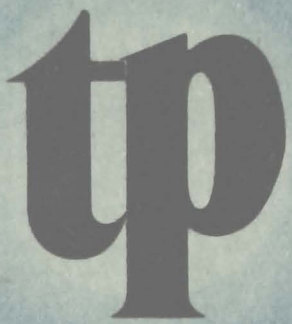


TEATR POLSKI – WROCŁAW

[redacted]

sezon 1974/1975

[redacted]

DYREKTOR: MARIAN WAWRZYNEK

KIEROWNIK LITERACKI: JÓZEF KELERA

Z-CA DYREKTORA D/S ADMINISTRACYJNYCH:
JANUSZ KOZIOROWSKI

David Storey

DOM

(Home)

PRZEKŁAD: KAZIMIERZ PIOTROWSKI
REŻYSERIA: WIESŁAW GÓRSKI (PWST)
OPIEKA REŻYSERSKA: ZYGMUNT HUBNER
SCENOGRAFIA: KAZIMIERZ WIŚNIAK

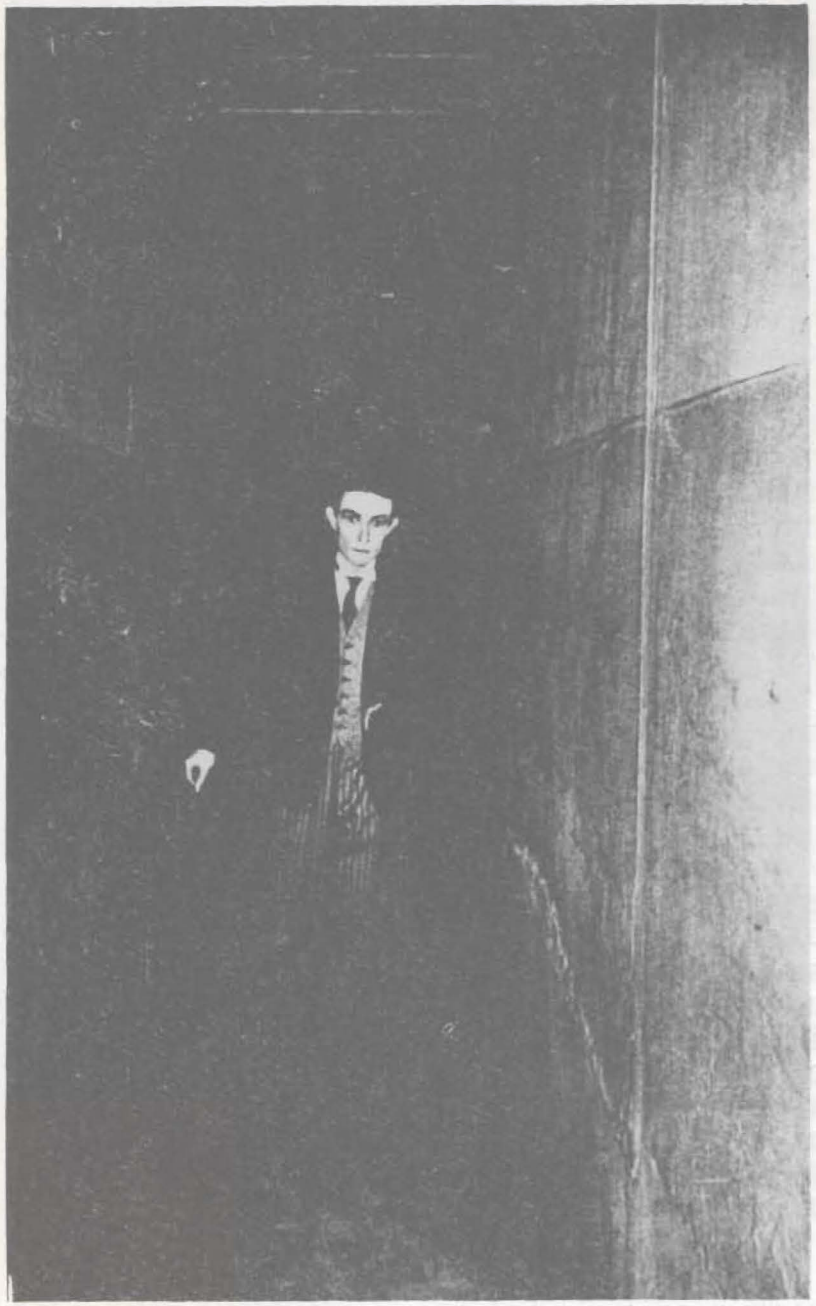
PREMIERA 5 PAŹDZIERNIKA 1974

OBSADA:

HARRY	BOGUSŁAW DANIELEWSKI
JACK	IGOR PRZEGRODZKI
MARJORIE	IRENA REMISZEWSKA
KATHLEEN	IGA MAYR
ALFRED	ADAM DZIESZYŃSKI

ASYSTENT REŻYSERA: IRENA REMISZEWSKA

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI: KAZIMIERZ HERBA
SUFLER: WANDA JASIUKIEWICZ
ŚWIATŁO: HENRYK JANOWSKI



David Storey

DOM

JACK Pan walczył?
HARRY Co?
JACK W wojsku.
HARRY No cóż... w skromnym zakresie.
JACK Brudna robota.
HARRY Och! Przykro myśleć o tym.
JACK Dwaj moi krewni zginęli na wojnie.
HARRY To przykre.
JACK Bogu pan powinien dziękować.
HARRY Na pewno.
JACK Mój teść jest wojskowym.
HARRY Tak.
JACK Całe życie służy.
HARRY Musiał coś nie coś widzieć.
JACK A jakże.
HARRY I przeżył niemało.
JACK O, tak, Indie. Afryka. Nawiasem mówiąc, pochowano go w Hong Kongu.
HARRY Istotnie?
JACK Tak mi mówiono. Sam nigdy tam nie byłem.
HARRY Ja myślę.
JACK Gorący klimat, moim zdaniem, to skaranie boskie, jeśli się nie ma odpowiednich dyspozycji.
HARRY Ba! Mnie pan tego nie musi mówić.
JACK Był pan tam?
HARRY Bynajmniej. Tyle, co czytałem.
JACK Dezynteria.
HARRY Beri-beri.
JACK Żółta febra.
HARRY O, Boże!
JACK A do tego, oczywiście, inne nieprzewidziane historie.
HARRY Właśnie.
JACK Czasami człowiek cieszy się po prostu, że żyje na wyspie.

*

JACK Stale obserwuję jedną rzecz. Jeśli pan trafi na małżeńską parę, która publicznie obnosi się ze swoją miłością, jest to niezawodny znak, że się małżeństwo rozlatuje.

HARRY Doprawdy?
JACK To bardzo ciekawe. Jestem przekonany, że to ma jakieś psychologiczne podłoże.
HARRY Niepewność.
JACK A no właśnie.
HARRY Dość często można sądzić ludzi wedle ich zachowania.
JACK Można. Ma pan niewątpliwą rację.
HARRY Weźmy na przykład mego ojca.
JACK Proszę bardzo.
HARRY Niepospolity człowiek pod każdym względem. A jednak, przez całe życie nie potrafił zgasić światła.

JACK Coś podobnego.
HARRY Przesąd. Gdy przyszło mu przekręcić kontakt, musiał prosić kogoś, żeby zrobił to za niego.
JACK Przedziwna historia.
HARRY Zachowywał się przy tym całkiem naturalnie. Tak, że nikt się nie spostrzegł. Z biegiem lat wszyscy, oczywiście, się do tego przyzwyczaili. Jako człowiek, był nieprzeciętny grzeczny.
JACK No proszę.
HARRY A matka. Zupełnie co innego.
JACK Ach.
HARRY Miała wielki życiowy apetyt.
JACK Rzeczywiście?
HARRY Trójka.
JACK Trójka?
HARRY Dzieci.
JACK No, tak.
HARRY Najmłodszy.
JACK Pan?
HARRY Właśnie.
JACK A oto jeden z siódemki.
HARRY Siódemki!
JACK Liczne były rodziny w owych czasach.
HARRY A, tak.
JACK Życie rodzinne.
Harry Właśnie.
JACK Społeczeństwo, proszę pana, bez tego, nie byłoby tym, czym jest dzisiaj.
HARRY Na pewno.
JACK A jednak.

*

JACK Podróże, zawsze tak mi się zdawało, niezmiernie poszerzają horyzonty.
HARRY Ba.
JACK Wiele podróżowałem — za młodu.
HARRY Daleko?
JACK Och. Wszędzie.
HARRY Duża rzecz.
JACK To wyciska znamię na człowieku.
HARRY Jak wojsko.

JACK Jak wojsko. Powiedziałbym, że walki, jakie stacza, mają bardzo podobny wpływ.
HARRY O, tak.
JACK Bagnet?
HARRY Co?
JACK ...Ten tego.
HARRY A, bagnet.. kula i ogień. Dobrana trójka, tak myśmy to swego czasu nazywali.
JACK Właśnie.
HARRY Wielki spawacz charakterów.
JACK Racja.
HARRY Dzisiejsza młodzież — mogłaby zdziałać coś dobrego.
JACK Och, zapewne.
HARRY W Royal Air Force, rzecz jasna...
JACK Bomby.
HARRY Istotnie.
JACK Armata.
HARRY O, tak... Daleko byśmy w naszej robocie nie doszli, zapewniam pana, bez Royal Air Force.
JACK Na pewno.
HARRY Brytania panuje nad morskimi falami... i na niebie też. Nic dziwnego.

JACK O, tak.
HARRY Dzisiaj, oczywiście...
JACK Rakiety.
HARRY A jakże.
JACK Mówią, że...
HARRY Że co?
JACK Kiedy nastąpi następna katastrofa...
HARRY O, tak.
JACK To naszą wyspę może, jak nic, zalać woda.
HARRY Chyba.
JACK Z wyjątkiem, oczywiście, najwyższych szczytów.

*

JACK Znałem kiedyś człowieka — był to przyjaciel naszej rodziny ze strony ojca — który potrafił włożyć do ust zapalonego papierosa i wyjąć jedną połowę z jednego ucha, a drugą z drugiego.
HARRY Niemożliwe.
JACK I papieros dalej się palił.
HARRY Jakże on to robił?
JACK Tego nie wiem.
HARRY Jak z tego widać, fizjologicznie jest to możliwe.
JACK Śmiem wątpić.

*

KATHLEEN Jeśli on przyjdzie jeszcze raz, to przyjdzie w trzeci dzień Zielonych Świąt. Dla mnie to najlepszy dzień w roku.
MARJORIE Niby dlaczego?
KATHLEEN Nie wiem. Trzeci dzień Zielonych Świątek zawsze był dla mnie szczęśliwy. Na pierwszą zabawę poszłam w ten dzień. I pierwszy facet w moim życiu też. To nie jest data. Co roku wypada kiedy indziej.
MRJORIE Moim szczęśliwym dniem jest ostatni piątek obojętne jakiego miesiąca, byle ten miesiąc miał „r" w środku, pod warunkiem, że następny miesiąc zaczyna się nie później niż w najbliższy poniedziałek.
KATHLEEN Jan pani do tego doszła?
MRJORIE Nie wiem. Mówiłam o tym niedawno doktorowi... O, to ten facet co podgląda nas przez lornetkę.

*

JACK A swoją drogą, mówiliśmy przed chwilą, że pani Glover wygląda dziś gorzej niż zwykle.

KATHLEEN Która to?
HARRY Ta...
JACK Dama oszpecona w sposób nieco żenujący...
MARJORIE Z jednym uchem?
KATHLEEN Ta, co ma tylko pół nosa.
MARJORIE Ona chrapie.
KATHLEEN Pani też by chrapała, jakby pani miała pół nosa.
MARJORIE A drugie pół odgryzione.
KATHLEEN Co?
MARJORIE Mąż odgryzł jej w nocy, kiedy spała.
KATHLEEN Tylko idiotka zasypia przy mężczyźnie, powiem szczerze. Oni dziś są gotowi na wszystko. Przeczyta taki w gazecie i zaraz sam chce spróbować.
HARRY Mamy dziś wyjątkowo łagodną pogodę.

*

MARJORIE Gdyby pan ożenił się ze mną, wydarzenia nabrałyby rozpędu. Tego może pan być pewny.

KATHLEEN Uuuuuuu!
HARRY No, nie... pani... eeee...
MARJORIE Madame.
KATHLEEN Uuuuu!
HARRY No cóż... eee... byłaby to sytuacja, która mogłaby się okazać zbawienna dla nas obojga, w innych okolicznościach, i gdzie indziej...
JACK Otóż to.
MARJORIE Odezwał się!
HARRY Wszyscy mamy słabostki i braki.
JACK Z wszelką pewnością.
JACK Właśnie.
HARRY To ludzka rzecz.
HARRY Istotą prawdziwej przyjaźni, w moich oczach, jest wyrozumiałość dla małych potknięć drugiej osoby.
MARJORIE Słyszeliśmy o pańskich małych potknięciach!
KATHLEEN Uuuuuu!
JACK Któż z nas nigdy nie popełnił jakiegoś głupstwa.

*

KATHLEEN Pan zmyśla.
HARRY No cóż. Przybieramy różne kostiumy... rzecz jasna.
KATHLEEN A to co znowu?
HARRY Fantazjowanie... Czym byłoby życie, gdybyśmy nie mogli!...
KATHLEEN Słyszało się o tym i o innych numerach
HARRY Hm. Jestem pewny, że w gruncie rzeczy pani i ja mamy wiele wspólnego. No bo cóż, człowiek się rozgląda i co widzi?
KATHLEEN O, Boże...
HARRY Trochę tego, trochę owego.
KATHLEEN Znowu. Dla pana wszystko jest „trochę".
HARRY Uhum... ja... e... Tak... Nie ma wielkiej roli dla tego aktora, tak bym to określił. Mała scenka, maleńka rólka.
KATHLEEN Pan aktor?
HARRY Ano, prawdę mówiąc, to swego czasu rzeczywiście... trochę... się grało.
KATHLEEN O, znów „trochę". Widzi pan?
HARRY Och... słusznie.
KATHLEEN Jakie role pan grywa?
HARRY No cóż, prawdę mówiąc... żadnych tam Hamletów, oczywista, żadnych Ofelii. Raczej miłośnik teatru, który tak, trochę z boku...

KATHLEEN No i masz. Trochę.
HARRY Och, rzeczywiście!
KATHLEEN Gra pan takie bardziej romantyczne kawałki?
HARRY Och, romanse, otóż... byłem zawsze dość bliski tych rzeczy.
KATHLEEN No, no...
HARRY Obsadzano mnie, oczywiście...
KATHLEEN Ja to chyba bym mogła być romantyczna.
HARRY O, tak.
KATHLEEN Miałam widoki... Tutaj.
HARRY O, tak.
KATHLEEN Miałam inne buty...

*

KATHLEEN Co pan zrobi ze sobą, jak pan stąd wyjdzie?
HARRY No, cóż...
KATHLEEN Stracił pan pracę?
HARRY Ano, właśnie...
KATHLEEN Żona pana nie weźmie?
HARRY Właściwie...
KATHLEEN Ma innego chłopa.
HARRY Co też pani.
KATHLEEN Mogłoby być jeszcze gorzej.
HARRY O, tak.
KATHLEEN Czego on chce od tych krzeseł? A pan się zagapił i nie zapytał.
HARRY Tak.
KATHLEEN Co panu jest?

*

JACK Późny lunch ma, między innymi, tę zaletę, że, oczywiście, skraca czekanie na podwieczorek.
MARJORIE Ludzie tu przeważnie nie odzywają się do innych. Zauważył pan?
JACK Bardzo rzadko trafia się ktoś, z kim można się porozumieć.
MARJORIE Oczywiście. Są uprzywilejowani.
JACK Tak?
MARJORIE Ci w pawilonie recepcyjnym.
JACK No, tak.
MARJORIE Prawie wyleczeni.
JACK O, tak.
MARJORIE Niedługo wyjdą.
JACK Boże drogi!... Czy warto?
MARJORIE Nie.
JACK Jutro do domu!
MARJORIE Pan od dawna żonaty?
JACK O, tak... Co?
MARJORIE Kocha pan?
JACK Co?
MARJORIE Żonę.
JACK Chmury... Dziś rano mój przyjaciel mówił o brzegach chmur.
MARJORIE Wcale nie warto...
JACK Naturalnie.
MARJORIE ...Wracać do domu.

*

MARJORIE Na co patrzysz?
ALFRED Na niebo.
MARJORIE Wezmą pod klucz, jak nie będziesz się pilnował. Ile lat ma twój ojciec?
ALFRED Dwadzieścia dwa.
MARJORIE Toś starszy od niego.
ALFRED Uhum.
MARJORIE Starszy od swego tatusia. Nie wiem, skąd wziął się na tym świecie.
JACK Jeszcze się nie urodził, mnie to wcale nie dziwi.
MARJORIE A nie! Nie urodził się i też się temu nie dziwi.

*

KATHLEEN Jutro o tej porze nie będę już żyła.
MARJORIE No i nie będzie pani narzekała.
KATHLEEN Nie mogę się doczekać.
MARJORIE Powie pani „żegnaj" swemu przyjacielowi?
KATHLEEN Nie wiem, czy chce wiedzieć...
MARJORIE Pomóc pani?
KATHLEEN Inaczej się nie ruszę.
MARJORIE No to... idziemy.
KATHLEEN O, Boże.
MARJORIE Więcej się tu nie zatrzymamy.
KATHLEEN Lepiej się stąd wydostać, dziewczyno... O, Boże! Człowiek zwariuje, jak się nie będzie pilnował.

*

JACK Ta mała wyspa.
HARRY Podobnej nie znajdziesz.
JACK Wykluczone.
HARRY Słońce zaszło.
JACK Parę godzin...
HARRY Co?
JACK Jedną z dziwnych właściwości tego ogródka...
HARRY O, tak.
JACK Są jego rozmiary.
HARRY Tak.
JACK Nigdy nie spotka się tych samych ludzi przez dwa dni pod rząd.
HARRY A, nie.
JACK Za mało miejsca, oczywiście.
HARRY Właśnie.
JACK Widać ich przy bramie.

HARRY A jakże.
JACK Wieczorem, zaglądają tu. Niestety, brak pieniędzy.
HARRY Brak.
JACK Skarb państwa. Cały majątek ładuje w odpowiednie...
HARRY O, tak.
JACK Dowód: jeden stolik metalowy, dwa metalowe krzesła. I dwa tysiące osób.
HARRY Otóż to.
JACK A nad naszymi głowami...
HARRY O, tak...
ALFRED Skończyliście?

*

HARRY Niech pan spojrzy na kościół.
JACK Nic dziwnego, że On jest zawiedziony.
HARRY O, tak.
JACK Serce pęka.
HARRY O, tak.
JACK Tego błędu... drugi raz by nie zrobił.
HARRY O, nie.
JACK Raz. I nigdy więcej.
ALFRED Skończyliście?

[Fragmenty *Domu* przedrukowano z „Dialogu", nr 1, 1973]

NOTATKI Z EGZEMPLARZA REŻYSERSKIEGO

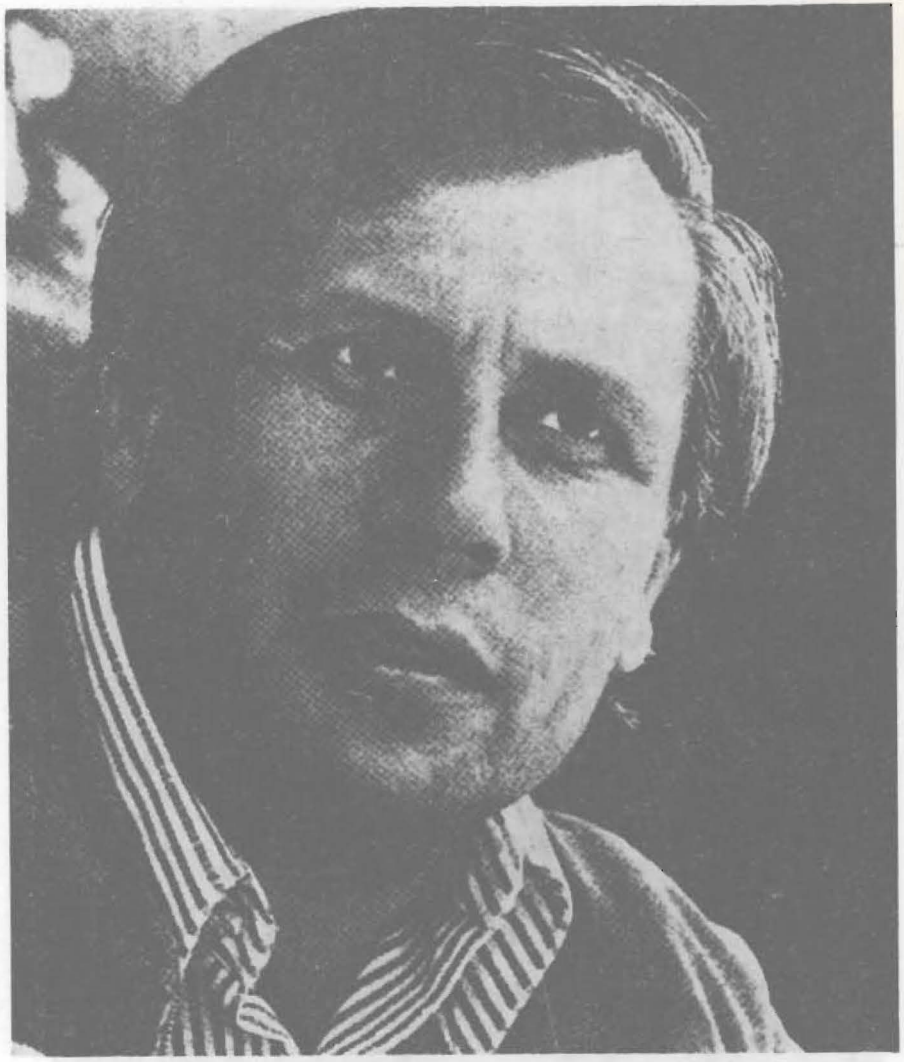
Smutek, żal nawet rozpacz winny być rezultatem próby, jaką podejmujecie. Umawiacie się przecież na spotkanie, czyli coś przez to spotkanie chcecie osiągnąć. Umówmy się, że chcecie dowiedzieć się, kim naprawdę jesteście. Pamiętajcie — jesteście świadomi tej próby, a potem jej fiaska. Przystępując do tej próby, jesteście pełni nadziei, prawie entuzjazmu — może tym razem się uda. Ale się nie udało, i kiedy idziecie na spacer przed obiadem, oszukujecie się dalej — kłamiecie przed sobą, że jednak to spotkanie było pożyteczne i że jest powód do radości. To kolejne oszustwo. I wy jesteście tego świadomi. Nie tylko jako postacie tej sztuki, ale przede wszystkim jako artyści, którzy przez te postaci chcą coś od siebie powiedzieć.

Będąc czwórką bohaterów tego spotkania zamkniętych w jednym wspólnym wam domu, jesteście jednocześnie, każdy z was, zamknięci w swoim własnym domu, przez którego ściany nic na zewnątrz nie przenika. Przypominacie zmęczonych sobą, postarzałych kochanków, skrępowanych do granic wytrzymałości, którzy na prawdę nie mają już sobie nic do powiedzenia, ale kurczowo trzymają się swoich dawno minionych lat wspólnego szczęścia. Jak bardzo źle musi być z wami, jeśli szukacie pocieszenia w nieszczęściach innych. Jak często uciekacie w przeszłość minioną już, a więc bezpieczną — by tylko uniknąć tego, co teraz i w tym miejscu powinniście sobie otwarcie powiedzieć: jak bardzo jesteście chorzy — nie chorzy umysłowo, nie o to tu chodzi — tylko chorzy na samotność, której przyczyna leży w was samych. Warunkiem udanego spotkania jest zrzucenie masek, wyjście z własnej skorupy, w której jest nam ciepło i wygodnie; takie miłe oszustwo, by ominąć życie bez najmniejszego skaleczenia. Reasumując, możemy powiedzieć, że nasze spotkanie miałoby wtedy tylko sens, gdyby było wspólnym aktem zrzucenia masek, za którymi się kryjemy. Żebyśmy się sobie nie wydawali ani za wielcy, ani za mali, ale takimi, jakimi naprawdę jesteśmy. Jeżeli się taki akt dokona, to wtedy nie trzeba będzie słów i nie trzeba będzie teatru — odrzuci się wszystkie rekwizyty. Wszystko zostanie wyniesione ze sceny. Spadnie kurtyna.

Może tu ktoś zauważyć: ale przecież panie w tej sztuce niczego nie ukrywają. Są odważne i mówią prawdę w oczy. Zgoda. Panie grają w bardziej otwarte karty niż panowie. Ale to dalej jest gra. Licytuje się w niej własne drobne i duże przykrości. Licytuje się własne szczęście i nieszczęście.

W spotkaniu pań z panami te pierwsze stawiają ultimatum: „Pokażcie nam swój dom!" I bezceremonialnie, bez zgody właścicieli wtargnęły panie do tego domu. Obwąchują kąty. Zaglądają wszędzie. Szukają. Oceniają. Przymierzają się. Rozsiadły się wygodnie w krzesłach. I nie wiadomo już teraz, jaki jest ten dom. Czy jest śmietnikiem, czy ogrodem skalnym? Czy jest czysty i schludny, czy też brudny i zaniedbany? Jedno jest pewne — że panie są takie jakie są, a nie takie, jakimi panowie chcieliby je widzieć. Dlatego i ta próba, to spotkanie musi zakończyć się fiaskiem, jeśli, wbrew oczywistej prawdzie trwa walka o to, aby przekupki zostały damami, aby dom stał nienaruszony i niezaśmiecony, aby śmietnik był ogrodem.

WIESŁAW GÓRSKI



DAVID STOREY fot. John Haynes

Kazimierz Piotrowski

DAVID STOREY

1.

Nazwisko to polskiemu widzowi teatralnemu nic nie mówi. Ale film *Sportowe życie* znany jest wielu z kina i telewizji. Oparty został na powieści pod tym samym tytułem. Powieść i scenariusz napisał David Storey. Oto polska wizytówka autora *Domu*. Sztuka ta została ogłoszona w „Dialogu" (styczeń 1973) wraz z esejem Alicji Kędzielskiej o autorze i zabawnym wywiadem z autorem i reżyserem jego sztuk, Lindsayem Andersonem. Wspomniany esej omawia pięć z ośmiu sztuk Storeya. Dalsze trzy ukazały się na scenie później. „Dialog" czytają jednak tylko widzowie szczególnie zainteresowani współczesnym dramatem w kraju i świecie. Wypada więc powiedzieć parę słów o autorze i jego twórczości.

David Storey jest powieściopisarzem i dramaturgiem. Jako prozaik zadebiutował w roku 1960 powieścią *Sportowe życie*, jako pisarz dramatyczny — w roku 1966, sztuką pod tytułem *Rekonwalescencja Arnolda Middletona*. W ciągu ostatnich siedmiu lat, od premiery *Middletona* w londyńskim Royal Court Theatre, 6 lipca 1967 roku, wszystkie premiery sztuk Storeya odbywały się w tym teatrze. Reżyserował je, z jednym wyjątkiem, Lindsay Anderson. Były to wydarzenia teatralne — owoc twórczej współpracy pisarza z reżyserem. Trzeba dodać, że Lindsay Anderson jest wybitną indywidualnością filmową i teatralną. Odegrał dużą rolę w odnowie angielskiego dramatu, teatru i kina. Wiele do zawdzięczenia ma mu między innymi Arnold Wesker. Dżentelmen z pochodzenia, wykształcony w Oksfordzie, socjalista z przekonań — Anderson jest do tego stopnia współtwórcą teatralnego sukcesu Storeya, że bez jego udziału autor, stawiając teatrowi bardzo trudne, często karkołomne zadania, mógłby się znaleźć w niełatwej sytuacji. Można śmiało mówić tutaj o dziele łącznym. Anderson doskonale odczytywał tekst, pozyskiwał idealną obsadę i autorskie słowo przyoblekał w fascynujący kształt sceniczny. Z ośmiu sztuk Storeya wystawionych przez Royal Court Anderson nie reżyserował tylko *Middletona* i *Cromwella*. Pierwszą powitano jako interesujący debiut. *Cromwell* nie miał powodzenia, a krytyka przyjęła go dość chłodno.

Eddie Peel w „Szatni", Royal Court Theatre, 1971

2.

David Storey ma lat 41. Urodził się w Wakefield, w hrabstwie York (północna Anglia) w roku 1933, jako syn górnika. Po skończeniu szkoły średniej postanowił zostać malarzem. Studiował w szkole sztuk pięknych w Londynie (Slade School of Art). Utrzymywał się z zawodowej gry w rugby. Pod koniec każdego tygodnia wyjeżdżał z Londynu do Leeds. Tam trenował i brał udział w meczach. Była to ciężka robota. Rugby nie jest grą uprawianą przez dżentelmenów.

Jako konduktor autobusu Storey zarabiał mniej, ale bezpieczniej dla własnych kości. Pracował też jako robotnik w firmie wznoszącej wielkie i zdobne namioty na przyjęcia. Potem awansował. Był nauczycielem w East Endzie, londyńskiej dzielnicy nędzy.

Z tych doświadczeń czerpał potem w pracy pisarskiej. *Sportowe życie* jest literackim odbiciem gorzkich doświadczeń zawodowego gracza. Była to już ósma powieść upartego nauczyciela. Żadna z pierwszych siedmiu nie znalazła wydawcy. Ale i *Sportowe życie* zostało odrzucone przez ośmiu po kolei wydawców. Autor kilkakrotnie tę powieść gruntownie przerabiał. Wreszcie ukazała się w roku 1960. David Storey wkroczył do literatury. Krytyka uznała *Sportowe życie* za cenny dokument obrazujący życie w północnej Anglii i zmienne koleje losu zawodowego rugbysty. Autor nie był tą oceną zachwycony. Nie chciał być tylko dokumentalistą. Sięgał wyżej — zamierzał ukazać w tej powieści człowieka, który radzi sobie w życiu, ale nie umie poradzić sobie z własną osobą, czy też pogodzić się ze światem.

Ten sam temat podjął w dwóch następnych powieściach *Flight to Camden* (*Ucieczka do Camden*) i *Radcliffe* (nazwisko bohatera). Autor nie miał już trudności z ich wydaniem. Dwie powieści wyszły krótko po debiucie — w latach 1962 i 1963.

3.

W roku 1963 Lindsay Anderson, w czasie kręcenia *Sportowego życia*, zapytał Storeya, czy nigdy nie myślał o napisaniu sztuki teatralnej. Storey przypomniał sobie, że przed pięciu laty, mozoląc się nad *Sportowym życiem*, napisał — w ciągu kilku dni — sztukę pod tytułem *Umrzeć wśród strasznych mieszczan*, która wędrowała, bez skutku, po teatralnych agencjach. Za radą Andersona Storey złożył tę sztukę w Royal

Court Theatre. Była to druga jej wersja, znacznie różniąca się od pierwszej. Storey zmienił też tytuł na *Rekonwalscencja Arnolda Middletona*. Sztuka jednak dość długo leżała w teatrze. Wystawił ją dopiero jesienią 1966 roku Traverse Theatre w Edynburgu, ambitny teatr eksperymentalny. W kilka miesięcy później, latem 1967 roku odbyła się premiera tej sztuki w Royal Court. W ten sposób Storey związał się na stałe z londyńską sceną, która wydała na świat liczny zastęp wybitnych angielskich pisarzy dramatycznych.

Powodzenie *Rekonwalescencji* wyzwoliło w autorze niezwykłą energię twórczą. Pisał z zadziwiającą łatwością. Wystarczało mu kilka dni na napisanie sztuki.

W ciągu siedmiu lat, jakie minęły od londyńskiego debiutu Storeya, na scenie Royal Court ukazało się siedem jego sztuk. Były to: *Jubileusz* (1969), *The Contractor* (*Przedsiębiorca* — 1970), *Dom* (1970), *The Changing Room* (*Szatnia* — 1971), *Cromwell* (1973), *The Farm* (*Farma* — 1973) i *Life Class* (*Lekcja życia* — 1974).

4.

Rekonwalescencja jest tragifarsą o młodym nauczycielu historii, który w szaleństwie szuka ucieczki przed szarzyzną, obłudą i pustką życia na miarę mieszczańskich ideałów. Arnold Middleton to marzyciel zawiedziony w swych nadziejach. Stąd jego niepokój i protest wyrażające się w ekscentrycznych postępkach. Błazeńska poza odgradzająca Middletona od świata z wolna pogrąża go szaleństwie. W pierwszej wersji autor nie widział ratunku dla swego bohatera. Już sam tytuł *Umrzeć wśród strasznych mieszczan* wskazywał zarówno na źródło obłędu jak i na tragiczny finał. W drugiej wersji Middleton wraca do zdrowia. Płaci za to wysoką cenę. Wyrzeka się iluzji, zawraca z drogi coraz to bardziej szalonych wybryków prowadzącej prosto do szpitala wariatów. Zwycięża instynkt samozachowawczy, a z nim kompromis. Middleton wkłada głowę w obrożę statecznego życia. Był fascynujący w swym szaleństwie. Jest teraz żałosny. Budzi współczucie.

Rekonwalescencja powstała w okresie, gdy do głosu w angielskim dramacie doszli „młodzi gniewni" z Johnem Osbornem na czele. Protest wisiał w powietrzu. Aż nadto widoczne było, że kruszą się filary wspierające angielski ład społeczny. Tylko, że sam Osborne, który pierwszy rzucił wyzwanie, nie

James Bolam, Brian Cox, Alan Bates, Bill Owen i Constance w „Jubileuszu", Royal Court Theatre, 1969

bardzo wiedział, co chce zaatakować i w imię czego. Toteż ogień protestu szybko wygasł.

Bohater powieści *Radcliffe* nie umie znaleźć sobie miejsca w społeczeństwie i wariuje. W przystępie furii rozwala młotkiem głowę przyjacielowi i kończy w szpitalu dla umysłowo chorych. Middleton w porę się pohamował. Ale sztuka o nim ma ironiczną wymowę. Wskazuje na jałowość i bezskuteczność protestu z pozycji indywidualnego rozczarowania. Czy autor tego chciał czy nie, *Rekonwalescencja* stanowi ironiczny komentarz do światoburczych, z pozoru, ataków młodych gniewnych. Storey był wtedy także młody i gniewny, ale intuicja pisarska go nie zawiodła. A talent sprawił, że *Rekonwalescencja* jest sztuką nie tylko cierpką, ale i ucieszną.

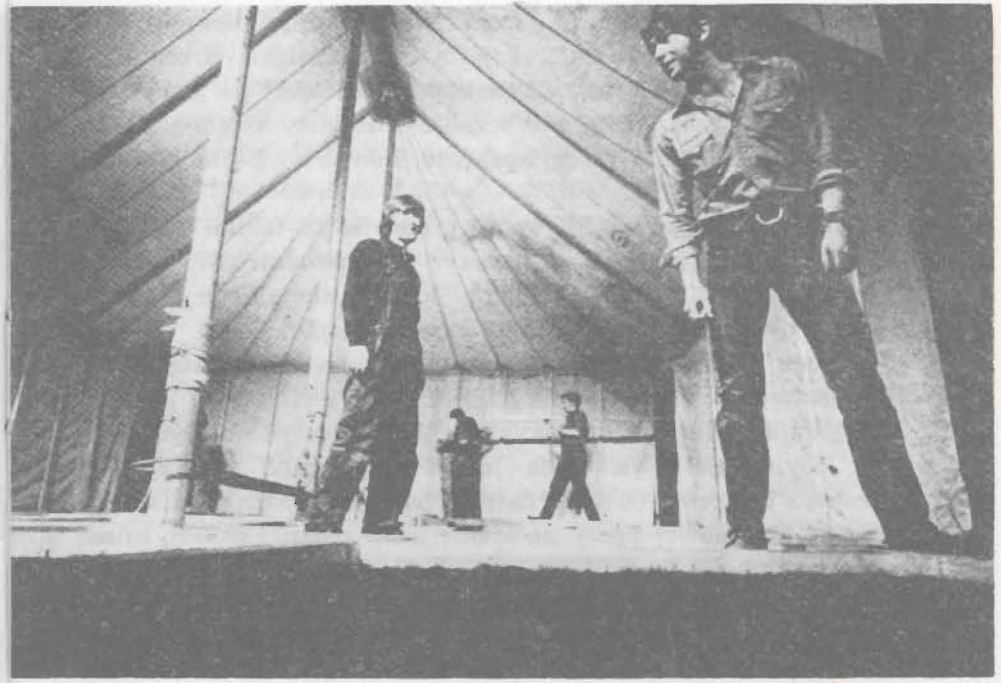
5.

W sztuce *Jubileusz* 40-lecie małżeństwa obchodzi stary górnik z żoną. Na to wielkie święto przyjeżdżają trzej syno-

wie. Rodzice, kosztem największych poświęceń, zapewnili im wyższe wykształcenie. Okazuje się, że na darmo. Wszyscy trzej synowie są bankrutami. Najstarszy rzucił praktykę adwokacką i wziął się — ku zdumieniu żony i rodziców — do malarstwa. Średni, wprawdzie robi karierę, ale nie ma czystych rąk. Pośredniczy w sporach między robotnikami a pracodawcą reprezentując interesy kapitału. Najmłodszy, socjolog, zrezygnował z pracy, nic nie robi, milczy uparcie, a myśli chyba o samobójstwie. Najrozsądniejszy z nich jest ten, który zdradził własną klasę, nie ma skrupułów, jest zadowolony z siebie. Sztuka nie mówi wprost o przyczynach życiowego bankructwa braci. Możemy się tylko domyślać z aluzji i kontekstu powieści i dramatów Storeya. Temat ten uporczywie powtarza się w jego twórczości. Wykształcenie, nawet wyższe, zdaniem autora, w społecznych warunkach Anglii, nie daje synom robotników ani szczęścia, ani miejsca w życiu. Są oderwani od własnego środowiska i nie mogą się zaadaptować w nowym otoczeniu. Znamienne jest, że w *Jubileuszu* były adwokat, a obecnie malarz poważnie myśli o powrocie do pracy w kopalni.

Rodzinny jubileusz uznaje najstarszy syn za stosowną porę do rozprawy z braćmi i matką. Odgrywa on w sztuce rolę demaskatora. Wyładowuje w ten sposób własne rozczarowanie do świata. Najbardziej zawziął się na matkę. Oskarża ją o to, że jest winna śmierci czwartego, nieślubnego syna. Do konfrontacji z matką jednak nie dochodzi. Synalek zamącił w domu, ale burza przeszła bokiem. Synowie ostatecznie ufetowali rodziców i wszystko kończy się dobrze. Los bohaterów został przesądzony wcześniej, zanim się sztuka zaczęła. Nic się już nie może zmienić.

Chociaż syn mąciciel dwoi się i troi, aby jubileusz zamienić w piekło — w sztuce dominuje postać ojca. Prosty robotnik, który od prawie 50 lat haruje jako górnik w nieludzkich warunkach, znajduje w pracy sens swego życia. Jest w tej postaci prostota i godność rzadko spotykane we współczesnej dramaturgii. W wywiadzie udzielonym dla kwartalnika „Drama" (zima 1970) autor powiedział: „W środowisku górniczym, z którego pochodzę, artysta był wrogiem, bo robi coś, co nie ma sensu i nie przynosi zapłaty". Stary górnik nie uważa syna malarza za wroga, ale zupełnie go nie rozumie. W tym samym wywiadzie Storey wyznaje, że pisząc *Jubileusz* z góry postanowił przedstawić trzy postawy — w osobach trzech sy-



John Antrobus i Martin Shaw w „Przedsiębiorcy" Royal Court Theatre, 1970

nów. Jeden jest milczącym ascetą, niemal świętym. Drugi — przyczajonym rewolucjonistą. A trzeci — to „facet, który podobnie jak Harold Wilson powiada, że żyjemy w najlepszym z możliwych światów i trzeba się w tym świecie dobrze urządzić". W sztuce wszystkie te trzy racje zagrały przeciw ich nosicielom. Rewolucjonistę na przykład ponoszą zapędy destrukcyjne.

Nie ulega jednak wątpliwości, że w *Jubileuszu* problematyka społeczna zajmuje ważne miejsce. Autor mocno osadził ją w realiach środowiska.

6.

Premiera szutki *The Contractor* (*Przedsiębiorca*) odbyła się w rok po premierze *Jubileuszu*.

W sztuce tej występuje 12 osób. Ale na pierwszy plan, na prawach trzynastej postaci wysuwa się... namiot. Pan Ewbank, przedsiębiorca, wydaje córkę za doktora. Uczta weselna na trzysta osób odbędzie się na świeżym powietrzu, pod wielkim i wspaniałym namiotem. Uczty nie widzimy. Ale w pierwszych dwóch aktach oglądamy, jak zaangażowani

przez Ewbanka robotnicy wznoszą i urządzają namiot, a w trzecim, jak go rozbierają. I jest to widowisko urzekające. Storey napisał scenariusz, Anderson zrealizował go z niezwykłą precyzją i brawurą. Publiczność z zapartym tchem śledzi te dzieje namiotu, a raczej sprawną, koncertową pracę robotników.

Znany to fakt, że publiczność przepada za takimi rzeczami na scenie, choć wydają się przeczyć naturze teatru. Wystarczy przypomnieć *Kuchnię* Weskera, której akcja toczy się w „prawdziwej" kuchni wielkiej restauracji. Tenże Wesker w sztuce *Cztery pory roku* każe aktorowi robić na scenie prawdziwy strudel, co w życiu też nie jest łatwą sprawą. Weryzm na scenie został wyklęty przez krytyków. Żywe konie, psy, prawdziwa woda lejąca się z kranu itd. Zamysł Weskera i Storeya sięgnął dalej. Chodziło o pokazanie autentycznej zespołowej pracy na scenie, jako pięknej sztuki, samej w sobie.

Jubileusz jest dramatem literackim, *Przedsiębiorca* ma charakter wizualny. Krytyka entuzjastycznie przyjęła to przedstawienie. Po przejściu z Royal Court Theatre na komercyjny West End — *Przedsiębiorca* szedł kompletami przez 9 miesięcy.

Osoby występujące, obok namiotu, w *Przedsiębiorcy* dzielą się na dwa obozy: po jednej stronie trzy pokolenia rodziny Ewbanka, po drugiej — pięciu robotników. W osobie syna Ewbanka powtarza się kłopot, znany z *Jubileuszu*. Polega on na wyjściu przez wyższe wykształcenie poza własną klasę (Ewbank zaczął jako robotnik) i utkwieniu w stanie społecznej nieważkości. Najbardziej malownicze są w tej sztuce typy robotników. To zbieranina. Kryminalista, idiota, cwaniacy. Rozmówki tych typów i członków rodziny przedsiębiorcy wnoszą do życia namiotu dobrze zinstrumentowane głosy o życiu ludzkim.

We wspomnianym wywiadzie autor tak mówi o tej sztuce:

„Za każdym razem widzę ją w innym świetle. Kiedy została wznowiona, doszedłem do wniosku, że mówi o (lub nawiązuje do) schyłku i zamieraniu kapitalistycznego społeczeństwa. Ale mogła to być także metafora artystycznej twórczości. Tyle pracy, żeby postawić ten namiot, a kiedy już stoi — co dobrego z tego wynikło? Po co ten namiot? Otrzymuję listy, w których ludzie pytają mnie, czy to należy rozumieć tak, a tamto tak, i często przyznaję rację sugestiom korespondentów. A jednak ta sztuka nie mieści się w żadnej z przytoczonych definicji. Pozwala tak się określić, ale nie przestaje mieć sensu, i to pełnego, jako opowieść o tych, co wznieśli namiot, i nic więcej. Uważam za rzecz bardzo ważną pozostawienie swobody wszelkim interpretacjom..."

Autor, przy różnych okazjach, podtrzymywał to stanowisko. Także, gdy mówił o *Domu*. Oczywiście, kiedy wspomina o „wszelkich" interpretacjach, ma na myśli te, które można odczytać w pełnym autorskim tekście.

7.

Premiera *Domu* odbyła się 17 czerwca 1970 roku. Lindsay Anderson dobrał dla tej sztuki piątkę znakomitych aktorów. Przewodzili jej John Gielgud i Ralph Richardson. Sztuka, przeniesiona w tej samej obsadzie na Broadway, uzyskała nagrodę nowojorskich krytyków jako najlepsza sztuka sezonu. W tej samej obsadzie i reżyserii nadało ją, w roku 1972, BBC w pierwszym programie telewizji.

Po londyńskiej premierze John Russell Taylor, wybitny krytyk angielski, tak pisał o przedstawieniu („Plays and Players", sierpień 1970):

„Każdy instrument grał świetnie, a instrumentacja i nieskazitelne zestrojenie sprawiły, że wszystko w tym przedstawieniu grało. Był to niemal koncert muzyczny, w którym czuło się obecność dyrygenta, mimo że fizycznie go nie było. Aktorzy poruszali się, mówili, milkli, jakby słyszeli muzyczny akompaniament, którego myśmy nie słyszeli — efekt chwilami zapierał dech w piersi. Scena była tak idealnie zaczarowana, że na drugim przedstawieniu w czasie jednej z dłuższych pauz mysz weszła na scenę, spokojnie się rozejrzała i zaspokoiwszy ciekawość, wróciła za kulisy".

A czym jest partytura tego koncertu? Co to za dom? Dom wariatów? Osoby dramatu przez cały czas starają się jak najmniej mówić gdzie są i dlaczego się tu znalazły. Ale na długo przed zapadnięciem kurtyny sytuacja dla widza staje się jasna. Rzecz dzieje się w zakładzie dla umysłowo chorych. Lekarz psychiatra mógłby określić, z jakimi przypadkami choroby mamy do czynienia. Wiele wskazuje na to, że są to przypadki nie rokujące szans powrotu do normalnego życia. Tekst sztuki pozwala na jej umieszczenie tylko w jednym miejscu.

Ale nie jest to takie proste. Wspomniany już John Russel

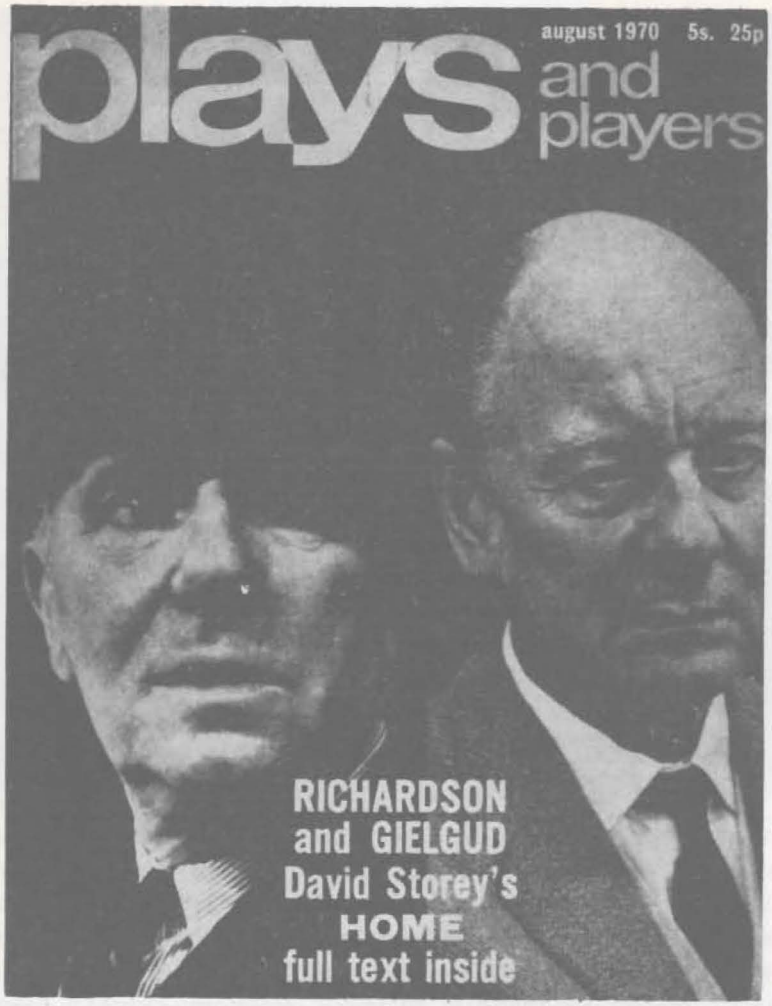
Taylor w książce pod tytułem *The Second Wave* (*Druga fala*), poświęconej angielskiej dramaturgii lat sześćdziesiątych, przypomina, że Storey napisał dwie wersje *Domu*. Były to właściwie dwie sztuki, które łączył tylko pomysł i tytuł. Jak wyznaje autor *Domu*, pierwsza wersja podobała mu się, kiedy ją pisał, ale w czasie przepisywania na maszynie doszedł do wniosku, że jest chybiona. Z drugą było odwrotnie — dopiero po przepisaniu ze zdziwieniem nabrał do niej przekonania.

„Jeżeli czytając sztukę — mówi Storey — doskonale wiem, o czym ona mówi, znaczy to, że jest martwa. Natomiast jeżeli nie wiem o co chodzi — sztuka żyje, żyje w moich oczach do tego stopnia, że mi się wymyka i nie poddaje się definicji. Odrzuconą wersję *Domu* w pełni zrozumiałem, z czego wynika, że była martwa jak lekcja poglądowa. Druga wersja, ukazana na scenie, była dla mnie zagadką, ale nabrała własnego, niezależnego życia".

W wywiadzie dla kwartalnika „Drama" (już cytowanym) autor posuwa się jeszcze dalej. Rzecz się zaczęła od obrazu białego stolika, jakim się kończy *Przedsiębiorca*. Jak jest stolik — ktoś musi przy nim usiąść. A potem przyjdzie ktoś drugi i zacznie się rozmowa. Autor sam nie wiedział, gdzie jest ten stolik. Dopiero jak dwaj dżentelmeni zaczęli mówić o chorobie, zdał sobie sprawę, że są — jak powiada — stuknięci. A dalej Storey skarży się, że krytycy, którzy pisali, że to sztuka o domu wariatów, oddali jej złą przysługę. Oddala to widza od sztuki i od cierpień jej postaci. A przecież takich samych ludzi można spotkać na ulicy. Nie gdzieś daleko — tylko wśród nas. Nacisk na metaforę szpitala dla umysłowo chorych wypacza sens sztuki. Storey wspomina dalej, że w czasie prób w Brighton mieszkał wraz z aktorami w okropnych hotelach. Wokół nich było, jak zapewnia, tysiące takich, jak ci z *Domu*. Gdy Gielgud i Richardson rozmawiali po próbie, Storey nie był pewny, czy to rozmowa prywatna, czy dalej próbują. Autor prosi widza, aby patrząc na scenę nie mówił sobie: „To wariaci, a my — normalni. Cóż ci wariaci wyprawiają!" Widz powinien być z nimi na scenie, albo oni wśród widzów.

Storey żartuje sobie z dwóch znakomitych aktorów. Wyznanie, jak powstał *Dom* jest ciekawe. Ale najważniejsze w uwagach autora są dwie rzeczy:

1. Ludzie, których obserwujemy na scenie, powinni być nam bliscy, bo nie tak znów bardzo różnią się od nas.



Okładka czasopisma „Plays and players". Jack — Ralph Richardson i Harry — John Gielgud w „Domu", Royal Court Theatre, 1970

2. Autor nie zaprzecza, że rzecz dzieje się w domu wariatów, ale zwraca uwagę, że ten dom jest także metaforą.

Jaką metaforą? Losu ludzkiego? Niektórzy krytycy dopatrywali się analogii z *Szczęśliwymi dniami* Becketta i dwiema jednoaktówkami Harolda Pintera: *Krajobraz* i *Milczenie*. Gdyby tak było, rzecz działaby się na granicy pustki — tam gdzie się kończy osobowość i mowa ludzka.

Te parantele literackie, choć zaszczytne, nie są przekonywające. Ani w tym utworze, ani w całej twórczości Storeya nie można się dopatrzyć spojrzenia na egzystencję ludzką jako

pozbawioną sensu, ani nie można doczytać się poglądu, że człowiek jest izolowany, nie ma sposobu porozumienia się z drugim człowiekiem, wobec czego pozostaje milczenie i rozpacz.

Wszystkie osoby dramatu Storeya chcą żyć i cieszyć się resztkami egzystencji, jakie im zostały. Cztery z nich dużo mówią. Szukają porozumienia między sobą i znajdują je o tyle, o ile ich sytuacja na to pozwala. Jeżeli autor mówi o metaforycznej treści „Domu", może to znaczyć po prostu, że ludzie bywają samotni i cierpią nie tylko w zakładach odosobnienia.

Po drugie — sztuka nie dzieje się nigdzie, tylko w Anglii. Bardzo angielscy są na przykład dwaj dżentelmeni. *Dom* nie jest reportażem z zakładu dla umysłowo chorych. Autor, jako człowiek normalny, ponosi odpowiedzialność za to, co mówią jego wariaci. Zbyt często zaś mówi się w sztuce o Anglii, aby można wykluczyć drugą metaforę. Sam tytuł jest dwuznaczny. „Home" po angielsku znaczy „dom", ale także „kraj" i „ojczyzna". W *Domu* brzmi nuta elegijna. Widzimy życie zredukowane do smutnej wegetacji. Czy to także zmierzch byłego imperium? Tekst nie narzuca tej interpertacji, ale na nią pozwala.

8.

Changing Room (*Szatnia*) oparł autor na własnych doświadczeniach rugbysty. Akcja toczy się w szatni przed meczem, w czasie przerwy i po meczu. Bierze w niej udział 22 mężczyzn. Nie ma ani jednej kobiety. Trzynastu — to zawodnicy, reszta — ci, którzy towarzyszą graczom, pan prezes, trener, sędzia, masażysta itd. Znowu zatem oglądamy kawał życia — kulisy meczu. Obowiązują tu ściśle określony rytuał i hierarchia. Ujawniają się, lekko zarysowane, indywidualności.

Irving Wardle, krytyk „Timesa", zwrócił uwagę w recenzji z premiery, że dla Storeya zwykłe życie jest samo w sobie tak interesujące, że można je ukazać bez intrygi i autorskiego komentarza. Inny krytyk, Michael Billington („Guardian") widzi w *Szatni* metaforę zmechanizowanego społeczeństwa przemysłowego.

Tak czy inaczej, *Szatnia* opiera się na podobnym pomyśle, co *Przedsiębiorca*.

Sam autor zapewne zdawał sobie z tego sprawę, gdy postanowił napisać nową sztukę, całkiem inną i nie mającą związku z jego biografią.

„Farma" w Royal Court Theatre, 1973

9.

Był to *Cromwell*, wystawiony przez Royal Court Theatre latem 1973 roku. Sztuka zajmuje odrębne miejsce w dorobku dramatycznym Storeya. Zarówno w treści jak formie stanowi wyprawę na obszary nie znane autorowi z doświadczenia osobistego i obce jego dotychczasowej twórczości. Rzecz dzieje się podczas wojny religijnej w Irlandii, w siedemnastym wieku.

Tytułowy Cromwell nie ukazuje się na scenie, ale widmo tyrana unosi się nad zniszczonym przez wojnę krajem. Zamęt, pożogę, okrucieństwo wojny, nienawiść religijną, w której ludzie szarpią się na kawałki, ukazuje autor w 21 epizodach. *Cromwell* jest epickim freskiem. W migawkowych scenach postaci sztuki, rzucane przez wypadki wojenne, spotykają się i rozstają. „Cromwell" nie jest kroniką wojny. Ma charakter alegoryczny. Wszystko to mogło równie dobrze dziać się za

czasów Cromwella, jak w dzisiejszym Ulsterze. Bezsens wojny, szaleństwo purytanów ukazane są w wymiarze ponadczasowym. Autor współczesny język zabarwia archaizmami, a w drugiej części sztuki przybiera ton podniosły i przechodzi w biały wiersz, z rymowanymi partiami. Myśl autora nie jest jasna. Bohater dramatu, idealista i purytanin, odarty przez wojnę ze złudzeń, przeprawia się w zakończeniu sztuki przez ciemną rzekę na drugi, apokaliptyczny brzeg. Przewoźnik bardzo przypomina Charona.

W sztuce odzywają się echa literackie z różnych czasów. Zakończenie przypomina *Wędrówkę pielgrzyma* Johna Bunyana. To siedemnasty wiek. Widać też wpływy współczesnej dramaturgii. Przede wszystkim *Matki Courage* Brechta. Nawet wóz krąży wokół sceny. Bohater nazywa się Proctor, jak w *Czarownicach z Salem* Arthura Millera. Nie wydaje się to przypadkowe. Obaj Proctorzy borykają się z podobnym problemem moralnym.

Sztukę wyreżyserował Anthony Page — w brechtowskim stylu.

Krytyka nowy dramat Storeya przyjęła bez entuzjazmu. Wielkie ambicje autora tylko w części zostały spełnione.

10.

W miesiąc po *Cromwellu* odbyła się premiera sztuki *The Farm* (*Farma*). Wraca w niej autor na pewny grunt — rodzinnego Yorku. *Farmę* można by nazwać, podobnie jak *Jubileusz* sztuką rodzinną. Historia jest krótka. Do rodziny na wsi przyjeżdża marnotrawny syn — kiepski poeta, bez pracy, słaby charakter. Chce się żenić z dwa razy od siebie starszą nieudaną aktorką, wdową z dwojgiem dzieci. Nowina wywołuje zamęt i zgrozę w domu. Ale narzeczona się nie zjawia, syn wyjeżdża, w domu wszyscy wracają na swoje miejsca.

Jak we wszystkich współczesnych sztukach Storeya, także i tu niewiele się dzieje. Ale *Farma* jest subtelnym studium charakterów: ojciec, prosty farmer, tyran, pijak, niekochany, samotny. Zahukana matka. I trzy siostry nauczycielki. Najstarsza rozwiedziona, bezdzietna, zgorzkniała. Średnia — z temperamentem, ale bez powodzenia u mężczyzn. Najmłodsza — kontestatorka, zapatrzona w siebie, przemądrzała, pasożyt.

I znów, jak w *Jubileuszu*, barierą dzielącą rodzinę jest wykształcenie dzieci.

Ralph Richardson — Jack, Warren Clarke — Alfred, Dandy Nichols — Marjorie, John Gielgud — Harry, Mona Washbourne — Kathleen w „Domu", Royal Court Theatre, 1970

Niewątpliwe walory tej melancholijnej sztuki stanowią prostota, realizm, świetny rysunek postaci, żywy dialog, cierpki humor. W teatrze, jak zwykle, gdy Storey i Anderson podają sobie ręce, *Farma* nabrała życia i blasku.

11.

Z początkiem roku 1974 ukazała się na scenie Royal Court, w reżyserii Andersona, ostatnia sztuka Storeya — *Life Class* (*Lekcja życia*).

Scena przedstawia pracownię prowincjonalnej szkoły sztuk pięknych z nagą modelką na środku. Poznajemy profesorów i młodzież. Smutny to obraz. Profesorzy są ograniczeni, wiadomo, że niczego nie nauczą. Młodzież nie jest wcale warta ich wysiłków. Nie ma żadnych zainteresowań, jeśli nie liczyć sportu i seksu. Nie ma też talentu. Na pierwszy plan wysuwa się profesor, który na chwilę zelektryzuje zatęchłą atmosferę. Sam od dawna nie maluje, jest rozbitkiem życiowym. Ale namawia do happeningu, co się kończy żałośnie. Jeden ze studentów usiłuje zgwałcić modelkę. Profesora wyrzucają ze szkoły. Przedtem opuściła go żona. Będzie dalej dryfował w życiu. A młodzież wyjdzie ze szkoły, znajdzie sobie posady, pożeni się i będzie wiodła szare życie.

Lekcja życia nie należy do najlepszych sztuk Storeya. Ale obraz smutnej szkoły autor narysował pewną ręką, dialog jest świetny, młodzież wypełnia scenę życiem — wprawdzie niebogatym, ale prawdziwym.

12.

Po niezbyt udanej próbie wysokiego lotu — w *Cromwellu* — Storey wrócił na ziemię. Przyszłość okaże, czy pozostanie na obszarze spraw, które dotąd były mu bliskie. Byłby to zamknięty krąg. Dwie jego ostatnie sztuki świadczą o pewnym wyczerpaniu. Tematy się powtarzają, inwencja się zawęża. Ale Storey jest człowiekiem młodym, wybitnie utalentowanym, ambitnym i upartym. Szedł dotąd własną drogą nie oglądając się na obowiązującą modę. I zdążył już zająć we współczesnej angielskiej dramaturgii poczesne miejsce. Wniósł do niej, może wycinkowy, ale autentyczny obraz współczesnej Anglii. Obraz życia pracowników fizycznych i ich wykształconych dzieci, zawiedzionych w nadziejach awansu. Autor, co prawda, odżegnuje się przy każdej sposobności od społecznego czy politycznego zaangażowania, niemniej w swym pisarstwie raz po raz ujawnia sympatię dla ludzi pracy, a niechęć do pasożytów. Nie głosi idei rewolucyjnych, jak Wesker. Od krzykliwego Osborne'a, w gruncie rzeczy zapatrzonego w siebie, różni się nie tylko ściszonym tonem, ale szerszym widzeniem rzeczywistości i współczuciem dla tych, którzy cierpią. Zaciekłym tyradom Osborne'a przeciwstawia spokojną, wnikliwą obserwację. Sztuki autora *Nie do obrony* rozsadza wściekłość i obrzydzenie do świata. Bohaterowie Osborne'a

Ralph Richardson — Jack, John Gielgud — Harry w „Domu", Royal Court Theatre, 1970

są niesympatyczni lub odrażający. Storey się uśmiecha, czasem ironicznie, częściej wyrozumiale.

Przyrównywano go do Pintera. Bardzo to powierzchowne. Istotny dialog Storey buduje czasem, na przykład w *Domu*, w sposób podobny jak Pinter — z języka potocznego przekształconego przez niedomówienia, pauzy, skojarzenia, podteksty w język poetycki. Łączy go z Pinterem także wieloznaczność metafory. Ale są to dwie zupełnie różne formacje pisarskie. Świat dla Pintera jest absurdalny i przerażający. Storey przygląda się codziennemu życiu, widzi jego godność i sens.

Twórczość Storeya należy do tego nurtu współczesnej dramaturgii, który wywodzi się od Czechowa. Na powierzchni jego dramatów niewiele się dzieje, a jednak pod tą powierzchnią pulsuje życie — autentyczne i wzruszające.

KIEROWNIK TECHNICZNY:
MIROSŁAW DZIKI
BRYGADIER SCENY:
TADEUSZ KACZMAREK
KIEROWNICY PRACOWNI:
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ
JERZY HELAK
PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:
ZOFIA HEJNE
PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:
MIECZYSŁAW WOJCZYŃSKI
SZEWSKIEJ:
MIKOŁAJ BRATASZ
MODELATORSKIEJ:
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI
STOLARSKIEJ:
MICHAŁ PRAJSNER
MALARSKIEJ:
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI
TAPICERSKIEJ:
RYSZARD TKACZYK
ŚLUSARNIA:
BRONISŁAW KROWICKI

UWAGA ZAKŁADY PRACY I SZKOŁY

Zamówienie zbiorowe na bilety ulgowe dla zakładów pracy i szkół przyjmuje codziennie w godz. 9—16 Biuro Organizacji Widowni, ul. Zapolskiej 3, tel. 387-89.
Przyjmujemy zgłoszenia osobiste, listowne i telefoniczne.

Ceny biletów	norm.	ulgowe
I strefa	21 zł	15 zł
II strefa	17 zł	12 zł
III strefa	13 zł	9 zł

W programie zamieszczono ilustracje (s. 1—17) z katalogów światowej Wystawy Fotografii „Czym jest człowiek" i „Kobieta"

Cena zł 8

W.D.Kart. A/1091/74, 2000, (P-9/537)

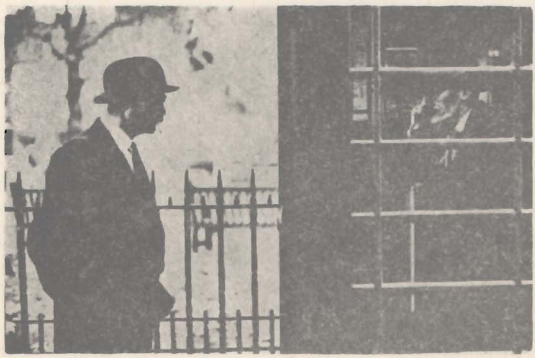
REDAKTOR PROGRAMU: HANNA SARNECKA-PARTYKA
OPRACOWANIE GRAFICZNE: WANDA GOŁKOWSKA

David Storey

DOM

(Home)

PRZEKŁAD: KAZIMIERZ PIOTROWSKI
REŻYSERIA: WIESŁAW GORSKI (PWST)
OPIEKA REŻYSERSKA: ZYGMUNT HUBNER
SCENOGRAFIA: KAZIMIERZ WIŚNIAK



EGZEMPLARZ
BEZPŁATNY

PREMIERA 5 PAŹDZIERNIKA 1974

PZGraf. RSW „Prasa-Książka-Ruch" Wr. 2852/73 N-6/770 36.000