

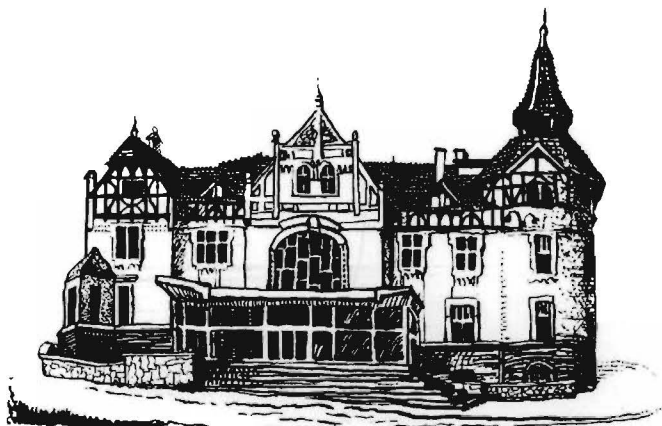
teatr **nowy**

**Harold Pinter**

**DOZORCA**

Dyrektor naczelny  
Ryszard Dulbas

Dyrektor artystyczny  
Wincenty Grabarczyk



Wydawca : Teatr Nowy w Zabrze

Redakcja programu: Henryka Wach-Malicka i Paweł Gabara

Opracowanie graficzne: Jerzy Grycz • Rysunek budynku teatru: Krzysztof Kowalski

# Harold Pinter

## DOZORCA

(*The Caretaker*)

Przełożyli:

Kazimierz Piotrowski i Bronisław Zieliński

Premiera w dniu jubileuszu  
40-lecia pracy artystycznej

WINCENTEGO GRABARCZYKA

JANA KLEMENSA

BERNARDA KRAWCZYKA

pod opieką reżyserską

**GUSTAWA HOLOUBKA**

Premiera listopad 1993  
Program CCXII

Krzysztof Piotrowski

## „O ŁASICY POD KREDENSEM Z KOKTAJLAMI”

### czyli JAK NIE PISAĆ O PINTERZE

Pewnego razu Harold Pinter zapytany, o czym jest jego twórczość, odpowiedział: "O łasicy pod kredensem z koktajlami". To stwierdzenie spodobało się krytykom i dziennikarzom, więc zaczęli cytować je w różnych poważnych pismach. A tymczasem Pinter wcale nie traktował swej wypowiedzi serio. Podobnie niepoważne jest czytanie jego dramatów wprost.

"Dozorca" - to historia trzech mężczyzn. Najstarszy z nich, Davies, wyrzucony na bruk przez pracodawcę, znajduje schronienie u Astona, pozbawionego osobowości przez lekarzy w zakładzie dla umysłowo chorych. Jego brat, Mick, to właściciel domu, w którym Aston mieszka. Mick proponuje Daviesowi posadę dozorca, po czym wycofuje swą obietnicę twierdząc, że przyjął go do pracy w charakterze dekoratora wnętrz. Davies zamierza wyruszyć na piechotę do Sidcup, gdzie pozostawił swój dokument tożsamości i świadectwa pracy, ale nie ma odpowiednich butów. Do Sidcup jest daleko i w dodatku ciągle pada deszcz. Aston bez przerwy majstruje przy kontakcie, którego nie potrafi naprawić. Mick postraszył Daviesa odkurzaczem, gasząc wcześniej światło. Davies zostaje wyrzucony z domu Micka i nie ma dokąd pójść.

Czytając ten stek bredni widz, który nie miał w rękę dramatu Pintera, gotów pomyśleć, że "Dozorca" jest realistycznym banalnym tekstem o biednym, starym, skrzywdzonym trampie, nieszkodliwym wariacie i sadyście. A tymczasem Pintera nie sposób czytać realistycznie.

"Absurd istnieje o tyle, o ile jemu się przeciwstawiamy."

Albert Camus

## O ABSURDZIE UKRYTYM POD PODUSZKĄ

czyli

### PRÓBA OBNAŻENIA PINTERA

Jego twórczość porównywano często do dramatów Becketta i Ionesco. Wyszedł z podobnego założenia: Ludzie nie potrafią ze sobą rozmawiać. Im więcej mówią, tym bardziej milczą, gdyż słowa tracą swoje znaczenie, zamieniając się w bełkot. Coraz mniej rozumiemy siebie samych i siebie nawzajem, bo świat jest chaosem - bez Absolutu, bez jakiegokolwiek trwałej hierarchii wartości.

Zarzucono Pinterowi, że naśladuje w "Dozorcy" schemat z "Czekając na Godota". Stary Davies, który zamierza iść po dokumenty do Sidcup, ale jakoś nie może (nie chce) się tam wybrać (bo nie ma dokumentów, bo nie ma żadnego Sidcup) przypomina trochę zagubione beckettowskie postacie:

*Estragon* Nie mogę już tak dalej. (...)

*Vladimir* Jutro się powiesimy. (Pauza) Chyba, że przyjdzie Godot. (...)

*Estragon* To co, idziemy?

*Vladimir* Wciągnij spodnie. (...)

(*Wciąża spodnie. Cisza.*)

*Vladimir* To co, idziemy?

*Estragon* Chodźmy.

(*Nie ruszają się.*)

S. Beckett *Czekając na Godota*

*Davies:* (...) Te buty... te buty, co pan mi dał... są wcale niezłe...  
Zupełnie dobre. Może bym mógł... dojść w nich... (*Aston stoi bez ruchu przy oknie, odwrócony do Daviesa plecami*) Proszę pana...

gdybym... tam doszedł... gdybym zdołał... odebrać te papiery... to czy pan... czy pan by się zgodził... gdybym tam doszedł... i odebrał te moje..(długie milczenie)

H. Pinter : *Dozorca*

Oba dramaty kończą się bezruchem, paralizującą martwością, która ma zelektryzować widza. Ale obu pisarzy dzieli sposób dojścia do tragicznego finału. U Becketta zobaczyć można zwykle wypreparowane z krwi i kości metafizyczne symbole ludzkiej egzystencji, u Pintera wszystko jest osadzone w realiach współczesnej Wielkiej Brytanii.

Beckett był katastrofistą. W "Nie ja" spowiadają się same Usta. Dookoła panuje ciemność. I słycać tylko ten głos, marzący o "powrocie na łękę w kwietniowy poranek" (o "zmarłychwstaniu"). Nie ma już ciał, są tylko słowa, które "mówią się same". Pinter natomiast widzi chaotyczną, rozedrganą, pozbawioną sensu rzeczywistość, ale nie uleciał tak daleko. Często przedstawia w swych dramatach pokój, by stworzyć na początku złudzenie domowego zacisza, przyjemnej nudy. Ale stopniowo ten sam pokój, który miał chronić przed niepewnym światem, zamienia się w miejsce psychicznych tortur. W finale "Dozorcy" Aston nie słucha Daviesa, stoi nieruchomo, patrząc przez okno. Tam, w ogrodzie, chce wybudować szopę. Ma swój małeńki świat. Wyrzucił z niego Daviesa. Zwyciężył. Ale szopy i tak nigdy nie skleci. W tych pragnieniach, marzeniach, niespełnionych planach pobrzmiwają nuta Czechowowskiej melancholii.

Pinter jest mistrzem błyskotliwego, dynamicznego dialogu, tętniącego podwójnym życiem. Czyta się go dosłownie i metaforycznie. Podświadome pragnienia i wyznania czają się między odbijanymi jak piłka zdaniem.

*Davies* Ten pański brat to śmieszny gość.

*Mick* Co?

*Davies* Mówię, że pański brat... jest trochę śmieszny... (*Mick marszczy brwi*)

*Mick* Śmieszny? Niby dlaczego?

*Davies* Taki... zabawny.

*Mick* A co w nim zabawnego?

(*pauza*)

*Davies* No, że nie lubi pracy.

*Mick* I cóż w tym śmiesznego?

*Davies* Nic.

(*pauza*)

*Mick* Ja bym tego nie nazwał śmiesznym.

*Davies* Ani ja.

*Mick* Tylko niech pan go się nie czepia.

*Davies* Nie, nie, wcale nie... Ja tylko mówiłem...

*Mick* Niech pan za dużo nie gada.

*Davies* Ależ ja tylko...

*Mick* Dosyć! (*szybko*) Panie! Mam dla pana propozycję. Myślę o tym, żeby się zająć tym domem. (...)

Dialog Pintera jest naprawdę doskonały. Jego atmosfera przypomina pewną scenę w "Chłopcach z ferajny" Martina Scorsese. Młody, niedawno przyjęty do szajki chłopak mówi szefowi gangu, że jest zabawny - i mało brakuje, by przyplacił to życiem.

Mick zmarszczył brwi. Pinter lubi wykorzystywać grę gestów i mimikę - one czasem potrafią powiedzieć więcej niż słowa. Mick staje się groźny, zdobył absolutną władzę nad Daviesem i natychmiast łagodnieje (pozornie), proponując mu posadę dozorca. Zwierza się ze swych marzeń o wspaniałym urządzeniu domu. (Jego plany nigdy się nie spełniają.) Próbuje zmylić starego szczura, który wycofał się z ofensywy, gdy doszedł do wniosku, że powiedział coś nieestosownego. Mick prowokuje Daviesa i umiejętnie łapie go na haczyk. Prowadzi z nim nieustanną grę. Usypia jego czujność tylko po to, by zadać mu silniejszy cios i bardziej go upokorzyć. Davies jest bezdomny i podejrzany. Prawdziwe jego nazwisko brzmi: Jenkins. Ale w gruncie rzeczy jest to mało istotne, podobnie jak fakt, że Mick i Aston są

braćmi. Może wcale nimi nie są?

Najważniejsza w tym dramacie jest nieustanna gra między trzema mężczyznami i walka o dominację. Napięcia budowane są w następujący sposób:

- 1) Aston przygarnia starego, biednego, słabego Daviesa.
- 2) Davies ma coraz większe wymagania, staje się bezczelny i pewien siebie.
- 3) Mick zabawia się kosztem Daviesa, prowokuje go i straszy, używa siły fizycznej i pastwi się nad nim psychicznie.
- 4) Pantomima z przrzucaniem torby Daviesa - pierwsza i jedyna konfrontacja Daviesa z Astonem i Mickiem równocześnie (Mick nie chce oddać torby Daviesowi. (...) Aston odbiera mu torbę. Sięga po nią Mick. Aston daje torbę Daviesowi, Mick ją wydziera, Davies chce ją zatrzymać, Aston odbiera mu ją. Pauza. Aston daje torbę Mickowi, Mick Daviesowi. (...)). Pinter często rozwiązuje najdrastyczniejsze spięcia za pomocą gestów, a nie słów.
- 5) Mick prowadzi swą grę - straszy Daviesa odkurzaczem w ciemności, po czym obdarowuje go sandwichem.
- 6) Aston zaczyna mieć pretensje do Daviesa. Wygłasza tyradę o swej chorobie psychicznej. Tylko w takich chwilach postacie Pinterowskie są naprawdę szczerze, obnażają swoje pragnienia i najskrytsze tajemnice. Davies jest przekonany, że ma teraz nad Astonem władzę, ponieważ ten przyznał się do swej przeszłości w zakładzie dla obłąkanych.
- 7) Mick proponuje Daviesowi posadę dozorczy. Davies obmawia przed nim Astona (próbuje stworzyć schemat spisku: ja z tobą przeciwko niemu).
- 8) Mick zakpił z Daviesa, upokarza go - tym razem definitywnie.
- 9) Aston wyrzuca Daviesa z domu. Tramp bezradny, opuszczony, samotny - przegrywa.

Pinter stwarza w swych dramatach złudzenie rzeczywistości, przedstawia "prawdziwych" ludzi w "prawdziwym" wnętrzu, po czym uwalnia lawinę absurdu. Widz ogląda postacie podobne do siebie, do swoich znajomych, przyjaciół. Identyfikuje się z nimi lub podświadomie wdaje się w polemikę, ale są to dla niego ludzie "żywi",

a nie "manekiny" jak u Becketta. Pinter stworzył absurd znizony (?) do poziomu rzeczywistości i rzeczywistość wywyższoną (?) do rangi absurdu. Interesują go ludzie ze zwichniętą osobowością, maniacy, przyjaciele, którzy przekształcają się we wrogów, kochankowie prowadzący ze sobą niebezpieczną grę, postacie zmieniające się jak kameleony.

Nigdy nie można w tym świecie czuć się naprawdę bezpiecznie, a już najmniej - we własnym domu z najbliższymi osobami. Absurd i zagrożenie czają się nie za drzwiami i oknem, lecz w szafie z ubraniami, pod poduszką, za stołem. Absurd wylania się z rzeczywistości - i to jest w nim najbardziej straszne.

---

---

## Harold Pinter

### POSTACIE Z PIEKŁA

(mowa wygłoszona w Hamburgu podczas wręczenia  
Niemieckiej Nagrody Szekspirowskiej za rok 1970)

Gdy dowiedziałem się, że mam otrzymać tę nagrodę, pierwszą reakcją było zaskoczenie, nawet zakłopotanie, ale jednocześnie poczucie głębokiego zadowolenia z powodu tego zaszczytu. Pozostaję zaszczycony i nieco zakłopotany, ale także przerażony. Przeraża mnie to, że zostałem poproszony, by przemówić dziś do Państwa. Jeśli pisanie jest dla mnie trudne, to publiczne przemawianie jest trudne podwójnie.

W jaki sposób można mówić o swej własnej pracy? Jestem pisarzem, nie krytykiem. Kiedy używam słowa praca, mam na myśli pracę. Uważam siebie za człowieka pracy, a nie kogoś innego.

Jestem poruszony faktem, że komitet Nagrody Szekspirowskiej ocenił moją pracę, w kontekście tej Nagrody, jako wartą takiego wyróżnienia, ale nie potrafię zrozumieć powodów, które doprowadziły do tej decyzji. Znajduję się przy drugim końcu teleskopu. Język, którego używamy, opinie, które wydajemy, pochwały i nagany zrodzone na skutek pracy przez kogoś wykonanej istnieją w pewnym sensie poza jego aktualnym doświadczeniem, skoro rdzeń tego doświadczenia zawiera się w tworzeniu surowca. Moja relacja ze słowami, które przenoszę na papier i z postaciami, które się z nich wylaniają, jest szczególna i nikt nie jest w stanie dzielić jej ze mną. I być może to jest przyczyna, dla której bywam zakłopotany pochwałami i naprawdę kompletnie obojętny na obelgi. Pochwała i obelga odnoszą się do kogoś zwanego Pinter. Nie znam człowieka, o którym oni mówią. Znam sztuki, lecz w całkowicie inny sposób, w zupełnie prywatny sposób.

Jeśli już w ogóle mam mówić, wolę mówić praktycznie o sprawach praktycznych, ale to jest tylko pobożne życzenie, skoro człowiek niezmiennie zeslizguje się w stronę teoretyzowania, prawie tego nie zauważając. A ja nie ufam teorii. Bez względu na to, w jakim charakterze pracowałem w teatrze, a poza pisaniem trochę grałem i nieco reżyserowałem, stwierdzałem, że sama teoria nigdy nie okazywała się pomocna ani dla mnie, ani - jak zauważyłem - dla paru moich kolegów. Najlepszy typ wspólnej pracy w teatrze, moim zdaniem, to rodzaj kapryśnego, pełnego błędów stenografowania, które powoduje, że fakty są gubione, niezdarnie wykonywane, zderzają się, znów się odnajdują. Jednemu ze znakomitych reżyserów, którego znałem, nigdy nie zdarzyło się sformułować pełnego zdania. Była w nim taka instynktowna pewność i niemalże podświadome siły komunikujące, że aktorzy odpowiadali na jego słowa, zanim on je wypowiedział.

Nie chcę dawać do zrozumienia, że doradzam brak inteligencji jako pomoc przy pracy. Przeciwnie, mam na myśli inteligencję służącą do posługiwania się sprawami praktycznymi i istotnymi, sprawami, które są aktywne, żywe i specyficzne, inteligencję pracującą z innymi, aby odnaleźć słuszne, a przez to niezbędne fakty i uczynić je

konkretnymi dla nas na scenie. Okres prób, który jest dyskusją filozoficzną lub traktatem politycznym, nie doprowadzi do tego, że kurtyna podniesie się o godzinie 20-tej.

Mówiłem o faktach, mając na myśli fakty teatralne. Można powiedzieć, że fakty teatralne niełatwo zdradzają swoje tajemnice i jest bardzo łatwo, kiedy są uparte, zniekształcić je, przekształcić je w coś innego lub udać, że nigdy nie istniały. Zdarza się tak w teatrze częściej niż byśmy mieli ochotę to zauważyć i jest to świadectwo albo niekompetencji, albo fundamentalnego lekceważenia wykonywanej pracy.

Wierzę, że gdy pisarz patrzy na puste miejsce, w którym brakuje nie napisanego jeszcze słowa, albo gdy aktorzy i reżyserzy docierają do danego momentu na scenie, istnieje tylko jedna właściwa rzecz, która może się zdarzyć w tym momencie i że ta rzecz, ten gest, to słowo na scenie, musi samo zostać odnalezione, a gdy już będzie odnalezione, starannie ochraniać. Myślę, że mówimy o koniecznym kształcie dotyczącym zarówno sztuki, jak i jej wystawiania.

Jeśli istnieje, jak wierzę, konieczny, obowiązkowy kształt, jakiego sztuka wymaga od swego autora, myślę, że nigdy nie byłem w stanie sam go osiągnąć, zawsze kończyłem ostatni szkic sztuki z mieszaniną uczuć: ulgi, niewiary, radosnego ożywienia i pewności, że gdybym tylko jeszcze raz skręcił jej kark, zrodziłaby się znów we mnie, że byłaby lepsza, być może zrobiłbym z niej coś lepszego. Lecz to jest niemożliwe. Stwarzasz słowo i w pewien sposób słowo, znajdując swe własne życie, zmusza cię do spuszczenia wzroku, jest nieubłagane i w większości wypadków pokonuje cię. Stwarzasz postaci, a one udowadniają, że są bardzo uparte. Obserwują ciebie, swego autora, z wielką ostrożnością. Może to zabrzmieć absurdalnie, ale wierzę, że mówię prawdę, kiedy stwierdzam, że cierpiałem dwa rodzaje bólu z powodu moich postaci. Byłem świadkiem ich bólu, gdy dokonywałem ich zniekształcania, fałszowania i byłem świadkiem ich pogardy. Cierpiałem ból, gdy nie potrafiłem dotknąć ich do żywego, gdy one z premedytacją wymykały mi się, gdy znikwały w cieniu. Istnieje jeszcze trzeci rzadszy ból, wtedy, gdy odpowiednie słowo lub odpowiednie działanie wstrząsa nimi lub uspokaja je, kierując ku

właściwemu życiu. Jeśli to się zdarza, warto doznać bólu. Kiedy to się zdarza, jestem gotów zabrać je do najbliższego baru i postawić wszystkim drinka. I mam nadzieję, że przebaczą mi moje grzechy im wyrządzone i uczynią to samo w stosunku do mnie. Jednak nie ma wątpliwości, że zachodzi taki konflikt pomiędzy pisarzem a jego postaciami i w sumie byłbym zdania, że postacie są tu zwyczajcami. I że jest tu tak, jak powinno być, tak sądzę. Tam, gdzie pisarz tworzy projekt swoich postaci i ściśle trzyma się tego projektu, gdzie one nigdy nie krzyżują jego planów, gdzie on jest w stanie nad nimi zapanować, on jednocześnie zabija je, czy raczej kładzie kres ich narodzinom i ma martwą sztukę na swych rękach.

Czasami reżyser mówi do mnie podczas próby: "Dlaczego ona to mówi?". Odpowiadam: "Chwileczkę, spojrzę do tekstu". Robię to i odpowiadam, powiedzmy, tak: "Czyż ona nie mówi tego, ponieważ on powiedział tamto dwie stronicie wcześniej". Albo mówię: "Ponieważ to jest to, co ona czuje". Albo: "Ponieważ ona czuje coś innego i dlatego mówi właśnie to". Albo: "Nie mam zielonego pojęcia. Ale jakoś musimy do tego dojść". Czasami na próbach całkiem dużo się uczy.

Wiele szczęścia przyniosło mi moje życie, ludzie, z którymi współpracowałem, w szczególności moja współpraca z Peterem Hallem i Royal Shakespeare Company przyniosła mi wielką satysfakcję. Obaj z Peterem Hallem, pracując razem, odkryliśmy, że pomysł musi być zrealizowany z największą czujnością, spokojnie i raz odkryty musi nabierać ostrości, być tonowany, ściśle zogniskowany i utrzymywany, i że słowem kluczowym jest tu ekonomia, ekonomia ruchu i gestu, i emocji, i jej wyrażania zarówno wewnętrznego, jak i zewnętrznego - jedno w ściśle określonej relacji do drugiego tak, żeby nie było żadnego mamotrawstwa i bałaganu. Nie są to wnioski zbyt rewolucyjne, ale nie znaczy to, że nie warto ich powtarzać.

Mogłoby się wydawać, że kładę zbyt duży nacisk na metodę i technikę ujęte w opozycji do treści, ale wcale tak nie jest. Nie sugeruję, że zasady, o których mówiłem, miałyby być narzucone akcji jako narzędzia czy formalne udogodnienia. To, co jest jasne przed nami na scenie, może być w zupełności jasne wtedy, gdy zawartość sceny

zostanie zdefiniowana. Ja nie twierdzę, że do tej definicji dochodzi się przez intelekt, przeciwnie - ona jest stworzona przez aktorów używających całkiem innego systemu. Innymi słowy, jeśli ja teraz dostarczam różnych kryteriów dotyczących danej inscenizacji, nie są to intelektualne pojęcia, ale fakty wytworzone dzięki doświadczeniu żywego współdziałania z dobrymi aktorami i, mam nadzieję, z dobrym tekstem.

Nie jestem zainteresowany wygłaszaniem uwag o charakterze ogólnym. Nie interesuje mnie teatr wykorzystywany jako okazja do ekspresji własnych uczuć przez ludzi w nim zaangażowanych. W tak wielu grupach teatralnych, pod warstwą potu, zamieszania i hałasu nie znajduję niczego poza bezwartościowymi uogólnieniami, które są naiwne i zupełnie bezowocne.

Nie potrafię streścić żadnej z moich sztuk. Nie potrafię opisać żadnej z nich poza stwierdzeniem: Właśnie to się zdarzyło. Właśnie to powiedzieli. Właśnie to zrobili.

Jestem czasami świadom nalegania, jakie jest w moim umyśle. Pomysły, postacie nalegające, żeby zostały napisane. Można zrobić sobie drinka, zatelefonować lub pobiegać wokół parku i czasami udaje się je zdusić w zarodku. Wiadomo, że mają zamiar uczynić piekło z życia. Lecz innym razem nie da się ich uniknąć i jest się zmuszonym do oddania im sprawiedliwości. I chociaż to może być piekło, jest to dla mnie z pewnością najlepszy rodzaj piekła, w jakim można się znaleźć.

Dostrzegam coś z ironii w fakcie, że przybyłem tu, aby odebrać tę znakomitą nagrodę jako pisarz, a w tej chwili nic nie piszę i nie potrafię nic napisać. Nie wiem, dlaczego. To jest bardzo niedobre uczucie, wiem o tym. Lecz muszę powiedzieć, że bardziej niż czeokolwiek innego pragnę tego, by znów wypełnić pustą stronę i odczuć to dziwne wydarzenie: akt narodzin dokonany dzięki koniuszkom palców. Kiedy nie potrafi się pisać, ma się poczucie wygnania z samego siebie.

*przełożył Piotr Wilczek*

---

Tytuł od redakcji.

# HAROLD PINTER

Urodził się 10 października 1930 roku w angielskim miasteczku Hackney. W latach 1949-57 występował jako aktor w zespole objazdowym w Irlandii i Anglii. W 1957 roku zadebiutował sztuką *Pokój*; w tym samym roku powstała jeszcze *Samoobsługa*. Już następny rok przyniósł sukces w postaci jednej z najlepszych sztuk *Urodziny Stanleya*. Od tej pory Pinter jako jeden z "młodych gniewnych" zaliczony został do najwybitniejszych twórców nowego dramatu brytyjskiego, chętnie wystawiany nie tylko przez sceny uniwersyteckie, lecz także w teatrach West End. W Polsce tłumaczone i grane były sztuki: *Dozorca* (1959), *Kolekcja* (1962), *Kochanek* (1963), *Przyjęcie*, *Powrót do domu* (1965), *Krajobraz* (1969), *Dawne czasy* (1972), *Ziemia niczyja* (1975), *Zdrada* (1979).

Jest również autorem scenariuszy telewizyjnych i słuchowisk radiowych.

*Uważam, że kontaktujemy się ze sobą aż nadto dobrze - w naszym milczeniu, w tym, co pozostaje nie wypowiedziane - i że ludzie dokonują ciągłych uników, desperackich, spóźnionych prób zachowania siebie dla samego siebie.*

*Kontakt z innymi jest zbyt niepokojący.*

*Wejście w czyjeś życie to zbyt przerażające.*

*Ujawnić innym własną pustkę wewnętrzną to zbyt okropna ewentualność.*

Harold Pinter, 1962

## Obsada:

Mick - **BERNARD KRAWCZYK**  
(gościnnie)

Aston - **JAN KLEMENS**  
(gościnnie)

Davies - **WINCENTY GRABARCZYK**

Rzecz dzieje się w domu w zachodniej dzielnicy Londynu.

Opieka reżyserska:  
**GUSTAW HOLOUBEK**

Scenografia:  
**JERZY MOSKAL**

Opracowanie muzyczne:  
**MARZENA MIKUŁA-DRABEK**

Inspicjent i sufler:  
**BOŻENA LIMBACH**



WINCENTY

JAN

BERNARD



GRABARCZYK

KLEMENS

KRAWCZYK

*Nie jest dziełem przypadku, że trzech aktorzy z trzech różnych teatrów spotykają się, by razem obchodzić jubileusz 40-lecia pracy artystycznej. Owo tak przecież niezwykle w obyczaju teatralnym spotkanie spowodowało kilka przyczyn. Pierwsza, to oczywiście wspólny rodowód pokoleniowy (J. Klemens i B. Krawczyk są nawet kolegami z jednej szkolnej klasy), upodabniającego przeżycia i doświadczenia. Druga, to wspólnie odbyta edukacja aktorska w owianym już legendą Studium Dramatycznym przy Teatrze Śląskim im. St.*

*Wyspiańskiego w Katowicach. Następnie cała trójka w ciągu tych czterdziestu lat przemieszczała się z teatru do teatru w trójkącie: Sosnowiec - Katowice - Zabrze (tylko W. Grabarczyk na sześć sezonów oddalił się do Gdańska) - i to jest przyczyna trzecia. Najważniejsza jednak, choć zapewne nie ostatnia przyczyna, to łącząca tych aktorów pasja tworzenia teatru, u którego podstaw leży Słowo. I myśl, którą należy przekazać jasno, wyraziście i z pełną odpowiedzialnością.*

*Nie jest również przypadkiem, że w tym święcie bierze udział jeden z największych mistrzów sceny polskiej - Gustaw Holoubek, były wykładowca i nauczyciel*

*Jubilatów.*

*Hoseld Piater. 1962*

## WINCENTY GRABARCZYK

*Dyrektor artystyczny Teatru Nowego w Zabrzu*

*Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego w Katowicach (1953-59), Teatr Nowy w Zabrzu (1959-61), Teatr Zagłębia w Sosnowcu (1961-63), Teatr Nowy (1963-65), Teatr Śląski (1965-68), Teatr Nowy (1968-86), Teatr Wybrzeże w Gdańsku (1986-93), Teatr Nowy (od 1993).*

Dla bywalców Teatru Nowego w Zabrzu, bohater Szekspirowskiego "Ryszarda III" ma twarz Wincentego Grabarczyka. To zadziwiająca, jak bardzo aktor wpisał się tą rolą w naszą wyobraźnię, i jak żywy pozostaje obraz tamtej inscenizacji po czterestu latach od jej realizacji. Zdarzyło się więc coś, o czym marzy każdy chyba człowiek sceny, rola - symbol na zawsze zrosła się ze swoim odtwórcą. Ale było to też przedstawienie niezwykle, w którym splot namiętności i pragnień oddany został tak sugestywnie, że nawet najbardziej wybrzydzący recenzenci rozkładali ręce. Z zachwytem, oczywiście.



Życzliwe opinie nie omijały pana Witka, jak nazywają go współpracownicy, przez długie lata scenicznej pracy w Teatrze Nowym. Związany z tym miejscem od początku jego istnienia, "wyskakiwał" co prawda tu i ówdzie na chwilę, a ostatnio nawet na długo (Teatr Wybrzeże), ale tak naprawdę w Zabrze zawsze był lubiany i oczekiwany. I sam także, jak mówi, czuł się tu na swoim miejscu.

Grabarczyk to nazwisko znane z ról tyleż licznych, co i zróżnicowanych. Bogactwo środków warsztatowych, skrzyżowane z niesamowitą intuicją, to baza, na której budował swoich

bohaterów przede wszystkim prawdziwie i przekonująco. Przede wszystkim, bo o jego portretach scenicznych można powiedzieć także, że są żywe, barwne, często zabawne, ciepłe etc. Najważniejsza jednak pozostaje ich wiarygodność, bez której wszystko inne tchnie fałszem i udawaniem. W i n c e n t y Grabarczyk nie fałszuje i dlatego los ludzi, których gra po prostu nas obchodzi. I równie często wzrusza.



Ryszard III w tragedii Szekspira. T. Nowy 1979 r.  
(zdj. J. Chojkowski)

Przez wiele lat pracy w Teatrze Nowym w Zabrze aktor obsadzany był w repertuarze klasycznym i współczesnym na przemian, co poczytuje sobie za niezwykle ważne do świadczenie artystyczne. Rola Nicka w "Marii Stuart" Słowackiego, Sganareł w Molierowskim "Lekarzu mimo woli" i wiele innych postaci z tego gatunku, jawi się w biografii Pana Wincentego równie ważnymi, jak bohater sztuki Gorina "Zapomnieć o Herostratesie" czy "poczwórna" rola w monodramie Broszkiewicza pt. "Dwie przygody Lemuela Gulliwera". Jakimś symbolicznym podsumowaniem tych wszystkich scenicznych życiorysów jest chyba piękna, nostalgiczna rola starego Żyda w sztuce Taboriego - "Mein Kampf", którą przywitał się Wincenty Grabarczyk z zabrzańską publicznością, wracając do niej z dalekiej artystycznej podróży. Mądry, patrzący na świat z niezwykle błyskiem w oczach starzec, to przecież postać z rzeczywistego i fantastycznego życia jednocześnie, współczesna i na swój sposób archaiczna, trochę dobra i trochę zła. Bardzo ludzka.

Wincenty Grabarczyk jest absolwentem katowickiego Studia Dramatycznego, z którego na scenę wyszło wielu znakomitych i bardzo dziś popularnych aktorów. Ta swoista, bo ciężka, ale i oparta na zasadach partnerstwa szkoła pozostawiła im na zawsze pewne cechy wspólne: szacunek dla słowa i jego wagi, umiejętność psychologicznej analizy granej postaci i szukanie argumentów, tłumaczących postępowanie bohaterów. Być może dlatego Wincenty Grabarczyk, gdy przyszło mu zagrać w trzech różnych inscenizacjach "Powrotu posła" Niemcewicza, za każdym razem tworzył wizerunek postaci od nowa, wzbogacając je nie tylko doświadczeniem aktorskim, ale także życiowym. Prawdziwy teatr istnieje bowiem tylko wtedy, gdy prawdziwy aktor oddać mu potrafi swoje emocje, przeżycia i uczucia. Widzowie wiedzą, że pan Witek to potrafi, grając wielkiego bohatera historycznego i zwykłego człowieka.

## JAN KLEMENS

*Dyrektor naczelny i artystyczny Teatru Zagłębia w Sosnowcu*

*Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego w Katowicach (1953-60),*

*Teatr Nowy w Zabrzu (1960-66), Teatr Śląski (1966-72),*

*Teatr Nowy (1972-76), Teatr Zagłębia w Sosnowcu (od 1976)*



*Chór w "Śmierci na Wybrzeżu Artemidy"  
R. Brandstaettera. T. Zagłębia 1988 r.  
(zdj. St. Gadomski)*

W "Śmierci na Wybrzeżu Artemidy" Romana Brandstaettera stawał na skraju sceny i cichym, zmęczonym głosem komentował to wszystko, co okrutny Los zgottał mitycznym postaciom, a co w jego interpretacji poruszało w nas - widzach - najintymniejsze struny i chwycalo za gardło złym wspomnieniem własnych dramatów. Jan Klemens jest mistrzem w kreowaniu postaci, w które wpisana jest psychologiczna prawda, cierpienie, choćby skrywane, głęboka refleksja i zaduma nad ulotnością doznań i przemijaniem czasu. Te, najdoskonalej ludzkie role, rodzą się zapewne z wielkiej miłości aktora do prawdziwej poezji, która w jednej metaforze potrafi zawrzeć całą prawdę o naszej kondycji, radościach i udrękach, szarości i wzniosłości.

Teatr rapsodyczny nie jest jednak czymś codziennym na naszych scenach, a Jan Klemens wyposażony został przez naturę w tak liczne talenty, że mówiąc o artystycznej biografii tego aktora nie bardzo wiadomo... od czego zacząć. Pan Jan, pytany o własne



*Leon  
w "Pępku"  
J. Anouilha  
T. Zagłębia  
1985 r.  
(zdj. St. Gadomski)*

artystyczne satysfakcje, wymienia między innymi rolę Leona w "Pępku" Anouilha, którą zagrał z ogromnym "rozpędem", by nie powiedzieć - z brawurą, poczuciem humoru i ogromną dozą ironii. Zestawienie tych dwu, krańcowo różnych ról, jest najprostszym określeniem możliwości artysty. On zagra wszystkich i wszystko, co udowodnił niejedną raz, wychodząc na scenę tak zmienionym (nie tylko dzięki charakteryzacji, ale przede wszystkim dzięki aktorskiemu warsztatowi), że nawet bliscy przyjaciele rozpoznawali go dopiero po chwili! Wiele twarzy, wiele gestów, zawsze wiarygodność. I pewne cechy, łączące większość bohaterów Jana Klemensa, czyli ich wrażliwość, siła przekonywania i nieuchwytny rys dobroci, nie przekreślającej wcale czarnego, gdy trzeba charakteru. Ot, paradoks, dzięki któremu jego sztuka ma tylu zagorzałych wielbicieli.

Publiczność kocha pana Jana w równej mierze za postacie serio, co i za wspaniałą kolekcję ról komediowych i farsowych,

które wypełniają wcale sporą część "spisu" jego dokonań. Rysuje je kreską fantazyjną, lekką i nieodparcie zabawną, ale niesłychanie precyzyjną, nie dostrzegając - jak mówi - żadnej różnicy w pracy nad odmiennymi gatunkami teatralnymi. Tę zasadę widać także wyraźnie w bardzo licznych jego pracach reżyserskich, za które zebrał, w czasie swojego scenicznego czterdziestolecia, prawdziwe mnóstwo znakomitych recenzji i wyrazów uznania.

No i doszliśmy do przyczyny dzisiejszego spotkania z Janem Klemensem, którą jest oczywiście okrągłutki jubileusz czterech dziesiątków lat sam na sam z publicznością. Przede wszystkim z publicznością naszego regionu, gdyż należy on do tej grupy absolwentów katowickiego Studia Dramatycznego, która nie szukała szczęścia nigdzie poza miejscem znanym z dzieciństwa i młodości. Jan Klemens powiada, że jeśli czegoś ze swych marzeń nie zrealizował, to na pewno nie dlatego, że jego artystyczna kariera związane jest ze Śląskiem i Zagłębiem. Powodów do satysfakcji ma też mnóstwo. Na scenach Teatru Śląskiego w Katowicach i Nowego w Zabrze, a przede wszystkim w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu grał role, o których marzą wszyscy adepci sztuki aktorskiej. Role z Moliera, ze Strindberga, Fredry i Pirandella. Przeżył też wielką przygodę życiową i twórczą, pracując w gliwickim Studenckim Teatrze Poezji STEP, gdzie realizował sztuki Mrożka i Różewicza. To wtedy właśnie Zbyszek Cybulski zaproponował mu przeniesienie się do Gdańska. Janowi Klemensowi propozycja wydała się nierealna, nie zamierzał się nigdzie przeprowadzać. Z różnych względów, także jednak dlatego, że wolał być u siebie. Od tamtej pory zrealizował kilkadziesiąt sztuk i w kilkudziesięciu zagrał, choć sam siebie obsadza znacznie rzadziej niż mógłby i niż tego chciałaby publiczność, stęskniona za jego ciepłym głosem, delikatnością i barwną osobowością. Stęskniona zawsze, a nie tylko z okazji jubileuszu.

## BERNARD KRAWCZYK

*Aktor Teatru Śląskiego w Katowicach*

*Teatr Śląski im Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach (1953-62), Teatr Zagłębia w Sosnowcu (1962-63), Teatr Nowy w Zabrze (1963-65), Teatr Śląski (1965-72), Teatr Zagłębia (1972-82), Teatr Śląski (od 1982).*

Zapytano kiedyś Bernarda Krawczyka o to, dlaczego nie wykorzystał swojej popularności i nie podjął trudu aktorskiego przebijania się na stołeczne sceny. "Bo nie" - odpowiedział po prostu, nie sprawiając przy tym wrażenia człowieka szczególnie nieszczęśliwego. Mówiąc szczerze, wydał się pytającemu aktorem wręcz zadowolonym z obranej drogi, a nawet usatysfakcjonowanym faktem, że osiągnięcia, sukcesy i wyróżnienia przyszło mu smakować w teatralnym trójkącie Zabrze, Sosnowca i Katowic, przy czym Katowice stanowiły zawsze tego trójkąta bok najdłuższy.

Pan Bernard na scenie Teatru Śląskiego debiutował i na niej zagrał ponad setkę postaci, o tak różnorodnych charakterach i osobowościach, że starczyłoby ich na zaludnienie przyzwoitego miasteczka. Mieszkaliby w nim, za sprawą Krawczyka, bohaterowie z Makarenki, ("Poemat pedagogiczny" to pierwsza rola aktora), i z Moliera, i z Różewicza, i z Żeromskiego, i z Becketta, i z Gombrowicza. Podejrzewać można, że w dodatku lubiliby się bez przymusu, każdego bowiem z nich wyposażył artysta w odrobinę choćby dobra, przezierającego przez najpodlejsze nawet wady.

Łagodna wyrozumiałość dla ludzkich słabostek to, zdaje się, także prywatna cecha charakteru tego znakomitego aktora, który nawet własną (niewątpliwą!) sławę traktuje, jeśli nie z przymrużeniem oka, to na pewno z ogromnym dystansem. Skory jest także do dobrych wspomnień, wśród których poczesne miejsce zajmuje zawsze katowickie Studio Dramatyczne, prawdziwa szkoła aktorskiego fachu, ale i miejsce, gdzie pojmowano teatr jako

miejsce szczególnych wzruszeń, by nie powiedzieć posłannictwa. Ze studia wyszło wielu dobrych aktorów i serdecznych do dziś przyjaciół pana Bernarda, z którymi rozumie się bez zbędnych komentarzy. Taka była szkoła i już.

Przez 40 lat scenicznej pracy zebrał Bernard Krawczyk oklaski, które zsumowały się już w kwadransie, jeżeli nie w godzinę. Wierni widzowie "pamiętają mu" role sprzed wielu lat, także telewizyjne i filmowe. Te ostatnie, związane głównie z kinem Kazimierza Kutza, pozwoliły aktorowi zabłysnąć piękną śląską gwara, którą posługuje się swobodnie, bo wyniósł ją z rodzinnego domu. Kiedyś była przeszkodą (wspaniale pokonaną) w opanowaniu dykcyjnych pułapek, potem stała się atutem, wyzwajającym w kreowanych przez pana Bernarda bohaterach naturalność i spontaniczność. Sentyment do gwary to także jeden z czynników, sprawiających, że Bernard Krawczyk czuje się dobrze właśnie TU, gdzie - choćby zabrzmiało to stwierdzenie nad wyraz pompatycznie - tkwią korzenie jego życiorysu i jego sztuki.



*Phil Hogan*

w  
"Księżyc świeci  
nieszczęśliwym"

O'Neill.

T. Śląski 1988.  
(zdj. J.K. Wójcik)



*Kreon*

w

"Antygonie"

J. Anouilha.

T. Zagłębia

1991 r.

(zdj. St.Gadomski)

Mając szczęście grania w sztukach pochodzących z różnych epok i napisanych w różnych poetykach, nabierał Bernard Krawczyk doświadczenia, które pozwoliło mu stworzyć jedną z największych swoich kreacji, czyli Kreona w "Antygonie" Anouilha, początkowo na scenie Teatru Zagłębia, a potem w macierzystym Teatrze Śląskim. Ten skomplikowany bohater, któremu jednak tak łatwo było nadać jednoznaczną interpretację, stał się za sprawą aktora kimś niesłychanie prawdziwym, kimś, komu historyczny kostium nie przeszkadzał w wypowiedaniu rozterek i wątpliwości, dręczących ludzkość zawsze i wszędzie.

Na pewno każdy z wielbicieli talentu Bernarda Krawczyka ma własną ukochaną jego rolę, na pewno przed dzisiejszym jubilatem wiele jeszcze znakomitych przedstawień i aktorskich satysfakcji, jeśli jednak można w tym tekście przemycić bardzo prywatne marzenie, to niech to będzie marzenie o zobaczeniu Bernarda Krawczyka w roli tak bardzo wzruszającej i pobudzającej wyobraźnię, jak Kreon właśnie...

**Główny księgowy**

*Barbara Melek*

**Dział Organizacji Widowni**

*Danuta Skurzyńska, Jacek Januszko*

**Koordinator pracy artystycznej**

*Krystyna Podleszczuk*

**Zespół techniczny**

**Pracownia krawiecka męska**

*Zenon Kapciał, Teresa Jasięcka*

**Pracownia krawiecka damska**

*Irena Kłosowska, Dorota Zeliszek*

**Pracownia fryzjersko-perukarska**

*Teresa Pencarska*

**Rekwizytornia**

*Beata Łojek*

**Gardrobiane**

*Jadwiga Burda, Lucyna Wolak*

**Pracownia elektryczno-akustyczna**

*Krzysztof Pająk*

*Beata Budzanowska, Jan Miciak*

**Pracownia butaforska**

*Agata Kurzak*

**Pracownia stolarska**

*Andrzej Tymczyszyn*

**Pracownia ślusarska**

*Czesław Guzy*

**Obsługa sceny**

*Adam Bisiak, Daniel Biedal,*

*Zygmunt Owczarek, Rafał Smolarek,*

*Zbigniew Wójcicki, Marek Wróbel*

PRZEDSIĘBIORSTWO

PAŃSTWOWE

40-610 KATOWICE

UL. STAŁOWA 1

TEL. 521-021...9, 521-051...5

FAX 521678, 521056

TELEX 0312470, 0312442



Oferujemy do sprzedaży pełną gamę wyrobów hutniczych:

**BLACHY-**  
we wszystkich  
gatunkach  
i wymiarach.

**RURY:**

- bez szwu kwasoodporne
- bez szwu zwykłe
- precyzyjne
- przewodowe
- kotłowe
- ze szwem instalacyjnym
- czarne
- ocynkowane
- polietylenowe PE
- miedziane

**KĄTOWNIKI:**

- równoramienne
- nierównoramienne
- zimnogięte

**DWUTEOWNIKI**

**KSZTAŁTOWNIKI:**

- aluminiowe
- zimnogięte
- kwasoodporne

**PŁASKOWNIKI**

**BEDNARKA:**

- czarna i ocynkowa

**PRETY:**

- walcowane
- okrągłe, kwadratowe, sześciokątne (gat. zwykłe, kwasoodporne, żaroodporne, nierdzewne, narzędziowe)
- zbrojeniuowe
- gładkie,
- żebrowane
- ciągnione
- okrągłe, kwadratowe, sześciokątne
- żaroodporne, nierdzewne,
- ciągnione szlifowane (okrągłe) (gat. zwykłe, kwasoodporne),
- łuszczone okrągłe
- kute

**DRUTY:** - nierdzewne

- kwasoodporne - oporowe
- żaroodporne - spawalnicze
- ocynkowane - czarne

**CEOWNIKI:**

- zwykłe i zimnogięte

**TAŚMY:** - miedziane

- zimnowalcowane
- nierdzewne, kwasoodporne

Zapraszamy również do naszego sklepu "WSZYSTKO DLA DOMU"



**POWSZECHNY BANK KREDYTOWY S.A.**  
w Warszawie

**PBK S.A. w Warszawie II Oddział w Zabrzu**  
Plac Warszawski 9

tel. (0-32) 71-12-81 fax (0-32) 71-81-96 tlx 036421 pbk pl



**Oferujemy m. in. :**

- Tani kredyt konsumpcyjny
- Korzystne lokaty terminowe
- Sprzedaż i skup czeków podróżnych CITICORP

**Świadczymy usługi bankowe w pełnym zakresie**

Ponadto filia oferuje:

- Kartę bankową „PBK START”
- Skrytki sejfowe



**PBK S.A. w Warszawie II Oddział w Zabrzu - Filia**  
ul. Wolności 262

tel. (0-32) 71-72-31 fax (0-32) 75-34-00 tlx 036421 pbk pl



**AGROS MARKET**

*Spółka z o.o. Warszawa*  
**ZAKŁAD HURTU**

41-807 ZABRZE, ul. Magazynowa 4  
tel. 71-00-50

**Zaprasza do zakupów w naszym sklepie**