żadnej ze swych projektowanych szumnych transakcji z lokatorami, czy towarzystwem ubezpieczeń. Atmosfera niemożności jest tak silna, że gdy Davies chce wedrzeć się na stróżostwo przez zamordowanie Astona — opada mu ręka wobec absolutnego spokoju ofiary, wskazującego na jej zupełną niedostępność dla takich zamachów.

W sztuce Pintera uderza poza zręczną konstrukcją, posługującą się krótkimi blackoutami dla zaznaczenia upływu czasu, bardzo udane przejście w dialogu od atmosfery spraw konkretnych — łgarstw i gadania starego włóczęgi — do nadrealnej atmosfery, promieniującej z obu braci. Co w „Urodzinach Stanleya" tworzyło jeszcze dwie niezbyt łączące się z sobą warstwy, tutaj zlewa się w jedną harmonijną i przemyślaną całość.

(fragmenty artykułu „Stara i młoda Anglia", „Dialog" nr 4, 1961).

ESSLIN O TEATRZE ABSURDU

Dopiero w ostatnich latach wyłonił się dramat, w którym język wypowiedzi jest rozmyślnie nie-poetycki i płytki, natomiast rangę poetycką zyskuje sam przebieg zdarzeń. Takim jest teatr Becketta, Ionesco, czy Adamowa. I ten właśnie teatr określa Esslin mianem Teatru Absurdu.

Ów termin obejmuje pewną paralelność utworów zupełnie nie związanych z sobą, toteż nie należy go utożsamiać z nazwą szkoły czy prądu literackiego. Zbieżności, które wykrywa, są wynikiem ogólnej sytuacji człowieka we współczesnym świecie. Teatr Absurdu, wyraża poczucie bezsensu świata. Aczkolwiek przyczyny jego powstania pozostają w powiązaniu z konkretnymi wydarzeniami historycznymi, nie jest teatrem obyczajowym ani politycznym, nic nie łączy go z dramatem typu Osborne'a.

Literatura Absurdu nie wchodzi w konflikt z drobiazgowym przekazem rzeczywistości. Wprost przeciwnie. Wykorzystując fakt, że większość rozmów prowadzonych w życiu codziennym jest nieskładna, nielogiczna — że rozmowa eksploatuje eliptyczność języka — pisarze docierają do zdezintegrowanego języka Absurdu. Logiczny i racjonalny dialog w dramacie jest wynikiem konstrukcji, odbiega od realizmu. Zatem realizm osiąga się przez wprowadzenie drobiazgowego opisu, który sugeruje irracjonalność przedstawianego świata.

Taką metodą posługuje się Pinter. By wydobyć te cechy jego pisarstwa, Esslin przeprowadził analizę utworów Pintera przyjmując następującą kolejność: The Room — The Dumb Waiter (Samoobsługa) — The Birthday Party (Urodziny Stanleya) — The Caretaker. Już pierwsza sztuka Pintera, „The Room" wprowadza nas w krąg tematów i eksperymentów, które zyskują pełną realizację w późniejszych dramatach. Składają się nań zabiegi tego typu, co okrucieństwo dokładnego odtworzenia nieważkości naszych rozmów; nasycenie banalnej sytuacji grozą i lękiem oraz przybliżenie jej do jakiegoś misterium;

pominięciem wyjaśnień i motywacji. Pokój wyeksponowany w omawianej sztuce jako centralny moment wizji poetyckiej jest jednym ze stale powtarzających się motywów w twórczości Pintera. Zasadniczym założeniem jego teatru jest nawrót do podstawowych elementów, właściwych teatrowi przed-literackiemu; scena, dwie osoby, drzwi; a zatem — poetycka wizja obawy i oczekiwania.

Dla Rose, bohaterki „The Room", jej pokój jest jedynym schronieniem przed nękającym poczuciem wrogości i nicości, z której wydobyły nas nasze narodziny i w którą wtrąci nas ponownie śmierć. Esslin wskazuje na przemieszanie w sztuce motywów, wprowadzenie akcentów parodyjnych i melodramatycznych, co prowadzi do pojawienia się elementu mistyfikacji, rozbudowanego znacznie w „Samoobsłudze".

Ta ostatnia sztuka — zdaniem krytyka — nie tylko mistrzowsko realizuje postulat Ionesco, by połączyć tragedię z farsą, ale elementy komediowe włącza w misterium. Dialogi między Benem i Gusem bywają komiczne, a zarazem przerażające w swej absurdalności.

Pierwsza pełnospektaklowa sztuka Harolda Pintera, „Urodziny Stanleya", powtarza, jakby dokonując pewnej syntezy, sytuacje i postaci znane z poprzednich utworów. Lecz pojawia się także zupełnie nowa postać; Stanley, mężczyzna pod czterdziestkę, znękany apatią, szukający schronienia w nadmorskim pensjonacie.

Atmosfera pensjonatu przesiąknięta jest tym samym ciepłem, na wpół rodzinnym i na wpół seksualnym, znanym już z „The Room", a tutaj wcielonym w postać właścicielki, Meg, którą wiele cech łączy z Rose. Również mąż Meg przypomina męża Rose, jednakże pozbawiony jest jego brutalności. Jak w obu poprzednich sztukach, i tutaj drzwi się otwierają. Tym razem po to, by wprowadzić Goldberga i McCanna, parę podobną do Bena i Gusa z „Samoobsługi". Kim są Goldberg i McCann? Na to pytanie nie uzyskamy bezpośredniej odpowiedzi; możemy jedynie snuć przypuszczenia. Oczywiste od pierwszego momentu jest tylko to, że przybyli po Stanley'a.

W trzecim akcie Goldberg i McCann uwożą Stanley'a w wielkim czarnym samochodzie. W tę podróż Stanley wyrusza starannie ubrany, sztywny jak lalka i jakby pozbawiony mowy. Sporządzony przez Esslina rejestr możliwych propozycji interpretacyjnych łączy „Urodziny Stanley'a" z problematyką presji konformistycznej, z alegorycznym przedstawieniem śmierci. A także dopuszcza tę samą, co w przypadku „Czekając na Godota", możliwość, że sztuka po prostu bada w celach poznawczych sytuację, która sama w sobie zawiera ważki i przejmujący obraz poetycki. Jest zatem wyrazem opuszczenia i zagrożenia. Prowadzi do ukazania tragicznego momentu utraty kontaktu z otoczeniem.

Realizm Pintera upatruje Esslin w tym, że w jego dramatach jedynym źródłem informacji jest rozwój wydarzeń. Potwierdzenia słuszności tych sugestii szuka Esslin w odwołaniu się do potocznego doświadczenia. Przypomina, iż zazwyczaj nie wiemy nic o przeszłości, ani o stosunkach, czy też motywach postępowania ludzi, z którymi stykamy się codziennie. Nasze zainteresowanie zostaje pobudzone dopiero wówczas, gdy znajdą się oni w jakiejś dramatycznej sytuacji.

Podobnie jest z zainteresowaniem, jakie objawiamy wobec wypadków ulicznych, nieznając właściwie ich przebiegu ani przyczyny. Zagadnienie motywacji postępowania postaci dramatu pociąga za sobą pytanie, czy możliwe jest pełne poznanie i wyjaśnienie przyczyn postępowania za pośrednictwem czynów.

Jedną z naczelnych spraw dramatu Pintera jest określenie trudności i niebezpieczeństw, jakie związane są z zagadnieniem sprawdzalności, weryfikacji. Esslin przywołuje wyznanie Pintera o trudności rozróżniania tego, co realne, od tego, co nierealne, czy też prawdy od fałszu. Z kręgiem tych właśnie problemów łączy się ściśle ukształtowanie języka w dramatach Pintera. Z kliniczną dokładnością przenosi Pinter do swoich sztuk powszedni bełkot, uniezależniony od jakichkolwiek zasad logicznych i gramatycznych. Eksperyment ten zmierza do ukazania rozdźwięku między myślą a jej kształtem słownym; ukazuje, że jesteśmy właściwie pozbawieni możliwości porozumiewania się.

Druga — obok „Urodzin Stanley'a" — pełnospektaklowa sztuka Pintera, „The Caretaker", przyniosła mu duży sukces sceniczny. Centralną postacią dramatu jest stary włóczęga Davis, który pełni funkcję uosobienia ludzkich dążeń do pełnej identyfikacji swojej istoty i swego miejsca w świecie. Davis nie potrafi podporządkować temu dążeniu swojej natury. Sceny rozstrzygające los starego włóczęgi zyskują dzięki temu kosmiczną proporcję Adamowego wygnania z Raju. „The Caretaker" nosi to samo piętno tragizmu i uniwersalizmu, co kreowana we wcześniejszych utworach Pintera atmosfera poetyckiego zagrożenia.

Esslin określa teatr Pintera jako teatr w pełni poetycki. Wskazuje na jego powiązania z Kafką i Beckettem, by stwierdzić, że Pinter — podobnie jak oni — interesuje się człowiekiem w kategoriach ostatecznych. Ta cecha decyduje o odrębnej pozycji Pintera wobec twórczości dramaturgicznej pozostałych angielskich przedstawicieli jego pokolenia. Pinter odrzuca konwencje dramatu obyczajowego, ale nie pozbawia swych bohaterów przynależności społecznej. Pozostają oni związani ze światem właśnie w momencie rozstrzygnięć najważniejszych.

Odrzuceniu konwencjonalnych ograniczeń społecznych i politycznych przypisuje Esslin decydującą rolę w kształtowaniu bezkompromisowego — jego zdaniem — realizmu Pintera. Zatem Teatr Absurdu, aczkolwiek w niczym nie przesądza o wartości innych odmiennych poszukiwań, zapewnia możliwość najpełniejszego przekazania losu człowieka — z całą siłą, jaka jest właściwa temu rodzajowi realizmu, który wyzbył się wszelkiego typu ograniczeń.

(fragment książki „Teatr Absurdu". Przedruk z „Dialogu" nr 9, 1962).

Kierownik techniczny — Wiktor Piórkowski. Brygadier — Mirosław Cybulko. Elektryk — Janusz Garncarz. Rekwizytor — Maria Dojlidko. Kierownicy pracowni: stolarskiej — Michał Nosorowski, krawieckiej — Eugenia Mojsa i Stanisław Nieścierowicz, perukarskiej — Edward Laskowski, malarskiej — Romuald Druskont, tapicerskiej — Franciszek Molik, modelator — Cezary Drozd.

Cena 2 zł

Wydawca: Teatr Dramatyczny im. Al. Węgierki w Białymstoku
Sezon teatralny 1964/65
Redakcja zeszytu — Jerzy Zegalski
Projekt okładki i afisza — Hilary Krzysztofiak

Płtk 1816/65 r. 250 szt. A1 C-1

RADZIŃSKI

W Teatrze im. Gorkiego w Leningradzie i w Moskiewskim Teatrze im. Leninowskiego Komsomołu odbyła się premiera nowej sztuki E. Radzińskiego „Jeszcze raz o miłości". O sztuce i przedstawieniu leningradzkim pisze w dwutygodniku „Teatr" Eugeniusz Żytomirski: „Sztuka Edwarda Radzińskiego „Jeszcze raz o miłości" interesowała mnie nie tylko jako jedyna nowość w dziedzinie współczesnego radzieckiego d r a m a t u, jaką ofiarowały publiczności teatry leningradzkie na początku bieżącego sezonu. Już w r. ub. dopatrzyłem się w dramatopisarskim debiucie tego dwudziestokilkoletniego autora zapowiedzi nieprzeciętnej miary talentu. Mam tu na myśli sztukę o tematyce młodzieżowej pt. „Macie po 22 lata, staruszkowie" (Wam 22, stariki!), którą oglądałem w minionym sezonie w moskiewskim Teatrze im. Leninowskiego Komsomołu, gdzie zresztą grany jest obecnie i nowy dramat młodego pisarza. Przynosi on niewątpliwie spełnienie tamtej zapowiedzi.

Na scenie Teatru im. Gorkiego w reżyserii J. Aksionowa i w nowoczesnej oprawie scenograficznej Janokopulosa, stał się ten dramat widowiskiem prawdziwie atrakcyjnym. „Jeszcze raz o miłości" reprezentuje lubiany przez publiczność radziecką gatunek sztuki czysto obyczajowej, ale dramat ten wyróżnia się śmiałością w stawianiu konfliktów i kreśleniu charakterów, brakiem pozy czy patosu, świeżością i celnością dialogów. Rzucone na barwne i wieloosobowe tło kipiącej współczesności radzieckiej losy młodego uczonego Jewdokimowa (gra go wyraziście, choć wstrzemięźliwie M. Wołkow), łączącego bezprzykładną ofiarność dla nauki i ludzkości z oschłością serca, doktrynerstwem i egoizmem w stosunku do kobiet i przyjaciół oraz rzekomego „kociaka", w istocie zaś wyżej od swego partnera pod względem moralnym stojącej, bohaterskiej stewardesy, Nataszy (ujmująca oszczędnością środków ekspresji T. Doronina) — śledzimy ze szczerym zaangażowaniem od pierwszej, parodystycznej sceny w literackiej kawiarni aż do tragicznego finału. Edward Radziński nad podziw szybko dołączył swe nazwisko do czołówki współczesnych dramaturgów radzieckich".

Moskiewski Teatr im. Leninowskiego Komsomołu „Jeszcze raz o miłości" Natasza — O. Jakowlewa.

BRATNY

Jednym z najważniejszych wydarzeń obecnego sezonu teatralnego jest dramatyzacja powieści Romana Bratnego „Kolumbowie, rocznik 20" wystawiona przez Adama Hanuszkiewicza w Teatrze Powszechnym w Warszawie. O przedstawieniu tym pisze Maria Kosińska w „Życiu Warszawy": „Sztuka prezentuje dzieje pokolenia AK-owskiego, sięga do lat czterdziestych — nie dorabia optymistycznego zakończenia. Wiemy, że mogła powstać wtedy, gdy samo życie dopisało epilog. Spojrzenie wstecz spełnia tu nie tylko rolę dokumentu, jest wskazaniem faktu, z jak różnymi rodowodami, naród nasz przystąpił do budowy kraju, ile trzeba było pokonać sprzeczności ideowo-politycznych, nim można było mówić o jakiejś spójności narodowej. Na bilans życia naszego narodu w ostatnich dziesięcioleciach, prócz wojennego bohaterstwa, składają się także ciężkie doświadczenia. Trzeba znać tę prawdę, choć ma ona smak gorzki.

Historia wypisała już swój rachunek — czas zezwala nam na zapoznanie się z dziełami artystycznymi, które nawiązują do tych czasów. „Kolumbowie" — spełniają to zadanie, adaptacja Hanuszkiewicza zezwala nam na uczestnictwo w spektaklu zaangażowanym, otwartym politycznie, spektaklu, który wielu widzom zezwala na osobistą konfrontację swoich losów, innym unaocznia fakt w jak skomplikowanych warunkach braliśmy losy Ojczyzny we własne ręce.

Na kanwie opowieści Bratnego powstała sztuka spełniająca dziś swoje istotne zadania, sztuka pełna napięcia, dramatycznych point, angażująca widza.

Przedstawienie ma zalety widowiska politycznego, na jego walory składa się niewątpliwie pełna pomysłowości, wykorzystująca doświadczenia telewizyjne reżyseria Adama Hanuszkiewicza, oszczędna i przekonująca scenografia Krzysztofa Pankiewicza."