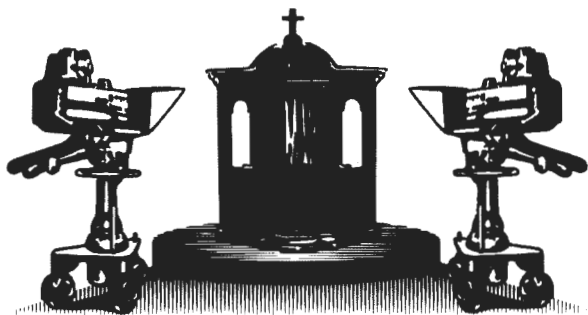
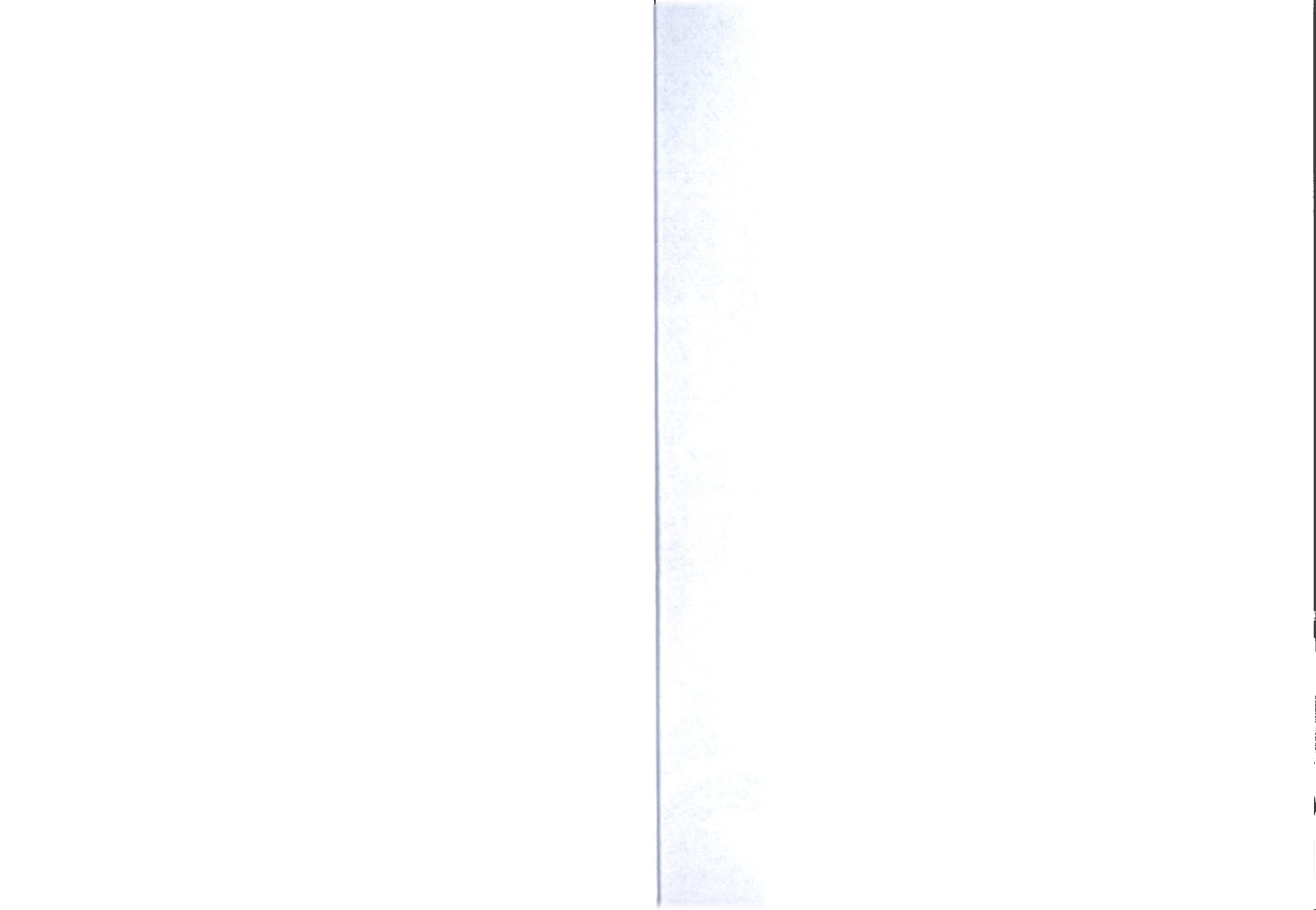


O C Z Y S Z C Z E N I E



N A R O D O W Y S T A R Y T E A T R W K R A K O W I E





O C Z Y S Z C Z E N I E

TEKST I REŻYSERIA PETR ZELENKA



NARODOWY STARY TEATR W KRAKOWIE

Agnieszka Marszałek

O wstydzie, strachu i... higienie psychicznej

Istnieje pewna różnica pomiędzy angielskim *Coming clean* i sensem jego polskiego odpowiednika – *Oczyszczenie*. To ostatnie kojarzymy z określonym aktem (spowiedź, rozprawa sądowa). Można oczyścić (siebie lub kogoś), czyli usprawiedliwić i znaleźć okoliczności łagodzące (jeśli zarzut jest słuszny) lub uniewinnić (jeśli oskarżenie jest bezpodstawne). Tak czy owak, pojęcie oznacza czynność dokonaną, która sprawę ostatecznie rozstrzyga i zamyka.

Coming clean natomiast akcentuje niedokonany aspekt zachodzącego procesu. To raczej wychodzenie ze stanu bycia nieczystym, a więc „wybielanie” samego siebie: we własnym sumieniu, w oczach innych – niekoniecznie skuteczne i bezdyskusyjne...

Najnowszy dramat Petra Zelenki traktuje o obu tych aspektach. Jest, oczywiście, główny bohater: Jacek Górski, średni pisarz średniego pokolenia, ustabilizowany, żonaty mężczyzna, który – opętany nagłym, chorym pożądaniem – gwałci

dziesięcioletniego syna zaprzyjaźnionych sąsiadów. Za jednym zamachem popełnia wyjątkowo paskudne przestępstwo i burzy własne przekonania o sobie. Równolegle – choć w pewnym oddaleniu – wprowadził Zelenka wątek Księdza, który, z przyczyn fundamentalnych ukarany suspensą, czując się w niezgodzie ze swymi obecnymi przekonaniem, decyduje się wystąpić z katolickiej wspólnoty.

Obie – nieporównywalne przecież – sprawy łączy jedno: zarówno Jacek, jak Ksiądz decydują się mówić o nich publicznie. *Oczyszczenie* bowiem to nie tylko tytuł dramatu. To zarazem tytuł programu telewizyjnego, szczególnego rodzaju talk-show, podczas którego zaproszony do studia gość wyznaje w obecności kamery i widzów coś, co należy do jego sfery osobistej, intymnej. Zapraszani do programu goście nie zawsze mają do wyjawienia wstydlive sekrety czy przewinienia. Zdarza się i tak, że – jak w przypadku Księdza – chcą publicznie ogłosić decyzję światopoglądową, dojrzewającą do lat i będącą wynikiem świadomego wyboru. Publiczne oświadczenie: „Postanowiłem wystąpić z Kościoła katolickiego” to niewątpliwie gest szokujący, dyskusyjny, ale z punktu widzenia religii i etyki, nie zaś prawa.

Jacek natomiast chce się publicznie oczyścić. Dlaczego oczyścić – nie podlega kwestii: ponieważ czuje się winny i ponieważ nie czuje się pedofilem – to ma być gest odcięcia się od tej części siebie, która wydaje mu się odrażająca i obca. Dlaczego publicznie – tego chyba sam dobrze nie wie. Może, wydając się na tłu tłumy anonimowych widzów, próbuje przetworzyć własną historię w przedmiot dyskusji, a tym samym uciec od niezwykle trudnej sytuacji powiedzenia o wszystkim wprost własnej żonie i rodzicom chłopca? A może chce w ten sposób się ukarać, napiętnować? Jego sumienie jest wówczas wrażliwe, bo dopiero co dotknięte, zranione. Jest wciąż jeszcze oszołomiony tym, co zrobił, do czego, ku własnemu zaskoczeniu i wstydtowi, okazał się zdolny. Z czasem jednak zdąży przywyknąć do myśli o popełnionym złu, a wstyd zacznie stopniowo przechodzić w pospolity strach przed jego ujawnieniem. Kiedy zaś wstyd zamienia się w taki strach – o wyznaniu i oczyszczeniu nie ma już mowy. Idzie wtedy tylko o to, by jakimś sposobem zamazać, uspić deprymujące wspomnienie. Choćby za cenę samooszustwa.

Wstyd to uczucie nie do przecenienia, które organizuje ludzką samodyscyplinę i nakazuje krytycznie spojrzeć na samego siebie. Wiąże się ściśle z poczuciem



Faint, illegible text is visible on the right side of the page, appearing as a vertical column of characters.

Z Petrem Zelenką rozmawia Krystyna Krauze

Jak wyglądała praca nad krakowskim przedstawieniem?

Najpierw przyjechałem do Krakowa, obejrzałem kilka przedstawień w Starym Teatrze i wybrałem aktorów. Niektórych znalazłem też w Internecie. To moje ulubione zajęcie – szukać aktorów w Internecie, na podstawie zdjęć. Robię to „na ślepo”, ale z reguły działa, zwykle trafiam na odpowiedni typ. Podsumowując – najpierw wybrałem aktorów, potem napisałem ramową historię, a następnie zaczęliśmy próby. Niektóre sceny czy dialogi pisałem w nocy po próbach i następnego dnia sprawdzaliśmy na scenie nowy tekst. To był bardzo przyjemny etap pracy. Ważną sprawą była kilkumiesięczna przerwa w próbach, kiedy dopracowywałem dialogi i właściwie zaczynałem dopiero rozumieć, o czym jest ta sztuka. Wytapywałem sceny, które trzeba poprawić. Dla twórcy to wielki luksus zaplanować sobie tak próby, żeby mieć na to wszystko czas. Warunki pracy w Starym były tak idealne, że aż się bałem, bo wtedy łatwo zobaczyć słabe strony autora...

Czego się Pan spodziewał podejmując to wyzwanie? Co było najbardziej interesujące – inny sposób pracy z aktorami, innego rodzaju kontakt z publicznością?

W teatrze praca z aktorem wygląda zupełnie inaczej niż w filmie, jest o wiele bardziej intensywna. W wypadku filmu właściwie trudno mówić o pracy z aktorem. To tylko szereg instrukcji – gdzie aktor powinien pójść, jak powiedzieć, gdzie spojrzeć... W teatrze to praca organiczna. Coś powstaje w czasie, tworzy się, kształtuje. A publiczność... jest chyba taka sama jak w kinie, z tą różnicą, że w teatrze widzowie są bardziej wytrzymali – są w stanie więcej wybaczyć autorowi i reżyserowi.

Co zainspirowało Pana do podjęcia tematu współczesnej wersji *Zbrodni i kary* – a właściwie zbrodni bez kary – i umieszczenie akcji w realiach telewizji?

To trudne pytanie... Moja sztuka jest o tym, że świat zachowuje się nielogicznie. I jedną z tych nielogiczności jest to, że z winą nie wiąże się kara, lecz nagroda. A sama telewizja ma dość szczególne znaczenie – to właściwie wirtualny świat, równoległy z tym realnym. To także sztuka o postugiwaniu się informacjami. O tym, że często zdobycie informacji nie musi prowadzić do ich opublikowania, lub też o tym, że opublikowana już informacja właściwie nikogo nie interesuje.

Czy sam ogląda Pan programy typu talk-show w telewizji, a jeżeli tak, to czego Pan od nich oczekuje?

Raczej nie oglądam takich programów, ale właśnie mam zamiar iść do telewizji i zasiąść wśród publiczności podczas nagrania popularnego w Czechach talk-show.

Dlaczego przyjął Pan propozycję napisania sztuki dla Starego Teatru i wyreżyserowania jej w Krakowie?

Ta propozycja była o wiele lepsza od tych, jakie dostaję w Czechach. Tam jest raczej mało prawdopodobne, by zaproponowano mi pracę w Teatrze Narodowym.

Jakie jest Pana doświadczenie teatralne? Dotychczas Pana nazwisko kojarzone głównie z filmem.

Krakowska realizacja jest czwartym spektaklem w moim życiu. Do tej pory zrobiłem dwa przedstawienia w praskim teatrze W Dejvicach, były to *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* i *Teremin*, a jeden spektakl – *Rozkłady jazdy* – wyreżyserowałem na Słowacji z aktorami i producentami: Anną Siškovą i Adym Hajdu.

Chcę podejrzeć to „od kuchni”. Wiem, że Krzysztof Globisz wziął udział w nagraniu programu Szymona Majewskiego z tego samego powodu – ponieważ w sztuce jest gościem w studio, postanowił sprawdzić, jak to wygląda naprawdę.

Czy nie obawia się Pan, że temat pedofilii może przestonąć inne tematy spektaklu?

Nie boję się, bo to nie jest spektakl o pedofilu. Mój bohater jest człowiekiem, który tylko raz zrobił coś tak strasznego, to właściwie jego towarzyski samobójstwo. Miał chwilę niepoczytalności, sam nie wie, jak do tego doszło. Byłby pedofilem, gdyby ten czyn się powtarzał. Wtedy byłoby nieprzyjemnie oglądać sztukę o takim człowieku. Poza tym, nigdy nie zobaczymy tego, co się tam stało, o tym się tylko mówi...

Czy Pana zdaniem ludzie uczestniczą w programach typu talk-show opowiadając o sobie i wyciągając przeróżne „brudy” dlatego, że żyjemy w czasach kryzysu wiary i właśnie w telewizji ludzie znaleźli jakąś zastępczą formę spowiedzi?

Myślę, że ludzie chodzą do telewizji z różnych powodów. Niektórzy idą pokazywać się, to pewnego rodzaju ekshibicjoniści, inni idą, bo im to zaproponowano, a są dobrze wychowani, a jeszcze inni uważają, że mają coś ważnego do powiedzenia, że ich historia może kogoś zainteresować czy też komuś pomóc – i to chyba najładniejsza motywacja do brania udziału w czymś takim...

Czy stawia Pan diagnozę, że żyjemy w czasach kryzysu cywilizacji, upadku tradycyjnych wartości?

Nie, cywilizacja nie jest w kryzysie, natomiast na naszych oczach rozpadają się zachodnia demokracja. Niedługo będzie jej koniec.



home news pokaż się forum archiwum kontakt

SCIERA

POKAŻ SIĘ

Odezwij się! Zapraszamy do studia!



Czy jest ktoś, kogo nienawidzisz z całego serca? Chcesz mu to wygarnąć przed kamerami? Proszę zadzwonić do naszych Producentów tel. 0800652321609 – lub wyślij [e-mail!](#)

Czy masz romans z mężem siostry lub przyjaciółki? Albo z żoną brata lub najlepszego kumpla? Chcesz o tym porozmawiać? Zadzwonić do Moniki tel. 0800952321610 – lub wyślij [e-mail!](#)

Czy zrobiłaś(eś) coś, czego do dziś się wstydzisz? Chcesz to wyznać w naszym studio? Zgłoś się do nas tel. 0800232144608 – lub wyślij [e-mail!](#)

Czy załatwiłaś(eś) sobie super pracę przez łóżko? Chcesz podzielić się swoimi doświadczeniami w naszym programie? Zadzwonić do Marty tel. 0800232136607 – lub wyślij [e-mail!](#)

Czy zgwałcono cię i pragniesz o tym opowiedzieć? Zadzwonić do Karoliny tel. 0800723217606 – lub wyślij [e-mail!](#)

Nie umiesz się zdecydować, którego kochanka(kę) wybrać? Możemy ci pomóc – podaj swój wiek, nr telefonu i przyślij zdjęcia do Biura Produkcji!

Twój szef (szefowa) cię molestuje i nie umiesz znaleźć wyjścia z sytuacji – zadzwonić do Joanny tel. 0800232111605 – lub wyślij [e-mail!](#)

Jesteś transwestytą lub transseksualistą? Pragniesz opowiedzieć nam swoją historię? Zadzwonić do Lucyny tel. 0800232161213 – lub wyślij [e-mail!](#)



SKONTAKTUJ SIĘ



ZADZWOŃ !!!



ZOBACZ NAS NA ŻYWO





Telefoniczna rozmowa sekretarza generalnego Rady Programowej CNN z głównym dowódcą amerykańskich sił zbrojnych

(fragment książki *Kalambury* Jacka Górskiego)

GEORGE George Haddock, słucham.
JOHN Tu John.
GEORGE Jaki John?
JOHN John McNamara.
GEORGE Jezuchryście, John to ty? Cieszę się, że dzwonisz! Nie widzieliśmy się... no chyba od liceum... od wtedy, kiedy pożyczaliśmy sobie od twojego taty takiego czarnego cadilaka i obracaliśmy w nim panienki, którym wcześniej obiecywaliśmy, że będą grać w naszym wymyślonym szkolnym filmie, a potem je...

JOHN (*przerywa*) No, to było dawno temu.
GEORGE Racja. Ale wciąż tkwi w nas coś z tamtych czasów, nieprawda?
JOHN Tata od dawna nie żyje.
GEORGE Przykro mi. To był fantastyczny facet.
JOHN Dzięki. Przeżył fajne życie.
GEORGE Musiał być dumny z ciebie. Cieszył się z twoich osiągnięć. O ile się nie mylę, to świetnie ci się powodzi.
JOHN Nie narzekam.
GEORGE Sekretarz generalny Rady Programowej CNN. Decydujesz o tym, co będzie oglądać miliard ludzi na tej planecie. Moje uznanie. Jestem z ciebie dumny.
JOHN Ty też zrobisz niczego sobie karierę. Dowódca amerykańskich sił zbrojnych we Wschodniej Europie i Azji. To się nazywa sukces, mam rację?
GEORGE No... Mogłem skończyć gorzej. Ale dlaczego dzwonisz?
JOHN Chodzi mi o ten atak na Bagdad.
GEORGE Jaki Bagdad?
JOHN Stolicę Iraku.
GEORGE Ach tak. Rozumiem. (*chwila ciszy*) Skąd masz te informacje?
JOHN Od pewnej nauczycielki geografii.
GEORGE Myślę o informacji o ataku.
JOHN Nie pamiętam już.
GEORGE Masz na myśli ten *fajny* atak na Bagdad?
JOHN Tak. Ten *fajny* atak na Bagdad w przyszły piątek.
GEORGE Kto ci powiedział o tym, że ma być w *przyszły piątek*?!
JOHN Gdzieś zastyszałem.
GEORGE Zaraz wydam rozkaz, żeby to wyjaśniono. Wyciek informacji. Dzięki, że powiedziasteś mi o tym. Ktoś za to

słono zapłaci! Mam nadzieję, że zatrzymasz wszystko dla siebie.

JOHN
Oczywiście. Ale chodzi mi o termin.

GEORGE
Jaki termin?

JOHN
Nie jesteśmy zadowoleni z godziny ataku.

GEORGE
Ty wiesz, kiedy ma nastąpić atak??!! Tego nie wiem nawet ja.

JOHN
George, rozmawiamy jak dorośli ludzie. Szósta rano w Bagdadzie to piąta po południu w New Yorku. To nie jest dobry termin. Chcemy, żebyście zaatakowali o dwie godziny później. Nie możesz nas zostawić w takiej bryndzy.

GEORGE
O czym ty mówisz?

JOHN
Jeśli zaatakujecie dwie godziny później, uda się nam to wsadzić do głównego pasma na wschodnim wybrzeżu. W ten sposób będziemy mieć o 30 milionów widzów więcej! Chyba warto to wziąć pod uwagę. Jeżeli podliczymy tylko czas reklamowy, daje nam to mniej więcej 5 milionów dolarów. George, będziesz mógł sobie kupić kolejnego myśliwca.

GEORGE
W Bagdadzie o ósmej rano będzie już jasno. W ten sposób stracimy moment zaskoczenia, będą większe straty.

JOHN
O tym nie będziemy informować.

GEORGE
A co Reuters?

JOHN
Zrobią, co im powiemy. Chcemy wam pomóc. To właśnie ten typ programu, o którym myślimy, że będzie mieć szansę na zainteresowanie wielkiej rzeszy widzów.

GEORGE
Co za program?

JOHN
Program o tematyce wojennej.

GEORGE
Masz na myśli prawdziwą wojnę?

JOHN
Ty tak to nazywasz. Dla nas to po prostu program, który ma szansę być wyemitowany w głównym paśmie i długo się w nim utrzymać.

GEORGE
Moment, moment, ale to chyba zależy także od nas, prawda?

JOHN
Oczywiście. Dlatego właśnie dzwonię do ciebie. Nie chcę negocjować za twoimi plecami.

GEORGE
To miło z twojej strony. (*George myśli przez chwilę*) Ale tego myśliwca to ja mam głęboko gdzieś...

JOHN
A co byś powiedział na to, gdybym posłał do Bagdadu dodatkowo dziesięć ekip telewizyjnych? Zrobiliby z was bohaterów.

GEORGE
No, chłopaki na to zastępują. Potrzeba nam, żeby wreszcie ktoś napisał prawdę o tym, jacy jesteśmy dobrzy i skromni.

JOHN
Nie byłoby z tym żadnego problemu, gdybyśmy gwóźdź programu mieli o godzinie siódmej wieczorem. Tak na marginesie, George, chłopaki z Rady Nadzorczej byliby zaszczyceni, gdybyś przyjął w prezencie kilka naszych akcji.

GEORGE
To miłe z waszej strony.

JOHN
Wiesz, o czym myślę? Bardzo prawdopodobne, że w Bagdadzie będzie ciemno jeszcze o ósmej rano. Te straty nie będą o wiele większe.

GEORGE
To bardzo możliwe. Nigdy tam nie byłem.

JOHN
Ja też. I nawet się tam nie wybieram. Ha, ha. George, miło cię było usłyszeć po latach.

GEORGE
Ciebie także. John, zadzwoń, gdybyś czegoś znów potrzebował.



Casting (ang.) ___ spotkanie, na którym dokonuje się wyboru modelki, modela, aktor, aktora, prezentera, itp. do reklamy, roli w filmie, wystąpienia w pokazie mod programie telewizyjnym itd.

Grupa docelowa (ang. target group) ___ grupa, do której skierowany jest komunikat reklama, program telewizyjny, produkt. Tradycyjnym sposobem definiowania grupy docelowej jest wybór osób spełniających określone kryteria społeczno-demograficzne. Mogą to być: wiek, płeć, wykształcenie, miejsce zamieszkania, liczba dzieci, dochód, stan posiadania. Przykłady grup docelowych w mediach: kobiety 25-45, mężczyźni 15-24, wszyscy 15+ (całe społeczeństwo powyżej 15. roku życia), matki z dziećmi do lat 5, rodziny o dochodach powyżej 1 000 PLN miesięcznie, mieszkańcy miast powyżej 100 tys. mieszkańców.

Kara ___ konsekwencja popełnienia przestępstwa, którą jest określona przez prawo karn dolegliwość i w której wyraża się dezaprobatą czynu i osoby sprawcy. Katalog kar zawarty jest zazwyczaj w podstawowych ustawach karnych i bywa bardzo różnicowany.

Moralność ___ zbiór zasad (norm), które określają, co jest dobre, a co złe, którymi zgodni z danym światopoglądem religijnym bądź filozoficznym powinni kierować się ludzie.

Oglądalność ___ procent grupy docelowej oglądający dany program telewizyjny, reklamę, itp. Z uwagi na metodologię badań wyniki oglądalności są podawane dla każdej minuty. Oznacza to, że oglądalność programu jest średnią z jego minutowych oglądalności.

Poczucie winy ___ stan emocjonalny powstający w sytuacji uświadomienia sobie popełnienia czynu prawnie albo moralnie niedozwolonego. Związane jest zwykle z chęcią zadośćuczynienia i poddania się karze. Nie zawsze poczucie winy wiąże się z faktyczną winą. Nieuzasadnione poczucie winy może występować pod wpływem szoku u osób, które np. utraciły kogoś bliskiego w wypadku, choć nie miały na to wpływu. Ponieważ takiego zdarzenia nie można cofnąć, poczucie winy może prowadzić do depresji. Poczucie winy ma podłoże społeczne także poprzez powszechny wzorzec reakcji na przekraczanie obowiązujących norm.

Reklama ___ informacja połączona z komunikatem perswazyjnym. Zazwyczaj ma na celu skłonienie do nabycia lub korzystania z określonych towarów czy usług, popierania określonych spraw lub idei (np. promowanie marki).

Spot (z ang. kropka) ___ krótki film reklamowy wyświetlany w przerwach pomiędzy właściwym programem. Spoty reklamowe trwają najczęściej 30 sekund, ale spotyka się cały przekrój długości filmów reklamowych: od 5 do 120 sekund. Emisja spotów

reklamowych jest jednym z głównych źródeł utrzymania prywatnych stacji telewizyjnych oraz stanowi pokaźne źródło dochodów stacji publicznych.

Sumienie ___ w niektórych religiach i nurtach etycznych – wewnętrzne odczucie pozwalające rozróżniać dobro i zło, a także oceniać postępowanie własne i innych ludzi. Jest to zdolność pozwalająca człowiekowi ujmować swoje czyny pod kątem moralnym i odpowiednio je oceniać. Sumienie kieruje się różnymi kryteriami, zależnymi od sposobu wychowania, miejsca przebywania, otoczenia społecznego, zasad moralnych, jakie te czynniki w nas wytworzyły.

Talk-show ___ gatunek programu telewizyjnego, widowisko publicystyczne, w którym prowadzący (z reguły jeden, choć bywają widowiska z dwoma prowadzącymi) rozmawiają w studiu z uczestnikami na ustalony temat (talk-show monotematyczny), bądź na dowolne tematy (ogólny). Jest to jeden z najtrudniejszych w realizacji gatunków: uczestnicy rozmowy są przygotowywani do udziału w audycji przez cały zespół redakcyjny w cyklu rozmów. Jedynie programy na temat zdarzeń bieżących i z udziałem znanych osób mają krótki cykl przygotowania, nawet do kilku godzin przed emisją. Talk-show może być oparty na poważnym lub żartobliwym podejściu do tematu, czy wręcz błazenadzie prowadzącego, adresowanej do widza najprymitywniejszego.

Warm up (ang.) ___ w nomenklaturze telewizyjnej – rozgrzewanie i kontrola publiczności w studio podczas nagrywania audycji lub podczas transmisji na żywo.

Zgwałcenie ___ w szerokim tego słowa znaczeniu – zmuszenie drugiej osoby do obcowania płciowego, poddania się innej czynności seksualnej lub wykonania takiej czynności: 1) przy użyciu przemocy, groźby bezprawnej lub podstępu, 2) przy wykorzystaniu bezradności albo wynikającym z upośledzenia umysłowego lub choroby psychicznej braku zdolności tej osoby do rozpoznania znaczenia czynu lub pokierowania swoim postępowaniem, 3) przez nadużycie stosunku zależności lub wykorzystanie krytycznego położenia tej osoby.

Zbrodnia ___ czyn, który spotyka się ze szczególnym potępieniem ze strony społeczności, jak np. umyślne pozbawienie życia (zabójstwo, morderstwo) czy wystąpienie przeciw majestatowi (crimen laese maiestatis). Do zbrodni zalicza się także m.in. kwalifikowane typy zgwałcenia. W rozumieniu prawa karnego zbrodnia to czyn zabroniony zagrożony karą pozbawienia wolności na czas nie krótszy od lat 3. Zbrodnię można popełnić tylko umyślnie. Wobec sprawcy zbrodni nie może być stosowane warunkowe umorzenie postępowania.

Źródło definicji: Internet, głównie Wikipedia, wolna encyklopedia.
<http://pl.wikipedia.org>



Petr Zelenka jest reżyserem o stosunkowo niewielkim dorobku: zrealizował trzy filmy kinowe, jeden średniometrażowy i kilka produkcji telewizyjnych. Pisał również scenariusze, m.in. do filmu Davida Ondříčka *Samotni* (*Samotáři*, 2000). A jednak jest bez wątpienia jedną z najważniejszych postaci czeskiego kina przełomu wieków. Z jednej strony kontynuuje on tradycję wywiedzioną ze szkoły czeskiej, z drugiej wprowadza nowe treści, sprawiające, że kino tego artysty wkracza poza obszar sztuki, której ambicją jest przede wszystkim „socjologiczna” obserwacja. Jego strategia znalazła odzwierciedlenie w pierwszym projekcie twórcy: *Visací zámek* (TV), a także w debiutanckim filmie – średniometrażowym *Mňága – Happy End*. (...)

Udany debiut Zelenki jest do dziś dziełem stosunkowo rzadko prezentowanym. Lepszej dystrybucji doczekał się pierwszy pełnometrażowy utwór zatytułowany – dość tajemniczo – *Guzikowcy* (*Knoflíkáři*, 1997). Ta tragikomedia stanowi świadectwo specyficznego temperamentu narracyjnego Zelenki, ujawniającego się także w kolejnych jego pracach. Reżyser jest mistrzem „małej formy”: choć realizuje filmy pełnometrażowe, zawsze składają się one z mniejszych, autonomicznych segmentów. Struktura ta manifestuje się najwyraźniej właśnie w *Guzikowcach* – filmie, który ma w istocie charakter utworu nowelowego. (...) Zelenka w sposób

finezjny łączy akcenty komediowe i dramatyczne. Śmiech kontrapunktowany jest momentami prawdziwego, głębokiego smutku. Dziwactwa wszystkich bohaterów skrywają zaś najczęściej samotność i tęsknotę za uczuciem. To zresztą najważniejszy wątek twórczości Zelenki, przewijający się przez wszystkie jego dzieła. Ale *Guzikowcy*, mimo podobieństw do *Samotnych Ondříčka*, nie są jedynie zbiorowym portretem młodego pokolenia Czechów. Przynoszą także refleksję o niemal historiozoficznym charakterze.

Film Zelenki nie faworyzuje żadnego z bohaterów. (...) Wszyscy spotykają się w dziwnych okolicznościach, a jednak w pewien sposób także mijają się, celebrując własną samotność. Najważniejsza dla całości jest jednak nowela ramowa, która tylko w ograniczony sposób łączy się z pozostałymi, będąca zrazu tylko prologiem dzieła, by w finale w zaskakujący sposób zintegrować się z pozostałymi opowieściami. Choć akcja filmu rozgrywa się w 1995 roku, pierwsze sceny – zrealizowane na taśmie czarno-białej – przenoszą nas w czasie o pięćdziesiąt lat wstecz. Stajemy się świadkami jednego z najbardziej dramatycznych epizodów w historii XX wieku: zrzucenia bomby atomowej na Hiroszimę. Zelenka wraca do wydarzeń z przeszłości w sposób osobliwy, akcentując mało znany fakt, że miasto zniszczone przez nuklearny wybuch było w istocie celem zastępczym. Pierwotnie planowano atak na Kokurę. Cel został zaś zmieniony z powodu nie-sprzyjających warunków atmosferycznych. (...)

Zelenka, wprowadzając „polityczny” wątek Kokury i Hiroszimy, buduje także ciekawą paralelę. Opowieść o grupie mieszkańców Pragi staje się metaforą o szerszym zakresie – „szczęście Kokury” jest do pewnego stopnia „szczęściem Czech” – kraju który uczestniczył w przemianach w środkowej Europie w szczególny sposób. Aksamitna rewolucja, która doprowadziła do upadku komunizmu, a później – pośrednio – do rozpadu Czechosłowacji w 1993 roku była „przewrotem szczęściarzy”. Jeśli przyjąć, że rewolucja w Polsce trwała od powstania „Solidarności” w 1980 roku, to zakończyła się ona dopiero po 10 latach. Węgry potrzebowali dziesięciu miesięcy, Czechosłowacja natomiast zaledwie kilkunastu dni. Zmiany, jakie nastąpiły w tym kraju, nie pociągnęły także za sobą dotkliwych konsekwencji: przede wszystkim głębokiego kryzysu gospodarczego. Rola Czechów w najnowszej historii Europy jest więc – w ujęciu Zelenki – podobna do roli Kokury. Mieszkańcy japońskiego miasta uniknęli tragicznego losu Hiroszimy, a jednocześnie utracili swoje miejsce w historii.

W kolejnym filmie Petr Zelenka rezygnuje z wątków obecnych w strukturze głębokiej *Guzikowców*. *Rok diabła* (*Rok ďábla*, 2002) to zaskakujący oryginalnością mariaż filmu fabularnego i dokumentu. Jego bohaterami są popularni w Czechach

muzycy – Jaromír Nohavica, Karel Plíhal, członkowie grupy Čechomor oraz lider postpunkowej grupy rockowej The Killing Joke – Jaz Coleman. (...)

Film nie jest jedynie dokumentacją działań muzyków, lecz opowieścią o zaskakujących związkach łączących ludzi o odmiennych pasjach i temperamentach. Odwołania do wydarzeń prawdziwych mieszają się tu ze zmyśleniem, a nawet fantastyką – w finale jeden z bohaterów, uznawany przez pozostałych za anioła, ulega spontanicznemu samospaleniu. (...) W sposób oczywisty najważniejszym elementem filmu, wręcz kluczem do zrozumienia jego sensów, jest muzyka. W wielu scenach widz jest świadkiem występów artystów, często pojawia się także muzyka zza kadru. Jednak rozwiązania zastosowane przez twórców dzieła wykraczają daleko poza strategie stosowane w większości tak zwanych filmów muzycznych – to znaczy takich, których bohaterami są wykonawcy lub kompozytorzy. (...)

Muzyka, znajdującą swe źródło w świecie przedstawionym filmu, jest nie tylko częścią wykreowanej rzeczywistości, jest również odzwierciedleniem kondycji postaci bohatera. (...) Znakomicie koresponduje z podstawowym tematem filmu, którym jest spotkanie. Reżyser zdecydował się wzmocnić znaczenie kluczowych scen filmu dokonując nie tylko zderzenia poszczególnych bohaterów, konfrontujących swe doświadczenia i wrażliwości, ale także zestawienia różnych stylów muzycznych.

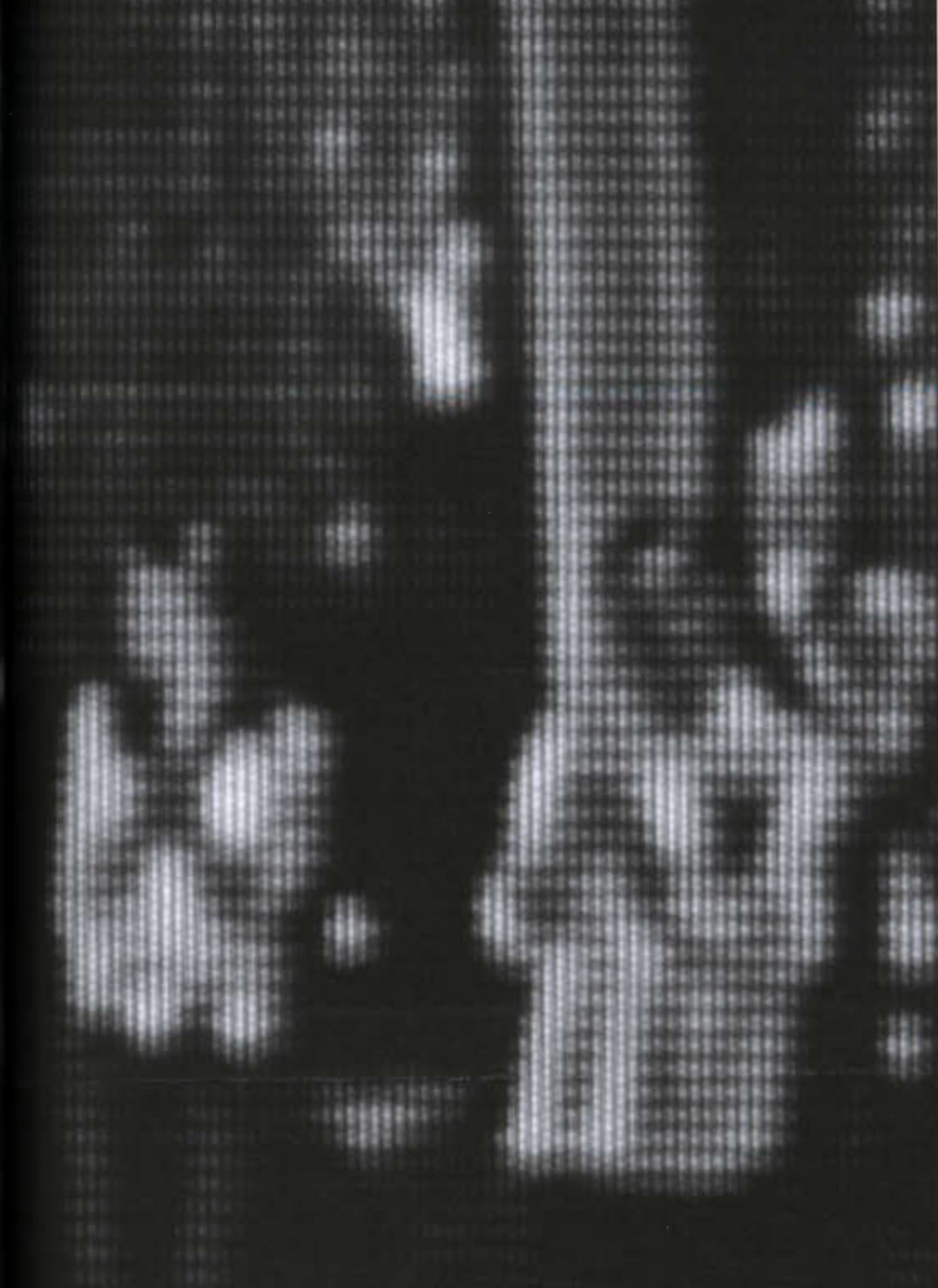
Rok diabła jest jednym z najbardziej oryginalnych filmów europejskich początku XXI wieku. Kolejny powstawał więc w nie do końca sprzyjających warunkach. Było bowiem oczywiste, że publiczność i krytycy będą oczekiwali utworu na równie wysokim poziomie. Reżyser zdecydował się na realizację skromniejszą, która z całą pewnością nie dorównuje znakomitemu dziełu z 2002, ale z drugiej strony – nie rozczarowuje. *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* (*Příběhy obyčejného šílenství*, 2005) stanowią powrót do formuły znanej z *Guzikowców*, czy – być może nawet w większym stopniu – z *Samotnych*. Także w tym przypadku mamy do czynienia z opowieścią o poszukiwaniu emocjonalnego spełnienia. Podobny jest także sposób opowiadania i konstrukcja świata przedstawionego: film rozpada się na szereg epizodów – śmiesznych, choć jednocześnie – równie często – dramatycznych. Podobnie jak w *Guzikowcach* i *Samotnych* losy bohaterów spletają się ze sobą, tworząc zaskakujący układ między bohaterami desperacko broniącymi swego prawa do miłości.

Opowieści są pierwszą w dorobku Zelenki adaptacją. To jednak przypadek szczególny: autorem pierwowzoru literackiego – sztuki teatralnej pod tym samym tytułem – jest sam reżyser, który także osobiście przygotował sceniczną wersję utworu. Można więc mówić o rodzaju ponownej interpretacji własnego tekstu,

a także realizacji teatralnej. Pod względem fabularnym poszczególne wersje *Opowieści* nie różnią się w istotny sposób. Odmienna jest jednak perspektywa: tekst dramatyczny zakłada stałą obecność Petra – głównego bohatera filmu, obecnego niemal w każdej scenie. W filmie poszczególne wątki związane z postaciami otaczającymi próbującego odzyskać miłość trzydziestolatka są w większym stopniu autonomiczne. W kinie w sposób oczywisty Zelenka wpisuje też wymyślone na potrzeby teatru sytuacje w realistyczną scenerię Pragi. Rezygnuje również z tropów jednoznacznie fantastycznych.

Opowieści o zwyczajnym szaleństwie są filmem stosunkowo prostym. Reżyser powtarza w nim znaną z *Guzikowców* strukturę, jednocześnie rezygnując z pomysłów budujących znaczenie poza samą warstwą fabularną. Także humor wydaje się nieco bardziej przystępny: o ile bowiem w *Guzikowcach* twórca wkraczał na obszar zarażonego surrealizmem absurdu spod znaku Luisa Buñuela, o tyle w *Opowieściach* zatrzymuje się na poziomie słownego i sytuacyjnego dowcipu, którego patronem mógłby być Woody Allen. Sens utworu sugeruje do pewnego stopnia tytuł: reżyser podkreśla w nim, że będziemy mieli do czynienia właśnie z opowieściami, fikcją, a nie obrazem rzeczywistości. Film Zelenki porusza problem fikcji w interesujący sposób: twórcę interesuje proces powstawania „prywatnej fikcji”, która – niczym rytuały magiczne – pozwoli bohaterom odzyskać równowagę emocjonalną. (...)

Opowieści... są z całą pewnością najbardziej komercyjnym filmem Zelenki. W konsekwentny sposób podsumowują one jednak obecne w innych dziełach fascynacje artysty fikcją i mistyfikacją. Wcześniej jednak to sam twórca manipulował losami realnie istniejących postaci – jak w *Roku diabła* i *Mňága – Happy End* – a nawet historią, jak w *Guzikowcach*. W *Opowieściach o zwyczajnym szaleństwie* pozwala na to swoim bohaterom, którzy nie tyle *istnieją*, co *opowiadają* swoje i cudze losy.



Krzysztof Globisz IMPRESJE AKTORSKIE

**Partnera trzeba lubić --- zakochać się trzeba !
Jeśli gra dobrze on, to i ja tak zagram.**

PATRZ NA TEGO, Z KIM GRASZ --- WŁAŻ MU W OCZY, SŁUCHAJ --- POLUB!

Nie lubisz jego nosa - polub jego uśmiech, nie śmieje się ładnie --- pokochaj jego krzywy ząb lub to, jak siada, milczy; partner to wszystko, to centrum. To tutaj jest tajemnica dobrego aktorstwa: gdy zaczynam słuchać, patrzeć na twarz, spokojnie wierzyć nie w mój, a w jego talent.

Jak siedzieć na scenie?

W szkołach teatralnych są całe kursy siadania (i siedzenia): siadanie klasyczne, siadanie chłopsko-robotnicze, siadanie ze spadaniem z krzesła (Sharon Stone tak kiedyś siedziała, że nikt - ani aktorzy, ani widzowie w kinie - nie mogli oderwać oczu od tego, co też tam za tajemnice ukryte - tam - głęboko.

To wszystko bzdury.

**Siedzieć trzeba tak bym wiedział, kto i dlaczego musiał usiąść
Siedzi się głową, sercem, swoimi myślami**

a nie....

(no wiecie, co chciałem powiedzieć!)

(**Aha** - Sharon Stone wiedziała, dla czego siedzi.)

Franciszek Pieczka pięknie siedział u Janka Kolskiego, „a kiedy wstał Jańcio, to ziemia zadrżała”.

**No po prostu trzeba
usiąść i posłuchać
co dalej!
Siedzi się po to, by zacząć
coś dalej.**

umieć słuchać

Na początku pracy nad nową rolą staram się słuchać - reżysera, chcę wiedzieć, co ma mi do powiedzenia. Słucham wszystkich reżyserów - i tych, którzy mają coś do powiedzenia, i tych, którzy myślą, że mają coś do powiedzenia, i tych, których nie chcę słuchać.

Każdy ma prawo do swoich wizji, do swojego myślenia, bez względu na doświadczenie. Czasem po premierze zadaję sobie pytanie, czy na pewno dobrze zrobiłem słuchając tak zażarcie.

Dobry reżyser to ktoś, kto rozgarnia przede mną stertę liter zapisanych przez autora.

I wdziera się do krainy wyobraźni. I tam dopiero zaczynamy ranić się nawzajem: ja - aktor, on - reżyser i ona - rola.

Wystarczy słuchać ----- słuchać się nawzajem.

A k t o r chce być bezpieczny, bez tego poczucia nie powstanie nic spontanicznie. I nie chodzi tu o takie prostackie bezpieczeństwo, które urodzić może tylko lenistwo, wygodę i takie tam NIC.

Bezpieczeństwo bezwstydu - ono jest mi potrzebne, odwaga bezczelności, „świadoma ignorancja” (Joseph Chaikin).

**Decydujesz się na ten zawód,
ofiaruj wszystko! Także swoją**

DYSPOZYCYJNOŚĆ

Daję całego siebie, czekam, czekam, czekam na planie filmu i gadam z kolegami o głupotach i czekam, i ziewam, i czekam, w końcu wołają i wtedy narzekam, że mnie zawołali. I gram, gram, i jestem w niebie - i czekam, bo już po scenie. A potem czekam, by telefon zadrżał, a tam słuchawce głos reżysera: czy będzie pan czekać w moim nowym filmie?

Dać siebie - do końca, poświęcić - na scenie - to czekać inaczej. Czekać na gest partnera, na jego wzruszenie.

Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej
ul. Jagiellońska 5, 31-010 Kraków
www.stary-teatr.pl

Sekretariat
tel. 012 421 29 77, fax 012 421 33 53
sekretariat@stary-teatr.pl

Duża Scena, Nowa Scena, Muzeum
ul. Jagiellońska 1, kasa biletowa — ul. Jagiellońska 1
tel. 012 422 40 40

Scena Kameralna
ul. Starowiślna 21, kasa biletowa — ul. Starowiślna 21
tel. 012 428 47 00

Kasy biletowe
prowadzą sprzedaż:
– od wtorku do soboty 10⁰⁰ — 13⁰⁰ i 17⁰⁰ — 19⁰⁰ oraz 2 godziny przed przedstawieniem
– przedsprzedaż rozpoczyna się 5 dni przed przedstawieniem
– rezerwacje przyjmuje się od dnia ogłoszenia repertuaru

Centrum Promocji i Sprzedaży
pl. Szczepański 1
tel. 012 422 40 40, fax 012 292 75 12
bilety@stary-teatr.pl

rezerwacja biletów indywidualnych i grupowych, informacja o repertuarze,
zawieranie umów abonamentowych
od poniedziałku do piątku 9⁰⁰ — 17⁰⁰, sobota 9⁰⁰ — 13⁰⁰

Sponsor Starego Teatru

Mecenas

Patronat medialny



Ważny jest nie tylko biznes



przekład z języka czeskiego: Krystyna Krauze
redakcja: Agnieszka Fryz-Więcek
opracowanie graficzne: Marcin Przybyłko
ilustracja na okładce: Gilles Lepore
opracowanie komputerowe: Piotr Kołodziej
© Stary Teatr, Kraków 2007

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego



O C Z Y S Z C Z E N I E

TEKST I REZYSERIA PETR ZELENKA



NARODOWY STARY TEATR W KRAKOWIE

O C Z Y S Z C Z E N I E

TEKST I REŻYSERIA PETR ZELENKA

tłumaczenie ____ Krystyna Krauze **dramaturg** ____ Klára Lidová
scenografia i kostiumy ____ Martin Chocholoušek **muzyka** ____ Karel Holas

obsada:

Jacek ____ Krzysztof Globisz **Monika** ____ Katarzyna Gniewkowska **Kasia** ____ Ewa Kaim
Andrzej ____ Jan Peszek **Alina** ____ Iwona Bielska **Marta** ____ Urszula Kiebzak
Redaktor ____ Zygmunt Józefczak **Charakteryzatorka** ____ Joanna Kulig
Książd ____ Jerzy Trela **Paweł** ____ Bogdan Brzyski **Ewa** ____ Małgorzata Gałkowska
Policjant ____ Bolesław Brzozowski **Kierowniczką produkcji** ____ Olga Boładź (gościnnie)
Mikołaj ____ Amadeusz Janik / Maciej Kurek

asystent scenografa: Vladimíra Fomínová

asystenci reżysera: Karolina Górecka (WRD PWST), Mateusz Pakuła (WRD PWST),
Maciej Podstawny (WRD PWST)

Bank BPH



Prapremiera światowa: 27 października 2007, Scena Kameralna

www.stary-teatr.pl



Narodowy Stary Teatr
im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie
założony w 1781 roku,
zrzeszony w Unii Teatrów Europy i Unii Polskich Teatrów
sezon 176

Dyrektor Naczelny i Artystyczny _____ Mikołaj Grabowski
Zastępca Dyrektora _____ Aleksander Nowak
Kierownik muzyczny _____ Mieczysław Mejza

koordynacja pracy artystycznej i impresariat _____ Kinga Głowacka, Justyna Ołtarzewska,
Małgorzata Tusiewicz, Urszula Wać, Janusz Jarecki
promocja _____ Barbara Kwiatkowska, Danuta Rogowska
dział literacki _____ Elżbieta Bińczycza, Agnieszka Fryz-Więcek

inspicjent _____ Hanna Nowak
sufler _____ Marta Baster-Górecka
światło _____ Adam Piowar
dźwięk _____ Mieczysław Guzgan
brygadzysta sceny _____ Jacek Puzia
charakteryzacja _____ Jadwiga Janowska
kostiumy:
pracownia krawiecka damska _____ Marta Ornacka
pracownia krawiecka męska _____ Fryderyk Kałkus
dekoracje:
pracownia butaforska _____ Jerzy Cieśllicki
pracownia malarska _____ Małgorzata Talaga
pracownia stolarska _____ Zbigniew Wąsik
pracownia ślusarska _____ Adam Rojek
pracownia tapicerska _____ Jan Regulski
kierownictwo techniczne _____ Krzysztof Fedorów

O C Z Y S Z C Z E N I E

tłumaczenie: Krystyna Krauze
dramaturg: Klára Lidová
scenografia i kostiumy: Martin Chocholoušek
muzyka: Karel Hołas

Obsada:

Jacek _____ Krzysztof Globisz
Monika _____ Katarzyna Gniewkowska
Kasia _____ Ewa Kaim
Andrzej _____ Jan Peszek
Alina _____ Iwona Bielska
Marta _____ Urszula Kiebzak
Redaktor _____ Zygmunt Józefczak
Charakteryzatorka _____ Joanna Kulig
Ksiądz _____ Jerzy Treła
Paweł _____ Bogdan Brzyski
Ewa _____ Małgorzata Gałkowska
Policjant _____ Bolesław Brzozowski
Kierowniczka produkcji _____ Olga Boładź (gościnnie)
Mikołaj _____ Amadeusz Janik / Maciej Kurek

asystent scenografa: Vladimíra Fomínová

asystenci reżysera: Karolina Górecka (WRD PWST),
Mateusz Pakuża (WRD PWST),
Maciej Podstawny (WRD PWST)

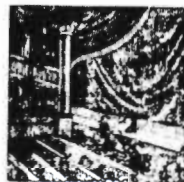
W spektaklu wykorzystano fragmenty następujących nagrań:
Mondscheinsonate (Sonata cis-moll op. 27 nr 2 „Księżycowa”)
Ludwiga van Beethovena w wykonaniu The Swingle Singers
oraz utworu *Fatal* (z albumu *Lost Dogs*) grupy Pearl Jam.

T E K S T I R E Ż Y S E R I A P E T R Z E L E N K A

Prapremiera światowa: 27 października 2007, Scena Kameralna

AFISZ

TEATRALNY.



Prapremiery utworów Tadeusza Różewicza w Starym Teatrze

Jerzy Jarocki jest bez wątplenia tym reżyserem, który najczęściej czyta i dyryguje partytury Różewicza (nawet te, które nie były pisane na scenę) – napisała Marta Fik na łamach „Teatru” w 1971 roku.

Po pierwszych triumfach *Kartoteki* i kilku innych dramatów w pierwszej połowie lat 60., Tadeusz Różewicz, w dużej mierze dzięki inscenizacjom Jerzego Jarockiego, stał się najistotniejszym współczesnym autorem wystawianym w polskim teatrze. Dwa przedstawienia Starego Teatru: dramatu *Wyszedł z domu* (1965), a przede wszystkim adaptacji (autorstwa reżysera) opowiadania *Moja córeczka* (1968) – były wielkim triumfem autora i reżysera. Spektakle obsypano licznymi nagrodami, krytycy uznali je za przełomowe dla współczesnej dramaturgii. Jerzy Jarocki wyznał w rozmowie z Andrzejem Hausbrandtem:

Cały optymizm i piękno Różewicza zawiera się w ukrytej tęsknocie za ładem i w jego wielkim zdziwieniu, że ten ład wciąż nie nadchodzi.

Wyszedł z domu

Istnieje więc w całej tej kompozycji dramaturgiczno-poetyckiej widoczny szyderczy dramat destrukcji. Tytułowy „dom”, dom rodzinny, mieszczański jest typowym terenem akcji utworów scenicznych realizmu obyczajowego mniej więcej od połowy XIX wieku. Ale w tamtej epoce „dom” oznaczał stabilizację, dobre nazwisko, wartości duchowe, był niejako manifestem ideowym. „Dom” Tadeusza Różewicza to także manifest ideowy. Tylko stabilizacja okazuje się „mała”, nazwisko jest tematem do drwin, wartości duchowe to zwykła para spodni, w których – jak mówi Ewa do Henryka – zostawił on „cząstkę swej

duszy”. Wyjście z takiego domu jest protestem. Groteskowa destrukcja i negacja jest tu – jak w całej twórczości Tadeusza Różewicza – zamaskowanym wołaniem o nowy porządek świata.

Henryk Vogler *Różewicza wyjście z domu*
program Starego Teatru, 1965

Jarocki to jeden z tych reżyserów, którzy nie cofają się przed własnym wkładem do autorskiego dzieła. Wziął się więc do pracy nad *Wyszedł z domu* chyba z ochotą, tu go przecież sam autor niejako upoważnił do adaptacyjnych zabiegów. Pozmieniał więc reżyser sporo, dodał, odjął, przestawił akcenty. Nie zawsze z dobrym skutkiem. Ale postarał się o muzykę Krzysztofa Pendereckiego, i to mu należy poczytać za zasługę. Aktorsko wysunęła się Ewa Lassek przed Henryka Marka Walczewskiego. I to mimo że Ewa mówi o sobie „stara idiotka” i że 45 lat wieku przypisuje jej przyjaciółka, podczas gdy w przedstawieniu Teatru Kameralnego Ewa jest młoda, urodziwa, ponętna. Najlepszy dowód, że dowolności są w tej sztuce dopuszczalne.

Jaszcz „Trybuna Ludu”
4 czerwca 1965

Moja córeczka

Akcję dramatu rozgrywa reżyser od I sceny na terenie dworca kolejowego. Brudna hala, jakich setki w miastach i miasteczkach, zamyka w sobie sceniczne dzieje Różewiczowskiego bohatera w pogoni za ideałem. Ta stacja to mała, zwyczajna codzienność prowincji Różewicza – wszędzie i nigdzie, etap w podróży od śmierci do miłości i z powrotem, miejsce, gdzie odychają sadzą i brudem upadłe anioły. Można by sobie ten dramat wyobrazić zrealizowany w teatralnych 4 ścianach jakiegoś niewielkiego, pustego pokoju, w którym głos bohatera rozbrzmiewałby samotną skargą – współczesne *profundis clamavi*. W takim obrazie teatralnym świat niewiele by znaczył – a Różewicz i Jarocki oskarżają także świat, czyli ludzi. A pustka jako pseudonim świata jest już dziś metaforą teatralnie pustą. Dlatego Jarocki ze znakomitym skutkiem przeniósł dzieje bohatera w miejsce, którym rządzą prawa pozaczasowości i ruchu, które zaledwie naznaczone jest ludzkim pobytom – miejsce 0, miejsce nigdzie. I w to miejsce wpisał swego Everymana. Ale akcja toczy się nie tylko w nieskończonym czasie moralitetu. Metafora ma przecież drugi aspekt – rzeczą konkretną codzienność j a k i e j ś prowincji, jej czas potoczny. Więc brudna hala dworca (sugestywnie w szarzyźnie skomponowana przez Wojciecha Krakowskiego) jest ramą, w której zamknięto krajobraz codzienności – kolejki po ryby i choinkę – i etapy Różewiczowskiego tatusia po kłęsce. Jarocki kondensuje moralitetowe przeciwstawienia, rozproszone w refleksyjności opowiadania, zagęszcza je i spiętrza. Brudas – symbol zła, moralnej i materialnej nędzy – otwiera i zamyka przedstawienie. Jak gdyby dramat upadku ideałów był jego nędzną, pijacką wizją. On pierwszy wprowadza Mireczkę w świat wiedzy niedozwolonej przez humanizm ojca – daje jej brudne jabłko. Dopiero potem następuje scena „arkadyjska”: Mireczka czyta inwokację *Pana Tadeusza*. Wiedza z tego źródła przychodzi za późno – zło i ciekawość podszeptły już swoje nieuniknione pytania, jak nieuniknione jest pytanie Mireczki o przysłowiowy świerzop. I nie rozstrzygnięte. Bo pewnych pytań tradycyjny humanizm choćby najokrutniej doświadczony – rozstrzygnąć nie potrafi. A raczej – nikt ich nie potrafi rozstrzygnąć teoretycznie, bo nikt ich nie może przeżyć za nikogo(...)

Rzadko widuje się na scenie tak trafnie odczytaną strukturę pisarstwa – w wypadku Różewicza – mariażu wzniosłej, abstrakcyjnej moralistyki z konkretną, brzydką zwyczajnością, które wzajemnie odbijają swoje krzywe obrazy. Przedstawienie Jarockiego ma niesłychaną ostrość, drażliwość – jest krzyżącym *nie!* zarówno pod adresem zgrzebnej moralistyki i lamentującego humanizmu, jak i pod adresem świata atrap. Jest teatrem z ducha Szekspirowskiego: *ukazywać światu i duchowi wieku postać ich i piętno...*

Elżbieta Morawiec „Kultura”

28 lipca 1968

Udało się Jarockiemu zbudować spektakl świetny, gorzki i pełny, intensywny w atmosferze, nasycony tylko znaczącymi realiami. Oglądamy teatr surowy i nieefekciarski, choć jednocześnie zaskakujący bogactwem i celnością inscenizacyjnych pomysłów (choćby intermedia baletowe czy parodystyczny bełkot poety Harry’ego, „przykryty” muzyką Bacha). (...) Imponująca jest swoboda, z jaką Jarocki potrafi budować teatr, ta naturalność narracji i oszczędność środków, ta umiejętność stwarzania klimatu. Przypomnijmy choćby finał. Bohater kończy swoje zwierzenia. Wychodzi. Świetlica dworcowa powoli pustoszeje. Widać jeszcze mechaniczną krzątaninę sprzątaczk. I znów na scenę wbiega ten sam, znany od pierwszej sceny, anonimowy tłum podróżnych. Kurtyna spada. Spektakl mógłby się właściwie zacząć od nowa. W tej kompozycji świadomie otwartej nie ma jednak nic przypadkowego.



Jerzy Kaliszewski (Henryk), Krystyna Chmielewska (Mireczka), Bolesław Smela (Brudas); fot. W. Plewiński

Kronika „Dialog”

nr 8/1968

Nieczęsto też widzi się przedstawienie tak sprawne aktorsko w każdym szczególe. Rola Ojca to duże osiągnięcie Jerzego Kaliszewskiego, pokazał w sposób wzruszający jego zmęczenie, zagubienie, niemożność zrozumienia niepojętych dla niego zjawisk i równocześnie ciepło uczuć ludzkich. Mistrzowsko zagrały Maria Bednarska postaci starych kobiet, a Ewa Lassek schorowaną Kierowniczkę z przejmującym monologiem wyznań. Tuż obok nich trzeba postawić młodą Annę Seniuk, która z niepospolitą finezją pokazała postać Marioli. Ale na komplementy zasłużyli także Krystyna Chmielewska (Mireczka), Marta Stebnicka (w kilku rolach), Wanda Kruszewska (Ciocia), Bolesław Smela (Brudas), Zdzisław Maklakiewicz (sutener), Andrzej Kozak (Harry-poeta), Marian Jastrzębski (krawiec i ksiądz) i inni.

August Grodzicki „Życie Warszawy”

10 grudnia 1968

opracowała Elżbieta Bińczycka



Ewa Lassek (Ewa), Hanna Smólska, Krystyna Brylińska (Panie)
fot. W. Plewiński