ZESZYTY TEATRALNE

ROK XII
Nr 6 (114)

LUBUSKI TEATR

IM. LEONA KRUCZKOWSKIEGO W ZIELONEJ GÓRZE

Dyrektor i kierownik artystyczny

JERZY HOFFMANN

Kierownik literacki

JERZY ZIOMEK

SEZON TEATRALNY 1969/70

Cena 4 zł

7 HANOVER TERRACE
REGENTS PARK
LONDON N.W.1
AMBASSADOR 9393

6th April 1970

Dear Mr Hoffman,

I am delighted to know that you are to do my plays Landscape and A Slight Ache in Poland. I would like to wish you all luck for the production and to send my warm wishes to everyone concerned in it.

Yours sincerely,

Harold Pinter

Harold Pinter

„Drogi Panie!

Z wielką przyjemnością dowiaduję się, że ma Pan wystawić moje sztuki KRAJOBRAZ i LEKKI BOL w Polsce. Pragnę życzyć dużego powodzenia Pana inscenizacji oraz przesłać moje najlepsze życzenia dla wszystkich osób biorących udział w tej imprezie.

Z wyrazami szacunku

Harold Pinter"

HAROLD PINTER

BOLESŁAW TABORSKI

NOWA FAZA HAROLDA PINTERA

Aż trudno uwierzyć, że Harold Pinter, dramaturg znany i grywany w tylu krajach świata, mający już pozycję klasyka, kończy w tym roku dopiero 40 lat. Jeszcze bardziej zadziwia jego meteoryczna kariera, jeśli uświadomimy sobie, że premiera pierwszej jego sztuki, POKÓJ, odbyła się dopiero w r. 1957, a pierwszy sukces — wystawienie DOZORCY — spotkał Pintera w r. 1960. Zatem pozycję swą ustalił Pinter w ciągu ostatniego dziesięciolecia. Nie jest to bynajmniej okres krótki, Pinter bowiem należy do tych twórców, których czas liczy się podwójnie. Mam na myśli fakt, że twórczość jego jest tak bardzo skondensowana. Nie dla niego dyskursywne rozgadanie Bernarda Shaw, czy rówieśnika i konkurenta — Johna Osborne'a. Najbliższą może analogię stanowi twórczość pokrewnego Pinterowi duchem Samuela Becketta, który też na przestrzeni dziesięciolecia ustalił swą reputację, pisząc sztuki coraz bardziej zagęszczone, coraz zwięźlejsze i krótsze.

Nie należy jednak sądzić, że twórczość Pintera — choć rozwijająca się nader konsekwentnie — jest monolitem, że ostatnie jego sztuki są pod względem formy bardzo bliskie wczesnym utworom. Może właśnie naturalną konsekwencją „przyśpieszonego" rozwoju twórczości Pintera jest to, że na przestrzeni kilkunastu lat możemy wyróżnić w niej trzy określone fazy. O pierwszych dwóch fazach pisałem w wydanej przed trzema laty książce **Nowy Teatr Elżbietański.** Trzecia, najnowsza faza dramaturgii Pintera rozwinęła się w kilku ostatnich latach i przyjdzie mi analizować ją na gruncie polskim po raz pierwszy, co czynię z tym większą przyjemnością, że właśnie Lubuski Teatr realizuje — pierwszy w Polsce i (po Londynie) jako jeden z pierwszych w świecie najwybitniejszy z kilku utworów powstałych w tej fazie twórczości Pintera.

Przypomnę pokrótce, że w swych wczesnych sztukach Pinter był eks-

ponentem gatunku zwanego „comedy of menace" — komedią zagrożenia. W sztukach tych — z których najbardziej typową był znany i w Polsce utwór URODZINY STANLEYA — dominuje poczucie zagrożenia, jakie dla ludzi w dzisiejszym świecie stanowią inni ludzie i — rzeczy. Zagrożenie może być rzeczywiste, lub wyimaginowane; ale ten ostatni rodzaj zagrożenia jest też realny, bo największe są te niebezpieczeństwa, które rodzą się w wyobraźni.

W środkowym okresie swej twórczości Pinter zaczął przesuwać akcent w kierunku tzw. wielkiej metafory: sztuki jego posiadać mogą realistyczne szczegóły, ale same w sobie, jako całość, stanowią metaforyczne twierdzenie — obraz jakiegoś istotnego aspektu losu człowieka. Tego rodzaju podejście stosował zarówno w krótkich sztukach — m. in. w granych przez Lubuski Teatr utworach KOCHANEK i KOLEKCJA — jak i w pełnospektaklowym, znakomitym POWROCIE DO DOMU, stanowiącym apogeum tej fazy jego twórczości.

Oczywiście trudno jest przeprowadzić jakieś dokładne rozgraniczenie pomiędzy dwoma pierwszymi fazami i orzec z całą pewnością, w jakiej sztuce kończy się „zagrożenie", a w jakiej zaczyna się „metafora". Szereg utworów stoi jak gdyby na pograniczu, a tylko stopniowo metafora zaczyna dominować nad zagrożeniem. Jest to oznaką poszerzających się horyzontów autora. Jedną z tych sztuk przejściowych jest właśnie LEKKI BÓL. Metafora rozkładu małżeństwa została tu połączona z motywem zagrożenia, odczuwalnym przez słabszą stronę w tym małżeństwie — przez Edwarda, który jest na utrzymaniu bogatej Flory pod względem materialnym, a nie potrafi sprostać jej jako mężczyzna. Postać sprzedawcy zapałek, będąca katalizatorem kryzysu, jest milcząca, jest prawdopodobnie wytworem wyobraźni bohaterów sztuki; jest metaforą — transpozycją stanów psychicznych. Dla Edwarda sprzedawca zapałek jest ostatecznym zagrożeniem, jako czynnik, który wyruguje go z wygodnego domu i spokojnego życia. Zagrożenie to doprowadza Edwarda do całkowitej dezintegracji psychicznej: z rzeczywistej osoby staje się w zakończeniu sztuki sam postacią nie mającą realnego by tu: wyimaginowanym sprzedawcą zapałek. Dla Flory sprzedawca zapałek oznacza nadzieję wyzwolenia od beznadziejnej egzystencji z Edwardem; nadzieję spełnienia. Ale i to jest iluzją, Pinter nie napisał bowiem sztuki o trójkącie małżeńskim, lecz dał analizę schorzeń pewnego typu małżeństwa.

Cała różnica w podejściu Pintera do podobnych zagadnień dawniej a dziś wyraziła się właśnie w kontraście pomiędzy LEKKIM BÓLEM a KRAJOBRAZEM. Nową fazę swej twórczości zapoczątkował Pinter wkrótce po ogłoszeniu POWROTU DO DOMU. Co prawda w pierwszej sztuce Pintera jaką po wielkim teatralnym sukcesie POWROTU nadał Teatr Telewizji BBC w r. 1967, The Basement (SUTERENA) powtarzają się dawne motywy z DOZORCY (zmagania o przewagę pomiędzy dwoma mężczyznami zamieszkującymi tę samą suterenę) jak i dawna technika, o tyle trzy utwory ogłoszone później stworzone zostały w całkiem odmiennej stylistyce: KRAJOBRAZ, MILCZENIE i NOC prezentują innego Pintera pod względem stylu i techniki scenicznej, choć tematyka pozostała w tym samym kręgu co dawniej. O NOCY wystarczy tylko stwierdzić, że jest to bardzo krótka, dziesięciominutowa sztuka, którą wystawiono w ramach wieczoru jednoaktówek w londyńskim teatrze Comedy w kwietniu 1969 r. Występują tam tylko dwie osoby, określone jako **„Mężczyzna"** i **„Kobieta"**, snujące wspomnienia erotyczne ze swej przeszłości. Wspomnienia są zamglone; nie wiadomo, czy opisywane rzeczy przeżyli razem, czy z kimś innym. Swoim nastrojem i zwięzłością poetyckiego dialogu, NOC była właściwie skeczem do dwu pozostałych sztuk Pintera.

Ryszard Jaśniewicz i Bolesław Idziak w KOLEKCJI wystawionej przez Teatr zielonogórski w 1968 r. w reż. Jerzego Hoffmanna i scenografii Teresy Darochy

KRAJOBRAZ został najpierw nadany przez radio, w trzecim programie BBC w kwietniu 1968 r., ponieważ inscenizacja teatralna nie doszła wówczas do skutku z powodu zatargu z Lordem Szambelanem, sprawującym funkcje cenzora teatralnego. Domagał się on skreślenia kilku słów, które uważał za nieprzyzwoite, na co nie zgadzał się Pinter, twierdząc, że nie dla taniej sensacji zostały one użyte, lecz są niezbędne w tkance konstrukcyjnej utworu. We wrześniu 1968 r., na mocy ustawy parlamentu została zniesiona w W. Brytanii cenzura widowisk teatralnych. W kwietniu 1969 roku odbyła się na scenie teatru Aldwych — londyńskiej siedziby zespołu Królewskiego Teatru Szekspirowskiego — premiera KRAJOBRAZU i MILCZENIA w reżyserii Petera Halla. Rolę Beth w KRAJOBRAZIE kreowała — podobnie jak we wcześniejszej realizacji radiowej — znakomita aktorka Peggy Ashcroft. W tym samym roku obie sztuki ukazały się drukiem, w jednym tomie z NOCĄ. „Tom" to może zbyt obszerne określenie, była to bowiem książeczka licząca 60 stron niezbyt dużego formatu. Jednakże nowa faza Pintera, objętościowo jak dotąd skromna, jest bardzo znamiennym etapem w twórczości pisarza; etapem poszukiwań wiodących w kierunku jak

największej kondensacji wyrazu, w stronę monologu wewnętrznego. Splątanie monologów poszczególnych postaci zastąpić tu ma dialog.

Pod względem konwencji dramaturgicznej, a nawet tematyki, KRAJ OBRAZ i MILCZENIE są sztukami bliźniaczymi. Są statyczne, niemal pozbawione akcji; w miejsce konfliktu dramatycznego mamy tu wspomnienia akcji, która toczyła się w przeszłości, opisane szeregiem obrazów, w których fragmentaryczne sceny wnętrz mieszają się z otwartymi przestrzeniami pleneru. A jednak efekt obu sztuk na widza i czytelnika jest odmienny: KRAJOBRAZ mogę określić jako miniaturowe arcydzieło; MILCZENIE uważam za sztukę mniej udaną, przede wszystkim z powodu jej hermetyczności. Trzy postaci — kobiet i dwóch mężczyzn — można się domyślać — pozostaną względem siebie w jakimś stosunku emocjonalnym: odrzucona przez jednego z mężczyzn kobieta odrzuca drugiego, stopniowo przemieniając się z młodej dziewczyny w starą samotnicę. Postacie sztuki snują refleksje, czasem odzywają się do siebie, ale — pomimo poetyckich fragmentów — razi pewna manieryczność stylu i nie jesteśmy w stanie zaabsorbować emocjonalnie zbyt niejasno zarysowanej dramatycznej sytuacji.

Inaczej ma się rzecz w wypadku KRAJOBRAZU. I tu akcja zewnętrzna zostaje zastąpiona wewnętrznym monologiem **dramatis personae**. Monologi splecione zostały z sobą w formę pozornego dialogu, pozornego, bo postacie sztuki, choć mówią o sobie, nie mówią nigdy bezpośrednio do siebie. Stara kobieta i stary mężczyzna wspominają swą młodość; mówią o tym jak się poznali, jak byli razem na plaży, jak spędzili życie w służbie jakiegoś bogacza, którego dom odziedziczyli, jak się kochali, jak jedno drugiego zdradzało... Poprzez wspomnienia te, podane zresztą nie w formie chronologicznej, ale z bezładnym mieszaniem się czasów, powtarzaniem się jednych elementów, wprowadzeniem drugich, poprzez to wszystko, powstaje zarys pełnego dramatu. Dramat ten, budowany techniką wysoce niekonwencjonalną, jest kompletny, choć może nie jest to opowieść drobiazgowa i dokładna. Do końca pewne sprawy pozostają niewyjaśnione, ale naszych bohaterów i ich dzieje poznajemy mimo to dogłębnie, w najbardziej istotnym — ludzkim sensie:

KRAJOBRAZ jest sztuką poetycką — ktoś nazwał go „poematem teatralnym". Dość przyziemne, ale nie pozbawione swoistego uroku wspomnienia mężczyzny przeplatają się z czystym liryzmem wspomnień kobiety. Beth jest jakby emocjonalnie zatrzymana na etapie młodości: jej wspomnienia obracają się w kręgu plaży, gdzie leżała z kochankiem; hotelu, gdzie była szczęśliwa; dzieci, których nie miała. Duff mówi o spacerach z psem, codziennych wizytach w barze, wspomina pijacką kłótnię, a kończy rozpaczliwym wybuchem namiętności. I ta gwałtowna kulminacja przeciwstawiona zostaje czułemu, lirycznemu erotyzmowi Beth, której słowa zamykają sztukę: „O mój kochany, powiedziałam". Można podziwiać prostotę środków, z jakich Pinter złożył elegijną mozaikę swego utworu. Monologi jego bohaterów składają się na urzekający duet: pieśń na cześć życia i człowieka, nawet z jego słabościami i smutkami, z nieuniknionymi rozczarowaniami, które niesie czas. O ile umiejętne zastosowanie kontrapunkcji w stylistyce dramaturgicznej stanowi główne osiągnięcie formalne nowej fazy Harolda Pintera, to wydźwięk tej „pieśni o człowieku" oznacza niewątpliwe wzbogacenie treści.

BOLESŁAW TABORSKI

JOHN RUSSEL BROWN

DIALOG U PINTERA

Aarold Pinter dostatecznie długo zajmuje się dramatopisarstwem, by można było bez trudu poznać charakterystyczny kształt i mechanizm jego sztuk: kilka postaci w skomplikowanej sytuacji.

Początkowo sytuacja jest niejasna a postacie zarysowane bardzo skąpo; dopiero w trakcie sztuki, po szeregu zaskoczeń i często bardzo pomysłowo obmyślanych niespodzianek, widz poznaje je dokładniej. Akcja niemal zawsze układa się według tego samego szablonu, każdy więc teatrzyk może mieć własną sztukę pinterowską, a w małych teatrach artystycznych kwitnie twórczość jego naśladowców.

Pod względem formalnym sztuki te są staroświeckimi dramatami charakteru, albo też fragmentami takich dramatów. Pinter tak opisuje swoją pracę nad DOZORCĄ.

> W ostatniej scenie DOZORCY w pokoju jest dwóch mężczyzn. Jeden z nich musi zniknąć — tak, by stworzyć wrażenie całkowitego i nieodwołalnego osamotnienia. Początkowo wydawało mi się, że na końcu sztuki jeden z nich powinien zamordować drugiego. Kiedy jednak dotarłem do tego miejsca, uzmysłowiłem sobie, że postacie te tak się rozwinęły podczas pisania i nabrały takich cech, że morderstwo byłoby tu nieprawdopodobne. Postacie zawsze rozrastają się podczas pisania, tak, że w końcu moja pierwsza koncepcja jakiegoś bohatera zostaje znacznie wzbogacona i rozwinięta. Jeżeli to nie nastąpi, sztuka jest na pewno zła („New Theatre Magazine", II (1961),

Tak więc, ten dramaturg współczesny zajmuje się ukazywaniem charakteru. Nowością natomiast w jego sztukach jest zwięzłość, mała obsada i zastąpienie tradycyjnej akcji i jej rozwoju osobliwymi, często strasznymi wydarzeniami. Jego sztuki są po części studiami charakteru, po części fantazją, lub imitacją fragmentów, wczesnych filmów Hitchcocka.

Mimo wszystko, twórczość Pintera jest unikalna i uznano jej oryginalność. Początkowo mylono go z N. F. Simpsonem. Prawdopodobnie dlatego, że zarówno DZIURA Simpsona jak i POKÓJ Pintera zbudowane są na tej samej zasadzie polegającej na stopniowym wyjaśnieniu sytuacji. Różnica jednak tkwi nie w formie, lecz w treści. Ważniejszy jest tu skład gliny niż kształt garnka.

Oczywiście oba te aspekty są nierozdzielne i w obydwu Pinter przejawił pełną oryginalność. Sztuki Pintera przyciągają jednak uwagę głów nie tym, co jest najbardziej indywidualną cechą jego twórczości — charakterystycznym wewnętrznym życiem, które podsyca i wyraża dialog pinterowski, który krytycy określili jako „błyskotliwy", „oryginalny", „interesujący" i „poetycki".

Za przykład niech posłuży scena z THE COLLECTION (KOLEKCJA), w której dwaj mężczyźni jedzą śniadanie.

BILL O której wróciłeś?
HARRY O czwartej.
BILL Dobrze się bawiłeś?
(pauza)
HARY Nie robiłeś dzisiaj grzanek?
BILL Nie, a chciałbyś?
HARRY Nie, nie chcę.
BILL Jak chcesz, mogę ci zrobić.
HARY Nie trzeba. Nie zawracaj sobie głowy. (pauza) Co robisz dzisiaj?
BILL Chyba pójdę do kina.
HARY Wspaniale żyjesz, nie ma co. (pauza) Wiesz, dzisiaj w nocy dzwonił do ciebie jakiś wariat? (Bill spogląda na niego) Właśnie jak wchodziłem. O czwartej. Tylko wszedłem i zadzwonił telefon.
BILL I kto to był?
HARRY Nie mam pojęcia.
BILL Czego chciał?
HARRY Mówić z tobą. Był bardzo nieśmiały. Nie chciał powiedzieć jak się nazywa.
BILL Tak?
(pauza)
HARRY Kto to mógł być?
BILL Nie mam pojęcia.

Jest to znakomity dialog. Jeśli mu się bliżej przyjrzeć, widać, jak dobrze spełnia swoje zadanie.

Okaże się wtedy, że oryginalność Pintera prowadzi do takich samych efektów w dialogu, co innowacje innych pisarzy i myślicieli współczesnych.

Nie znaczy to jednak, że tamci wywarli wpływ na Pintera; on sam twierdzi, że świadom jest tylko wpływu Becketta na swoją twórczość, dodając przy tym, że przyczyną jest tu raczej uwielbienie, jakie żywi dla „faktury" dialogu Becketta niż dla treści, które Beckett wyraża.

Podobieństwa między Pinterem a innymi pisarzami nie wskazują na bezpośrednie zapożyczenia od nich, lecz na fakt, że jego dialog odpowiada współczesnym nastrojom i zainteresowaniom. Dla przyczyn znacznie istotniejszych niż dotrzymywanie kroku modzie Pinter w pełni i niezmiennie należy do czołówki współczesnego dramatu.

❖

Przede wszystkim zwraca uwagę fakt, że w sztukach mówi się o rzeczach mało istotnych: o spotkaniach towarzyskich, grzankach, filmach i telefonach. Nie jest to jednak „prostota" w sensie romantycznym. Pinter wcale nie pragnie pokazać, że drobiazgi wchodzące w skład życia człowieka w mieście są w rzeczywistości bardzo ważne. Wcale nie wymiata pyłu z klitek, w których żyjemy, i nie czyni ich, ani też akcji „wyrafinowaną", nie stara się nadać jej przez to „głębszego znaczenia".

Czasami, tak jak Czechow, wykorzystuje aluzyjność lub znaczenie symboliczne drobiazgów, ich „wewnętrzną prawdę". Oto fragment sztuki THE DWARHS (KARŁY) dotyczący nowego ubrania Marka:

MARK Jest zamek na biodrach.
LEN Zamek na biodrach? Po co?
MARK Zamiast klamerki. Wygodne.
LEN Wygodne? Pewno, że wygodne.
MARK Bez mankietów.
LEN Widzę. Dlaczego bez mankietów?
MARK Tak się teraz nosi.
LEN Oczywiście, ładniej bez mankietów.
MARK Nie chciałem dwurzędówki.
LEN Dwurzędówki, no pewnie, po co ci dwurzędówka.

Dialog ten, zgodnie z obecną modą w dramacie dotyczy nieistotnych drobiazgów, jednocześnie jednak jest w nim coś z rozmowy o zielonym pasku przy różowej sukience Nataszy w TRZECH SIOSTRACH. Tylko, że u Czechowa cel rozmowy o pasku jest bardziej wyraźny. Natasza od samego początku upiera się przy noszeniu tego paska i kwestia paska powraca jeszcze w trakcie sztuki. W ostatnim akcie Natasza krytykuje pasek, który nosi Irena: „Do tej sukienki powinnaś nosić coś żywszego". Jeszcze bardziej znamienne, że po tej krótkiej uwadze dodaje natychmiast: „A tutaj wszędzie każą nasadzić kwiatków, kwiatków, i będzie taki zapach..." Tak więc drobiazg mało istotny służy ukazaniu charakteru, jest przejawem intensywnego, lecz pozbawionego smaku życia Nataszy; a w ostatecznym kontekście doprowadza widza do kojarzenia we własnej pamięci jej kipiącej żywotności z bardziej ogólnymi obrazami.

Historia z paskiem pozwala Czechowowi na nadanie postaci Nataszy przejrzystości, kształtów i cech uniwersalnych. Ostatnia kwestia Tuzenbacha, w której zachwyca się on pięknymi świerkami i nagle dostrzega wśród nich drzewo uschnięte, wywiera podobny efekt. Sens jego słów jest wyraźny:

A to zeschłe drzewo jednak wraz z innymi chwieje się na wietrze. Tak, zdaje mi się, że gdy umrę, tak czy inaczej będę brał udział w życiu...

U Pintera użycie przyziemnych drobiazgów: spotkań towarzyskich, grzanek, filmów, telefonu zbliżone jest do jednego jeszcze elementu w twórczości Czechowa. Po aluzji do świerków Tuzenbach woła Irenę (którą kocha) i wygłasza małą, banalną kwestię, która wymaga wskazówki scenicznej by stała się jasna:

TUZENBACH (nie wiedząc co powiedzieć) Nie piłem dzisiaj kawy. Każ, niech zaparzą...

I szybko wychodzi na pojedynek, w którym spodziewa się zginąć.

Błahość tej wypowiedzi nie wywołuje tak oczywistych reperkusji w świadomości widzów; przy pierwszym czytaniu może się wydawać nawet, że jest to chwila odprężenia po momencie kulminacyjnym, chwila mniej poetycka i o mniejszym bezpośrednim znaczeniu. Rezultat tej sceny osiągnięty jest bowiem drogą pośrednią: ta właśnie błahość w zestawieniu z poprzednią, bardziej „filozoficzną" wypowiedzią, ujawnia jak wielkie jest zakłopotanie Tuzenbacha i jak wielką rolę Irena odgrywa w jego życiu. Wypowiadając dzi do głowy, Tuzenbach wyraża pierwszą myśl, która mu przychodzi więcej, niż by powiedział w jakiejkolwiek przemyślanej kwestii; wyraża w ten sposób swoje pragnienia i swoje instynktowne obawy. Autor może w tym miejscu zasugerować i pragnienie normalnego życia we dwoje i oczekiwanie na pomoc Ireny i jej współpracę; i własny brak pamięci; i chęć uchronienia Ireny od uświadomienia sobie, że jemu, Tuzenbachowi grozi niebezpieczeństwo. Żadnego z tych pragnień i obaw nie da się wyrazić bezpośrednio słowami, gdyż większość z nich w tej chwili jest prawdopodobnie dopiero w sferze podświadomości Tuzenbacha, a sytuacja nie jest odpowiednia dla jakichkolwiek deklaracji. Co więcej, Tuzenbach odczuwa lęk przed pełnym wysłowieniem swoich uczuć. Aktorowi kwestia ta daje możliwość wyrażenia całej zawisłości sytuacji, w której nagle znalazł się bohater; może on wykorzystać tutaj oczywistą zmianę tematu rozmowy, przejście od rozważań ogólnych do bezpośredniej prośby, niepewność zasugerowaną we wskazówce scenicznej, postawę fizyczną, złamanie rytmu i sposób zejścia ze sceny.

Przy pomocy błahego dialogu scenicznego można więc w sposób subtelny ukazać postać z bliska i wyrazić jej podświadome reakcje, zwłaszcza w sytuacjach wymagających normalnie słów o znacznie większym ładunku uczuciowym. Pinter stale posługuje się błahym dialogiem w ten właśnie sposób, tak jak wielu innych współczesnych pisarzy.

W PSYCHOLOGII ŻYCIA CODZIENNEGO (1901) Freud podał przykłady takich sytuacji, posługując się niedostrzeganymi zazwyczaj szczegółami mowy. Pinter, jak niektórzy pisarze dawni i wielu piszących obecnie, jest w stanie odkryć uważnemu widzowi całe bogactwo podświadomości swego bohatera. Bardziej jednak od swoich poprzedników domaga się od widzów ciągłej uwagi i stałego analizowania tego, co się dzieje na scenie.

Najczęstsze, najoczywistsze sposoby, których Pinter używa, by zapewnić sobie należytą uwagę widzów, to niejasność i groza. Akcja jego sztuk, zwłaszcza najwcześniejszych, skonstruowana jest z precyzją godną Hitchcocka. Są w nich niespodziewane wizyty, albo takie efekty jak pojawienie się nie zidentyfikowanej przedtem windy kuchennej w SAMOOBSŁUDZE. W chwili gdy Stanley (URODZINY STANLEY'A) opowiada Meg o ludziach przyjeżdżających samochodem, w którym jest teczka i stukających do jej drzwi, do drzwi puka Lulu. W późniejszych sztukach Pinter znacznie dyskretniej wprowadza elementy z zewnątrz, które mogą służyć przywołaniu uwagi, tak jak np. w KOCHANKU, kiedy mleczarz wdziera się do zamkniętego świata Ryszarda i Sary. Ale zagmatwane i niejasne sytuacje, myląca czy też pomieszana ekspozycja występują nawet w jego ostatnich sztukach. Widzowie nie znają imion postaci, nie wiedzą, co się stało: nie wiedzą, czy Goldberg ma na imię Nat, czy Szymek, czy gość nazywa się Davies, Jenkins, czy Mac Davies, czy żona poznaje swego męża. I co było w hotelu w Leeds. Czasami fakty dotyczące ludzi i miejsca są po prostu sprzeczne. Kiedy indziej znowu, i miejsca i imiona pozostają bliżej nieokreślone: kto to jest Marty — o ile w ogóle istnieje — do którego zabierają Stanley'a w ostatniej scenie URODZIN? Zdarza się też, że stwarza się wątpliwość co do zupełnie prostych faktów przez pomieszanie dwóch faktów współzależnych: czy dokumenty Daviesa są w Sidcup? — w kawiarni nie było jego teczki. W ten sposób widz jest zaintrygowany i dlatego właśnie pragnie dostrzegać. Oba te środki podlegają jednak tzw. prawu malejącej wydajności; Pinter, jak pastuszek ze znanej przypowieści, ryzykuje, że widzowie nie będą zaintrygowani naprawdę, ponieważ oczekują rzeczy intrygujących; co więcej, że widzowie spodziewając się grozy, przestaną na nią reagować.

Inne środki prowadzące do tego, by błahe drobiazgi spełniły swoją rolę dramatyczną, funkcjonują w sposób mniej oczywisty. Po pierwsze, należy doceniać efekt niezwykłej uporczywości i konsekwencji dramatów Pintera: widz nie znajdzie pomocy w gładkich stwierdzeniach wyjaśniających znaczenie sztuki, objaśnieniach, śledztwach, procesach, wyznaniach odkrywających głębię duszy w nieodwołalnych listach czy pamiętnikach, ani w żadnych innych znanych sposobach ekspozycji, używanych przez dramatopisarzy realistycznych czy poetyckich.

Wyczucie muzyczne, dzięki któremu dialog Pintera jest lekki i giętki, walnie przyczynia się do podtrzymywania wyostrzonej uwagi widzów. Zróżnicowanie rytmów i powtórzenia przydają wypowiedzi Micka o trasach linii autobusowych tak dużej mocy oddziaływania, że musi wywołać reakcję widowni. Rozmowa dotycząca wyłącznie detali wykończenia męskiego ubrania oddaje wahania i podniecenie towarzyszące niewyraźnemu współzawodnictwu i poczuciu niepewności. I, co najważniejsze, Pinter potrafi tak stosować pauzy, by widzowie nie tracili poczucia rozwijającego się dramatu.

Pauza oznacza istnienie splotu świadomych i podświadomych pobudek.

BILL O której wróciłeś?
HARRY O czwartej.
BILL Bobrze się bawiłeś?
(pauza)
HARRY Nie robiłeś dzisiaj grzanek?

Harry bardzo lubi chodzić na przyjęcia i nawet wstydzi się tej słabości. Dlatego krótko zbywa pierwsze pytanie. Bill, którym się opiekuje i którego nawet w pewnym stopniu utrzymuje, ukazuje wyraźnie powód swego pierwszego pytania, zadając następne — „Dobrze się bawiłeś"? Następująca potem pauza świadczy, że strzał był celny. W tej samej chwili Harry poczuwa się do winy za to, że folguje swojej słabości, więc broni się przystępując do ataku. Prawdopodobnie, ani jedno z tych posunięć nie było z góry przemyślane; a ponieważ były nieświadome, odkrywają uczucia, reakcje i wiedzę kryjącą się za codziennymi zwrotami. Pauza uwypukla to odkrycie, gdyż pomaga widzom dostrzec, że drugie pytanie Billa pozostaje bez odpowiedzi. Dzięki impetowi i dłuższemu rytmowi zdania, którym Harry na nowo podejmuje dialog, pauza ta może być przedłu-

Eleonora Sowińska i Hilary Kurpanik w KOCHANKU Harolda Pintera wystawionym w 1968 r. przez Teatr Zielonogórski wraz z KOLEKCJĄ

żona bez ryzyka rozproszenia uwagi widzów.

Stosowanie pauz jest bardzo istotną częścią technicznego słownika Hitchcocka i być może częściowo właśnie od niego nauczył się tej techniki Pinter. (THE SERVANT i THE PUMPKIN EATER to dwa pierwsze scenariusze filmowe Pintera, a według DOZORCY już nakręcono film). Pauza jest również cenna w telewizji, gdzie kamera może zatrzymać uwagę na powiększonym zbliżeniu. Wiele sztuk Pintera było pierwotnie przeznaczonych dla telewizji, wiele zaś sztuk scenicznych zostało zaadaptowanych i pokazanych w TV. Zatem, wykorzystanie w dialogu spraw codziennych i błahych, podkreślonych jeszcze pauzami, pozostaje w ścisłym związku z najważniejszymi nowymi formami sztuki naszego wieku. Dzięki wyczuciu melodyki i rytmu Pinter może się obyć bez zwykłej klarowności oraz bez przeważającego w dramacie elementu narracyjnego i w ten sposób wykorzystać w teatrze odkrycia filmu i telewizji, oraz zyskać powiększony obraz tych drobnych ludzkich reakcji, które ujawniają stany podświadome.

Błahe wypowiedzi ujawniają szczególnie wiele gdy są osobliwe lub wydają się śmieszną pomyłką, przejęzyczeniem, albo nawet świadomym żartem. (Freud omawia takie właśnie przypadki w PSYCHOLOGII ŻYCIA CODZIENNEGO (1901) i w swojej pracy o żartach wydanej 4 lata później). Pinter jest tutaj neorealistą: wykorzystuje przejawy ludzkiego zachowania.

W jego sztukach rozmowa często przybiera dziwny obrót, autor chętnie oddaje w niej osobliwe nawyki językowe i dziwaczne pomyłki. W DOZORCY Dawies „zapomina", że Aston dał mu pieniądze; nie widzi, że piecyk gazowy jest niegroźny, kiedy nie jest podłączony. Niezwykły obrót rozmowy często prowadzi do nieproporcjonalnie długich wypowiedzi: w DOZORCY Mick wspomina szereg ludzi, których znał, albo których znał, ale w innych rzekomo okolicznościach, zaś w THE COLLECTION (KOLEKCJA) James, ni z tego ni z owego, mówi o Hawkinsie — „facecie, z którym chodził do szkoły". W sztukach Pintera pełno jest też dowcipów. Powtarza kalambury, codzienne zwroty o sugestywnych konotacjach, a czasem rozbudowuje je w dowcip.

W każdym niemal fragmencie widać lekką skłonność ku aluzjom do spraw fizycznych i seksualnych, albo przesadę, na ogół tylko maskującą, kpinę czy lęk. W KOCHANKU wchodzi mleczarz i powtarza natrętnie „śmietana? Czy nie lubi pani śmietany?", by w ten sposób zasugerować, że Sara żyje w luksusie. Przez rozmowę o nowym ubraniu Marka w THE DWARFS przewijają się słowa, które skupiają uwagę bardziej na częściach jego ciała, niż na jego ubiorze: „zamek na biodrach... zamek na biodrach... zamek na biodrach... mankiety... mankiety... dwurzędówka... dwurzędówka...". W cytowanej już rozmowie przy śniadaniu w THE COLLECTION Harry używa dwóch zabawnych, przesadnych zwrotów: „wspaniale żyjesz" i „jakiś wariat", które zaostrzają się niemal do dowcipu kosztem Billa, albo nawet kosztem Harry'ego. Zresztą, dowcip zostaje osiągnięty przez zestawienie z nieoczekiwanym: „był nieśmiały".

Czasem Pinter stosuje ostre gierki słowne, tak wymowne, że po nich nie da się już nic powiedzieć. Następuje po nich, jak w filmie, cięcie i następna scena. Tak właśnie w THE COLLECTION Bill opowiada Jamesowi o tym, co zaszło między żoną Jamesa a nim samym w hotelu w Leeds:

JAMES No i zadzwoniłem. (pauza) Rozmawiałem z nią. Zapytałem co u niej słychać. Powiedziała mi, że wszystko w porządku... Nie miała mi wiele do powiedzenia. Siedziałeś obok niej na łóżku.

(cisza)

BILL Nie siedziałem. Leżałem.

Blackout

Bill zapewne rozkoszuje się zwięzłością swojego dwuznacznika, ale natychmiast potem następuje zmiana sceny. Czy Bill przyznaje się do bliższych stosunków z żoną Jamesa, czy do tego, że kłamał? Ten zwięzły żart, niejasny jeszcze w pełni dla widzów (dopiero pod koniec sztuki przyniesie wyjaśnienie), wyzwala w Billu podświadomą, być może satysfakcję i poczucie chwilowej przewagi.

A oto jeszcze jeden przykład na sytuację, w której pojedyńcze słowo może zaskakująco, lecz zabawnie, ujawnić ukryte motywy i podnieść napięcie sytuacji dramatycznej.

W PSYCHOLOGII ŻYCIA CODZIENNEGO Freud cytuje wypowiedź dr Dattnera z Wiednia:

Jadłem w retauracji obiad w towarzystwie mojego przyjaciela, doktora filozofii, pana H. Mówił on o trudnościach, jakie muszą pokonać początkujący studenci i wspomniał przy tym, że jemu samemu, przed ukończeniem studiów, powierzono funkcję sekretarza ambasadora, a raczej ściślej mówiąc, ministra nadzwyczajnego i pełnomocnego Chile. „Potem jednak (powiedział) ministra tego przeniesiono a ja nie przedstawiłem się jego następcy". Wymawiając ostatnie zdanie podniósł do ust kawałek tortu, który jednak przez jego niezręczność spadł mu z widelca. Natychmiast pochwyciłem ukryte znaczenie tej sympatycznej czynności i od niechcenia powiedziałem mojemu przyjacielowi, nieobeznanemu z psychoanalizą: „Umknął się przez to smakowity kąsek"... On zaś powtórzył zupełnie tak, jakby moja uwaga była mu z ust wyjęta... po czym zaczął szczegółowo opisywać swoją niezręczność, przez którą stracił dobrze płatną posadę.

Są tutaj używane przez Pintera sposoby: powtórzenie, zasugerowanie, kalambur. Banalny zwrot ujawnia ukryte pragnienie doktora filozofii — pragnienie zdobycia pieniędzy i sławy. Podobnie w URODZINACH STANLEYA Meg pytając Stanleya o to, czy smakuje mu bułka, którą mu dała, zadaje w istocie zupełnie inne pytanie:

MEG Dobrze było?

STANLEY Co?

MEG Ta bułka smażona.

STANLEY W ustach się rozpływała.

MEG Nie powinieneś tak się wyrażać.

STANLEY Jak?

MEG Tak jak powiedziałeś.

STANLEY Że mi się w ustach...?

MEG Nie mów.

STANLEY Bo co?

MEG Nie mówi się tak do zamężnej kobiety.

Pinter posługuje się dowcipem jak Beckett. W RADOSNYCH DNIACH, gdzie leżący po kopcu Winnie jest wprowadzony do akcji na zasadzie krótkiej dygresji po to, by dostarczyć pretekstu do gry słów „giez", „gzić się", czym pomaga w ukazaniu wspólnych cech Winnie i Willie. Albo inna drobna sprawa — Estragon woli marchewkę od rzepy i rzodkiewek, ale woli rzodkiewki od czarnej rzepy — powtarzanie tego w kółko staje się śmieszne, ale pomaga także dostrzec, co się za tym kryje. Jak mówi Vladimir: „To się staje naprawdę nieistotne". Pokazana zostaje w ten sposób egocentryczna i dziecinna troska Estrahona o fizyczny aspekt wszystkich zjawisk, co podkreśla jeszcze jego replika: „za mało" wobec potrzeby rozumowej percepcji Vladimira. Dialog staje się zabawny i mało znaczący i przez to odkrywa prawdziwy sens tego, co się za nim kryje.

(fragment artykułu drukowanego w „Dialogu" 1966, nr 8).

„KOLEKCJA" i „KOCHANEK"
NA ZIELONOGÓRSKIEJ SCENIE

(fragment recenzji w „Nadodrzu" nr 6 (149) z 15. III. 1968 r.)

„...Zielonogórską inscenizację, pozwolę sobie uznać za jedną z najciekawszych jakie miałem okazję oglądać ostatnio na naszej scenie, nie tylko w tym sezonie. Przygotowano ją bardzo starannie, dając w efekcie przykład czystego i klarownego teatralnie spektaklu, bez obcych naleciałości, jednolitego pod względem formy i użytych środków, dostosowanego do wymiarów sali w swym kameralnym oddziaływaniu. Uwagi te odnoszę do obu jednoaktówek (chociaż ciekawszą reżysersko wydała mi się „Kolekcja", aktorsko natomiast „Kochanek". W sumie był to chyba jednak Pinter celowo ściszony, dodatkowo wyretuszowany, któremu reżyser dodał od siebie inteligentny i kulturalny komentarz, łagodzący podteksty i preferujący ulotną akcję, jakby w obawie przed publicznością.

Premierowy wieczór, był również udany pod względem aktorskim i dlatego też, oprócz reżysera, całej obsadzie należy przypisać sceniczne powodzenie tej „eksperymentalnej" prezentacji. Obie jednoaktówki, choć pozornie pod względem treści samodzielne, należy jednak rozpatrywać łącznie. Z tego też względu, wiodącą parą aktorską byli występujący w obu sztukach: Eleonora Sowińska i Hilary Kurpanik, doskonale dający sobie radę z kreowaniem trudnych i skomplikowanych postaci dziwnych małżonków. Najlepiej pokazali to w „Kochanku", dwuosobowej sztuce, pełnej niedopowiedzianych podtekstów, w które zwykła wkraczać cenzura obyczajowa i utrudnionej koniecznością aktorskich przeinaczeń (choć sztuka jest dwuosobowa, występuje w niej więcej postaci). Zaproponowany przez odtwórców Sary i Ryszarda sposób interpretacji, chłodnej, z dystansem, bez niepotrzebnej afektacji a przy tym dziwnie przylegającej do psychologicznego rysunku bohaterów, był moim zdaniem nie tylko trafny, ale i mocno osadzony w konwencji tego typu teatru, działającego na widza w sposób pośredni i odwołującego się do jego wyobraźni. Sztuka będąca przecież w sumie, jednym długim dialogiem, to z pewnością duży sukces jej wykonawców. Jeszcze, a propos „Kochanka". Nie wiem, czy wprowadzony na scenę dodatkowo, śmieszny Mleczarz, wyszedł sztuce na korzyść. Domyślam się, że reżyserowi chodziło o sytuacyjny komizm, powstały z pewnych słownych skojarzeń. Wydaje mi się, że skutek byłby chyba taki sam, gdyby wejścia tego nie było, sztuka byłaby wówczas bardziej jednolita (autorskie objaśnienie tekstu, takiego rozwiązania wcale nie sugeruje).

Wiele dobrego można powiedzieć również o wykonawcach „Kolekcji", sztuce w wymowie bardziej „męskiej". Poza wspomnianą już parą (tym razem jako Stella i James), występują w tej jednoaktówce Bolesław Idziak jako starszy pan Harry i Ryszard Jaśniewicz w roli wychowanka Billa. Trudny i mocno dwuznaczny teks, został zinterpretowany przez aktorów z dużą kulturą, precyzyjnie i bez aktorskiego pudła. Szczególnie mógł się podobać odtwórca postaci Billa, który zręcznie przebalansował przez jej obyczajową dwuznaczność.

Scenografia Teresy Darochy, podwzględem scenicznej architektury raczej tradycyjna. Podkreślić jednak należy jej dużą funkcjonalność, co jest niezwykle ważne z powodu potrzeby ciągłej zmiany miejsca. Pod tym względem mogą się podobać przede wszystkim „Kolekcja", biorąc pod uwagę szczupłość miejsca na bardzo płytkiej scenie...."

(AMI)

NASZE PREMIERY

Leonid Leonow: ZAMIEC. Reż. Teresa Żukowska, scenograf. Teresa Ponińska Premiera 23 kwietnia 1970 r. Na zdjęciu: Stepian — Ryszard Zieliński, Łopotuchin — Zdzisław Grudzień

SPIS TREŚCI

Bolesław Taborski:

NOWA FAZA HAROLDA PINTERA 3

John Russel Brown:

DIALOG U PINTERA 7

AMI:

FRAGMENT RECENZJI Z „KOLEKCJI" i „KOCHANKA" . . . 14

Z-CA DYREKTORA
JAN GAJEWSKI

Z-CA DYREKTORA DS. FINANSOWYCH
KAZIMIERZ KASZKUR

KIEROWNIK TECHNICZNY
TADEUSZ ROGOWSKI

KIEROWNICY PRACOWNI: STOLARSKIEJ — STANISŁAW ŚWIĄTEK, MALARSKO-MODELATORSKIEJ — WALDEMAR JODKOWSKI, TAPICERSKIEJ — BRONISŁAW WALCZAK, FRYZJERSKO-PERUKARSKIEJ — EMILIA DANIEL, KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ — WALENTYNA ROGOWSKA, KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ — STANISŁAW ŁUCZAK, REKWIZYTOR — EDWARD TULISZKA, ELEKTRYK — WŁADYSŁAW LISOWSKI.

Brygadier sceny
Eugeniusz Gregor

Światło
Władysław Lisowski

Garderobiana
Daniela Kozłowska

Rekwizytor
Ryszard Niesłony

Kierownik Biura Organizacji Widowni
Andrzej Lorenz

Inspicjent
Janusz Nowak

Sufler
Elżbieta Borkowska

LUBUSKI TEATR IM. LEONA KRUCZKOWSKIEGO W ZIELONEJ GÓRZE
ZESZYT TEATRALNY. Redakcja: JERZY ZIOMEK, STEFAN WACHNOWSKI
Projekt okładki: BARBARA WOLNIEWICZ, Zdjęcia CZESŁAW ŁUNIEWICZ

Zlg-45 — 1792/Z-1104 6 70 400 egz. A-5 — A-3/3

HAROLD PINTER

KRAJOBRAZ

(LANDSCAPE)

LEKKI BÓL

(A SLIGHT ACHE)

Przekład:
BOLESŁAW TABORSKI

Osoby:

KRAJOBRAZ

Beth	**Daniela Zybalanka**
Duff	**Ryszard Zieliński**

LEKKI BÓL

Flora	**Janina Jankowska**
Edward	**Hilary Kurpanik**
Barnaba	**Stanisław Cynarski**

Reżyseria

JERZY HOFFMANN

Scenografia
EWA CZUBA

Ilustracja muzyczna
ZENON ANDRZEJEWSKI

Asystent reżysera
JANINA JANKOWSKA

PRAPREMIERA POLSKA 12 CZERWCA 1970