



Harold Pinter

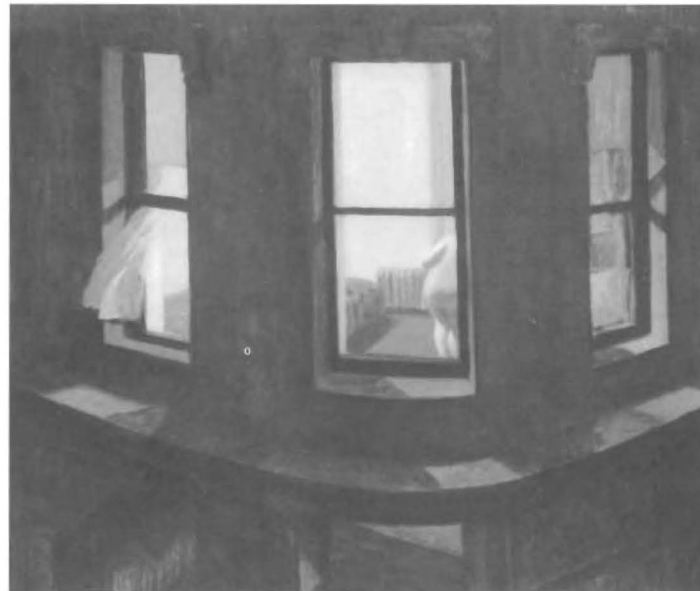
ZDRADA

*Służyć za zwierciadło naturze,
pokazywać cnocie własne jej rysy,
złości żywy jej obraz, a światu
i duchowi wieku postać ich i piętno.*
William Shakespeare

Premiera: 6 XI 1993

Najbliższa premiera:
Ronald Harwood
Zatrute pióro

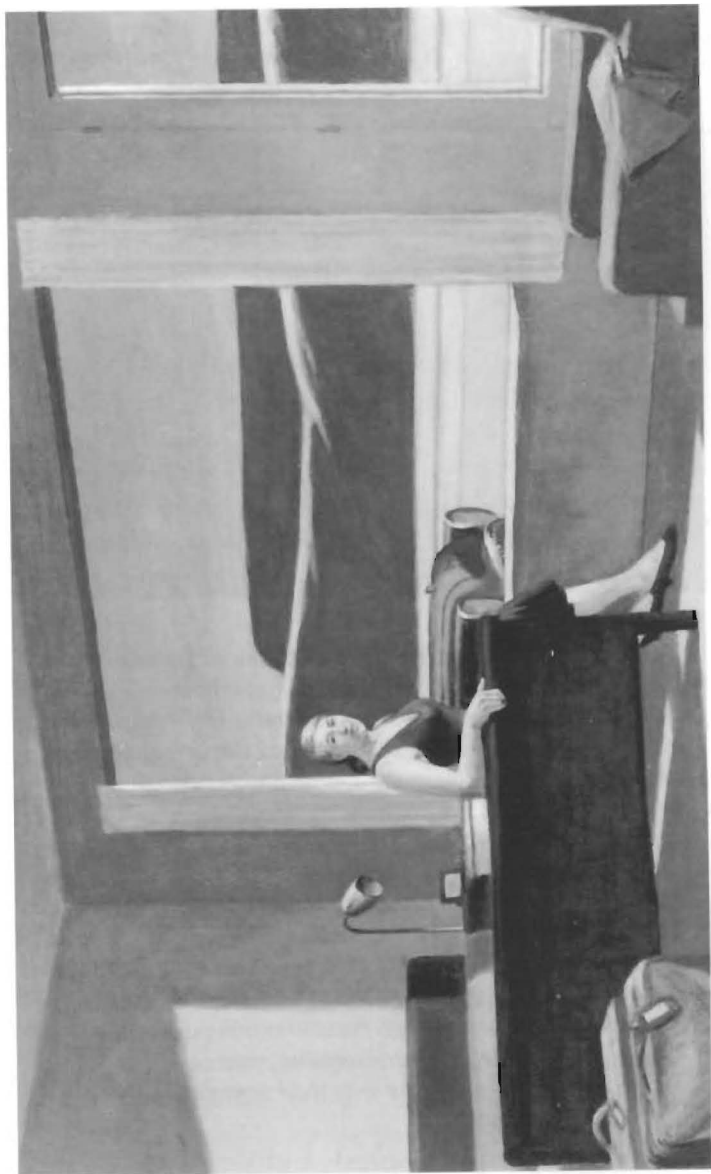
Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Tadeusz Bradecki



... Nie ma powodu przypuszczać, że w takim czy innym momencie nie uczestniczyli w politycznym zebraniu; mogli nawet iść głosować... Ja zajmuję się tymi postaciami w krytycznym punkcie ich życia, kiedy są całkiem sami, w zaciszu domowego ogniska... Myślę, że my wszyscy... możemy mieć kontakty seksualne, chodzić na zebrania, spierać się o poglądy, ale kiedy wracamy do swojego pokoju i stajemy naprzeciw łóżka i jesteśmy albo sami albo z kimś drugim, wtedy... Nie sądzę, żebyśmy zaprzęтали sobie głowę poglądami czy politycznymi układami... Mam na myśli, że z pewnością przychodzi moment, kiedy życie „w świecie” musi być odsunięte przez życie „we własnym” świecie; kiedy jesteś – w swoim pokoju... Dopóki nie zdołasz przystosować się do samotnego życia w swoim pokoju, nie jesteś wystarczająco dobrze przygotowany i wyposażony, by wyjść na zewnątrz i toczyć bitwy... które w świecie zewnętrznym toczy się zwykle w imię abstrakcji.

Harold Pinter
z wywiadu dla BBC, 1960
tłum. Maria Orczykowska

Edward HOPPER *Nocne okna*



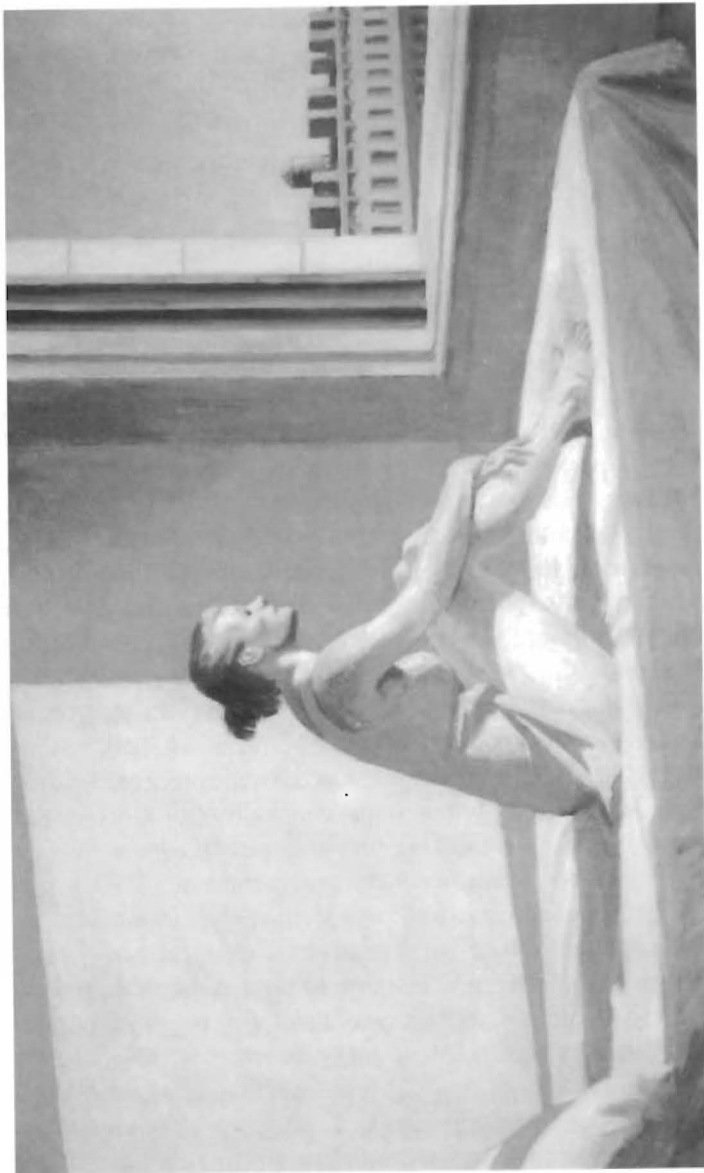
Edward HOPPER *Western Hotel*

Grzegorz Niziołek
STUDNIĄ POPIOŁU

1.

Jeden z krytyków napisał kiedyś, że Pinter tak konstruuje dialog w swoich dramatach, że powinno czytać się je na wspak. Od końca do początku; bowiem wtedy odczytać można wszystkie podteksty, którymi podszyte są u Pintera dialogi, nawet te najzwyczajniejsze, dotyczące najbardziej błahych spraw. Może nawet te właśnie najbardziej. Wystarczy drobne złamanie rytmu, pauza, zawieszenie głosu, niecodzienne zaakcentowanie słowa, by wzbudzić czujność czytelnika lub widza. Pinter stawia widza w sytuacji „detektywa”, „sędziego śledczego”, który przysłuchując się zeznaniom świadków stara się przede wszystkim odczytać to, co zostaje przez nich ukryte, zatajone. Albo w sytuacji „psychoanalityka”, który znając podwójną naturę ludzkiej mowy, gdzie świadome intencje zakłócają się przez intencje podświadome, łowi z niej wszystkie przejęzyczenia, pomyłki, natrętnie powtarzające się słowa, dziwny sposób ich akcentowania, nieoczekiwane pauzy. Takie nastawienie wobec mowy, powoduje, że momenty kulminacyjne pojawiają się w dialogu w najmniej oczekiwanych miejscach.

Nieufność wobec języka i jego możliwości ustanawiania międzyludzkich więzi legło u podstaw XX-wiecznego dramatu. Teza o braku kontaktu i porozumienia, którą przedstawia współczesny dramat, stała się truizmem. Dlatego dramaty Ionesco, na przykład, można grać dzisiaj wyłącznie jako farsy, wpisana w nie idea na nikim już nie robi specjalnego



Edward HOPPER *Poranne słońce*

wrażenia. Co najwyżej potwierdza powszechne mniemanie. Ale czy tak naprawdę słuszne? Pinter pod tym względem wydaje się o wiele ciekawszy. Nie twierdzi on bowiem, że język nie służy komunikacji a ludzie przestali porozumiewać się ze sobą, lecz że porozumiewamy się inaczej, innym językiem, że w swoich małych zamkniętych światach tworzymy własne, odrębne reguły porozumienia. Właśnie ustanowienie nowego typu dialogu jest bodaj jego największym osiągnięciem. Wielki tu wpływ filmu. Sam Pinter, z natury swego talentu, okazał się autorem znakomitych scenariuszy filmowych (np. dla J. Losey'a *Służący*, *Wypadek*, *Postanowiec*, czy K. Reizsa *Kochanica Francuza*). Właśnie film, poprzez możliwość zbliżenia, najwyraźniej odślonił charakter międzyludzkich kontaktów, dialogu, gdzie poza słowami wielką rolę odgrywa spojrzenie, układ ust, poruszenie ręki, cała sfera mikrogestów, które w filmie stały się podstawą aktorskiej ekspresji.

Nie, bohaterom Pintera nie zagraża niemożność porozumienia się. Oni raczej odczuwają lęk przed nazywaniem rzeczy po imieniu. Znają doskonale naturę języka, jego wieloznaczność i zależność od kontekstu, od sytuacji. Potrafią więc nie mówić na ogół niczego wprost. Sugerują raczej niż nazywają. Dwuznaczny język staje się równocześnie mieczem i tarczą. Pozwala się osłaniać, ale może też ranić. Z obu możliwości zdają sobie sprawę bohaterowie Pintera. Obie też wykorzystują. Cudownie lakoniczny, potoczny dialog w jego dramatach pełen jest pułapek. Postaci u Pintera wciąż „potykają” się o słowa. Dialog zawisa na niebezpiecznej krawędzi mówienia sobie prawdy wprost. A więc bohaterowie dramatu muszą wciąż się wycofywać, coś prostować, albo potwierdzać, uściślać, wyjaśniać intencje, dając jednak tym samym do zrozumienia, że mogli mieć coś innego na myśli. Że właśnie to drugie, na ogół dotkliwsze dla partnera rozmowy, choć nieraz niejasne znaczenie było ich prawdziwą intencją. A przynajmniej widz zawsze może tak podejrzewać. Dialog staje się swoistym labiryntem znaczeń i intencji.



Edward HOPPER *Hotel przy torach kolejowych*

ANNA Pan ma wspaniałą zapiekankę.

DEELEY Co?

ANNA Chciałam powiedzieć żonę. Bardzo przepraszam. Wspaniałą żonę.

DEELEY Acha.

ANNA Chodziło mi o zapiekankę. Chodziło mi o to, jak Pana żona gotuje.

DEELEY To pani nie jest wegetarianką?

ANNA Nie. O, nie.

(Dawne czasy)

Podobnych „potknięć” jest w dramatach Pintera bardzo dużo. T a j e m n i c ą jego bohaterów jest przede wszystkim intencja, z jaką wypowiadają swoje kwestie. Czy pewnych słów używają celowo czy przypadkowo? Dialog bowiem, z jednej strony, sprawia wrażenie gry, świadomie prowadzonej przez bohaterów, z drugiej zaś, sygnalizuje ukryte emocje:

JERRY Jak się czuje Robert?

EMMA Kiedy widziałeś go ostatni raz?

JERRY Nie widziałem go od miesiący. Nie wiem, dlaczego... Dlaczego?

EMMA Co dlaczego?

JERRY Dlaczego pytasz, kiedy go ostatni raz widziałem?

EMMA A, tak tylko, byłam ciekawa. A jak się miewa Sam?

JERRY Chyba masz na myśli Judith.

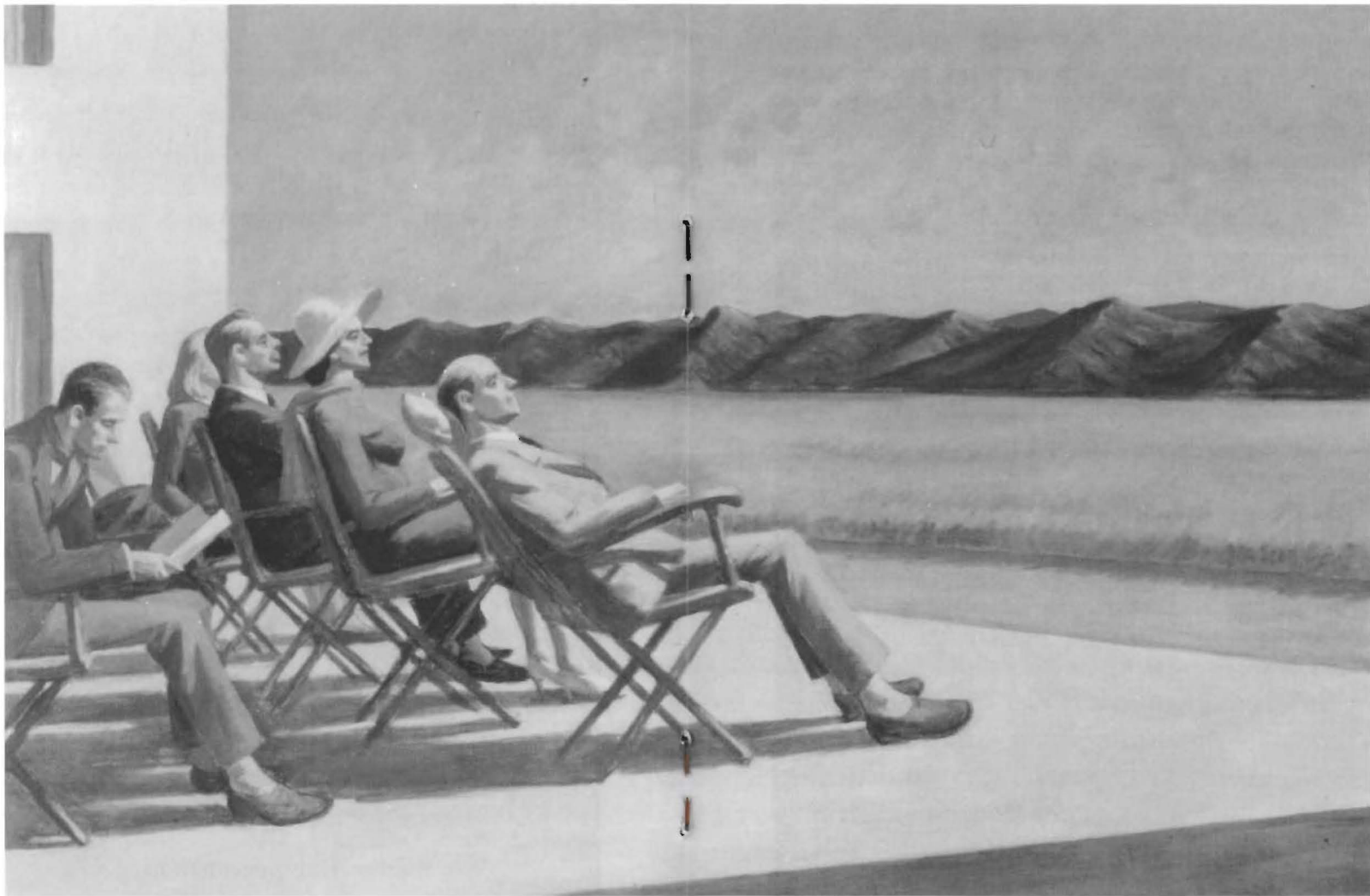
EMMA Judith?

JERRY Przecież pamiętasz reguły. Ja pytam ciebie o męża, ty mnie o żonę.

EMMA Tak, oczywiście. Jak się miewa twoja żona?

JERRY Dobrze.

Emma w tym krótkim dialogu dwukrotnie łamie ustalone „reguły”. Raz, gdy na pytanie o Roberta nie odpowiada konwencjonalnym „dobrze”, a po raz drugi, gdy pyta Jerrego nie o żonę, lecz syna. W ten sposób w konwencjonalnym, chłodnym dialogu powstają szczeliny, przez które przedzierają



Edward HOPPER *Ludzie w słońcu*



Edward HOPPER *Pokój hotelowy*

się emocje. Jak w gramatyce snu rządzi tu mechanizm przesunięcia. We śnie rozbity dzbanek może oznaczać trzęsienie ziemi. Na podobnej zasadzie rozmowa o *squashu* staje się w *Zdradzie* bolesnym remanentem uczuć. Temat jest zastępczy, ale intencje bezwstydnie przejrzyste. Pinter, który w dialogach wciąż stawia znaki zapytania między znaczeniem słów a intencją, równocześnie upewniając nas o istniejącym między postaciami porozumieniu - odslania kształt naszej mowy. A zarazem destyluje z niej czyste napięcia, osiągając tym samym efekt poetycki.

Pinter utrzymuje, że nie zna tajemnicy swoich postaci. Nigdy nie jest pewien, co powiedzą, jak się zachowają. W liście do reżysera, przygotowującego premierę *Krajobrazu*, relacje między postaciami w tym dramacie przedstawił wyłącznie jako swoją *h i p o t e z ę*, którą wymyślił już po napisaniu sztuki. Z kolei po premierze *Urodzin Stanleya* otrzymał od pewnej pani następujący list: „Szanowny Panie, byłabym niezwykle zobowiązana, gdyby zechciał mi Pan uprzejmie wyjaśnić, o co chodzi w Pańskiej sztuce *Urodziny Stanleya*. Oto rzeczy, których nie rozumiem: 1. Kim są ci dwaj mężczyźni? 2. Skąd pochodzi Stanley? 3. Czy oni wszyscy wydają się normalni? Rozumie Pan, że bez odpowiedzi na te pytania nie mogę w pełni pojąć Pańskiej sztuki.” Pinter odpisał wówczas w następujący sposób: „Szanowna Pani, byłbym niezwykle zobowiązany, gdyby zechciała mi Pani uprzejmie wyjaśnić, o co chodzi w Pani liście. Oto rzeczy, których nie rozumiem: 1. Kim Pani jest? 2. Skąd Pani pochodzi? 3. Czy Pani wydaje się normalna? Zdaje sobie Pani sprawę, że bez odpowiedzi na te pytania nie mogę w pełni pojąć Pani listu.”

W odmowie komentowania, wyjaśniania własnych dzieł jest w wypadku Pintera coś przejmującego i prostego zarazem: przeświadczenie, że w dziele sztuki obcujemy z tajemnicą ludzkiego życia. Co w dobie roszczeń psychologii, psychoanalizy i wszelkiej wiedzy o człowieku, gotowej rozkładać i składać nasze dusze jak zegarki, ma tym większą wagę. Co nie znaczy, że Pinter nie zachęca nas do wyprawy w labirynty ludzkiego wnętrza. Nie obiecuje jednak żadnego

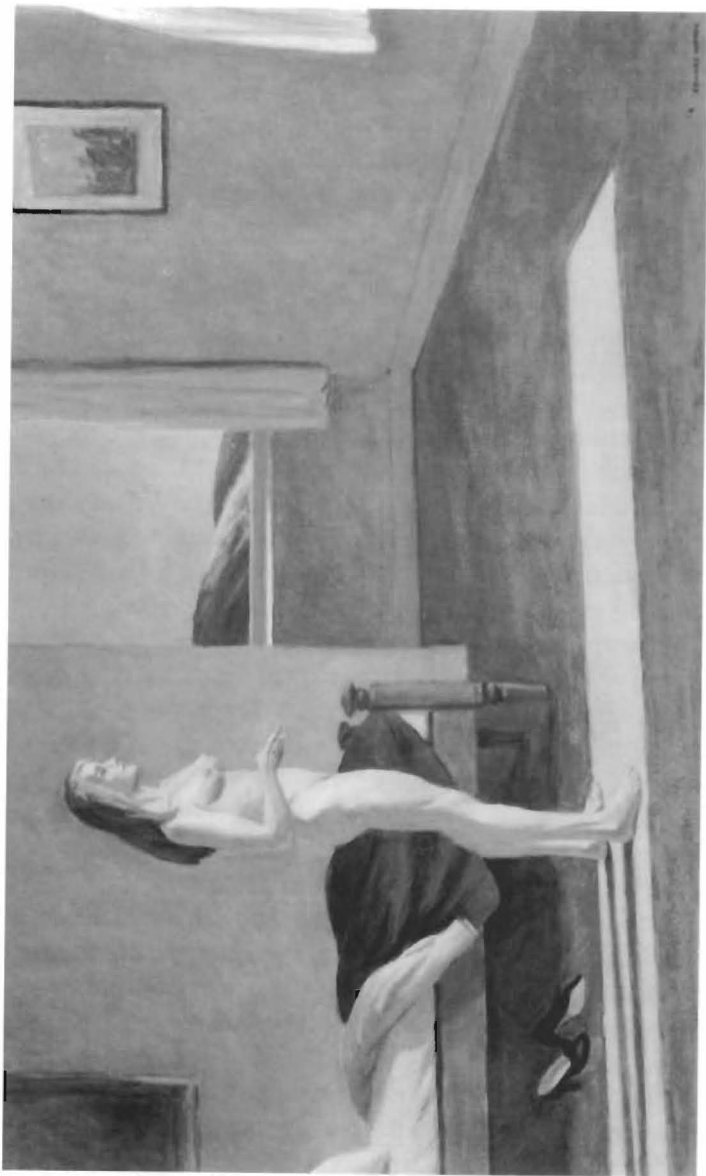


Edward HOPPER *Poranek w mieście*

łupu. Ten labirynt pełen jest ślepych uliczek, luster ludzających głębią i niespodziewanych zapadni. W dramatach Pintera nigdy nie ma pewności, co wydarzyło się naprawdę. Choć jego dramaty często mają realistyczną formę - zrobione są z materii snu. Największą zagadką jest przeszłość. „Niektóre rzeczy pamięta się, chociaż nawet mogły się nigdy nie zdarzyć. - mówi Anna w *Dawnych czasach* - Ja pamiętam pewne rzeczy, których nie było, ale w miarę jak je sobie przypominam, okazuje się, że istnieją”. Pamięć u Pintera przypomina obrazy Piranesiego, malującego budowle, których nie da się zbudować.

Pinter w swoich dramatach jest poetą ludzkiej intymności. Najchętniej pokazuje swoich bohaterów w zamkniętych pokojach. Jak Bergman w filmach, a Vermeer na obrazach. Żyją w swoich małych światach: dom, hotel, galeria, restauracja. Kilku przyjaciół, znajomych, rodzina. Ich wzajemne relacje, oparte na podskórnym napięciu, tworzą subtelną grę, budowaną na figurze trójkąta. Tak jest w *Dozorcy*, *Powrocie do domu*, *Kolekcji*, *Dawnych czasach*. Tak jest i w *Zdradzie*. Poza trójkątem, który tworzą Emma, Jerry i Robert, również wszystkie inne postaci, o których się tu mówi, wchodzi w układy trójkowe. Casey tworzy trójkąt z Robertem i Jerryem, zagrażając ich przyjaźni, ale także z Emmą i Robertem oraz z Emmą i Jerryem, od kiedy stał się kochankiem Emmy. Wierzchołkiem innych trójkątów staje się Judith, żona Jerrego, która przecież też jest jakoś obecna w związku Emmy i Jerrego i która także ma swojego przyjaciela (kochanka?). Zamiłowanie do „trójkątów” bierze się zapewne stąd, że uczuciem najsilniej przeżywanym przez bohaterów Pintera jest zazdrość i lęk przed zdradą. O miłości w jego dramatach się nie mówi. Co nie musi oznaczać, że jej nie ma. Jego dramaty są bowiem często jak negatywy zdjęć. Pinter opisał kiedyś fascynujące go doświadczenie optyczne: jeśli ustawić przedmiot przed silnym źródłem światła, zostaje z niego tylko kontur i cień. W taki właśnie sposób pokazuje w dramatach ludzi i ich uczucia.

W *Zdradzie* środki swojej dramaturgii Pinter doprowadził do



Edward HOPPER *Kobieta w słońcu*

największej doskonałości. Nie ma już tu, jak w innych jego dramatach, jednego pokoju, w którym toczy się cała akcja, a który stanowił metaforę intymnego, zamkniętego świata. Intymną „przestrzenią” dramatu są tu więzi, które łączą ludzi. Nie ma już freudowskich przejęzyczeń, jak w *Dawnych czasach*, pozostaje tylko zagadkowa ambiwalencja słów. Choć z drugiej strony mogłoby się zdawać, że Pinter posłużył się w *Zdradzie* dość grubym pomysłem. Jakby spełniając postulat krytyka, aby jego dramaty czytać na wspak, odwrócił czas akcji, która rozpoczyna się w 1977 roku, a kończy w 1968. Co w takim razie stanie się z ową pinterowską tajemnicą przeszłości, w którą teraz bezkarnie będziemy mogli zajrzeć i dowiedzieć się, co jest prawdą a co kłamstwem? I tak, na przykład, dowiadujemy się ponad wszelką wątpliwość, że Ned jest dzieckiem Roberta (męża), a nie Jerrego (kochanka). Czyli Emma nie kłamała, jak mogliśmy zrazu, skłonni do podejrzeń, przypuszczać. Pinterowi jednak, gdy mówił o tajemnicy przeszłości, nie o prawdę faktów chodziło, lecz o prawdę przeżyć. Czy to, co przeżywaliliśmy w przeszłości, nie jest aby tylko dziełem naszej pamięci? „Nie sądzę, żebyśmy się nie kochali” - mówi w pewnym momencie Jerry do Emmy. Jest w *Zdradzie* wspomnienie, do którego Jerry lubi szczególnie powracać: jak to niegdyś podrzucił do góry Sarę, córkę Roberta i Emmy. Dlaczego to błahe zdarzenie tak utkwiło w jego pamięci? Czy miało miejsce przed czy po nawiązaniu przez Jerrego romansu z Emmą, a może właśnie wtedy? Dlaczego Jerry twierdzi, że zdarzyło się to w mieszkaniu Emmy i Roberta, a Emma - tak natarczywie, zważywszy błahość zdarzenia - upiera się, że było to u Jerrego? A w dodatku to wspomnienie idylli między rodziną Jerrego i Roberta skażone zostaje słowem, którego dwuznaczności polski przekład niestety nie może oddać. „Throw up” (podrzucić) po angielsku oznacza także zwymiotować. Jak zwykle u Pintera za jakimś drobnym zdarzeniem, jednym słowem, otwiera się czeluść.

2.

JERRY Ona nie wiedziała. Tak?

ROBERT Nie wiedziała?

Pauza.

JERRY Ja nie wiedziałem.

ROBERT Nie, ty w gruncie rzeczy o wielu sprawach nie wiedziałeś.

Pauza.

JERRY To prawda.

ROBERT Owszem, wiedziałeś.

JERRY Tak, wiedziałem.

Spirala czasu, lat, po której w *Zdradzie* zsuwamy się w przeszłość, odsłania przede wszystkim zmieniającą się samoświadomość postaci. Zagadka związku, który połączył Emmę, Jerrego i Roberta, wciąż się wymyka. Oni sami zaś szukają błędu lub winy, które sprawiły, że ich sytuacja stała się torturą, od której jednak nie chcą się uwolnić. Na dnie tej studni czasu, pełnej popiołu, kryje się jedna rozżarzona chwila. W tej jednej jedynie scenie, ostatniej w dramacie, dialog niesiony wewnętrznym pędem uczuć wydaje się nie być już g r ą. Po chwili jednak dociera do nas banalność tej sceny, zrodzonej z łatwego nastroju: muzyki, wypitego alkoholu... Metafizyka „chwili”, która wytrąca nas z uciążliwej codzienności dając wyobrażenie o szczęściu i utwierdzając nas na moment, że nasze życie ma jakiś sens, owa „metafizyka”, której wszyscy - świadomie lub nie - dzisiaj hołdujemy, zostaje opatrzona, jak wszystko u Pintera, znakiem ambiwalencji. Wyrastają z niej już nie bujne ogrody czasu, jak z Proustowskiej magdalenki, lecz długie lata rozsypujące się w popiół. Widać to jeszcze wyraźniej, gdy zaczniemy czytać *Zdradę* na wspak. Od końca do początku, czyli od początku do końca.

Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej

ul. Jagiellońska 5

31-010 Kraków

Dyrektor Naczelny i Artystyczny

tel. 21 29 77

Z-ca Dyrektora ds. Administracyjnych

tel. 21 33 53

Sekretariat

tel. 21 29 77, 21 33 53

fax 21 33 53

telex 32 64 83 stary pl

Duża Scena

ul. Jagiellońska 1

kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1

tel. 22 40 40 lub centrala tel. 22 85 66, 22 87 63

Scena Kameralna

ul. Starowiślna 21

kasa biletowa – ul. Starowiślna 21

centrala tel. 21 19 95, 21 19 98

Mala Scena

ul. Sławkowska 14

kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1

Sala im. Heleny Modrzejewskiej

ul. Jagiellońska 1

kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1

Kasy biletowe prowadzą sprzedaż:

– wtorek, środa, czwartek, piątek, sobota

10⁰⁰ – 13⁰⁰ i 17⁰⁰ – 19⁰⁰ oraz 2 godziny przed spektaklem

– niedziela 17⁰⁰ – 19⁰⁰ oraz 2 godziny przed spektaklem

–przedsprzedaż rozpoczyna się 5 dni przed spektaklem

Organizacja Widowni

ul. Jagiellońska 1

rezerwacja biletów indywidualnych i grupowych

– codziennie z wyjątkiem niedziel i dni świątecznych 9⁰⁰ – 17⁰⁰

– w soboty 9⁰⁰ – 14⁰⁰

tel. 22 40 40 lub centrala tel. 22 85 66, 22 87 63

Muzeum Starego Teatru

ul. Jagiellońska 1

centrala tel. 22 85 66, 22 87 63

czynne na godzinę przed przedstawieniami i w czasie spektaklu

Redakcja programu:

Maryla Zielińska

Opracowanie graficzne:

Lech Przybylski

*Sezon teatralny 1993/94
realizowany jest przy współpracy:*



OPTIMUS

DEKA Kraków



Fundacja
Współpracy
Polsko-Niemieckiej

*Fundacja
Muzyki i Baletu*



DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY TADEUSZ BRADECKI

ZDRADA

(BETRAYAL)

Harold Pinter

przekład: Bolesław Taborski

OSOBY:

| | |
|--------|---------------------|
| Emma | Aldona Grochal |
| Jerry | Piotr Skiba |
| Robert | Marek Kalita |
| Kelner | Bolesław Brzozowski |

REŻYSERIA

Marek Fiedor

SCENOGRAFIA

Małgorzata Szczęśniak

Akcja sztuki rozpoczyna się w 1977 roku a kończy w 1968.

!!! W CZASIE PRZEDSTAWIENIA NIE WOLNO FOTOGRAFOWAĆ, FILMOWAĆ ANI DOKONYWAĆ NAGRAŃ DŹWIĘKOWYCH !!!

Z-ca Dyrektora ds. Administracyjnych Ryszard J. Skrzypczak • Kierownik Muzyczny Mieczysław Mejza

| | |
|--------------------------------|--|
| inspicjent | Ewa Chrzanowska |
| sufler | Michalina Starczyk |
| kostiumy: | |
| pracownia krawiecka damska | Halina Drahus |
| pracownia krawiecka męska | Fryderyk Kałkus |
| dekoracje: | |
| pracownia butaforska | Małgorzata Talaga |
| pracownia malarska | Barbara Nowak |
| pracownia stolarska | Wiesław Wróbel |
| pracownia ślusarska | Leszek Bubak |
| pracownia tapicerska | Jan Regulski |
| charakteryzacja | Zofia Zielińska |
| światło | |
| dźwięk | Wiesław Ochal |
| główny brygadzysta | |
| kierownictwo techniczne | Anna Kammer, Andrzej Starzyk |
| koordynacja pracy artystycznej | Małgorzata Piotrowska-Jarosz, Urszula Więcek |



!!! PREMIERA NA MAŁEJ SCENIE

DNIA 6 LISTOPADA 1993 ROKU !!!



HENSEL
FLASH