CZEGO
NIE
ZAWIDAĆ

Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu
Sezon 2002/2003

# Michael Frayn
# CZEGO NIE WIDAĆ

**(Noises Off)**

przekład Karol Jakubowicz i Małgorzata Semil

| | |
|---|---|
| reżyseria, opracowanie muzyczne | **EUGENIUSZ KORIN** |
| scenografia | **MAREK BRAUN** |
| kostiumy | **IRENA BIEGAŃSKA** |
| producent | **RADOSŁAW LEWANDOWSKI** Lemur Studio |
| asystent reżysera | **IGA FIGIEL-IDZIAK** |

premiera 24 stycznia 2003 roku

osoby

| | | |
|---|---|---|
| **Grażyna Korin** | **DOTTY OTLEY** | Pani Clackett |
| **Daniel Wyczesany** | **GARRY LEJEUNE** | Roger Tramplemain |
| **Edyta Łukaszewska** | **BROOKE ASHTON** | Vicki |
| **Mariusz Sabiniewicz** | **FREDERICK FELLOWES** | Philip Brent, Szejk |
| **Antonina Choroszy** | **BELINDA BLAIR** | Flavia Brent |
| **Tadeusz Drzewiecki** | **SELSDON MOWBRAY** | Złodziej |
| **Mirosław Kropielnicki** | **LLOYD DALLAS** | reżyseria, scenografia, kostiumy, opracowanie muzyczne |
| **Bożena Borowska** | **POPPY NORTON-TAYLOR** | inspicjent, sufler |
| **Ildefons Stachowiak** | **TIM ALLGOOD** | kierownik techniczny |



Robin Housemonger
CO WIDAĆ
(Nothing On)

J.G. Stillwater

# Eros bez spodni

## Studia nad semantyką farsy sypialnianej (fragmenty)

### Przebłysk noumenu

Znaczenie kulturowe tak zwanej farsy sypialnianej, albo „angielskiej farsy seksualnej", dostrzegano od dawna, ale szczególną uwagę skupiano na metafizycznym znaczeniu pomylenia tożsamości oraz na społecznej krytyce, implikowanej przez pionierskie badanie zjawiska przebierania się i grania ról płci przeciwnej. Ognisko naukowego zainteresowania jednakże zaczyna obecnie przenosić się ku powracaniu do pewnych tematów mitycznych w tym gatunku oraz ich religijnych i duchowych implikacji.

W typowo sypialnianej farsie mężczyzna i kobieta przybywają do jakiegoś tajemniczego miejsca (por. *Piękna i bestia, Zamek Sinobrodego* itp.), aby dokonać pewnych czynów, które mają pozostać ukryte przed okiem świata.

Jest to wyraźnie wariant tradycyjnego „poszukiwania", którego cel, choć ukazywany jako seksualny z natury, ma być rozumiany jako metafora oświecenia i transcendencji. W tej farsie może dojść do częściowego zdjęcia ubrania, aby zasugerować początek wyzbywania się światowych złudzeń. Nigdy jednak nie dochodzi do pokazania zupełnej nagości (prawdy doskonałej) i całkowitego „poznania cielesnego" (tzn. duchowego zrozumienia). Powodem są przeszkody w postaci przypadkowych spotkań (często z postaciami zaangażowanymi w paralelne „poszukiwania"), które przypominają w zdumiewający sposób próby, jakim poddawani są postulanci w różnych kultach ezoterycznych (por. *Czarodziejski flet, Gwiezdne wojny* itp.).

Charakterystycznym i wysoce znaczącym rysem tego gatunku jest wielość drzwi. Jeśli patrzymy na świat z tej strony drzwi jako na świat fizyczny, w którym śmiertelnicy są skazani na życie, wtedy świat czy światy ukryte za nimi można uznać za przedstawiające zarówno wyższy, bardziej duchowy plan, do którego postulanci mają nadzieję uciec, jak i świat podziemny, z którego w każdej chwili mogą wyskoczyć demony, aby nas skusić lub ukarać. Kiedy te drzwi w końcu się otwierają, często dzieje się to nagle i nieoczekiwanie. Przypomina to epifaniczne chwile poznania i oświecenia, które dają przystęp do „innego" świata i oferują nam przebłysk *noumenu*.

Innym charakterystycznym rysem jest opadnięcie albo utrata spodni. Można to z łatwością uznać za aluzję do upadku człowieka i utraty pierwotnej niewinności. Zdjęcie spodni tradycyjnie prowadzi do ukazania pasiastych kalesonów, w których rozpoznajemy zarówno pręgi tygrysa, dzikiego zwierza, które czai się w każdym z nas pod cywilizowanym zewnętrzem sugerowanym przez utracone spodnie, a może także prorocze przedstawienie pręg wywołanych biczowaniem, które dawniej było tradycyjną karą za cudzołóstwo.

Farsa, co ciekawe, jest zazwyczaj klasyfikowana jako „groteskowa". To prawda, że ten gatunek często zakłada „groteskowe" elementy, w znaczeniu dziwnych czy tajemniczych, takie jakie powinny być nadnaturalne zjawiska i zachowanie charakterystyczne dla demonicznego opętania. Jednak znaczenie „groteskowy" ma także drugi sens, „zabawny", to znaczy „prowokujący do śmiechu".

To interesujące spostrzeżenie. Właściwie nie trzeba mówić, że śmiech wiążący się przeważnie z utratą samokontroli, spazmatycznym łapaniem oddechu, witalnego cielesnego fluidu, jest metaforyczną reprezentacją aktu seksualnego. Ale może być także okazją do otarcia łez, co sugeruje, że może dodatkowo być wysublimowaną formą opłakiwania. W istocie można w nim dojrzeć symboliczny przedsmak śmierci. Jeśli powszechnie obawiano się kichania, gdyż uważano, że podczas kichnięcia dusza ulatuje z ciała i może do niego nie powrócić (stąd życzenie „Na zdrowie", „Bless you", „Gesundheit!"), to o ileż bardziej jest to prawdziwe w przypadku śmiechu. Nieraz zdarzało się, że skurcze mięśni i gwałtowny wydech wyprowadzał „duszę" z ciała. Groza śmiechu przebija z takich wyrażeń, jak „To zabójczo zabawne" albo „Umieram ze śmiechu". Czai się w nich lęk, że może dojść do najgorszego gwałtu i że farsa zakończy się przelewem krwi równie okrutnym, jak w *Edypie* czy *Medei*, jeśli doprowadzi się ludzi do „pękania ze śmiechu" albo do „śmiechu do rozpuku".

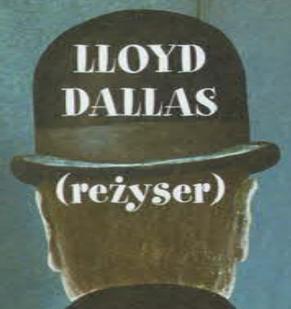
Lęk przed ciemniejszymi półtonami farsy sypialnianej prowadził niekiedy do traktowania jej jako „zwykłej rozrywki". Mam jednak nadzieję, że wbrew wszystkiemu, co tu powiedziano, ani ministerstwo kultury, ani prywatni sponsorzy nie będą żałować finansowego wsparcia na wystawienie i promocję sypialnianej farsy.

*Tł. Justyna Grzegorczyk*



**Dotty Otley (Pani Clackett)**
wraca witana z radością na scenę, aby stworzyć rolę Pani Clackett po zagraniu pani Hackett, najsłynniejszej brytyjskiej kobiety z lizakiem („Och, nie mogę się powstrzymać, żeby nie podnieść lizaka!"), w przeszło 320 epizodach telewizyjnego serialu *Na pasach*. Wśród jej licznych scenicznych kreacji mieści się entuzjastycznie przyjęty przez krytyków portret Fru Sackett, komicznej sprzątaczki w *Scenach z kostnicy* Strindberga. Jej w ogóle pierwsza rola? W części I szkolnego przedstawienia *Henryka IV* – rola starej żebraczki, pani Duckett.

**BROOKE ASHTON (Vicki)**
jest prawdopodobnie najlepiej znana jako dziewczyna nosząca jedynie „dobrą, uczciwą, naturalną pianę" w reklamie piwa Hauptbahnhofbrau. Jej występy telewizyjne oscylują od Dziewczynki z Przedszkola w *Na pasach* do Dziewczyny z Salonu Masażu w *Na stażu*. Kinomani widzieli ją w *Dziewczynie z pokoju 14*, gdzie grała dziewczynę z pokoju 312.



**LLOYD DALLAS**

**(reżyser)**

„studiował angielski w Cambridge, a techniki teatralne w lokalnym oddziale dobroczynnym". Reżyserował sztuki prawie w każdym zakątku Wielkiej Brytanii, zdobywając Nagrodę Specjalną Koła Krytyków Południowej Szkocji w 1969 roku. W 1972 roku był reżyserem niezwykle udanego sezonu w Narodowym Teatrze Sri Lanki. W ostatnich latach najlepiej dał się poznać dzięki przedstawieniom z cyklu *Szekspir latem* w parkach centralnych dzielnic Londynu.

Sergiusz Sterna-Wachowiak

# Co widać? Czego nie widać?

Piekielnie zabawna, doskonale napisana farsa wśród fars, mistrzostwo świata, prawdziwy mercedes! Tak krytyka powitała *Czego nie widać* (1982) brytyjskiego dramatopisarza, filozofa i prozaika Michaela Frayna, niezwykły hit Broadway'u. Oto rzadka okazja zajrzenia za kulisy teatru, a dla aktorów i twórców przedstawienia – okazja do pośmiania się z samych siebie. Lecz skoro rzecz o teatrze, to i o życiu pewnie.

### „To już kompletna farsa"

Farsa inaczej bawi i uczy. Klasyczna i rasowa, prawie wszystko nam daje, z pozoru nic nie żądając. Tam, gdzie teatr ma misję, bo będzie

zmieniał świat, farsa nie ma się najlepiej, bo nie znosi misji. Nie jest gatunkiem z afisza „izmu", rewolucji artystycznej. Nie jest z wysoka wobec świata. Ale czy jest z niska?

Farsa to trywialna odmiana tego samego lustra na gościńcach, które ustawiali Shakespeare, Balzac i Gombrowicz. Dotknąć tego w człowieku, co skrywa jego istotność śmieszną, małą, pokraczną, lecz uniwersalną i prawdziwą. Lekko i po przyjacielsku, dowcipnie i przyjemnie farsa także podstawia światu lustro. Może trzeba mówić o metafizyce farsy, skoro tyle w niej przypomnień o życiowych rolach przypadku, zbiegu okoliczności, intrygi? Lustro farsy zawsze ma skazę; trochę krzywe, odbija nasz świat podświetlony zielonym czy różowym światłem. Zabawa, parodia, gag i szczypta ironii, dużo komizmu i nieco groteski. Absurd istnienia, śmieszna prawda o człowieku i pokraczny sens rzeczywistości dostępują oswojenia i akceptacji. Współodczucie, śmiech, wyrozumiałość, przyjemność. Człowieczeństwo odsłonięte w swoim banale, pełne słabostek, nie wolne od niecnoty, trochę próżne, trochę idiotyczne – i ta charakterystyczna elegancja, coś aktywnie przeciwnego taniej nadekspresji. „To już kompletna farsa", mówi Tim Allgood, kierownik techniczny. Szczególnie angielska farsa Michaela Frayna, krajana wcale nie tak głupkowatego Benny Hilla i świetnego we wszystkich swych osobach Monty Pythona.



**„Tu jest scena i widownia, front i zaplecze"**

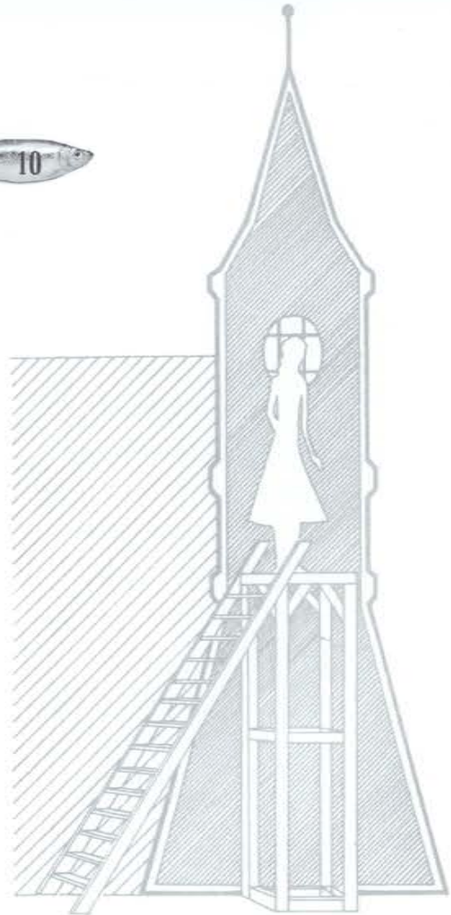
Cóż to za pyszny, co za karkołomny pomysł: zrobić farsę o farsie i na dodatek teatr w teatrze. Napisać – na przykład jako Robin Housemonger, nieudolny hurtownik męskiej bielizny i autor sztuk *Skarpetki przed małżeństwem* oraz *Pojedynek na majtki* – krotochwilę pod tytułem *Co widać*. Napisać farsę *Czego nie widać*, rzecz o trupie aktorskiej wystawiającej przedstawienie *Co widać*. Napisać pierwszą część, w której po dwóch tylko tygodniach pracy w teatrze w Weston-Super-Mare odbywa się próba generalna sztuki *Co widać*. Napisać drugą część, w której gdzieś po miesiącu Theatre Royal w Ashton-under-Lyne gości przedstawienie *Co widać* z Weston-Super-Mare na objeździe. Napisać trzecią część, w której *Co widać* gra się po raz ostatni w Teatrze Miejskim w Stockton-on-Tees na finał trzymiesięcznego tournée. Pokazać najpierw próbę w teatrze, czyli trudną walkę teatru z życiem o jakieś dwie godziny spektaklu co wieczór; o przedstawienie, rozwijające się stopniowo pomiędzy marzeniami a możliwościami

## BELINDA BLAIR (Flavia Brent)

gra na scenie od czwartego roku życia, kiedy to debiutowała w *Podróżach Sindbada Żeglarza* na starym hipodromie w Croydon jako jeden z dziesięciu stepujących berbeci panny Toni Tanner. Następnie przetańczyła swoją drogę przez cały kraj, Afrykę Południową i Daleki Wschód w takich przedstawieniach, jak *Zippedy – dooda!* oraz *Oto nadchodzą dziewczyny!*. Ostatnio widziano ją w przebojach komediowych *Nie, panie Duddle!*, *Kto sypia w moim łóżku?* oraz *Dwa razy dwa jest seks*. Jest żoną scenarzysty Terry'ego Wough, współautora popularnych telewizyjnych talk-show. Mają dwóch synów i trzy psy myśliwskie.

## FREDERICK FELLOWES (Philip Brent)

występował w wielu popularnych serialach telewizyjnych, takich jak *Dzwoń na pogotowie*, *Sercowy areszt!*, *Pacjenci ambulatoryjni* i *Pacjenci szpitalni*. Na scenie można go było ostatnio oglądać w kontrowersyjnej wersji *Trojańskich kobiet*, granej wyłącznie w męskiej obsadzie. Jest szczęśliwym mężem, mieszka niedaleko Crawley, gdzie jego żona hoduje psy rodowodowe. „Jeśli kiedyś mnie porzuci – powiada on – to z pewnością dla irlandzkiego wilczarza".

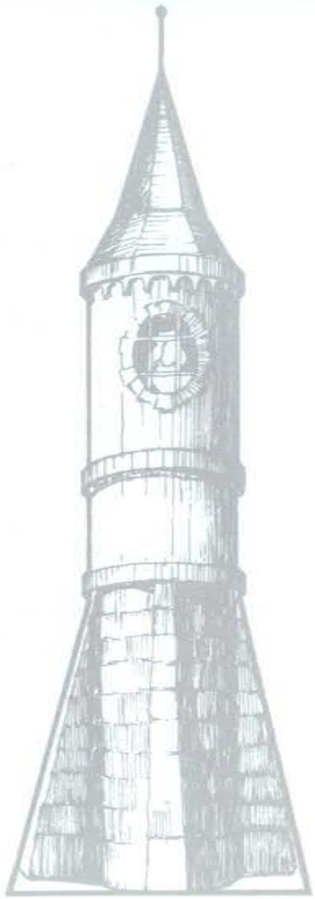


reżysera, pomiędzy profesjonalizmem aktorów a ich dokuczliwą, niełatwo dającą się unieważnić prywatnością. Pokazać zaraz potem to samo przedstawienie od tyłu, od zaplecza, od strony tego, czego na widowni nie widać, bo dekoracja wyznacza jeszcze kruchą granicę między teatrem i życiem; kruchą, bo życie miesiąc później znów jest nie mniej, może bardziej ważne, niż teatr. Pokazać wreszcie tryumf życia nad teatrem, to samo przedstawienie po raz trzeci, po trzech miesiącach, gdy role i kwestie z teatru wymieszane są już do niepoznaki z rolami i kwestiami z życia.

„To jest farsa. To jest teatr. To jest życie" – mówi Lloyd Dallas, reżyser. Na znak, że nie ma farsy po stronie samego życia ani po stronie czystego teatru, bo farsa to wybuchowa mieszanka teatru i życia. Rampa między sceną a widownią i dekoracja, scenografia, zastawka między frontem a zapleczem sceny coś chronią – iluzję, tajemnicę teatru – lecz i coś umożliwiają. Farsę, rzecz jasna.

### „Nie było dekoracji. Wszystkich było widać"

Farsa to gra, czyli reguły. Potrzebni są uczestnicy gry, jej aktorzy i bohaterowie zarazem, potrzebne są rekwizyty – kaktus, siekiera, bukiet kwiatów, butelka whisky – i niezbędne fabuły, specjalne relacje



międzyludzkie śmiechorodnie splątane, opowieści nasycone komicznym absurdem, sytuacyjnym humorem, lekką parodią, ciepłą ironią. Argumentami w tej grze są także nonsens i nieprawdopodobieństwo, nie popadające jednak zbyt swobodnie w klownadę i hucpę. Farsowy świat jako stan gry pryska także jak bańka mydlana i znika, gdy osoby czy fabuły zostają nierozważnie obnażone, zdekonspirowane, rozebrane. Chcę przez to powiedzieć, że śmiertelnym wrogiem farsy jest oczywistość, pełen negliż, nagość. Potrzebne są proporcje, relacje, stosunki, odcienie, niuanse, jakby kontrolowane przejścia, komunikacje, zapośredniczenia między życiem jako takim a teatrem życia.

Niezbędne są przesłony, maski, przebrania, symbolizowane przez dekorację, scenografię, zastawkę. „Nie było dekoracji. Wszystkich było widać", a w naszej grze regułą jest, że nie może wszystkich ani wszystkiego być widać. Trzeba uchylić rąbka tajemnicy, a nie wyjawiać całej prawdy; trzeba dawać do myślenia, a nie pytać i zarazem odpowiadać. Frayn ustawia dekoracje nawet „tyłem do przodu", ale jako mistrz farsy wie, że z dekoracji zrezygnować nie wolno. Jest ona dlań w przedstawieniu tą śluzą, bramą, ekranem, przez który „to, co widać" w mniej i bardziej kontrolowany, czyli reżyserowany sposób wdaje się w grę z „tym, czego nie widać".

Tak teatr znowu naśladuje i przedrzeźnia życie, podstawia światu lustro, gdyż gra, którą jest czy bywa życie, to również żywa, wciąż zmienna relacja pomiędzy „tym, co widać" a „tym, czego nie widać". Dekoracją, scenografią, zastawką okazuje się przecie firanka w oknie, przepierzenie w biurze, parawan w szpitalu i milionowe śluzy, bramy, ekrany, którymi przesłoniliśmy prywatność, dosłowność, nagość nie ze wstydu, lecz właśnie z powodu tej namiętności, pasji gry, którą nazywamy kulturą.

### „W tych starych domach zdarzają się różne cuda"

U podstaw *Czego nie widać* Frayna, sztuki, w której gra się *Co widać* Housemongera, tkwi ta sama prastara zasada gry, która funduje ludzką kulturę i jako człowiek gry zbiorowy bohater *Czego nie widać*, porównany do trupy aktorów, to wpierw *homo ludens*, mieszkaniec świata farsy, a dopiero potem *homo faber*, określony przez swą profesję, borykający się z cywilizacją teraźniejszości, którą sam stworzył, walczący z urzędem podatkowym i rzecz jasna wyposażony

w orientację konsumpcyjną. Chcę przez to powiedzieć, że wbrew pozorom mieszkańcem naszej globalnej wioski jest dziś wciąż szukający taniej rozrywki i nowych możliwości konsumpcji *homo faber*; człowiek pracy, a nie prawdziwy człowiek zabawy, *homo ludens*. Dowodem regres kultury wysokiej i rozpad wspólnoty śmiechu, czyli w relacjach międzyludzkich przecena gry, zanik towarzyskości, niemożność prawdziwego dialogu nie mniejsze, niż niedostatek fars w teatrach. Bohaterowie *Co widać* – Pani Clackett, Roger Tramplemain, Vicki, Philip Brent, Szejk, Flavia Brent, nawet Złodziej – to ludzie zabawy, których na scenie *Czego nie widać* zagrać mają aktorzy, którzy nie są tu ludźmi zabawy, lecz pracy.

Z pomocą jednym i drugim przychodzi wtedy stary, angielski dom: tu ludzie zabawy są u siebie, a ludziom pracy łatwiej zrozumieć, a potem wcielić się na chwilę w ludzi zabawy. Dawność starego, angielskiego domu nie jest najważniejsza; to tylko znak, że nowoczesność, a także ponowoczesność naszych współczesnych domów i mieszkań przepłasza grę, nazywaną kulturą. W otwartych przestrzeniach, za drzwiami ze szkła, przy wyburzonych ścianach, u bezpruderyjnych gospodarzy nie sposób mówić o grze „tego, co widać" z „tym, czego nie widać".



Farsowemu światu i kulturze wysokiej, której ważną przyprawą jest inteligencja, czyli między innymi wspólnota śmiechu – jak powietrze do oddychania potrzebne są śluzy, bramy, przejścia między „tym, co widać" a „tym, czego nie widać". Stary, angielski dom, pełen drzwi, przejść, korytarzy, pomieszczeń, kotar, schowków, zasłon, parawanów, firan, zakamarków to czysty model kultury, czyli gry „tego, co widać" z „tym, czego nie widać", i farsy, czyli krzywego lustra naszego świata gry „tego, co widać" z „tym, czego nie widać", czyli kultury.

W ten model wpisać można wiele fabuł i Frayn wiele fabuł – „ustawiając dekoracje tyłem do przodu" – weń wpisuje. W grze „tego, co widać" z „tym, czego nie widać" ludzie to barwne opowieści, których wątki i osnowy niekoniecznie dają się powiązać w całość. Lecz czy w życiu, w kulturze, w teatrze, w farsie istnieje całość? Przecie wszystko wygląda raczej na nieskończoność różnorodności!

### „Sardynki wchodzą, sardynki wychodzą"

W grze „tego, co widać" z „tym, czego nie widać" jak w tyglu wytapia się niczym kruszec śmiech. Nasz symboliczny stary, angielski dom jest przestrzenią niedomówień, dziwnych spotkań, zaskoczeń, niespodzianek, gagów; tu „zdarzają się różne cuda". Inaczej niż całość, nieskończoność różnorodności nie jest scalana logicznym następstwem przyczyn i skutków. „Wszyscy za sceną wpadają w panikę: «gdzie jesteśmy?»". A na scenie?

Na scenie aż roi się od sardynek! Sardynki na talerzu Pani Clackett, „piękna porcyjka rozpaćkanych sardynek", „prezenty z Sardynii", „sardynki tu, sardynki tam. Zupełnie jak bitwa pod Waterloo". Naiwny byłby symbolog czy psychoanalityk, dociekający po swojemu znaczenia sardynek w starym, angielskim domu albo w sztuce Frayna, który wykpił już zresztą symbologa czy psychoanalityka pod postacią niejakiego J.G. Stillwatera, domniemanego autora uczonej rozprawy *Eros bez spodni. Studia nad semantyką farsy sypialnianej*. W grze „tego, co widać" z „tym, czego nie widać" sardynki nie są znakiem relacji pomiędzy jednostką a ławicą, napięcia między milczeniem ryby a gadatliwością człowieka farsy czy takim samym rekwizytem fatum, jak skórka od banana. Sardynki to wehikuły samej prawdy o naturze rzeczywistości, zrozumianej jako nieskończoność różnorodności. Wiązania tej rzeczywistości są bowiem nieoczywiste, właściwie absurdalne, „sardynkowe".

Sardynki, które być może jako wehikuły prawdy o naturze rzeczywistości miałyby sprawić, że nieskończoność różnorodności zacznie przypominać całość, niczego takiego oczywiście nie sprawiają. Niczym przecinki w zdaniu, sardynki na scenie są znakami porządku, osobliwego, farsowego porządku śmiechu. Ich konkret, ich wehikuł, ich absurd wyzwala w końcu śmiech, który jedyny spaja i wyjawia to, co gra „tego, co widać" z „tym, czego nie widać" wyprowadza z siebie na światło dzienne jako karkołomne, nielogiczne, nonsensowne, lecz autentyczne.

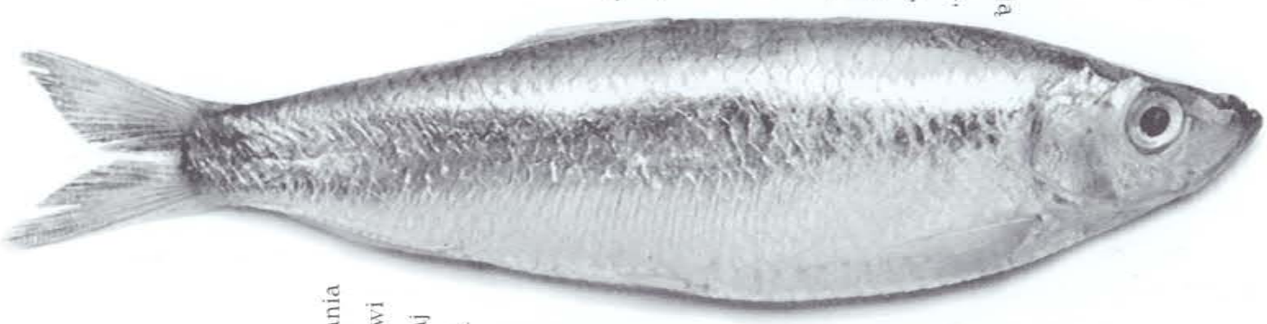
Przesycone komizmem, śmiechorodne i aforystycznie celne kwestie bohaterów sztuki *Co widać* – jakże inne od chaotycznych, bełkotliwych i krzykliwych kwestii bohaterów sztuki *Czego nie widać*, gdy nie wypowiadają kwestii bohaterów sztuki *Co widać* – można nazwać owocami stylu czy raczej sposobu myślenia, który nazwałbym myśleniem sardynką czy myśleniem sardynkowym. Według myślenia sardynkowego na przykład zwykły termofor raz okazuje się apteforem, a innym razem torboforem. Promieniowanie myśli sardynkowej na rzeczywistość powoduje dalej, że kiedy Pani Clackett mówi o sobie: „Do kuchni i z powrotem, jak kukułka w zegarze" – rzeczywiście domyślamy się w niej kukułki z zegara, która właśnie wnosi do jadalni talerz z sardynkami i odbiera telefon. Od tej pierwszej chwili wszyscy w przedstawieniu często będą myśleć i mówić sardynkami. Farsowość Złodzieja, Vicki, Szejka, Rogera, Philipa czy Flavii, a nawet Lloyda, Poppy czy Tima na tym sardynkowym stylu myślenia, mówienia, a potem działania polega i sardynkowy styl pozwala rozróżnić proporcje ludzi zabawy i ludzi pracy w skomplikowanych osobowościach Dotty Otley, Garry'ego Lejeune, Brooke Ashton, Fredericka Fellowes, Belindy Blair czy Selsdona Mowbray. Rzecz przecie aż i tylko w tym, by „dojechać do końca i byle się zgadzały drzwi i sardynki".

**„Ale czy widzowie się połapią?"**

Pewnie, że się połapią. Nieczęsto w teatrze wypada tak pytać, ale też nie zawsze można tak odpowiedzieć. Każdy *homo faber* to chwilowy – w teatrze – *homo ludens*. Farsa, krzywe lustro, przypomina każdemu z nas o jego drzwiach i sardynkach. Może nie gramy już „tym, co widać" i „tym, czego nie widać". Lecz nie musi to znaczyć, że „farsa, teatr, życie" nie gra nami.

Poznań, 15 stycznia 2003

*Sergiusz Sterna-Wachowiak*



Sardynki mają olej w głowach, a są tak durne, że zamknęły się w puszce i klucz zostawiły na zewnątrz.

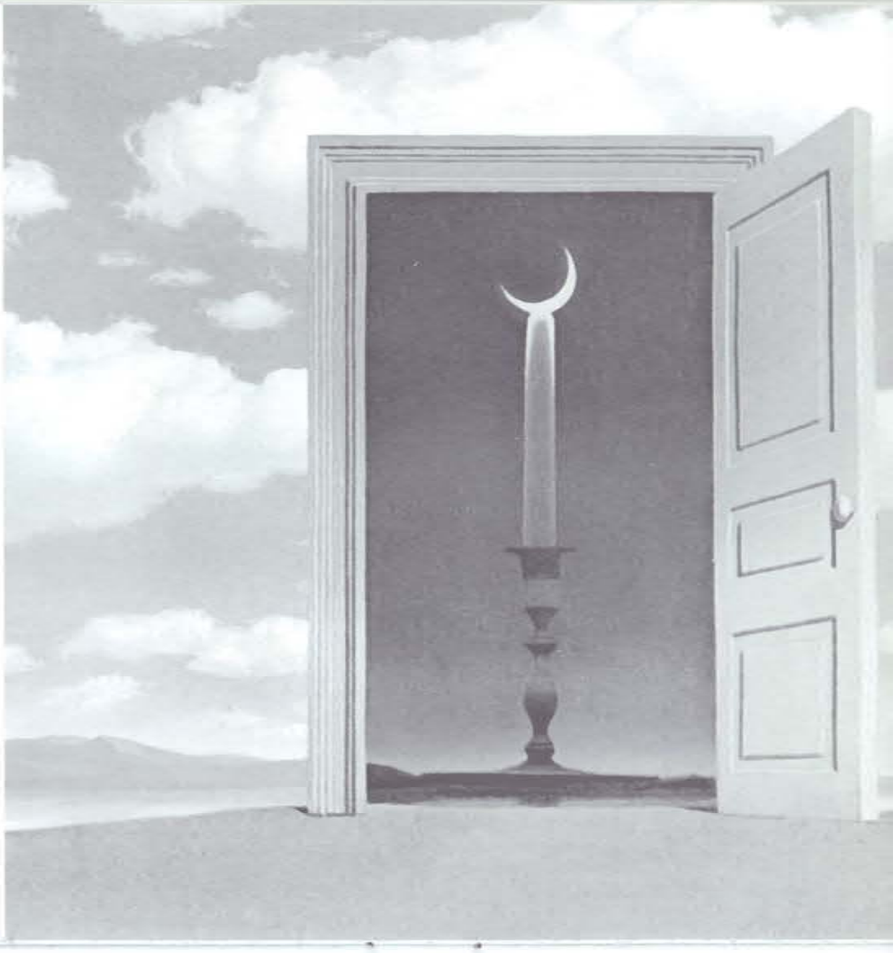
*Bob Monkhouse*

Oprócz wyważania otwartych drzwi istnieje też zwyczaj trzaskania zamkniętymi.

*Wiesław Brudziński*

Michael Frayn

# Od autora



Sztuka ta przechodziła różne fazy i miała różne wersje. Podaję tu jej krótką historię, aby uniknąć niejasności i nieporozumień.

Życie rozpoczęła jako krótka jednoaktówka, zatytułowana *Exits*. Zamówiona została przez nie żyjącego już Martina Ticknera na przedstawienie dobroczynne w Royal Theatre przy Drury Lane, które odbyło się 10 września 1977 roku. Reżyserował je również już nie żyjący Eric Thompson, a występowali w nim Denis Quilley, Patricia Routledge, Edward Fox, Dinsdale Landen i Polly Adams. Wtedy to Michael Codron zlecił pełnowymiarową wersję i czekał na nią ze zmienną cierpliwością. Reżyser Michael Blakemore nakłonił mnie do przemyślenia i przebudowania powstałego tekstu, proponując wiele nowych pomysłów, które wcieliłem w życie.

Po premierze sztuki w 1982 roku w Hammersmith, w Teatrze „Lyric", dokonywałem wielu poprawek, a właściwie pisałem ją ciągle na nowo, aż w końcu Nicky Henson, który grał Garry'ego, obwieścił w imieniu całej obsady (tak jak mógłby zrobić to sam Garry), że nie zamierzają się już uczyć kolejnych wersji.

Sztukę przeniesiono do Teatru „Savoy" i grano aż do 1987 roku w pięciu udanych obsadach. Zmieniłem tekst również dla przedstawienia w Waszyngtonie w 1983 roku i ponownie, gdy przeniesiono je na Broadway.

Czytając angielski tekst, z którego korzystano przez ostatnie piętnaście lat, odkryłem całą serię osobliwych błędów drukarskich, które, jak podejrzewam, zmuszały reżyserów do całkiem groteskowych rozwiązań, aby je usensownić. Co działo się z tekstem w innych językach, mogę się jedynie domyślać. Wiem, że we Francji sztukę tę grano pod dwoma różnymi tytułami (niekiedy równocześnie), a w Niemczech pod czterema. Wyobrażam sobie, że bywała często adaptowana do lokalnych okoliczności, wbrew kontraktowym obwarowaniom. We Francji moich brytyjskich aktorów i postaci, które odgrywali, z pewnością przemieniono we Francuzów, we Włoszech – we Włochów (którzy wprowadzili między aktami *Pieśń Sardynkową*). W Barcelonie aktorzy katalońscy grali Hiszpanów, w Tampere, w północnej Finlandii, krzepcy mieszkańcy Północy, mówiący dialektem Tampere, grali dekadenckich południowców o akcencie helsińskim. Na japońskim plakacie wszyscy wydawali się Japończykami, a na chińskim – Chińczykami. W Pradze przez jakieś dziesięć lat sztuka szła bez aktu trzeciego i nikt tego nie zauważył aż do mojego przyjazdu.

Dla nowego przedstawienia w National Theatre w 2000 roku napisałem ją jeszcze raz. Niektóre ze zmian wynikały z mojego własnego pragnienia – nic tak jak konieczność siedzenia nad sztuką dwanaście milionów razy nie sprawia, że palec cię świerzbi, by nacisnąć klawisz *delete*. Skrajny krytycyzm i inwencja nowego reżysera Jeremy'ego Samsa, którym trudno było się oprzeć, spowodowały kolejne zmiany. Mam nadzieję, że nikt nie zauważy różnicy, ale jeżeli zniszczyłem jakieś szczególnie cenne błędy albo sugestywne niekonsekwencje, to z góry przepraszam.

*Tł. Justyna Grzegorczyk*

**MICHAEL FRAYN** to autor dramatów, powieści i scenariuszy filmowych. Jest także dziennikarzem, twórcą filmów dokumentalnych i tłumaczem Czechowa. Napisał trzynaście dramatów, w tym *Copenhagen*, za który otrzymał Nagrodę Tony w kategorii najlepszego dramatu, a także nagrody Outer Critics Circle i Drama Desk, a w Wielkiej Brytanii nagrody Oliviera i „Evening Standard". Jego powieść *Headlong* znalazła się na liście Booker Prize. W roku 2002 ukazała się jego najnowsza powieść *Spies*. Frayn urodził się w 1933 roku, ukończył Cambridge. Jego żona, Claire Tomalin, jest biografem i krytykiem. Mieszkają w Londynie.

**ROBIN HOUSEMONGER** urodził się w Worcester Park, w Surrey, w „niczym nie wyróżniającej się" rodzinie, nie licząc ciotki o rudych włosach, która miała zwyczaj śpiewać wszystkie wysokie, zakręcone kawałki z *Wesołej wdówki* przy herbacianym stoliku. Twierdzi, że był najbardziej nieudolnym hurtownikiem bielizny męskiej na świecie i zaczął pisać, żeby wypełnić długie godziny oczekiwania między jednym a drugim zamówieniem na bieliznę. Wykorzystał to doświadczenie w swojej pierwszej sztuce *Skarpetki przed małżeństwem*, którą grano na West Endzie przez dziewięć lat. Dwie z jego następnych sztuk, *Pojedynek na majtki* i *Hanky Panky*, pobiły rekordy popularności w Perth w Australii Zachodniej. *Co widać* jest jego siedemnastą sztuką.

## SELSDON MOWBRAY
### (Złodziej)

po raz pierwszy „wszedł na pokład" w wieku dwunastu lat – grając Lucjusza w objazdowym przedstawieniu *Juliusza Cezara* ze swoim ojcem, wielkim Chelmsfordem Mowbrayem na czele. Odtąd służył w różnych lokalnych repertuarach i twierdzi, że występował we wszystkich zespołach teatralnych, które jeździły z Szekspirem przez ostatnie pół wieku. Wspinając się do ról w stylu Gorczyczki, różnych chłopców i synów, do Baltazarów, Benvoliów i Le Beau; potem był Chudzina, Lenox, Trinculos, Dzióbek, Piana; wreszcie awansował na Drapacza, Poloniusza i Aguecheeka. Jego najważniejsza ostatnia rola filmowa to Wściekły Emeryt w *Grenn Willies*.

## GARRY LEJEUNE
### (Roger Tramplemain)

jeszcze w szkole teatralnej zdobył powszechnie pożądany Medal za Pasję Laetitii Daintyman. Występował w telewizji w takich produkcjach, jak *Policja!*, *Eskadra zbrodni*, *Policzek*, *Medycyna sądowa*, *Celownik*. Najprawdopodobniej jednak najlepiej jest znany jako Cornetto, sprzedawca lodów, który porusza serca wszystkich kobiet z lizakiem w serialu *Na pasach*.

## LOŻA PATRONÓW TEATRU NOWEGO

**wspiera finansowo, organizacyjnie i duchowo działalność teatru**

Magdalena i Józef Bejnarowiczowie
Grażyna i Grzegorz Bigajowie
Marek Bykowski
Krzysztof Cichy
Bogumiła i Roman Czechoscy
Iwona i Łukasz Domańscy
Anna i Tomasz Działyńscy
Cezary Frąckowiak
Krystyna i Włodzimierz Golowie
Krzysztof Jakubowski
Grażyna i Marek Jarzyńscy
Małgorzata i Dariusz Jedlińscy
Natalia i Janusz Kalida
Lidia i Stefan Klepaccy
Izabella i Eugeniusz Klimaszewscy
Małgorzata i Grzegorz Korytowscy
Ryszard Kosonowski
Beata i Tomasz Kotowscy
Grażyna i Marian Kryłowiczowie
Radosław Lewandowski
Elżbieta i Lesław Markiewiczowie
Renata i Tadeusz Mataczyńscy
Stanisław Mąderek
Małgorzata Mercik
Krystyna i Jerzy Nadwórni
Małgorzata i Włodzimierz Pełczyńscy
Piotr Karol Potempa
Dorota i Krzysztof Rybarczykowie
Barbara i Mariusz Słowińscy
Elżbieta i Roman Stasierowscy
Zina i Marcin Stelmachowie
Krystyna i Michał Szulczewscy
Renata i Piotr Urowscy
Anna i Andrzej Wituscy
Agnieszka i Waldemar Wojciechowscy
Maria i Zbyszek Wybiccy
Beata Gallas-Zalaszewska
i Waldemar Zalaszewski
Gizela i Paweł Żegota-Rzegocińscy
Irena i Andrzej Żołądkowscy

CZŁONKOWIE WSPIERAJĄCY:
Heraklith Polska Sp. z o.o.
Kreisel Technika Budowlana Sp. z o.o.
Kompania Piwowarska S.A.

KREDYT BANK

agencja reklamowa mm studio dział produkcyjny - studio grafiki

ONYKS

ZIEMSKI I PARTNERZY

Fabryka Mebli BALMA® meble biurowe

IKEA®

www.IKEA.pl

Zapraszamy do salonu
meblowego IKEA
IKEA Retail sp. z o.o.
ul. Szwedzka 10
61-285 Poznań
tel. 650-71-11

ZIEMSKI
I PARTNERZY

Działalność Teatru Nowego w Poznaniu
wspiera
Kancelaria Prawna K. Ziemski i Partnerzy

lemur STUDIO

zwiększamy obroty naszych Klientów!

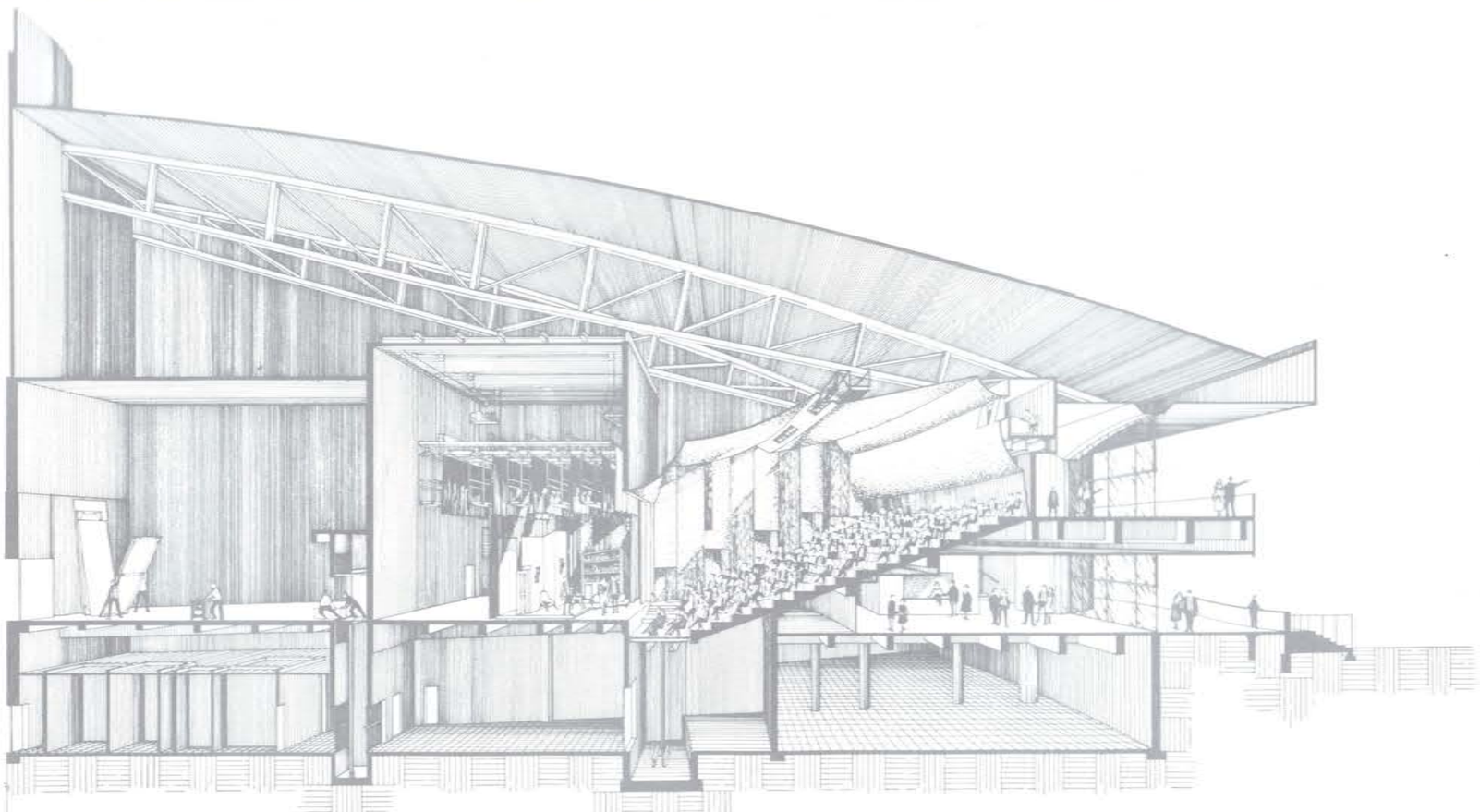
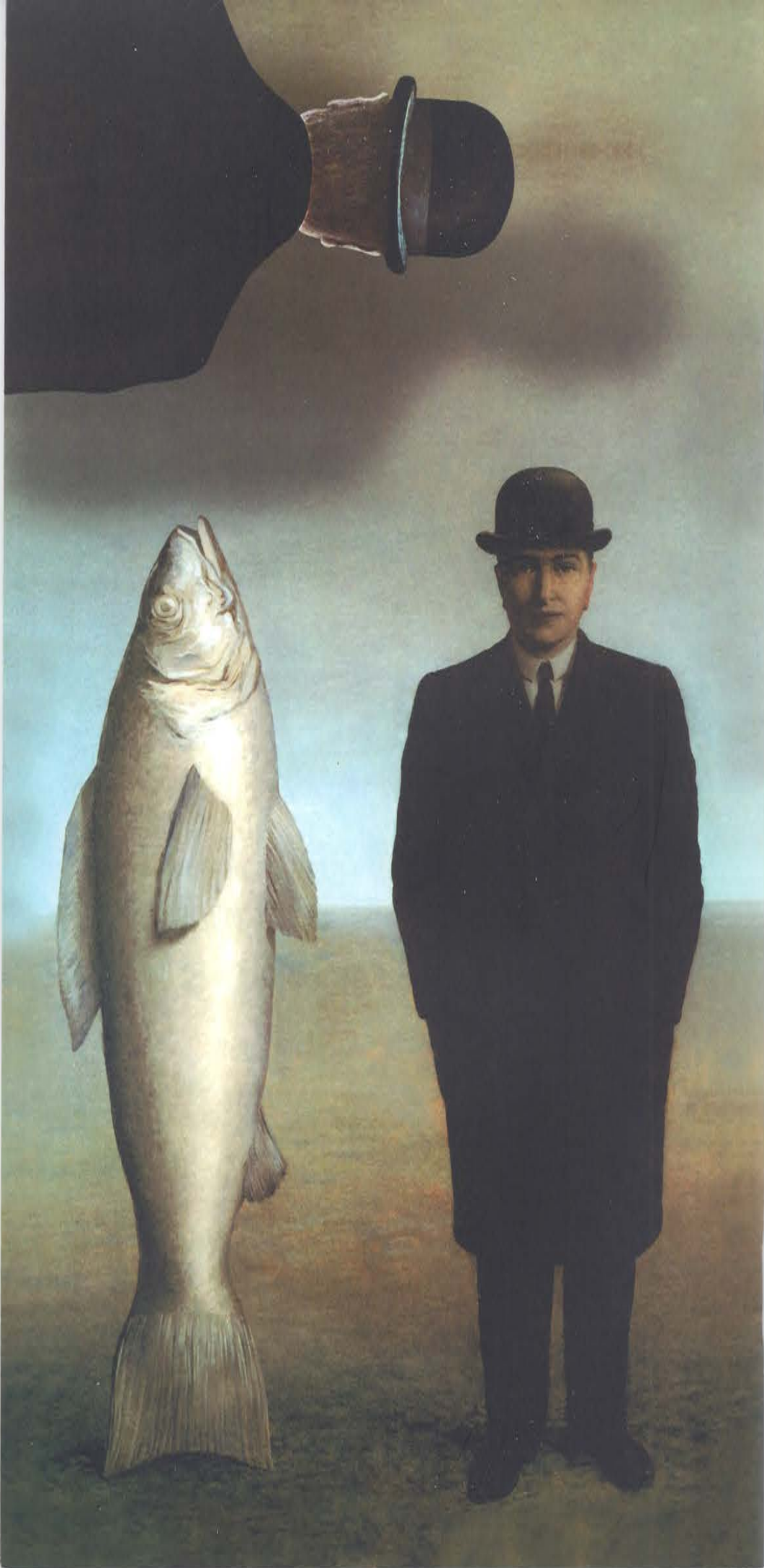
agencja reklamowa LEMUR Studio ul. Szyperska 22; 61-754 Poznań; tel.: 0-61 855 09 57, fax: 0-61 853 16 54

| | |
|---|---|
| **p.o. Dyrektor** | **Zbigniew Theus** |
| **Kierownik artystyczny** | **Eugeniusz Korin** |
| **Kierownik literacki** | **Sergiusz Sterna-Wachowiak** |

| | |
|---|---|
| Kierownik techniczny | Marek Matuszak |
| Zastępca kierownika technicznego | Zbigniew Grasza |
| Pracownia charakteryzatorska | Czesława Doroszkiewicz, Alina Magnus |
| Pracownia krawiecka damska | Janina Majchrzak, Bożena Gawrońska |
| Pracownia krawiecka męska | Jarosław Trzeciak, Elżbieta Kubicka |
| Pracownia tapicersko-dekoracyjna | Henryk Gomuła |
| Pracownia modelatorska | Leszek Zieliński |
| Pracownia ślusarska | Tadeusz Michalski |
| Pracownia stolarska | Piotr Macherowski, Roman Wrzesiński |
| Elektrycy | Leszek Kargol, Krzysztof Wasielewski, Rafał Okupnik |
| Akustycy | Sławomir Kowalczyk, Sławomir Wawrzyniak, Paweł Walczak |
| Brygadzista sceny | Brunon Urbaniak |
| Montażyści | Mirosław Bartkowiak, Krzysztof Baumann, Roman Bączyk |
| | Robert Czajka, Piotr Jaszczuk, Jacek Kowalczyk |
| | Bartłomiej Musielak, Robert Szymlet, Mariusz Zaremba |
| Rekwizytorzy | Jerzy Świt, Ryszard Pszczoła |
| Garderoba damska | Anna Kellner |
| Garderoba męska | Anna Bartkowiak, Mieczysława El-Osta |
| Kierownik administracyjny | Bogdan Gajek |
| Kierownik biura obsługi widzów i reklamy | Jacek Nadarzyński |
| Kierownik muzyczny | Jacek Skowroński |
| Sekretarz literacki | Izabela Przyłuska |


| | |
|---|---|
| Redakcja programu | Sergiusz Sterna-Wachowiak |
| Projekt graficzny | Blanka Tomaszewska |
| Edycja | „Fenommedia" |
| Druk | Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak |
| Wydawca | Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu, 60-838, ul. Dąbrowskiego 5, tel. (061) 848 48 85 e-mail: teatrnowy@teatrnowy.pl www.teatrnowy.pl |


W przedstawieniu wykorzystano fragmenty utworów muzycznych: Sergio Siaba, *El Cuarto de Tula*; Guillermo Portables, *El Carretero*; Faustino Oramas, *Candela*; wykonanie: Buena Vista Social Club; edycja: A World Circuit Production 1997; producent: Ry Cooder.

W programie wykorzystano teksty: *Przebłysk noumenu*, *Od autora* oraz noty biograficzne Robina Housemongera, Michaela Frayna i aktorów sztuki *Co widać*, czyli bohaterów sztuki *Czego nie widać* – wszystkie teksty w tłumaczeniu Justyny Grzegorczyk – według: Michael Frayn, *Noises Off. A Play in Three Acts*, New York 2002.

W programie wykorzystano reprodukcje obrazów René Magritte'a według: *René Magritte 1898–1967. Die Gesetzte des Absurden*, Köln 1986 oraz rysunki architektury scen teatralnych według: George C. Izenour, *Theater Design*, New York 1977 i Zbigniew Raszewski, *Krótka historia teatru polskiego*, Warszawa 1978.