STARY
TEATR
POKÓJ
NA GODZINY

STARY TEATR

im. H. Modrzejewskiej w Krakowie

DYREKTOR TEATRU J. P. GAWLIK

PAVEL LANDOVSKÝ

POKÓJ NA GODZINY

(HODINOVÝ HOTELIÉR)

PRZEKŁAD:
JAN CALKA

AKTORZY:
Elżbieta Karkoszka, Jerzy Binczycki
Edward Dobrzański, Wojciech Ruszkowski

REŻYSERIA:
ROMANA PRÓCHNICKA

SCENOGRAFIA:
LIDIA MINTICZ I JERZY SKARŻYŃSKI

OPRACOWANIE MUZYCZNE:
ANTONI MLECZKO

Lokale

Ambasada Wenezueli poszukuje willi w dobrym stanie. Tel. 28-96-51 od 10 do 12, oprócz sobót.

Artysta malarz poszukuje lokalu na pracownie tel. 17-17-48. W-50904-0

Atrakcyjną kawalerkę pilnie odstąpię tel. 26-85-53. W-50731-1

Jan Calka

PROPOZYCJA LANDOVSKY'EGO

Dwóch panów samotnych solidnych bez nałogów poszukuje samodzielnego pokoju mieszkania pilnie Oferty 51403, Biuro Ogłoszeń, Marszałkowska 3/5.

Do wynajęcia 2 pomieszczenia na magazyn lub warsztat pow. 40 m jedno. Józefów k. Otwocka ul. Polna 9 m 1 Szankowski. W-51677-1

Dwom kulturalnym panom odstąpię duży słoneczny pokój, pełny komfort, I piętro. Opłata za 4 m-ce z góry, tel 38-12-44.

Doktorant fizyki poszukuje pokoju. Tel. 28-36-31 w. 80. W-50662-1

Pilnie poszukuję samodzielnej kawalerki lub mieszkania z telefonem. Płatne miesięcznie tel. 21-87-80. W-50013-0

Pokój do wynajęcia Majewskiego 28 m 76 tel. 22-67-44. W-45750-1

Poszukuje kawalerki od 1.IX. płatne z góry tel. 25-37-47 do godz 12. W-50146-0

Poszukuję od września cichego pokoju, wszelkie wygody, nie peryferie, płatne miesięcznie. Tel.: 32-17-88. W-45962-1

Poszukuję kawalerki lub 2—3-pokojowego, komfortowego, umeblowanego mieszkania, telefon pożądany na okres 2—3 lat. Oferty nr „45057", Biuro Ogłoszeń, Marszałkowska 3/5. W-45057-1

Poszukuje samodzielnego mieszkania w śródmieściu tel. 22-59-82. W-45394-0

Aktualnie pokój Śródmieście wygody płatne za rok z góry. Wiadomość Międzynarodowa 38/40a — 91. W-50614-1

Cudzoziemcowi lub kulturalnemu panu wynajmę cichy pokój śródmieście, wygody. Tel. 20-74-53.

Poszukuję pokoju za częściową pomoc, reszta do uzgodnienia. Warszawa, Ząbkowska 28, sklep 796. W-110508-1

Pomieszczenie dla ucznia Dobrowoja 6—9 po 16-ej.

Przyjezdny starszy pan odnajmie na miesiąc niekrępujący umeblowany pokój z wygodami, telefonem w pobliżu Placu Trzech Krzyży. Oferty „112083" Biuro Ogłoszeń, Poznańska 38. W-112083-1

Poszukuję zupełnie niekrępującego pokoju telefon 10-48-08. W-50158-1

Pokój do wynajęcia, wygody, ulica Bajeczna 2, autobus 119, wysiadać przy Tarnogórskiej.

Przyjmę 2 uczni lub studentów na pokój, tel.: 11-23-32 od 17. W-112476-1

Studentce wynajmę pokój w śródmieściu wszystkie wygody. Tel. 21-31-07

„POKÓJ NA GODZINY" zobaczyłem na scenie praskiego Cinoherneho Klubu w grudniu 1969 r. Po krótkim, gęstym przedstawieniu sztuka wydała mi się propozycją na tyle ważną, by zainteresować nią również polskie sceny. Prapremierowa realizacja, dzieło znakomitego reżysera filmowego, jednego z twórców czeskiej „nowej fali" Evalda Schorma, urzekała zwartością i precyzją. Koncertowa gra Mirosława Homoli w roli Fana i Oldricha Novy'ego w roli Hanzla, przy nie wiele od nich odbiegającym współudziale odtwórców młodego pokolenia — Jany Breźkovej i Frantiska Husáka — czyniła z praskiej realizacji przedstawienie najwyższej próby, świetnie ilustrujące styl i metodę macierzystej sceny. Również rodowód utworu nie nastręczał trudności. Zrodzony z niewątpliwego zafascynowania dramaturgią „młodych gniewnych", z inspiracji Pintera, Osborna i Bonda „Pokój na godziny" krył w sobie jednak pewne elementy „nowej fali" filmowej z nad Wełtawy. Frapował obserwacją codzienności. Podpatrywaniem szczegółu. Troską o możliwie bezstronne pokazanie żałosnej i komicznej sytuacji bohaterów odartych z wszelkich pozorów. Tych przypadkowych, szarych ludzi, pozbawionych usprawiedliwiających motywacji. Poddanych z całą sumiennością osądowi widowni. Osądowi nie pozbawionemu współczucia. Potępieniu, w którym łatwo odszukać cech zrozumienia. Zrozumienia oczywiście nie dla dwuznacznej profesji gospodarzy, podpadającej dość wyraźnie pod kodeks karny. Zrozumienia dla ich sytuacji egzystencjalnej. Dla splotu przyczyn społecznych i osobowych przynoszących w rezultacie osamotnienie i klęskę.

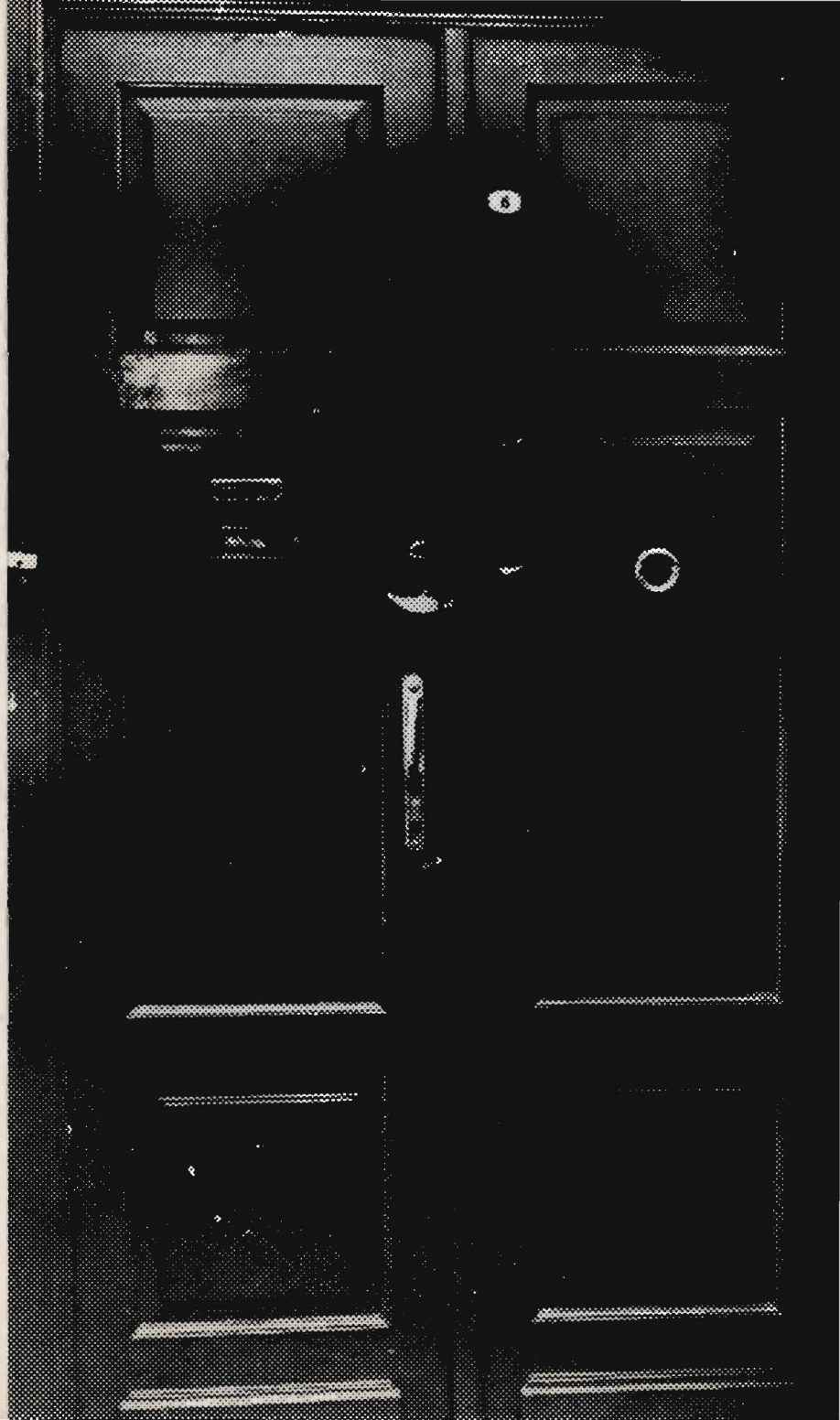
Bo „Pokój na godziny" tylko z pozoru jest sztuką obyczajową. Posługuje się wprawdzie jej poetyką, utkany jest cały z podglądania życia w pikantnej i frapującej sytuacji dwojga młodych, uprawiających trudną miłość w głębokiej konspiracji, wśród lokalowych i towarzyskich trudności współczesnego miasta — ale w istocie poświęcony jest przecież l o s o w i bohaterów. Zręczny naturalizm, jaki reprezentuje, niesie obserwacje i faktografię — nazwijmy to — z pogranicza obyczaju. Pavel Landovsky, autor prawdziwie dociekliwy, wędruje w głąb psychologii, nasyca nią swoją opowieść jakby tkanką zróżnicowanych odczuć i wrażeń zrównoważyć chciał sugestywność szczegółów i niewątpliwą sensacyjność narracji. Trafnie podpatruje przy tym bohaterów, sugestywnie potrafi ich pokazać. Tworzy postacie co się zowie, daje plastyczne, świetnie zarysowane role, a rzetelnością tego rysunku dociera bez trudu — on debiutant! — do uniwersalnej problematyki egzystencji współczesnego człowieka. Do problemu losu i przeznaczenia, skąd zaczyna się dopiero wielka literatura. Sztuka, która w pierwszej lekturze rozczarowuje — podejmuje na scenie taką właśnie, egzystencjalną problematykę wysnutą z trafnej obserwacji i dojrzałej syntezy. Daje aktorom szansę zrelacjonowania nie tylko sensacyjnej, w miarę skandalizującej opowieści o parze, która nie miała gdzie się spotykać, ale równocześnie podsuwa o wiele ambitniejszą możliwość pokazania biografii i losu bohaterów już nie w wymiarach płytkiej sensacji, ale jak przystało na odkrywczy teatr i dobrą literaturę: z pobłażliwością i współczuciem. A nie trzeba, jak sądzę, nikogo przekonywać, że uśmiech nie musi oznaczać aprobaty, zaś solidarność i zrozumienie nie stają się równoznaczne ze zgodą na rodzaj zajęcia czy charakter związków łączących na scenie uczestników dramatu. Profesja i los, przypadek i przeznaczenie nie wchodzą tym razem w nazbyt proste relacje. Może dlatego rzeczywistość tej opowieści staje się na scenie tak wieloznaczna — i sugestywna zarazem?

Kim — na przykład — jest Hanzl? Czy tylko zdeklasowanym inteligentem, życiowym rozbitkiem, żałosnym przykładem nieudanego losu, czy może symbolem formacji odchodzącej w przeszłość, bezbronnej wobec agresywnego sublokatora? A Fano? Kogo reprezentuje? Człowieka marginesu czy zuchwałego, zadufanego ćwierćinteligenta, pełnego groźnej nietolerancji i żałosnego samozadowolenia? Fano w relacji Landovsky'ego jest nosicielem po-

glądów i postaw, z których tak łatwo kiełkuje faszyzm i jego pochodne. Staje się reprezentantem tych dyspozycji i właściwości umysłowych, z których, jak ziemia długa i szeroka, pod każdą banderą i w każdej ideologii wywodzi się wojujący, groźny ciemnogród. Ciemnogród rozumiany jako zjawisko społeczne, jako wyraz najbardziej zachowawczych postaw i wstecznych, niezgodnych z wiedzą poglądów. A Dziewczyna? Przecież nie spotyka się w tym osobliwym miejscu z Ryszardem tylko po to, by oszukując instynkt znaleźć w jego ramionach chwile zapomnienia. Jej świadomość jest rozleglejsza, dramat prawdziwy. Koleje tych zmagań, dzieje tej szamotaniny wypełniają szczelnie fabułę „Pokoju na godziny". Skąd się jednak Zofia tam wzięła? Dlaczego tak długo godziła się na sytuację nie tyle upokarzającą ile kaleką? Co w ogóle sprawia, że wrażliwe, mądre dziewczęta ulegają tak łatwo egoizmowi samców, jakby instynkt wyłączał refleksję, a natura okazywała się silniejsza od świadomości?

Są to pytania najbardziej natrętne, ale nie jedyne. Odpowiedź należy do teatru, ale należy również do widza. Każdy utwór, jeśli sięga do problemów egzystencji, musi zrodzić pytanie „dlaczego"? Odpowiedź na nie jest jednym z najbardziej frapujących zajęć współczesnego człowieka — z tym, że nie jest to zazwyczaj odpowiedź jednoznaczna. Nie może być jednoznaczna, bo rzeczywistość nie jest jednoznaczna. Można, rzecz prosta, gorszyć się profesją Fany. Można pogardzać akcesem Hanzla i mieć jednoznaczne opinie o moralności Dziewczyny, ale czy negacja taka coś nam wyjaśnia? Czy tłumaczy mechanizm zdarzeń i genezę postaw? nic podobnego. Rodzi zaledwie ocenę, moralny sprzeciw — lub moralną aprobatę — w zależności od kryteriów i postaw oceniającego. Znacznie jednak łatwiej gorszyć się, niż rozumieć. Łatwiej o sprzeciw lub negację, bliskie rodzeństwo ignoracji, niż o właściwe zrozumienie i potrzebną solidarność gdy los i kondycja człowieka wchodzą w obszar cienia, gdy wymagają od obserwatorów i partnerów życzliwej mądrości. Mądrości, a więc tolerancji.

Odnoszę wrażenie, że to właśnie pragnął powiedzieć



Landovsky w swojej pierwszej i powiedzmy otwarcie: udanej sztuce. Napisał dramat o rozmijaniu się ludzi, o dręczącej ich samotności, sztukę prawdziwie egzystencjalną, pozwalającą na wieloznaczne refleksje i motywacje — ale w całej jego postawie kryje się przecież głębokie zaciekawienie. Zaciekawienie i współczucie. Jest w niej humanistyczna solidarność z zagubionym i przegrywającym człowiekiem, połączona z piękną próbą motywacji. Motywacji nie par force, przy pomocy łopaty, ale metodą pytań i wątpliwości. Wieloznaczną i niepokojącą konstrukcją losu bohaterów, w której czuje się współczesną świadomość i współczesny niepokój. Jest w niej również, nie da się zaprzeczyć, współczesna przekora i współczesny, prawdziwie uniwersalny w krajach naszego obozu t e m a t, o który tak trudno w naszej dramaturgii. Jest to więc w sumie współczesna, drastyczna i przekorna sztuka, napisana przez aktora i autora zaprzyjaźnionego narodu, twórcę najściślej związanego z czołową w tej chwili sceną nad Wełtawą. Któż ma ją grać jeśli nie my, traktujący na serio problemy infiltracji, świadomi faktu, że od czeskiego teatru i czeskiej dramaturgii możemy się przecież wiele nauczyć?

Lokale

Atrakcyjny niekrępujący pokój do wynajęcia ul. Chłodna 13 m. 1326 W-45373-1

Młody dobrze sytuowany, reżyser wynajmie 2 pokoje z kuchnią telefon. Śródmieście, ewentualnie kawalerkę z telefonem Śródmieście. Wiadomość: 8—10 tel. 45-21-33.

Pokój 2 kawalerom. Zacisze, Krahelskiej 7 autobus 119. W-50451-1

Odnajmę pokoik mężczyźnie. Praga 11-go Listopada 46 — 43. W-45279-1

Odnajmę pokój tel. 25-45-04. W-45914-1

Kulturalnemu panu wynajmę pokój umeblowany w willi — łazienka — telefon, ul. Filtrowa, telefon 25-30-77 wieczorem.

Pokój umeblowany do wynajęcia, Powsińska 9a W-44663-1

Pokój do wynajęcia wygody. Okęcie Trojańska 16. Od Janiszewski. W-44860-1

Brat i siostra — studenci poszukują mieszkania na okres 2—3 lat. Telefon: 27-35-03 po 17. W-51200-1

Pokój 25 m. co., woda gorąca, telefon do wynajęcia na rok lub dłużej tel. 44-24-73.

Cudzoziemiec poszukuje kawalerki w Śródmieściu tel. 11-25-27 od 19.

Wynajmę luksusowy umeblowany pokój panienkom. Warszawa Marysin Wawerski, Przyjaźń Polsko-Czechosłowackiej 24. Dojazd autobusem 115.

Wynajmę pokój dwóm młodym uczniom. Tel.: 20-58-30. W-111784-1

Pokój Śródmieście. Telefon. Najchętniej artyście „Estrady". Oferty pisemne „51:61", Biuro Ogłoszeń, Marszałkowska 3/5.

Pokój komfortowy, pianino Blüthnera do wynajęcia okresowo Radość Sobierajska 11. W-111533-1

J. P. Gawlik

CINOHERNI

KLUB

macierzysty teatr

Pavla Landovsky'ego

Do wynajęcia pokój duży w Śródmieściu z telefonem, niekrępujący. Tel. 27-21-16. W-50972-1

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

Zespół na Ve Smeckách założony został przed niespełna siedmiu laty przez wybitnego krytyka i teatrologa czeskiego, wieloletniego redaktora naczelnego praskiego miesięcznika „Divadlo", Jaroslava Vostry'ego. Złożony głównie z aktorów ostrawskiej sceny młodzieżowej, którzy pod wodzą Jana Kacera (późniejszego reżysera „Rewizora", „Na kogo to słowo padnie", i „Wiśniowego sadu") ściągnęli do Pragi — jak większość podobnych imprez powstał właściwie przez przypadek. Bardziej, jak sądzę, w trybie zabawy, niż dla realizacji dalekosiężnych planów artystycznych — przynajmniej w pierwszych miesiącach działalności. Zdarzyło się zatem, że kilkunastu młodych ludzi o wspólnych upodobaniach i tęsknotach twórczych zmówiło się w sprawie teatru, który można by tworzyć nieomal prywatnie, po oficjalnych zajęciach i jakby na ich marginesie, dla zadośćuczynienia ambicjom i pragnieniom. Na inaugurację (27 lutego 1965) wybrano „Piknik" Ladisława Smocka, autora i reżysera w jednej osobie — i wynik przeszedł oczekiwania. Posypały się premiery zarówno debiutujących dramaturgów z własnego kręgu: Aleny Vostry (4 grudnia 1966), Pavla Landovsky'ego (12 kwietnia 1969), Jana Vodnansky'ego i Petera Skoumala (12 maja 1969), jak i współczesnych lub prawie współczesnych pisarzy zachodnich: Seana O'Casey (19 czerwca 1965), Albee'ego (5 października 1965), Camusa (20 listopada 1965), Pintera (7 grudnia 1967), Bonda (11 listopada 1968 r.) oraz rzadziej spotykanej na tej scenie, ale artystycznie najbardziej płodnej klasyki: Machiavellego (19 grudnia 1965), Dostojewskiego (20 kwietnia 1966), Gogola (23 maja 1967) i Czechowa (październik 1969). Od pierwszych też premier zaczął kształtować się styl tego teatru: styl niebywałego nasycenia i kondensacji obrazów, osiągany przez zagęszczenie znaczeń, podtekstów i działań scenicznych. Był to w teatrze czeskim jakby nowy sposób inscenizacji i gry aktorskiej. Gry pełnej ekspresji, zmierzającej do podniesienia realistycznej opisowości na wyższy szczebel syntezy, uzyskiwanej przy pomocy deformacji i groteski.

Radykalność formuły, gęstość gry i biegłość wykonawców, a nade wszystko siła oddziaływania, skłaniają do odruchowych porównań tego teatru z metodą i teatrem Jerzego Grotowskiego. Podobieństwa są jednak powierzchowne, odnoszą się bardziej do założeń niż do metod. Gdy teatr Grotowskiego jest teatrem bezpośredniej prowokacji i własnych znaczeń budowanych na słowie, a czasem przeciw słowu — teatr Vostry'ego odnosi się do tekstu z nieporównanie większą lojalnością. Można powiedzieć, że buduje on swoje wariacje nie na zewnątrz, ale wewnątrz pojęć. To, co jest treścią słowa, zdania, myśli, opalizuje tu całą gamą napięć, interpretacji, możliwości emocjonalnych. Scena wydobywa z literatury głębię podtekstów i sensów, odsłania jej wielostronne perspektywy i rzeczywiste bogactwo. Wydawałoby się, że jest to teatr niemal literacki, teatr ilustrujący, zgodny z pobożnymi wyobrażeniami naszych dziadków — ale od wieku XIX dzieli go morze doświadczeń teatralnych i pisarskich. Dzielą dwie awangardy i nie byle jaki rozwój świadomości i nauki. Osobliwie — historii i psychologii, co na scenie Činoherniego Klubu znajduje swój wyraz. Zaczynamy podejrzewać, że literackość tego teatru jest pozorna. Pozorna lub zamierzona jako jeszcze jeden chwyt, jeszcze jeden element metody. Można tu mówić o dobrej woli teatru wobec literatury, o założonej i realizowanej wierności wobec tekstu, gdy jednak dokładniej przyjrzeć się tym związkom, dochodzi się do wniosku, że jest to wierność szczególnego rodzaju, wierność nie wobec litery, ale wobec znaczenia i ducha utworu. Ilustracyjność okazuje się pozorna,

służebność — wątpliwa. Również i tutaj literatura staje się pretekstem. Tyle że jest to pretekst nie do dowolnej wobec tekstu konstrukcji znaczeniowej — do czego przyzwyczaił nas teatr Grotowskiego — lecz pretekst do osiągania syntezy problematyki i klimatu prezentowanego utworu. Budowania scen i sytuacji, które stają się nasyconym odpowiednikiem literatury. Sumą jej symboli i znaczeń.

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

Podobną metodę, metodę maksymalnego skupienia i daleko posuniętej charakterystyczności (deformacji) postawy i maski stosują wszyscy ważniejsi aktorzy Činoherniego Klubu. Jest to zespół wyjątkowo wyrównany, godny kraju, w którym przeciętna technika i sprawność rzemiosła stoi na poziomie mianowanym u nas mistrzowską biegłością. Chociażby: Horodniczy. Gra go Pavel Landovsky, aktor o brawurowej technice i zwartej sylwetce. Landovsky obdarza Horodniczego cechami, wśród których tępota, płaskość, spryt i brutalność idą o lepsze z wyrazistością i plastyką. Przypomina sobą żywą tradycję czeskiej sceny i czeskiego aktorstwa, wiodącą od Buriana. Tworzy syntezę tego, co się o Gogolu i przez Gogola wie — okrutną wizję Wielkiej Prowincji, nad którą panują i którą tworzą horodniczowie. Sami z kolei ukształtowani przez jej tradycje, normy i mentalność. Landovsky gra Gogola, ale gra równocześnie pewną sytuację uniwersalną — i czyni to z okrutną pasją, szyderstwem i humorem zarazem. By poznać właściwości tego bogatego, równie totalnego teatru jak ten, który proponują nam zwolennicy pełnej jego autonomii i czystej inscenizacji — nie wystarczy jednak sama charakterystyka gry. Potrzebny jest jeszcze opis środków, a wśród nich — opis scenografii. Tu warto zaznaczyć, że jest to teatr właściwie antyestetyczny, by nie powiedzieć — turpizujący. Teatr, który jak ognia wystrzega się wszelkiej estetyzacji i tylko czasem, jak na przykład w skromnej ale bardzo wyrafinowanej scenografii i kostiumach do Mandragory — spokojnej, utrzymanej w ciepłych brązach — daje do poznania, na co

by go stać w tym zakresie. Generalną formułą plastyczną tej sceny jest akcentowanie chropowatości i skażenia świata, nie wydobywanie jego harmonii i urody. Dostojewskiego gra się na przykład w wysokich drewnianych przepierzeniach przypominających gęsty i cienki płot, wśród prowokacyjnego ubóstwa, w kostiumach, które są symbolami nędzy, a scena uczty u Łużynów w klimacie i charakteryzacji przywodzi na myśl podobne sceny z filmów Bunuela.

Dwór opodal wiśniowego sadu również znajduje się w stanie materialnego i ekonomicznego rozkładu, a graciarnia, która jest tłem „Rewizora", może zadowolić najbardziej wymagającego plastyka i historyka obyczaju. (...)

W „Pokoju na godziny" Pavla Landovsky'ego, jednej ze zręczniejszych czeskich sztuk współczesnych wyrosłych na fali doświadczeń i penetracji angielskiego dramatu, wywodzące się z naturalizmu antyestetyczne, turpizujące właściwości scenografii osiągnęły bodaj najpełniejszy wymiar. Scena zawalona została gratami jakby przyniesionymi prosto z nędznych pokoików praskiej starówki. Meblami i przedmiotami pamiętającymi zarówno czasy Najjaśniejszego Pana, jak i na pewno epokę Masaryka. W zatłoczonej przestrzeni nie brak szafy, żelaznego piecyka z grubą blaszaną rurą i nawet podświetlonego akwarium, a przecież ten skład staroci nie przytłacza, lecz eksponuje aktora. (...) Może ktoś powiedzieć, że jest to typowa „literatura obyczajowa" ciągle jeszcze traktowana u nas z pogardliwą wyższością, mimo, że właśnie przez nią dokonało się i dokonuje odrodzenie angielskiego dramatu (i angielskiej sceny). Zupełnie nieczuli na nośność tematu, zapatrzeni w piruety i rygory formy lekceważymy jedną z istotniejszych szans odrodzenia teatru nie tylko w kategoriach estetycznych, ale i społecznych. Czesi jej nie lekceważą (...)

Ludzie dla teatru na Ve Smeckách są ofiarami uwarunkowań nie stwarzających nadziei. Jeśli istnieje dla nich jakakolwiek szansa, to tylko ta, o której mówi Sonia: szansa odkupienia. Droga wyrzeczenia i poniżenia, miłości i zadośćuczynienia zarazem. Rodzaj mistyki, w której wina i kara przechodzą swoistą metamorfozę i wypełniają się szerszymi, bardziej uniwersalnymi znaczeniami. Gdzie refleksja nad człowiekiem staje się równocześnie refleksją nad słabością i skażeniem jego natury. Daremnie Raskolnikow próbuje uniknąć przeznaczenia: akcję rozpoczyna mefistofelowski śmiech Porfirego-Somra, sam diabeł wciąga nas w swoje

sieci. Daremnie Raniewska chce uniknąć katastrofy, daremnie Wala czeka na Łopachina, daremnie Łopachin próbuje wydobyć się ze swej roli, daremnie Stanley w pinterowskich „Urodzinach Stanley'a" próbuje ocalić się brutalnością: wir wciągnie go i zmiecie, życia nie da się oszukać; bo kto mieczem wojuje... Los rozprawia się również z bohaterami Landovsky'ego, drwi z zabawnych marionetek Gogola, jest niby ów czynownik, który właśnie przyjechał — prosto z Petersburga — i prosi panów do siebie. Na kusej scenie na Ve Smeckách gra się konsekwentnie tę samą, rozpisaną na głosy, epoki i style, opowieść o losie. Rzecz o człowieku uwikłanym w swoje przeznaczenie. Poddanym działaniu praw, dosięgających każdego dyskretnie choć nieuchronnie. Relację o życiu, w którym nasze gruczoły, biografie i środowiska, a także — być może — gruczoły, biografie i środowiska naszych dziadków kształtują naszą codzienność wbrew wszelkim wysiłkom zmierzającym do odwrócenia biegu zdarzeń. Nie jest to, rzecz prosta, filozofia radosnej afirmacji. Odnajdziemy w niej bez trudu te zainteresowania i fascynacje, które są wspólną właściwością epoki. Podobną opowieść — na scenie, ekranie i w literaturze — snuje dziś wielu twórców, i dlatego może nie filozofia (istotna dla pojemności intelektualnej i ciężaru gatunkowego każdego teatru) lecz forma jest tym, co w Činohernim Klubie najbardziej godne uwagi.

Radykalność tej sceny wyraża się przede wszystkim w metodzie. Przy nasyconej grze teatr nie boi się drastycznych efektów, które w zestawieniu z tradycją i praktyką teatralną stosowaną szeroko w tej (a więc i naszej) części świata muszą wydać się śmiałe, lub nawet — bardzo śmiałe. Obrócona tyłem do publiczności świetna młoda aktorka w „Pokoju na godziny" rozbiera się konsekwentnie i wytrwale, by w pewnym momencie, przy lekko tylko przyćmionych światłach, zademonstrować publiczności obnażone piersi, co w zagęszczonej, naturalistycznej bez mała poetyce przedstawienia, przy niewielkiej scenie i sali na 270—300 miejsc, daje tzw. mocny efekt. Daleko mu jednak do sceny z Pintera, w której leżąca na stole ustawionym w centralnym miejscu przestrzeni scenicznej dziewczyna rozwiera nagle i wyrzuca w górę wyprostowane nogi, a za tym ekspesyjnym „V" pijany Stanley wykonuje jednoznaczne ruchy i wydaje określone głosy — przy całkowitym milczeniu zaskoczonej widowni. Nie ma w tym pornografii, jest tylko wiel-

ka sugestywność i śmiałość sytuacji. Jest odwaga teatru zatrzymującego się taktownie nad krawędzią szmiry. I jest znakomita świadomość użytego środka, sposobu jego oddziaływania, skoro po opisanej tu, stosunkowo długo eksponowanej scenie, następuje dłuższa cisza, przerwa prawie, jakby na refleksję i ochłonięcie widowni. Scena jest już wówczas pusta, światła wyciemnione do połowy. Mogłaby to być zwykła przerwa, ale wrażenie zostałoby wówczas złamane, refleksja stłumiona. A tak widownia spokojnie trawi drastyczność (i odwagę!) tej bądź co bądź stylizacji. Nie jest to bowiem scena naturalistyczna, ale przez opisane już właściwości obrazu — wyraźnie stylizowana. Tyle, że stylizacja ta powiększa jeszcze ekspresję sytuacji. Grotowski ze swoimi erotycznymi wariacjami wydaje się niewinnym gawędziarzem w zestawieniu z chwytem, zastosowanym tym razem przez dyrektora praskiej sceny i zarazem reżysera spektaklu, Jaroslawa Vostry'ego.

Umiejętność wytwarzania nastroju z możliwie oszczędnych chwytów, stosunek znaczenia do formy, treści do użytego środka, jest jedną z tajemnic powodzenia zespołu na Ve Smeckách. Gdy w zakończeniu „Rewizora", po rewelacjach Poczmistrza wydobytych z listu Chlestakowa, zjawia się jak grom prawdziwy rewizor — pointa jest bezsporna, strzał trafia w dziesiątkę. Reżyser praskiego przedstawienia, Jan Kacer, pieczołowicie eksponuje mistrzostwo Gogola, lecz się do niego nie ogranicza. Zaskoczonej, ba, porażonej masie czynowników i domowników Horodniczego każe zbić się w zwartą grupę i nucić którąś z charakterystycznych, smętnych melodii rosyjskich. Melodia ta stwarza nastrój i nadaje tej scenie szersze znaczenie. Nikt już nie może żywić przypuszczeń, że jest to opowieść o jednym przypadku, o pożałowania godnych przygodach kilku panów. Ponad wszelką wątpliwość „Rewizor" staje się w ten sposób opowieścią o Rosji, wielkim uogólnieniem tego, co zobaczył i opisał Gogol. Jakby summą tej literatury, syntezą obyczaju i charakteru, zdeformowanego przez lata bezprawia i mechanizm carskiego urzędu. (...)

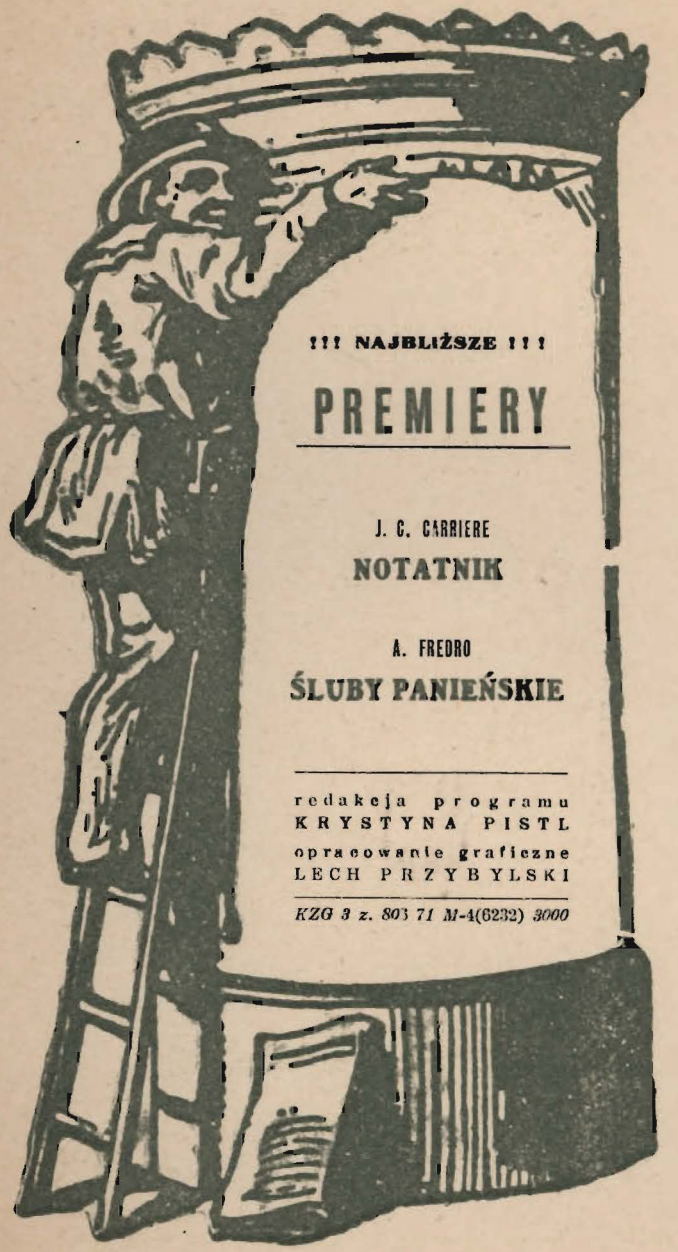
W poszukiwaniach i formułach Činohernego Klubu grupa młodych krytyków i reżyserów filmowych czeskiej „nowej fali" (Jarosłav Vostry, Leos Sucharipa, a z reżyserów: Jiri Mencel i Evald Schorm) w porozumieniu z młodymi aktorami i reżyserami teatralnymi opowiedziała się zdecydowanie za teatrem aktora. Za programowym nawrotem do jego

hegemonii, utraconej zdawałoby się bezpowrotnie w teatrze współczesnym. Opowiedziała się tak radykalnie, że powstał w ten sposób nowy styl i nowa poetyka — wypadkowa ścierających się indywidualności. A że aktor nie może istnieć w abstrakcji i jako jedyny kreator znaczeń sprawdza się na scenie dopiero w formule Grotowskiego — poetyka ta oznacza równocześnie rehabilitację literatury. Rehabilitację słowa eksploatowanego w tym przypadku nie przeciw sobie, lecz w głąb i wewnątrz swych formuł. Poza jawnymi ekstremami czerpiącymi natchnienie z ideologii Craiga i Tairowa, większość reżyserów realizujących własną wizję teatru wchodzi z aktorem w złożone i dwuznaczne układy. Zarówno heroldowie współczesnego ekspresjonizmu, jak i aktualni twórcy „teatru totalnego", odnoszą się do aktora w sposób dwulicowy. Korzystają z jego usług, lecz odmawiają praw. A wśród nich najważniejszego — prawa do swobodnej gry na scenie. Eksponują aktora, ale jak gdyby w drugiej kolejności. Przyznają mu miejsce czasem tuż obok siebie, ale przecież po sobie.

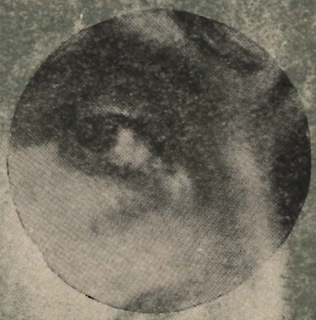
Twórcy Činohernego Klubu odwracają te proporcje. Na ich scenie dominacja aktora przestaje być osobistą zasługą kilku solistów. Staje się obowiązującą formułą teatru. Tuż za aktorem plasuje się autor: reżyser staje się niewidoczny. Oczywiście jeśli pominąć prawidłowość i intensywność realizacji. Czuwanie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

Wydaje się, że tendencja ta w zestawieniu z formułą, którą coraz wyraźniej proponuje światu teatr angielski, posiada przed sobą nie byle jaką przyszłość. Staje się reakcją na lata akademizmu, odpowiedzią teatru na niejednokrotnie uciążliwą hegemonię reżysera lub plastyka. Jest w niej prawidłowość i konsekwencja, która w działalności młodego zespołu pozwala widzieć sugestię rozwojową ważną nie tylko dla czeskiej sceny. Mamy do czynienia z rodza-

jem awangardy, z błyskotliwą i arbitralną manifestacją programu, przynoszącego rehabilitację aktora i godną uwagi szansę dla literatury. Trudno oczywiście o proroctwa, wieszczba nie powinna być pierwszą namiętnością krytyki, tym razem jednak radbym zakończyć to sprawozdanie konwencjonalnym: „Uwaga! Coś się na Ve Smeckách dzieje. Coś, co może mieć i dla nas doniosłe znaczenie".



Cena programu z wkładką 5 zł



PAVEL LANDOVSKY jest aktorem i autorem dramatycznym, członkiem zespołu Cinoherniego Klubu w Pradze, teatru o najżywotniejszych i najbardziej ważkich tendencjach artystycznych wśród tych, które ukształtowały się w ciągu ostatnich sześciu lat nad Wełtawą. Stworzył on rzeczywistą awangardę współczesnego czeskiego teatru, pozostawiającą daleko w tyle nawet tak renomowane zespoły i zjawiska artystyczne jak Teatr na Zabradli czy twórczość Otomara Krejčy. „HODINOVY HOTELIÉR" („Pokój na godziny") wystawiany obok dramatów Aleny Vostry, Jana Vodnansky'ego i Petera Skoumala, a z zachodnich autorów Albee'ego, Pintera i Bonda — stał się triumfalną manifestacją współczesnego nurtu i współczesnego tematu w twórczości Cinoherniego Klubu. Prapremiera „POKOJU NA GODZINY" odbyła się w Pradze 12 IV 1969 w reżyserii Evalda Schorma.

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

DYREKTOR TEATRU: J. P. GAWLIK

Pavel Landovský

POKÓJ NA GODZINY

(HODINOVÝ HOTELIÉR)

PRZEKŁAD: *JAN CALKA*

OBSADA:

Hanzl	Wojciech Ruszkowski
Fano	Jerzy Binczycki
Ryszard	Edward Dobrzański
Zofia	Elżbieta Karkoszka

REŻYSERIA:
Romana Próchnicka

SCENOGRAFIA:
Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński

Opracowanie muzyczne: *ANTONI MLECZKO*

Asystent reżysera: *Katarzyna Kwaśniewska*

Z-ca Dyrektora: Z. J. LORENOWICZ ✱ **Kierownik literacki: J. BŁOŃSKI**

Inspicjent	*Katarzyna Kwaśniewska*
Sufler	*Zofia Morawska*
Kostiumy wykonane pod kierunkiem	
— prac. krawiecka damska	*Stefania Zaleszczuk*
— prac. krawiecka męska	*Józef Kania*
Dekoracje	
— pracownia stolarska	*Andrzej Skoś*
— pracownia malarska	*Kazimierz Łaskawski*
Prace ślusarskie	*Franciszek Miękina*
Peruki	*Marian Zaleszczuk*
Nakrycia głowy	*Halina Pazderska*
Obuwie	*Sp-nia Pracy „Gromada" — Kraków*
Gł. elektryk	*Eugeniusz Wandas*
Akustyk	*Andrzej Kaczmarczyk*
Brygadier sceny	*Józef Opolski*
KIEROWNIK ORGANIZACJI PRACY ARTYSTYCZNEJ	*ANNA MIKUSZEWSKA*

PREMIERA W TEATRZE KAMERALNYM 2 PAŹDZIERNIKA 1971 R.

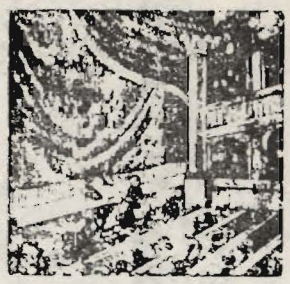
Nr • 61

Sezon 1971/72

Premiera

2 października 1971 r.

AFISZ TEATRALNY.



URZĄDZENIE DLA ARTYSTÓW TEATRU KRAKOWSKIEGO Z 18 IX 1843

VI PUBLICZNE WYSTAWIENIE DZIEŁA

§ 55.

Widowisko zaczyna się o godzinie afiszami oznaczonej, poprzedza je Symfonia lub Ouwertura.

§ 56.

Przynajmniej na godzinę przed zaczęciem widowiska wszyscy artyści do sztuki wchodzić mający w garderobach teatralnych znajdować się powinni, a na pół godziny przed wystąpieniem być zupełnie ubranymi, ktoby się o kwadrans nad przepis opóźnił ulega karze złp 2. Z czyjej by winy widowisko choćby o pięć minut spóźnionem być musiało, ten traci połowę dziennej pensyi, całodzienną zaś płacę gdyby toż opóźnienie dłużej nad pięć minut trwało. Gdyby zaś ktoś z opieszałości lub złej woli albo wcale, albo tak późno przybył, iżby zapowiedziane widowisko zmienionem być musiało, ten przez straż policyjną doprowadzonym być może i według okoliczności oprócz wyżej rzeczonej utraty dziennej płacy, jeszcze areszt policyjny na siebie ściągnąć może.

§ 59.

Gdyby dla jakiej ważnej i nieprzewidzianej przyczyny sztuka o oznaczonej godzinie zaczętą być nie mogła, muzykę orkiestra przedłuży; jeżeli zwłoka obudzi nieukontentowanie publiczne, a dziesięć minut już upłynie, jeden z artystów wyznaczony od przedsiębiorcy Dyrektora uda się przed zasłonę i przepraszając widzów, przyczynę spóźnienia lub zmianę sztuki zapowie.

§ 61.

Ktoby z artystów, gdy nań kolej przyjdzie, za późno na scenę wystąpił, innemi drzwiami lub inną stroną wyszedł, aniżeli tą jaka w czasie próby odbytej wskazaną była, ktoby zapomniał jakowego potrzebnego rekwizytu, lub inny jaki uderzający błąd lub niezręczność popełnił, ten ulegnie za pierwszą razą karze złp. 2, za drugą razą kara podwojoną będzie i tak następnie.

§ 62.

Ktoby z występujących na scenę w jakimbądź kolwiek rodzaju nieprzyzwoicie się względem publiczności zachowywał, ten traci czwartą część swej miesięcznej pensyi, i zarazem do publicznego przeproszenia publiczności jest obowiązany.

§ 63.

Kto tak dalece się zapomniał (co nawet o człowieku wykształconym przypuszczalnym nie jest) iżby się publiczności pijanym ukazał, ten obok surowego z strony Dyrekcyi Teatru napomnienia, utraci czwartą część miesięcznej swej pensyi.

§ 65.

Powtórzeniom od publiczności żądanym Artyści winni są z powolnością zadosyć uczynić.

§ 67.

Aktor od publiczności wezwany w nadgrodę swego talentu, zadosyć jej woli uczyni w stawieniu się przed nią; wezwanej zaś aktorce towarzyszyć będzie jeden z odpowiednich jej roli artystów i nie może jej opuścić i ze sceny ustąpić póki kortyna nie zapadnie. Wszelako żaden artysta lub artystka nie może wydawać rozkazów do podnoszenia kortyny i nie może ukazywać się przed publicznością przywołującą artystę, dopokąd Dyrektor lub regisser kortyny podnieść nie zaleci i osoby mającej ukazać się nie wezwie. Lekce ważący to postanowienie ulegać będzie karze złp. 6.

LAMA czy Merynos?

Publiczność tutejsza, nie można powiedzieć aby była wiele wymagająca, i wystawa chociaż skromna, byle tylko przyzwoita, zadowolni ją zupełnie i niezawodnie na niej poprzestanie. W Krakowie nie wymaga nikt od antrepryzy, ażeby chór figurantów na scenie składał się z trzystu lub pięciuset osób, jakto widzieć można w teatrze Opery Wielkiej, lub Porte St. Martin w Paryżu; lub wreszcie w teatrze an der Wieden w Wiedniu; — nie żąda równie nikt od niej dekoracji takich, jakiemi słyną w Paryżu balety. (...) U nas wystawa wszelka, na inną zupełnie skalę może i musi być mierzoną; i do zadowolenia publiczności, nie potrzebuje koniecznie ubiegać się za przepychem, pożerającym wszystkie dochody teatralnej kasy. Ubiory np. byle były czyste — byle garniturowe — byle odpowiadały epoce, zwyczajom, ubiorom wreszcie osób stawianych na scenę, nie potrzebują być koniecznie robione z aksamitu, lamy złotej, lub srebrnej, sukna lub innych drogich materii; ale mogą być robione wygodnie z merynosu, klikotu i cycu. Dekoracje, byle przecie trochę lepsze aniżeli jest prospekt okolicy wolnej w nowym teatrze; byle w pokoju nie było kulis z lasem, a w lesie znowu, byle nie wisiały paludamenta sufitowe z pokoju; dekoracje powtarzam takie zaspokoją każdego...

H. Meciszewski, Uwagi o teatrze krakowskim, 1843 s. 48—49.

JAKIE MAJĄ BYĆ MUNDURY W TEATRZE

Mundury, z którymi się wiąże wspomnienie pewnej danej epoki, nie mogą być dziełem fantazji, lecz powinny być tak zrobione, jak gdyby żołnierz miał stanąć jutro na Saskim placu.

Czas, 1862, nr 184

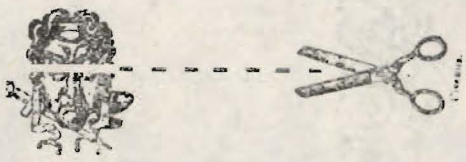
ALZYRA czyli AMERYKANIE

TRAGEDIA WOLTERA

Twórczy geniusz Woltera sam jest wynalazcą treści tego pięknego poematu. La Harpe, tak znany w literaturze z surowości swej krytyki, w rozbiorze „Alzyry" zdawał się być nienasyconym jej pięknościami i ledwie że był w stanie za uchybienia znaczniejsze — kilka wierszy przytoczyć, w których wady stylu uznał być godnymi poprawy (...)

Lecz wystawienie tej sztuki u nas nie uszło znacznych uchybień, szczególniej piękna poezja niezmiernie w deklamowaniu ucierpiała. W jednych wierszach zanadto słów dodawano, w innych słowa były skrócane lub opuszczane. Uchybienia tego rodzaju psuły harmonię wiersza i cały dźwięk poezji zagłuszały, których tym bardziej darować nie możemy, że role były tak dobrze umiane. Pan Rudkiewicz w roli Alwaresa przy zgonie syna więcej powinien był wydać czułości. (...) Pan Kochanowski zupełnie dobrze byłby oddał rolę Guzmana, gdyby ją lepiej chciał był zgłębić i rozpoznać, gdzie miał ton zniżać, a gdzie podnosić. Gra pana Włodka jest piękna, zachwycającą, lecz uchybienia te same widzieliśmy, co w panu Kochanowskim. Gwałtownych poruszeń zawsze się do sytuacji wyższych oszczędza, czego że pan Włodek tą razą nie zachował, osłabił dużo tę piękną scenę, w której mu Alzyra wyznaje, że jest żoną Guzmana. (...)

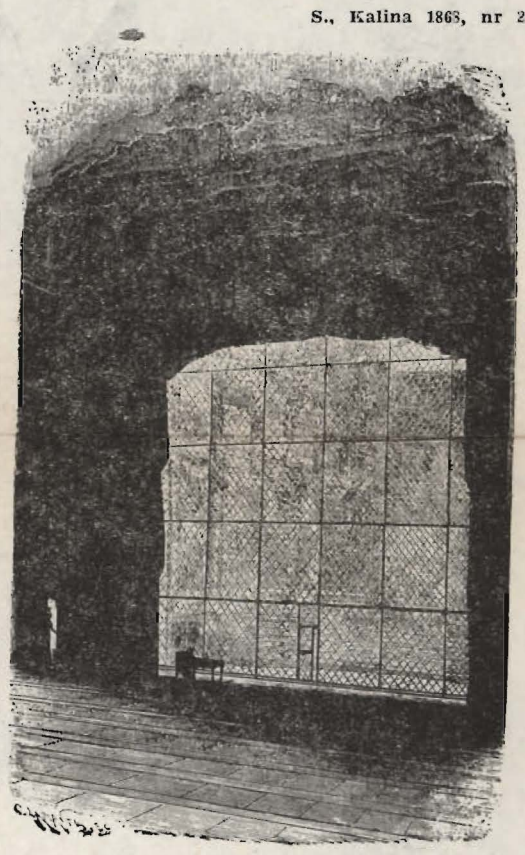
W., Gazeta Krakowska, dodatek do nr 53 z 2 VII 1817, s. 686



O repertuarze i NOŻYCZKACH

Co do repertuaru (z konieczności dziś ciasnego) musimy zwrócić uwagę dyrekcji, że jeżeli teatr nasz wyzwolił się szczęśliwie z wież piekielnych itp. potworności, to wypadałoby, żeby z drugiej strony nie ubliżać mu takimi nonsensami i płaskościami jak „Żyd w beczce" albo „Zasady panny Henryki" — jak również mogłoby należeć do obowiązków reżyserii używać nożyczek, jeżeli się przedstawia np. „Jeden z nas musi się ożenić", komedyjkę niezłą, ale w której dykcja często zanadto jest przesoloną.

S., Kalina 1868, nr 20



Widok od sceny kurtyny z sieci żelaznej.

OKOLICZNOŚĆ BARDZO WAŻNA A DOTKLIWA

Reparacje w teatrze są na ukończeniu; oprócz sklepień pod salą redutową, w części jednej zastąpionych belkowaniem, wymurowano w dziedzińcu piętrowy skład na dekorację, który, nie czekając aż przeschnie, już tynkują. Przy tej sposobności nie pomyślano wcale o wygódkach dla publiczności; jest to okoliczność bardzo ważna a dotkliwa w miejscu, gdzie co wieczór kilkaset osób się gromadzi. Od dawna magistrat nosi się z myślą wystawienia wygódek, rozbija się podobno wszystko o brak miejsca. W zagranicznych teatrach wygódki pomieszczone bywają na każdym piętrze, nasz teatr pod tym nawet względem jest nadzwyczaj niedogodnym. Należałoby przecie raz temu zaradzić i uwolnić publiczność od nieznośnego położenia, w jakim często zostaje.

Kraj, nr 157 z 8 IX 1869

KRAKÓW — NIE WIEDEŃ.

Z powodu piosenek, które p. Eker na przedstawieniu „Trójki hultajskiej" improwizował, zawezwany został do policji dla wytłumaczenia się. Na oświadczenie jego, że improwizując na prędce, gdy publiczność się domagała, nie mógł zbyt obmyślać słów, a zresztą że w Wiedniu nierównie śmielsze rzeczy na scenie mówią i śpiewają — odpowiedziano mu: tu Kraków, nie Wiedeń. Jest to wyborna ilustracja całej konstytucji i zasadniczego równouprawnienia.

Kraj, nr 251 z 31 XII 1869

opr. Jerzy Got

Krakowskie Zakłady Graficzne, Zakład Nr 3, zam. 806 71 3000 M-4(8232)