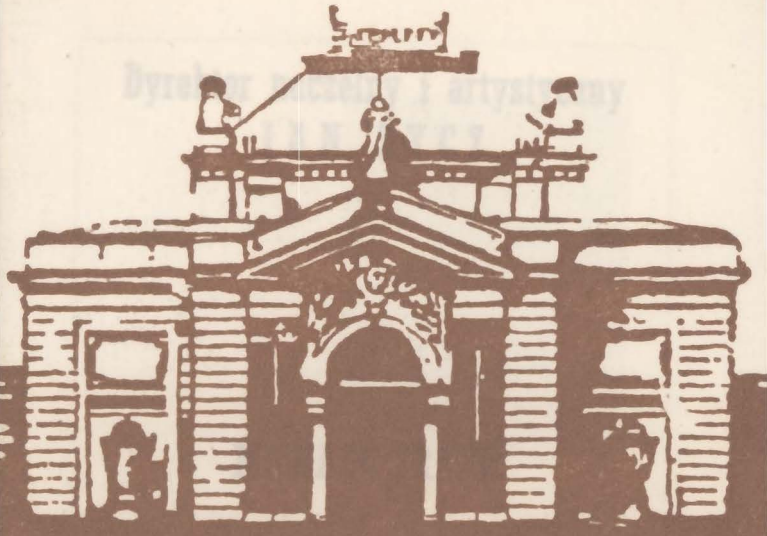

TEATR POLSKI
bielsko cieszyn

Michael Frayn

Czego nie widać

Teatr Polski
Bielsko-Biala,
ul. 1 Maja 1
tel. 248-51

Dyrektor naczelny i artystyczny
JAN SYCZ

MICHAEL FRAYN

CZEGO NIE WIDAĆ

20 czerwca
~~Marzec~~ - 1987

JAN SYCZ

proponuje

Zbliżanie się końca wieku zawsze budziło napięcie często związane z lękami, przygnębieniem, ożywiało dawne przepowiednie i rodziło nowe, często katastroficzne.

Nasz „fin de siècle" nie szczędzi nam napięć i niepokojów, stawia nas wobec niespotykanych zagrożeń i aż dziw bierze, że stosunkowo nieźle to nerwowo znosimy. W takiej sytuacji zrozumiała staje się potrzeba odprężenia, a najlepiej robić to poprzez śmiech, stąd do teatrów świata powróciła farsa — niedawno jeszcze gatunek sceniczny pozostający w niełasce.

Michael Frayn to autor słynny i poważany, znający się na teatrze, o czym dowodnie świadczy jego sztuka „Czego nie widać" — swoista zabawa oparta na znanej zasadzie pokazywania teatru w teatrze — przy czym ta zwariowana farsa ma intrygujące zakończenie: „W tym świecie napięć i niepewności jutra nic tak dobrze nie robi... jak duży talerz sardynek".

Poważny dramat ma swoją filozofię i dającą się wydobyć z niego mądrą tezę. Ta, którą proponuje Frayn, jest prześmiewcza wobec tradycji dramatu i powagi światowej filozofii, ale powiedzcie Państwo czy autor nie ma w tym wiele racji?

Jan Sycz

MICHAEL FRAYN

Urodzony w 1933 roku w Londynie Michael Frayn należy do generacji, która wydała najzdolniejszych współczesnych dramaturgów brytyjskich: Johna Osborne'a, Johna Ardena, Harolda Pintera, Davida Storeya czy Edwarda Bonda. Sam jednak zaczął pisać dla teatru stosunkowo późno. Studiował w Kingston Grammar School i w Cambridge, zajmował się filozofią, ale przede wszystkim kształcił swe pióro jako reporter, a następnie publicysta w czasopismach tak znanych, jak „Guardian" (1957—62) i „Observer" (1962—68). Do literatury wszedł z początku jako powieściopisarz, autor pięciu książek: **The Tin Men** (1965), **The Russian Interpreter** (1966), **Towards the End of the Morning** (1967), **A Very Private Life** (1968) i **Sweet Dreams** (1973). Powieści to oryginalne, uderzające ostrością widzenia, skłonnością do ujęć satyrycznych, a nawet fantastyki. Autor wykorzystuje w nich swe doświadczenia dziennikarskie (tak jest w **Towards the End of the Morning**), ostrzega z humorem przed niebezpieczeństwami powszechnej komputeryzacji (**The Tin Men**), wikła bohaterów w dziwacznie splątane szpiegowsko-przemytnicze awantury w Moskwie (**The Russian Interpreter**), rozważa skutki postępującej izolacji jednostek we współczesnym świecie (**A Very Private Life**), na koniec zabawia się, kreśląc pośmiertne dzieje pewnego londyńczyka, który — dostawszy się do Nieba — zyskuje nowe, nieskończone zda się możliwości, by wprędce wpaść w dawne, „ziemskie" koleiny swego losu. (**Sweet Dreams**).

Nieźle zapowiadającą się, uwieńczoną nagrodami Maughama i Hawthorndena karierę powieściopisarza zamienia jednak Frayn niebawem na nowe doświadczenia: w jedenaście lat po scenicznym debiucie (**Zounds!**, 1957) pisze sukcesywnie cały szereg sztuk, przeznaczo-

nych wpierw dla telewizji, a następnie dla teatru. Sztuk tych do 1981 roku uzbierało się aż osiemnaście, jeśli nie liczyć dwóch adaptacji Czechowa i Tołstoja. Większość z nich miała premiery w Londynie.

Pierwsza doczekała się sukcesu seria czterech scenicznych nowel **The Two of Us** (1970), połączona parą wspólnych bohaterów, małżeństwa granego świetnie w premierowym spektaklu przez Richarda Briersa i Lynn Redgrave. Następna sztuka, **The Sandboy** (1971), w której główne role kreowali Joe Melia i Eleanor Bron, traktowała o względności szczęścia w świecie sukcesu zinstytucjonalizowanego, symbolizowanego w sztuce przez wszędobylską telewizję. Większy sukces przyniósł Fraynowi **Alphabetical Order** (1975), którego akcja toczy się w środowisku najlepiej autorowi znanym, a mianowicie w archiwum wycinków prasowych prowincjonalnej gazety. Nowoprzybyły, Leslie, próbuje zreformować dział, nim jednak zdoła to uczynić, czasopismo kończy żywot bankructwem. Dowcip słowny, świetnie podpatrzone sytuacje i typy zadecydowały o sukcesie komedii.

Spośród sztuk późniejszych zasłużyły na wzmiankę **Clouds** (1976) i **Make and Break** (1980). Bohaterami pierwszego utworu są trzej zachodni dziennikarze odbywający reporterską podróż po Kubie i konfrontujący swoje wyobrażenia z rzeczywistością socjalistycznego państwa; akcja drugiego toczy się w trakcie konferencji businessmanów w wielkim hotelu we Frankfurcie, a tematem przynoszącym szereg farsowych spięć i sytuacji jest, najogólniej biorąc, handlowa konkurencja.

W 1981 roku powstaje stuka **Noises Off** (polski tytuł: **Czego nie widać**), brawurowa komedia z życia teatralnego, grana z sukcesem przez wiele teatrów i tłumaczona m.in. na język polski w 1984 roku. W roku premiery autor otrzymuje nagrodę literacką czasopisma „New Standard".

(opracował J. Jarzębski)

JERZY JARZĘBSKI

DŁUBANIE W FARSIE

Zagrać trzy razy pod rząd ten sam pierwszy akt farsy fikcyjnego autora — czyż może być większa pogarda dla dramatycznej fabuły! Mało: znęcać się nad nią wymyślnie, ubarwiając w każdej kolejnej odsłonie nowymi kiksami i „pozascenicznymi" gagami — świadczy to dowodnie, iż dziś już farsowej konwencji nie sposób brać poważnie. Pytanie, rzecz jasna, czy brano ją poważnie kiedykolwiek. Otóż, samą konwencję — tak, bo ona była przepisem na teatr doskonały, teatr najbardziej z możliwych teatralny, słuchający się tego tylko, co służy scenicznemu efektowi. Co z tego zostało u Frayna?

Bez kwestii, nietknięta, choć okresowo wywrócona na nice ostała się dekoracja. **Przynajmniej** dekoracja! Niby kawał szwajcarskiego sera podziurawiona drzwiami, przez które co chwila ktoś wchodzi i wychodzi. Wspomniałem niedawno, omawiając sztukę Ayckbourna, że taka farsowa scenografia jest czymś w rodzaju machiny do wywoływania komicznych efektów. Tak jest i tutaj: bohaterowie zawsze na czas umkną z pola widzenia, aby się z sobą nie spotkać, po czym nagle właśnie wpadną na siebie, jeśli sytuacja tego wymaga. W rezultacie przestrzeń sceniczna staje się czymś w rodzaju labiryntu, ale labiryntu takiego, w którym ruchami postaci kieruje stale i rygorystycznie wola autora. Nikt tu ani na milimetr nie może wypaść z przepisanej sobie marszruty — inaczej wszystko się rozsypie. W ten sposób np. dwie buszujące po domu pary mogą się przez czas pewien nie zauważać nawzajem, choć mijają się ciągle o włos — ku uciesze widza.

Fars o takim — niezbyt skomplikowanym — gatunku humoru napisano dziesiątki i ciągle jeszcze znajdują one wdzięcznych odbiorców. Ale komediopisarze ambitniejsi chcieliby wzbudzać śmiech w sposób bardziej

MICHAEL FRAYN

CZEGO NIE WIDAĆ

Sztuka w trzech aktach

Przełożyli Karol Jakubowicz i Małgorzata Semil

obsada:

DOTTY OTLEY — Pani CLACKETT	MARTA KOTOWSKA
LLOYD DALLAS	KUBA ABRAHAMOWICZ
GARRY LEJEUNE — ROGER	MAREK ŚLOSARSKI
BROOKE ASHTON — VICKI	GRAŻYNA BUŁKA
POPPY NORTON TAYLOR	GRAŻYNA TOBIASZ
FREDERICK FELLOWES — PHILIP	ZBIGNIEW CIEŚLAR
BELINDA BLAIR — FLAWIA	JADWIGA GRYGIERCZYK
TIM ALLGOOD	MIROSŁAW SAMSEL
SELSDON MOWBRAY — ZŁODZIEJ	ALEKSANDER SOKOŁOWSKI

REŻYSERIA:
Jan Sycz

SCENOGRAFIA:
Małgorzata Treutler

ASYSTENT REŻYSERA:
Marta Kotowska

INSPICJENT:
Janusz Gawlas

SUFLER:
Renata Sladeczek

PREMIERA – CZERWIEC 1987 R.

wymyślny: dlatego Frayn całą konwencjonalną zawartość farsowego utworu bierze niejako w cudzysłów — w trzech kolejnych aktach na trzy różne sposoby; robi to jednak w taki sposób, że nie od razu chwytamy, jaki mu cel przyświeca.

W pierwszym akcie mamy klasyczny „teatr w teatrze": prowincjonalny, objazdowy zespół na chybcika, w ostatnim momencie przed premierą przygotowuje sztukę wymagającą perfekcyjnego zgrania wszystkich elementów. Ale, rzecz jasna, perfekcji tej nie da się osiągnąć w tak krótkim czasie, w precyzyjnym mechanizmie coraz to więc zgrzyta któryś z trybików: nieszczęsne sardynki nie chcą się pojawić tam, gdzie trzeba, ktoś tam nie umie roli, inny się obraża lub ginie z pola widzenia, dekoracja płata nieoczekiwane figle itd. Najzabawniej może brzmią w pierwszym akcie próby „zinterpretowania" farsy na modłę dramatu psychologicznego: dlaczego Garry niesie dwa talerze sardynek? Aktor nudzi reżysera o wyjaśnienie, ten więc na poczekaniu i na odczepnego montuje coś w rodzaju uzasadnienia:

LLOYD: Sprężyny ludzkich działań są bardzo głęboko ukryte. Być może w dzieciństwie przeżyłeś coś takiego, że boisz się na chwilę zostać bez żarcia?

To jest oczywiście bujda, o czym wszyscy doskonale wiemy. Autor obnaża w ten sposób istotę farsowych spięć sytuacyjnych: otóż nie mają one oparcia w żadnych psychologicznych głębiach, dzieją się na powierzchni i tylko tam. Zaiste, jest więc farsa jedynie tym, **co widać**; jej aktorzy nie mają w sobie wiele więcej ducha niż rekwizyty, a reżyser stara się przede wszystkim, by owe dziesiątki ludzi, talerzy z sardynkami, pudeł, sukienek, prześcieradeł etc. przepchnąć w odpowiednim momencie przez właściwe drzwi i efektownie zderzyć.

W akcie pierwszym autor zapoznaje nas tedy z teatralną kuchnią, w której wysmaża się farsę, opowiada, jak i z czego ją się robi. Z napięciem czekamy teraz na premierowe przedstawienie naszego teatru w teatrze, a może też na dalszy ciąg sztuki. Ale nic z tego! W drugim akcie jesteśmy już w innym teatrze w innym mieście i cały miesiąc później. A na scenie — ponownie znany nam już tekst i gagi; z tym, że przedstawienie oglądamy od strony kulis, za którymi toczy się już nowa farsowa akcja. Akt drugi **Czego nie widać** jest jedną z trudniejszych partytur teatralnych, jakie zdarzyło mi się czytać, wymaga od aktora niebywałej uwagi, przytomności umysłu i umiejętności przeskakiwania z roli w rolę. Cóż się tu bowiem dzieje: otóż, konwencję teatru w teatrze podniesiono do jeszcze wyższej potęgi, w związku z czym na scenie grane są de facto dwie niezależne sztuki, z których jedna jest po większej części pantomimiczna i angażuje aktorów farsy nr 1 „jako rzeczywistych ludzi". Co gorsza, farsa nr 2 nie jest lustrzanym odbiciem pierwszej, tzn. inaczej dobrane są w niej pary, wplątany zostaje reżyser przedstawienia itd.

Mimo desperackich wysiłków zespołu, który próbuje grać farsę nr 1 jak gdyby nigdy nic, druga farsa pożera stopniowo pierwszą, wykoleja ją, wymusza improwizację, zmiany w tekście, na koniec wybija się na pierwszy plan. I znów czekamy jakiegoś rozwiązania — przynajmniej spiętrzonych do granic absurdu nieporozumień uczuciowych wśród członków zespołu. W zamian za to autor proponuje nam kolejną wersję znanego tekstu, tyle że teraz już nie oglądamy przedstawienia od podszewki, a od strony widowni, widząc skutki sceniczne grających poza sceną namiętności. i tak w dwa miesiące po ostatnich skandalach teatr zawita do Stockton-on-Tees i tam właśnie farsa nr 2 zatriumfuje ostatecznie na gruzach pierwszej lub raczej — stworzy wraz z nią wysoce groteskowy, komiczny aliaż.

Czegóż więc chce Frayn od nas — widzów? Zrozumienia dla trapiących zespół konfliktów? Rekonstrukcji jakiejś wspólnej dla trzech aktów sztuki fabuły? Z pewnością nie. **Czego nie widać** to przede wszystkim parodia farsy jako gatunku, próba rozmontowania jej na elementy, zdublowania, skonfrontowania z tzw. „życiem". I właśnie w tej ostatniej konfrontacji okazuje się, jak żarłoczna jest farsowa konwencja; przecież to, „czego nie widać", czyli **noises** (szumy, zakłócenia) z oryginalnego tytułu sztuki, a więc wszystko, co wdziera się z zewnątrz w przestrzeń farsy nr 1, zostaje tu natychmiast przerobione na farsową modłę. Sparodiowana przez Frayna farsa sama staje się parodią — życia.

„W tym świecie napięć i niepewności jutra nic tak dobrze nie robi... jak duży talerz sardynek" — powiada trzykrotnie w finale kolejnych trzech aktów Złodziej-Selsdon. Sentencja ta w zestawieniu z szaleń-

stwami dziejącymi się na scenie wypada coraz bardziej groteskowo. Ale w parodii życia i parodii teatru nie może się wszak pojawić konkulzja na serio — tylko parodia konkluzji. Nie sądzę, aby Frayn miał nam do powiedzenia w swej sztuce coś, co dałoby się zamknąć w zgrabnej formule. Nic w stylu banałów: „życie jest farsą" czy tp. **Czego nie widać** to raczej pokaz scenicznej wirtuozerii, wielka zabawa w teatr — ulubiona przez wychowanych w długiej tradycji burleski angielskich komediopisarzy. W ich rzędzie Frayn i jego sztuka zajmą z pewnością poczesne miejsce.

Zespół Artystyczny Teatru Polskiego w sezonie 1986/87 w Bielsku-Białej

dyrektor naczelny i artystyczny

JAN SYCZ

kierownik literacki

JERZY JARZĘBSKI

reżyser

ADOLF WELTSCHEK

scenograf

TADEUSZ SMOLICKI

aktorzy:

GRAŻYNA BUŁKA, EWA CZERNEK-BATYCKA, LIDIA CHRZANÓWNA, BOŻENA GERMAŃSKA, JADWIGA GRYGIERCZYK, ALICJA KOCHAŃSKA-KRAUZE, MARTA KOTOWSKA, IWONA MATUSZEWSKA-DEMBOWSKA, CZESŁAWA PSZCZOLIŃSKA, EWA POLAK-WALESIAK, ANNA SOBOLEWSKA, ZBIGNIEW ABRAHAMOWICZ, JERZY BATYCKI, ALEKSANDER BEDNARSKI, BARTŁOMIEJ BERTOLDI (adept), KRZYSZTOF BOGDOŁ, ZBIGNIEW CIEŚLAR, CEZARIUSZ CHRAPKIEWICZ, JERZY DZIEDZIC, MAREK ŁYCZKOWSKI, BRONISŁAW NYCZ, IRENEUSZ OGRODZIŃSKI, ALEKSANDER PESTYK, MIROSŁAW SAMSEL, ALEKSANDER SOKOŁOWSKI, MAREK ŚLOSARSKI

Inspicjenci — JANUSZ GAWLAS
BOGUSŁAW WOJTOWICZ

Suflerki — GRAŻYNA CAPUTA
RENATA SLADECZEK

ANDRZEJ ŁYŻBICKI
Dyrektor ds. administracyjnych

Koordynator pracy artystycznej
KRYSTYNA OKRZESIK

Organizacja widowni:
KRYSTYNA BEREDA-STERNLICHT
JERZY BIMEK
Tel. 284-53

ZESPÓŁ TECHNICZNY:

Kierownik techniczny	— Paweł Nowak
Kierownik oświetlenia	— Jerzy Kocoń
Kierownik prac. akustycznych	— Tadeusz Bednarczyk
Brygadier garderób	— Kazimierz Kopytko
Brygadier sceny	— Zdzisław Giemza Karol Sołtysik
Rekwizytor	— Czesław Fołta Władysław Konicki
Kier. prac. perukarskiej i charakteryzacja	— Ryszard Paluch
Kier. prac. krawieckiej	— Tadeusz Matejko
Kier. prac. stolarskiej	— Eligiusz Ben
Kier. prac. malarsko-butaforskiej	— Jerzy Golenia
Pracownia ślusarska	— Rudolf Bizoń
Pracownia tapicerska	— Stanisław Fołta

Teatr
im. A. Mickiewicza
(scena
Teatru Polskiego)
Cieszyn,
Plac Teatralny 1
tel. 201-31

Egzemplarz bezpłatny

~~Cena zł 35.—~~

redakcja programu
Jerzy Jarzębski

projekt okładki
Andrzej Łabiniec

Druk: Bielskie Zakłady Graficzne
zam. 751/87 2500 L-18