TEATR POLSKI WROCŁAW

SEZON 1972/1973

DYREKTOR

MARIAN WAWRZYNEK

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE

MARIA STRASZEWSKA

Arnold Wesker

KUCHNIA

(The Kitchen)

PRZEKŁAD: KAZIMIERZ PIOTROWSKI

REŻYSERIA: WANDA LASKOWSKA

SCENOGRAFIA: ZOFIA PIETRUSIŃSKA

PREMIERA 20 STYCZNIA 1973

OBSADA:

MAGI . . . . . JERZY FORNAL

MAX . . . . . BOLESŁAW ABART

BERTA . . . . . SABINA WIŚNIEWSKA

MOLLY . . . . . JOANNA DOBRZAŃSKA

WINNIE . . . . . ZDZISŁAWA MŁODNICKA

ŻELKO . . . . . ANDRZEJ BOGUSZ

PAUL . . . . . CEZARY KUSSYK

ANTONIO . . . . . ANDRZEJ GAZDECZKA

HETTIE . . . . . HALINA PIECHOWSKA

VIOLETTA . . . . . JADWIGA ZIEMIAŃSKA

ANNA . . . . . JANINA ZAKRZEWSKA

GWEN . . . . . ŁUCJA BURZYŃSKA

DAFNE . . . . . ANNA KOŁAWSKA

CYNTIA . . . . . JADWIGA SKUPNIK

DYMITRI . . . . . ERWIN NOWIASZAK

BETTY . . . . . IRENA SZYMKIEWICZ

JACKIE . . . . . EWA ULASIŃSKA

HANS . . . . . WOJCIECH MALEC

MONIKA . . . . . EWA KAMAS

ALFREDO . . . . . WŁADYSŁAW DEWOYNO

MICHAEL . . . . . ANDRZEJ WILK

GASTON . . . . . ZYGMUNT BIELAWSKI

KEVIN . . . . . JANUSZ PESZEK

NIKOS . . . . . JÓZEF SKWARK

PETER . . . . . ANDRZEJ HRYDZEWICZ

FRANK . . . . . PIOTR KUROWSKI

SZEF KUCHNI . . . . . ANDRZEJ POLKOWSKI

KIEROWNIK SALI . . . . . ADAM DZIESZYŃSKI

MARANGO . . . . . MARIAN WIŚNIOWSKI

WŁÓCZĘGA . . . . . ALBERT NARKIEWICZ

rzecz dzieje się w kuchni restauracji Tivoli

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI: JANUSZ ŁOZA
SUFLER: KAZIMIERZ CHORĄŻAK
ŚWIATŁO: KAZIMIERZ PIĄTEK
REALIZACJA DŹWIĘKU: HUBERT BREGUŁA

Arnold Wesker o swojej sztuce

Czy „Kuchnia" była, jak stwierdzono po premierze w Royal Court Theatre, pana pierwszą sztuką?

Pierwszą sztukę napisałem jako czternastoletni chłopak dla amatorskiego zespołu (sam należałem do niego) w Tonbyee-Hall w East End. Sztuka mówiła o dwóch starych pannach i nigdy nie została wystawiona, ponieważ kierowniczka zespołu była temu przeciwna. Pierwszą moją wystawioną sztuką była „Chicken Soup with Barley".

W „Kuchni" wykorzystał pan zapewne własne przeżycia jako kucharz w restauracjach różnych miast?

Byłem kuchcikiem w Norwich, praktykantem w restauracji londyńskiej, następnie jako wykwalifikowany kucharz i cukiernik pracowałem w Paryżu, w wielkiej restauracji, która istnieje do dziś, ale już tylko jako samoobsługowa.

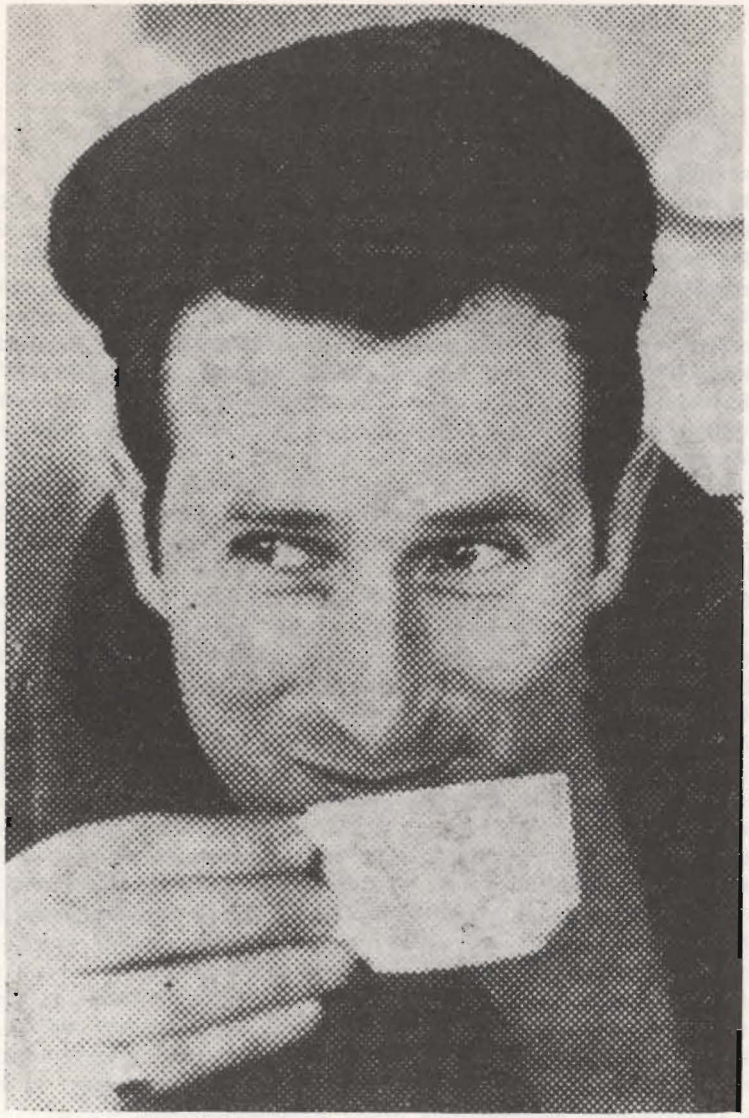
We wstępie do „Kuchni" powiedział pan, że dla Shakespeare'a świat był sceną, ale dla pana świat jest — kuchnią. Czy podziela pan zdanie Kennetha Tynana, który pisał w „Observer", że udało się panu to, czego próbowali zaledwie nieliczni autorzy: dramatyzacja pracy, codziennego ścierania się człowieka z gospodarczą koniecznością, jednostajnej udręki pożerającej ową wielką część ludzkiego życia, która nie jest poświęcona życiu prawdziwemu?

Dopiero po wystawieniu „Kuchni" uświadomiłem sobie, że została w niej udramatyzowana — praca. W czasie pisania sztuki nie zdawałem sobie z tego sprawy. Moja sztuka mówi o stosunkach pomiędzy ludźmi. Nawet gdyby kuchnia czy fabryka stały się bardziej ludzkie, gdyby zwolniono tempo i skrócono czas pracy, zawsze jeszcze pozostanie pytanie, które stawia na koniec właściciel restauracji: Płacę wam przyzwoicie, jedzenie macie dobre. Czego jeszcze chcecie?

Jedną z najbardziej przejmujących scen „Kuchni" jest dla mnie opowiadanie Paula, który brał udział w demonstracji pokojowej. Jego sąsiad, kierowca autobusowy, któremu Paul pomógł w ciężkich czasach, pyta go nazajutrz, czy i on także maszerował w pochodzie. Kiedy Paul daje odpowiedź twierdzącą, oświadcza mu, że byłoby najsłuszniej, gdyby rzucono bomby na demonstrantów. A dlaczego? Ponieważ ich marsz zatrzymał komunikację uliczną! Paul jest przerażony, że człowiek ten nie zastanawia się ani przez chwilę, czy może i demonstranci mają jakieś swoje racje. Oni sami brali udział w marszach pokoju, siedzieli nawet z tego powodu przez pewien czas w więzieniu. Czy historia z kierowcą autobusów zdarzyła się naprawdę?

W okresie, gdy pisałem „Kuchnię", w Londynie, matka moja opowiadała mi tę historię. Włączyłem ją więc do „Kuchni". — Nie, moje postacie nie są karykaturami. W zamieszczonych w wydaniu książkowym wskazówkach dla aktorów ostrzegałem ich przed robieniem z tych ludzi karykatur.

W „Kuchni" młody Niemiec mówi do irlandzkiego kucharza: Czemu wstydzisz się marzyć? A w pana sztuce „Chicken Soup with Barley" mówi się na końcu: Jeżeli staniesz się obojętny, umrzesz.



Arnold Wesker (1966).

Oba te zdania wynikają z pewnego rodzaju wewnętrznego napięcia. Uważam, że coraz trudniej przestawiać je tak, aby z nich wykrzesać iskrę.

Czy chciałby pan coś przekazać publiczności na temat „Kuchni"?

Niech pan spróbuje poważnie wsłuchać się w moją sztukę, a nie w sztukę, którą chciałby pan usłyszeć!

Z rozmowy z Wilhelmem Violą
Londyn, luty 1969

Arnold Wesker
PO DRODZE...

Po wielu latach pracy pisarskiej napisałem wreszcie coś, co zostało przyjęte. Przez pewien czas błąkałem się w ciemności, a teraz wyszedłem na światło dnia i rozglądam się wokoło. Napisałem sztukę i jestem w teatrze. Mógłby to być tomik poezji, powieść, zbiór nowel lub scenariusz filmowy, jednak widocznie było mi przeznaczone, abym to najlepsze, co pragnę powiedzieć, wypowiedział w sztuce teatralnej. Jestem więc, przynajmniej w tej chwili, autorem dramatycznym.

Jestem na tyle dojrzały, że wiem dokładnie, co chciałbym robić, ale jak to mam robić lub czy potrafię to robić, oto zagadnienia, jakie stawia przede mną moja sztuka.

Chciałbym pisać o ludziach w taki sposób, żeby otworzyły im się oczy na pewne aspekty życia, których przedtem może jeszcze nie znali; chciałbym ponadto przelać w nich coś z mojego entuzjazmu dla tego życia.

Chciałbym pisać swoje sztuki nie tylko dla tej klasy. która uznaje utwory dramatyczne za pełnoprawną formę wyrazu, lecz i dla tych, którym określenie „forma wyrazu" może w ogóle nic nie mówi. Pragnę docierać do kierowcy autobusu, do zwykłej pani domu, do górnika, do chuligana.

Wyrosłem w środowisku, gdzie kierowca autobusu, pani domu, górnik czy chuligan byli kimś, z kim się liczono. Później, gdy zetknąłem się z innymi, którzy na skutek wychowania i pochodzenia społecznego odeszli od ludzi, jakich mam na myśli, uważano mnie za romantyka — za niewydarzony typ spod znaku Engelsa, Państwo już wiedzą. Ale gorzej jeszcze, posądzono mnie o zarozumialstwo. Bo zastanówcie się tylko, jakim sposobem właśnie ja miałem czegoś nauczyć człowieka z ulicy? I czego, u diabła, miałoby się go w ogóle uczyć? Jeżeli był nieszczęśliwy, jeżeli potrzebował pouczenia lub domagał się czegoś, powinienem był wtrącać się w jego sprawy — i w ogóle formę tę uznać za sztukę: za osobistą ingerencję artysty w życie innych ludzi. Ale jakże mogę zakładać, że moje pojęcie o życiu jest w czymkolwiek lepsze niż ich? Powstrzymywałem się więc i zastanawiałem się nad tym, i wstydziłem się ogromnie mojej pyszałkowatości...

„Narzędzie" — to byłoby może właściwe słowo. Wydaje mi się, że tak widzę w ogóle sztukę: jako narzędzie, jako ekwipunek ułatwiający korzystanie z życia, jego lepsze zrozumienie. I ta definicja stanowi punkt wyjściowy mojego pisarstwa...

Jednakowoż to jedno przynajmniej powinno być jasne: nie wystarcza po prostu coś niecoś napisać, w ślepym zadufaniu, że to, co napisaliśmy, gdzieś do kogoś dotrze. Musimy wziąć nasze wiersze, nasze sztuki i filmy, wsadzić je pod pachę, wyjść z nimi do publiczności i bić się z nią. Nie powinno to być potrzebne, wiem, jednak jest — taka już jest nasza epoka... Nie mogę przy tym używać argumentów mieszczańskiego społeczeństwa; muszę stosować tanie, ślepe argumenty, oklepane zdania, za którymi człowiek z ulicy obwarowuje się przeciw wszystkiemu, co nowe — abym mógł cios po ciosie szybciej je zniweczyć. Innymi słowy, nie mogę sztuk po prostu pisać, muszę je tak pisać, żeby pisanie sztuk było czymś wartościowszym niż opowiadanie bajek. Weźmy pół tuzina słów, jak ironia, satyra, wzbogacenie, obowiązek, spełnienie, bankructwo kulturalne. Oto obszary, po których przechadzamy się swobodnie. Ale pisanie, jakie ja pragnę uprawiać, oznacza, że nie wolno mi zdać się na siłę tych słów, powinienem je jakoś wyjaśniać. Jest to sprawa fundamentalna i bezsporna. A jednocześnie ma to być sztuką...

Wziąłem więc moją sztukę pod pachę i wyszedłem — dokąd mam się z nią udać? Z pewnością tkwimy w samym środku nowego ruchu, idee budzą się, artysta zaczyna pojmować, że podobnie jak człowiek z ulicy oddziaływa na jego życie, tak i on ze swej strony musi oddziaływać na życie tamtego.

Oczywiście, problemy do rozwiązywania są zawsze, jednakże jeśli do tych problemów nie przyłączą się nowe ruchy, wówczas źle ze mną; bo wówczas okaże się, że staliśmy się słabi i zatruliśmy samych siebie... „Rock'n Roll" jest na wagę złota, ale nie codziennie. Niech żyją turniej brydżowy i piłka nożna, ale zlituj się, Boże, nad człowiekiem, który nie rozumie nic poza tym; zupełnie jak ten, który może słuchać jedynie muzyki klasycznej, jest nudziarzem i żyje tylko połowicznie. Czy to brzmi zbyt niepoważnie? Oczywiście, że nie. Najtrudniejszym problemem, nawet jeżeli w zasadzie jesteśmy jednomyślni, jest problem organizacji. Kto może go rozwiązać? Czy jesteśmy do tego zdolni? Zdobyłem swój punkt widzenia, ale może nie dorosłem do jego realizacji. Nie wiem. Będę się uczył po drodze. Oznacza to, że trzeba zacząć od punktu zerowego, raz po raz ponosić klęski, ale może w końcu coś się jednak stanie. A Anglia będzie wiedziała, że jej społeczeństwo żyje i broni się, że jest krytyczne i pełne zapału.

[Z artykułu Weskera "Let the Battle Commence" (Niech się zacznie bitwa), "Encore" nr 6, 1958, cyt. za programem Teatru Ateneum]

Kazimierz Piotrowski

1. KUCHNIA

Arnold Wesker miał lat 25, kiedy w roku 1957 swą pierwszą sztukę pt. *Kuchnia* posłał na konkurs dla debiutantów, zorganizowany przez tygodnik „Observer". Jak się autor później dowiedział od znakomitego krytyka i organizatora tego konkursu, Kennetha Tynana, sztuka nie została rozpatrzona przez jury, gdyż była jednoaktówką, a konkurs był rozpisany na sztukę pełnospektaklową. Krótko potem traf zrządził, że autor jednak dał się poznać. To, co się zdarzyło Arnoldowi Weskerowi, pozwala przypuszczać, że ambitni młodzi pisarze dramatyczni powinni chodzić do kina na dobre filmy.

Dzięki szczęśliwemu przypadkowi Wesker zawarł znajomość z Lindsayem Andersonem. Jest to, jak wiadomo, znakomity reżyser, jeden z najwybitniejszych odnowicieli teatru i kina angielskiego, twórca wstrząsającego filmu *If*, który był w Polsce przedstawiony tylko nielicznej publiczności. Poza tym Anderson dał się u nas poznać jako reżyser sztuki Johna Osborne'a — *Nie do obrony* w warszawskim Teatrze Współczesnym.

O spotkaniu z Andersonem i skutkach tego wydarzenia sam autor tak opowiada*):

„...czekaliśmy w długiej kolejce przed kinem „National", żeby się dostać na film Lindsaya Andersona *Every Day Except Christmas* (*Co dzień z wyjątkiem Bożego Narodzenia*). Przed wejściem do kina stał sam Lindsay Anderson. Podszedłem do niego i spytałem, czy zechce przeczytać nowelę, którą może udałoby się sfilmować z funduszów Brytyjskiego Instytutu Teatralnego, przeznaczonych na filmy eksperymentalne. Ostatecznie rzecz okazała się zbyt kosztowna, ale zapytałem wtedy Andersona jeszcze o jedno: czy byłby skłonny przeczytać *Kuchnię*. Zgodził się, bo właśnie przystępował do organizowania niedzielnych przedstawień w Royal Court Theatre. *Kuchni* mu jednak nie posłałem, bo została odrzucona na konkursie „Observera" i doszedłem do wniosku, że nic z tego nie będzie. Ale gdy skończyłem *Rosół z pęcakiem*, wydało mi się, że napisałem sztukę, która coś jest warta, i poprosiłem Andersona, by ją przeczytał. (...) Otrzymałem cudowny list, w którym napisał: »tak, jest pan naprawdę pisarzem dramatycznym«. I poprosił o zgodę na wystawienie tej sztuki w Royal Court Theatre, sam chciałby wyreżyserować. I tak się zaczęło. Dyrekcja Royal Court nie przyjęła sztuki ze zbytnim entuzjazmem, ale przekazała ją Belgrade Theatre z sugestią, aby ten teatr zagrał przez tydzień *Rosół z pęcakiem* w Coventry i przez tydzień na scenie Royal Court w Londynie.

Zapytano mnie potem, co jeszcze piszę — właśnie myślałem o *Ko-*

*) W wywiadzie udzielonym Simonowi Tusslerowi, opublikowanym po raz pierwszy w amerykańskim "Tulane Drama Review".

John Dexter prowadzi próbę „Kuchni" w Royal Court Theatre (wrzesień 1959). W głębi po prawej — autor.

rzeniach, więc zlecono mi napisanie tej sztuki za dwadzieścia pięć funtów".

Jak dalej wspomina Wesker, sztuka się nie spodobała kierownikowi artystycznemu londyńskiego teatru. Na szczęście do głównej roli zapaliła się młoda, wielce utalentowana aktorka, Joan Plowright i oświadczyła, że zagra w niej, wszystko jedno w jakim teatrze. W ten sposób doszło do sukcesu *Korzeni* w Belgrade Theatre, co pozwoliło wpływowemu wielbicielowi talentu Weskera, Johnowi Dexterowi, nakłonić dyrekcję Royal Court do wystawienia *Kuchni* — raz, w niedzielę. I okazało się, że Dexter się nie pomylił. Co więcej, dzięki jego inscenizacji przedstawienie stało się wydarzeniem.

Premiera *Kuchni* w Royal Court Theatre odbyła się 13 września 1959 roku. W dwa lata później ten sam teatr zaprezentował ją ponownie w nowej, znacznie rozszerzonej wersji.

Potem sztuka była szeroko grana w świecie. Jednym z jej największych artystycznych i kasowych sukcesów była inscenizacja w paryskim Théâtre du Soleil w reżyserii Ariane Mnouchkine. Premiera odbyła się w roku 1966. Ten sam teatr wznowił *Kuchnię*, z nie mniejszym powodzeniem, w roku 1970. Z innych realizacji należy wymienić jako wybitne osiągnięcie prezentację tej sztuki przez Schauspielhaus w Zurychu w roku 1968.

Polska premiera *Kuchni* — w adaptacji i reżyserii Janusza Warmińskiego — odbyła się w kwietniu 1972 roku. Sztuka i jej inscenizacja spotkały się z gorącym przyjęciem krytyki i publiczności.

Autor opatrzył sztukę obszernym wstępem, zawierającym również informacje dla reżysera.

We wstępie autor tak pisze o atmosferze sztuki:

„Jest to sztuka o dużej kuchni restauracji, która nazywa się „Tivoli". Wszystkie takie kuchnie, kiedy zaczynają funkcjonować, ogarnia szaleństwo. Panuje w nich niezwykły pośpiech, rozdrażnienie, ludzie stają się zrzędliwi, dochodzą do głosu fałszywe ambicje i snobistyczne zapędy. Personel kuchenny instynktownie nienawidzi personelu pracującego w restauracji, a jedni i drudzy nie cierpią gości. Gość jest ich osobistym wrogiem. Dla Shakespeare'a świat był sceną. Dla mnie jest kuchnią. Wpada się do kuchni i wybiega z niej, nie ma dość czasu, aby się wzajemnie zrozumieć, a przyjaźń, miłość i wrogie uczucia zapominane są równie szybko, jak szybko się zadzierzgają.

Jakość produktów kuchni nie jest tak ważna, jak szybkość, z jaką muszą być podane w sali restauracyjnej. Każdy ma swoje ściśle określone zadania. Przyglądamy się każdemu, skupiamy na nim uwagę, traktując go jako indywidualność ludzką. Ale to tylko my obserwujemy jedną osobę lub grupę pracowników, personel kuchenny tego nie robi. Wszyscy pracują bez wytchnienia".

Środowisko przedstawione w sztuce jest autorowi dobrze znane. Sam przez cztery lata pracował w londyńskich i paryskich kuchniach.

„Pisząc „Kuchnię" — zwierza się autor Simonowi Trusslerowi we wspomnianym wywiadzie — w znacznej mierze wzorowałem się na kuchni, w której pracowałem w Paryżu. Tak właśnie wyglądała tamta

Arnold Wesker — w czasie próby w Royal Court Theatre (czerwiec 1961) — wtajemnicza aktorów w arkana kucharskiego rzemiosła.

Peter obsługuje kelnerki. Zaczyna się południowy „szczyt" w kuchni. (Royal Court Theatre, 1961).

kuchnia, rzeczywiście musieliśmy wydać tak wiele obiadów dziennie i z takim samym pośpiechem. Pamiętam, jak pierwszego dnia w tej paryskiej kuchni omal nie padłem trupem, bo było jakieś trzy stopy od lady, zza której obsługiwałem kelnerów i kelnerki, do pieców, na których leżały potrawy przygotowane przez nas rano. Na dobitkę, ten drań szef, dał mi wielki kielich białego wina, a ja, niczym ostatni idiota, wypiłem, myśląc, że jeśli oni mogą pić, to mnie też nie zaszkodzi. No i omal nie padłem trupem. W czasie przerwy po obiedzie powiedziałem, że nie mogę wrócić do pracy, to niemożliwe, któż da radę tak pracować? Ale można się wciągnąć, złapać tempo. I właśnie na tym rytmie oparta jest „Kuchnia". [...] Był w tej kuchni taki typ, jak Peter, a za wzór pozostałych postaci posłużyli mi ludzie, jakich poznałem w innych kuchniach".

To, że autor oparł sztukę na autentycznym materiale, własnych przeżyciach i kilkuletnich obserwacjach, nie ulega wątpliwości.

W wywiadzie dla „New Theatre Magazine" (kwiecień, 1960) Wesker oświadczył:

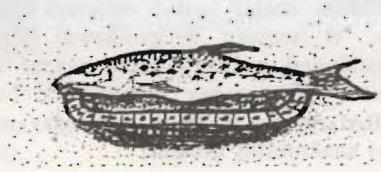
„Nie mam cierpliwości do dwóch osób, które na scenie nie robią nic innego, tylko rozmawiają. Staram się zmusić je, by zademonstrowały jakąś myśl, przeżyły ją, zagrały. Prawdę mówiąc, zawsze, choć może nie zdając sobie z tego sprawy, usiłowałem raczej zademonstrować problem, niż o nim mówić. I dlatego w mojej pierwszej sztuce, „Kuchni" nie ma dużych porcji wymiany poglądów i intelektualnych dyskusji. Cała sztuka jest próbą odtworzenia atmosfery kuchni w celu zademonstrowania pewnego problemu".

Jakiż to problem? Mówi o tym John Russel Taylor, wybitny krytyk angielski, autor między innymi monografii o „nowej fali" w brytyjskiej dramaturgii pt. *Anger and After* (*Gniew i co dalej*). Taylor stwierdza, że wszystko, na co patrzymy w *Kuchni*, służy określonemu celowi: „ukazać co się dzieje, gdy ludzie, stłoczeni w jednym miejscu, bez przerwy doznają zawodów i są skazani na wykonywanie najbardziej odrażających i niewdzięcznych czynności".

Pracownicy weskerowskiej kuchni obijają się jeden o drugiego, kłócą się i żrą między sobą, by w czasie przerwy swobodniej pomyśleć, pogadać i dojść do wniosku, że łączy ich wspólny los, i że gdyby wydostali się z tej kuchni, gdzie indziej czeka ich równie podłe życie.

Powiedzenie Weskera, że jeśli dla Szekspira świat mógł być sceną, to dla niego jest kuchnią — aż do znudzenia powtarzane we wszystkich recenzjach — nie olśniewa błyskotliwością, ale przylega do zapoczątkowanej przez Osborne'a nowej fali w angielskim teatrze, nazywanej przez jej konserwatywnych przeciwników dramatem kuchennego zlewu i, co ważniejsze, dosadnie określa intencje autora i wymowę sztuki. *Kuchnia* Weskera jest mikrokosmosem przedstawiającym kapitalistyczny świat. Autor stawia w tej sztuce ważne pytania, do których wraca w późniejszych swych dramatach.

Postacie i sytuacje się zmieniają — główny problem i najcięższe oskarżenie pozostają te same. Zimny, bezlitosny świat miażdży zarówno tych, którzy są jego bezsilnymi ofiarami (jak chłopi w *Korzeniach*), jak i buntowników, którzy z tym światem walczą i na jego gruzach chcieliby zbudować nowe, wspaniałe życie. Ci drudzy są idealistami o oczach często zamglonych utopijną wizją. To, co się roi w niedowarzonej głowie Petera w *Kuchni*, dojrzewa w późniejszych postaciach dramatów Weskera i poddane jest analizie, a także próbie konfrontacji z rzeczywistością społeczną. Ten nurt, główny w całej twórczości autora *Kuchni*, rozwinął Wesker w sztuce pt. *Ich własne złote miasto*.



2. DROGA ARNOLDA WESKERA DO TEATRU

Ktoś — niezbyt dowcipnie — powiedział, że wykształcenie Weskera skończyło się w chwili, kiedy właściwie powinno się zacząć. Faktem jest, że pisarz naukę skończył w szkole powszechnej. Pod tym względem nie jest wyjątkiem w licznej grupie angielskich pisarzy dramatycznych robotniczego pochodzenia, którzy w drugiej połowie lat pięćdziesiątych przypuścili szturm na teatr w Anglii i dali początek reformie przynoszącej wciąż nowe owoce.

Teatr dla tych autorów okazał się bardziej dostępny niż studia.

Wesker przeszedł jednak, od dzieciństwa, szkołę życia i zdobył w niej zapas doświadczeń, z którego z wielkim pożytkiem czerpał w swej twórczości.

Urodził się 24 maja 1932 roku w Stepney, jednej z dzielnic wschodniej części Londynu, zwanej East End, której nędzę opisał kiedyś w sposób budzący grozę Jack London i w której w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat niewiele zmieniło się na lepsze. Rodzice Weskera byli żydowskimi emigrantami, ojciec z Rosji, matka — z Węgier. Ojciec był krawcem, matka dorabiała na utrzymanie rodziny jako kucharka. Arnold znaczną część wojny spędził poza domem — na wsi w Anglii i Walii, przygarnięty przez rodziny opiekujące się dziećmi ewakuowanymi z Londynu. W roku 1943 wrócił do Londynu i ukończył szkołę podstawową. Potem na własną rękę uczył się księgowości, pisania na maszynie, stenografii. Od szesnastego roku życia zarabiał na chleb, najpierw jako pomocnik stolarza, potem ekspedient w księgarni. Po odbyciu dwuletniej (1950—1952) służby wojskowej w lotnictwie (Royal Air Force) imał się różnych zajęć, byle zarobić na życie. Między innymi pracował jako pomocnik hydraulika i robotnik rolny. Ostatecznie wylądował w kuchni. Zaczął od stanowiska dozorcy, potem zdobył kwalifikacje cukiernika. W tym charakterze przepracował parę lat w restauracjach londyńskich i w Paryżu, gdzie przez dziewięć miesięcy piastował funkcję szefa kuchni. Pieniądze zaoszczędzone w Paryżu pozwoliły mu, po powrocie do Anglii, zapisać się do Szkoły Techniki Filmowej w Londynie. Choć w szkole tej niewiele mógł się nauczyć, zetknął się wtedy z twórczością Lindsaya Andersona i grupą „niezależnego filmu". Kształcił się też w sztuce pisania scenariuszy filmów dokumentalnych.

Od wczesnej młodości chciał zostać aktorem. Grywał w szkolnym zespole amatorskim. W wojsku zorganizował teatrzyk. W jednym z amatorskich przedstawień pozwolił sobie zagrać rolę Hamleta. Musiał mieć talent, skoro zdał trudny egzamin do londyńskiej Wyższej Szkoły Teatralnej (RADA), ale z braku pieniędzy na czesne zrezygnował ze studiów w tej znakomitej uczelni.

Peter i **Hans** — na chwilę przed obiadowym „szczytem" (Royal Court Theatre, 1961).

Kucharze tańczą w czasie przerwy po obiedzie (Royal Court Theatre, 1961).

Ciągnęło go też do pisania. Jako dwunastoletni chłopak napisał sporo wierszy, bardzo kiepskich, jak sam przyznaje. Po wyjściu z wojska napisał powieść pod wyraźnym wpływem D. H. Lawrence'a, autora *Kochanka lady Chatterley*. Ale nie była to dobra literatura, nigdy też nie została opublikowana.

Czytał niezbyt wiele. Do teatru chodził rzadko. Jako znany już autor przyznał, że niewiele zna z twórczości Arthura Millera, z którym tak wiele go łączy: nie tylko podobna młodość, ale i temperament pisarski, postawa ideowa, tematyka społeczna. Przecież właśnie z Millerem krytycy często go porównywali.

Dzięki pomocy Lindsaya Andersona — jak już mówiliśmy — 7 lipca 1958 odbył się w Belgrade Theatre w Coventry debiut Weskera. Teatr ten wystawił *Rosół z pęcakiem*.

Był to dla pisarza rok bardzo pomyślny. Brytyjski Arts Council przyznał mu — z funduszu na popieranie obiecujących młodych pisarzy dramatycznych — zasiłek w wysokości 300 funtów. Pozwoliło to Weskerowi poświęcić się pracy literackiej. Pisał scenariusze filmowe (które nic mu nie dały) i kontynuował pracę nad trylogią teatralną, której *Rosół z pęcakiem* był pierwszą częścią.

W roku 1958 także w życiu osobistym pisarza zaszła ważna zmiana. Ożenił się z Doreen Cecile Bicker, córką robotnika rolnego z hrabstwa Norfolk, którą poznał, gdy pracowała jako kelnerka w restauracji hotelowej.

Właśnie Doreen stała się prototypem bohaterki sztuki pt. *Korzenie*.

3. OD TRYLOGII DO „DZIENNIKARZY"

W niespełna rok po premierze *Rosołu z pęcakiem* Belgrade Theatre wystąpił z premierą (25 maja 1959) nowej sztuki Weskera pt. *Korzenie*, stanowiącej drugą część zamierzonej przez niego trylogii teatralnej. Jest to niewątpliwie najmocniejsze ogniwo tej trylogii. Wyreżyserował sztukę niezawodny i oddany autorowi John Dexter. Do sukcesu tej sztuki wielce przyczyniła się znakomita kreacja Joan Plowright w głównej roli.

Korzenie zwróciły uwagę krytyki na młodego autora.

Wesker otrzymał za tę sztukę nagrodę pisma „Evening Standard", przyznawaną co roku najbardziej obiecującemu młodemu dramaturgowi.

Korzenie utorowały drogę *Kuchni* na londyńską scenę. Wystawił ją w tym samym roku Royal Court Theatre.

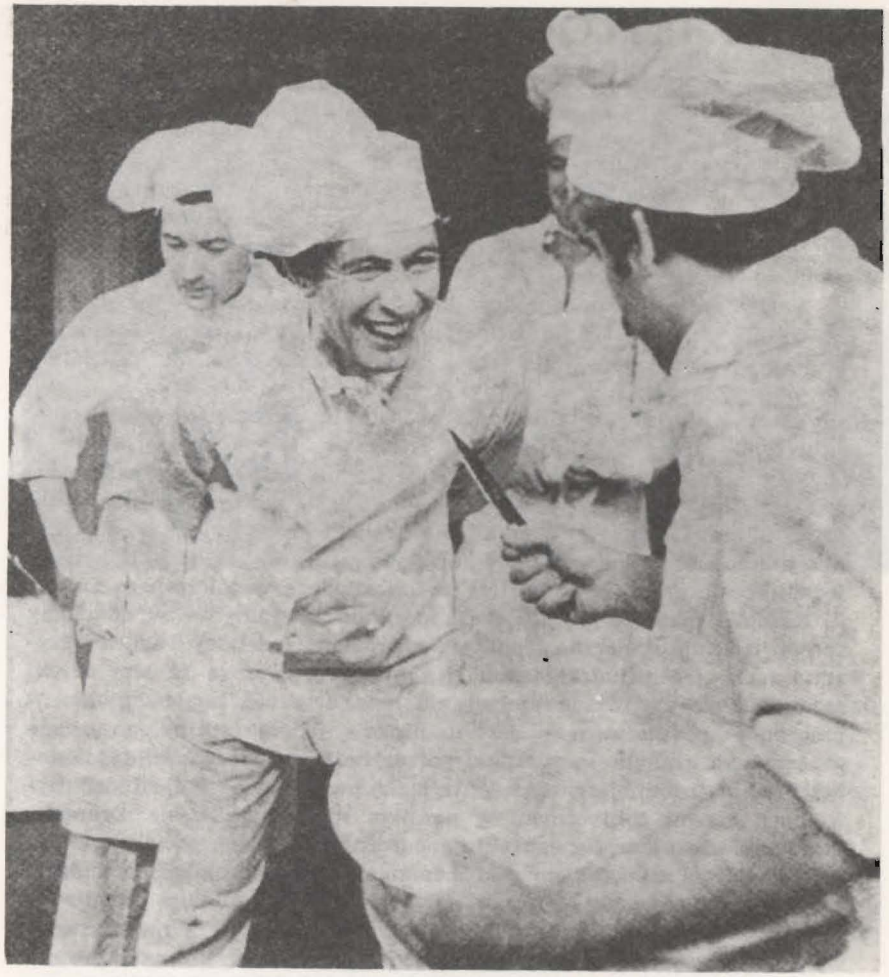
Na wiosnę następnego roku ukazała się na scenie Belgrade Theatre ostatnia część trylogii — *Mówię o Jeruzalem*, w lecie zaś londyński Royal Court Theatre wystawił całą trylogię Weskera. Była to rzecz bez precedensu w historii londyńskiego teatru. W ciągu 6 tygodni na jednej scenie grano po kolei trzy sztuki młodego współczesnego autora.

Każda z nich — jak stwierdza program teatralny — w odmienny sposób traktuje społeczne i polityczne problemy wielkiej wagi, a wszystkie łączy jeden ludzki temat. Na pytanie, czym są te trzy sztuki razem wzięte odpowiada szerzej autor w artykule zamieszczonym w programie: po pierwsze — jest to historia jednej rodziny, po drugie — tematem trylogii są stosunki międzyludzkie, po trzecie, i to stanowi jej najistotniejszy sens — trylogia przedstawia dzieje ludzi ożywionych ideami politycznymi w pewnym społecznym czasie. Dramaty, składające się na trylogię, traktują o różnych teoriach socjalizmu. Tematem *Rosołu z pęcakiem* jest komunizm. *Korzenie* ukazują ludzkie aspekty problemu. A *Mówię o Jeruzalem* — to studium utopijnego socjalizmu Williama Morrisa.

Trylogia wysunęła Weskera na czoło angielskich dramaturgów.

Rosół z pęcakiem — to dzieje żydowskiej rodziny w Anglii w ciągu dwóch dekad, od roku 1936 do 1956. Postacią dominującą w sztuce jest Sara, która była świadkiem bankructwa utopijnych społecznych złudzeń córki i zięcia, przetrwała zarówno gorzkie doświadczenia rodzinne, jak i polityczne, i w końcowym monologu, słynnym już w historii postępowego dramatu, daje patetyczny wyraz wiary w socjalizm, który był i pozostał — jak powiada — światłem jej życia.

Środkowa część trylogii, *Korzenie*, jest najbardziej wstrząsająca w swym społecznym wyrazie. Rzecz dzieje się na wsi angielskiej, sztuka przedstawia życie biednych robotników rolnych. Jest to zadziwiający autentyzmem obraz wegetacji ludzi zepchniętych przez wyzysk na dno apatii, niezdolnych do walki o lepsze życie, pozbawionych ambicji kulturalnego awansu. Byłoby nieporozumieniem, sprzecznym z intencjami autora i treścią sztuki, uważać ją za utwór poniżający



Gaston z nożem na **Petera** (Royal Court Theatre, 1961).

angielską klasę robotniczą. Dramat ten jest najcięższym oskarżeniem społeczeństwa, które wdeptało tych ludzi w błoto — jak to dosadnie określił wybitny krytyk angielski, Bernard Levin w przedmowie do książkowego wydania *Korzeni*. Sztuka nie pozostawia najmniejszej wątpliwości, kto usunął im grunt spod nóg, kto sprawił, że więdną, jak rośliny pozbawione korzeni.

Robotnicy rolni niezmiernie rzadko pojawiają się na scenie współczesnego teatru — nawet najbardziej postępowego. A jeszcze rzadziej są prawdziwi i zdolni wzruszyć widza. Wesker porwał się na trudny temat i wyszedł zwycięską ręką. A to jest miara nie tylko jego przekonań, ale i niepospolitego talentu.

Krytycy angielscy uznali *Korzenie* za wydarzenie teatralne i stwierdzili, że w dramaturgii brytyjskiej odezwał się nowy głos zasługujący na uwagę. Nikt nie odmawiał młodemu pisarzowi scenicznego talentu. Temperatura ocen wahała się od gorących pochwał do chłodnego uznania. Trudno nie dopatrzyć się w tej skali ocen wpływu politycznych poglądów krytyków, co zresztą jest widoczne w ocenie także innych dramatów Weskera. Kto bije pięścią w stół, nie może się dziwić, jeśli nożyce się odezwą.

W każdym razie *Korzenie* zdobyły Weskerowi pozycję i dały początek karierze jego sztuk w kraju i za granicą.

Niezwykły tytuł ostatniej części trylogii — *Mówię o Jeruzalem* jest echem słów jednego z największych poetów angielskich, Williama Blake'a: „Aż wybudujemy Jeruzalem w Anglii, zielonym i miłym kraju".

Sztuka przedstawia dalsze dzieje rodziny, znanej nam z dwóch pierwszych części trylogii, i jest polemiką z utopijnym socjalizmem Williama Morrisa.

Główny wątek zaczerpnął Wesker z rodzinnej kroniki. Autor zadedykował sztukę Delli i Ralphowi. Della — to jego siostra, a Ralph — jej mąż. Ralph Saltiel odbył drugą wojnę światową w brytyjskiej marynarce. Złożył wówczas ślubowanie, że jeśli przeżyje, osiedli się po wojnie na głuchej wsi i będzie żył z pracy własnych rąk. Słowa dotrzymał. Wraz z żoną, siostrą Weskera, przeżyli dziesięć lat w nędznej chacie wiejskiej w hrabstwie Norfolk. Ralph zarabiał na życie jako stolarz. Trzeba było niezwykłej wiary, że powrót do najprymitywniejszych warunków życia jest jedyną słuszną reakcją na wszelkie zmory nękające współczesny świat, by tak długo wytrwać w ascezie. Gdy małżeństwo wróciło do Londynu, Saltiel szybko dorobił się majątku jako dekorator wnętrz w bogatych domach i wraz z żoną i dwojgiem dzieci wiódł dostatnie życie.

Wesker oparł się więc na prawdziwym, choć nieprawdopodobnym fakcie. Zmienił tylko imię bohaterki i przedłużył niezwykłe doświadczenie fanatycznej pary do lat trzynastu. Wybitny, ale sceptyczny wobec twórczości Weskera, krytyk, John Russel Taylor nie wierzy autorowi. Rzetelnie przedstawia w swej recenzji główny motyw sztuki. Oto małżeńska para przenosi się na wieś, by, „wedle recepty Morrisa, poświęcić się sztuce i rzemiosłu, indywidualnej ciężkiej pracy, dzięki której człowiek może być własnym panem, wolnym od władzy przemysłowca i maszyny". Krytyk jednak uważa tę historię za niezwykłą, a nawet nieprawdopodobną i konkluduje, że należy ją uznać za przypowieść oderwaną od rzeczywistości. Taylor w ten sposób dowiódł jeszcze raz, że w życiu zdarzają się rzeczy, o których śniło się tylko filozofom. Sen utopijnego socjalisty angielskiego nabrał w utworze Weskera realnych kształtów, ale w konfrontacji z rzeczywistością nie wytrzymał próby czasu i wrócił na swoje miejsce — w sferę marzeń. Pozostaje pytanie, czy w drugiej połowie XX wieku było potrzebne dowodzenie, że nie ma ucieczki od społecznej rzeczywistości. Można by postawić Weskerowi zarzut, że rozprawia się z koncepcjami, któ-

rych utopijność samo życie wykazało w sposób dostatecznie jasny. Trzeba jednak przyznać, że w ostatnich czasach powracają próby ucieczki od twardej i jakże często okrutnej rzeczywistości. Znajdują one wyraz w naiwnych, co prawda, ideach i ruchach młodzieżowych, no całym Zachodzie, wywołując zaburzenia i wstrząsy społeczne, których nie można lekceważyć.

Autor monografii Weskera, Harold U. Ribalow, rozważania o sensie i formie tej sztuki, zamyka takim wnioskiem:

„Nie ulega więc wątpliwości, że Wesker oparł się na prawdziwych faktach i przetworzył je w dramat poetycki. [...] Sztuka *Mówię o Jeruzalem* oderwała się od ziemi i woła o zmianę w zmechanizowanym życiu mieszkańców miast".

Wystawienie trylogii przez Royal Court Theatre w sposób decydujący ugruntowało pozycję Weskera, jaką w dramaturgii angielskiej zdobył dzięki *Korzeniom*. W ciągu następnych dwóch lat jego sztuki ukazały się w kilku wydaniach, *Korzenie* wystawiono w Nowym Jorku (w roku 1961), *Kuchnię* w znacznie rozszerzonej wersji przedstawił ponownie Royal Court Theatre, sztuka ta została sfilmowana.

Wesker nie ograniczył się do zbierania owoców sukcesu trylogii. W roku 1961 odgrywa główną rolę w demonstracjach przeciw broni atomowej, za co, między innymi wraz z Bertrandem Russellem, skazano go na miesiąc więzienia.

W tym samym roku autor *Korzeni* organizuje słynny „Ośrodek 42". Historia tego ośrodka jest tak znamienna, że zasługuje na osobne omówienie.

Na wiosnę 1962 roku odbyła się w Royal Court Theatre premiera nowej sztuki Weskera pt. *Frytki do wszystkich dań*. Sztuka ta, przeniesiona na scenę teatru komercyjnego (w dzielnicy West End skupiającej teatry tego typu), odniosła wielki sukces kasowy i została przez londyńskich krytyków uznana za najlepszą sztukę roku. Krótko potem wystawiły ją angielskie teatry prowincjonalne i liczne sceny za granicą.

Jeden z angielskich krytyków (Harold Hobson w „Sunday Times") tak określił sens sukcesu *Frytek* na West Endzie: „Oto po raz pierwszy dramat z lewego skrzydła naprawdę przerwał front. Jest to pierwsza sztuka atakująca angielskie warstwy rządzące (establishment), która może im napędzić strachu".

Rzecz dzieje się w jednostce RAFu, królewskich sił lotniczych. Autor miał bystre oko, a wspomnienia ze służby wojskowej utrwalił dziennik, jaki Wesker wtedy prowadził w formie listów do przyjaciela. To sprawiło, że sztuka ma walory dokumentu. Niechęć zaś autora do drylu wojskowego i odraza do stosunków w armii, w których szczególnie jaskrawe odbicie znalazł klasowy podział angielskiego społeczeństwa, realistycznemu obrazowi przydały cech karykatury w ujęciu sylwetek oficerów.

Głównym bohaterem sztuki jest młody żołnierz — syn byłego generała i bankiera — który stara się znaleźć język z kolegami „niskiego pochodzenia" i zorganizować ich opór przeciw przełożonym z równie

Kelnerki ruszają do akcji (Théâtre du Soleil).

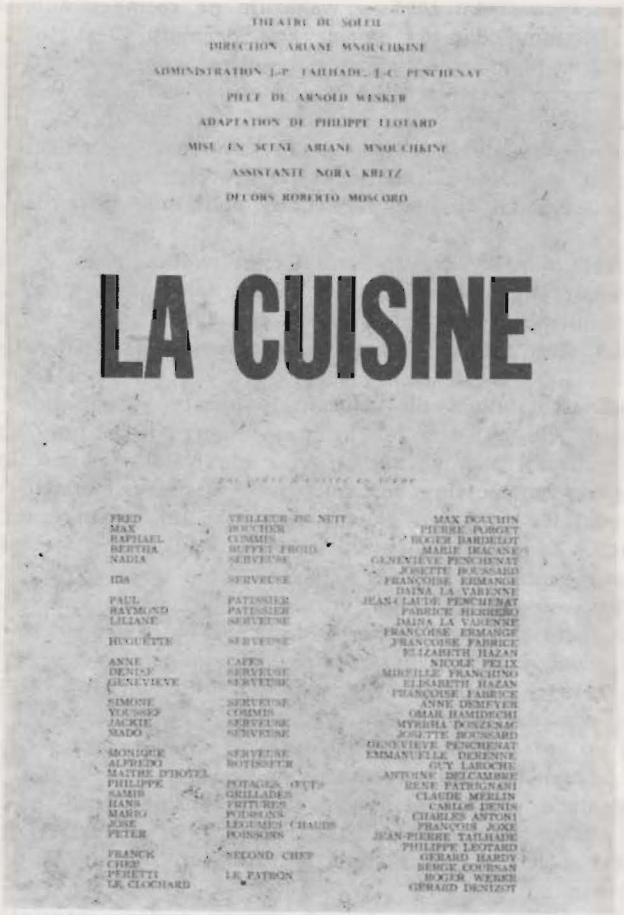
bezduszną co żelazną konsekwencją naginającym młodych żołnierzy do osiągnięcia „ideału obrońcy ojczyzny". Nieufność kolegów do przywódcy buntu, który chciałby przełamać dzielącą ich barierę klasową, a potem doświadczenie oficerów, którzy nie z takimi dawali sobie radę, sprawiają, że młody buntownik ponosi sromotną klęskę. Zostaje oficerem i poddaje się rygorom klasy, do której należy. W oczach kolegów jest zdrajcą, w oczach widza — ofiarą własnej szlachetnej naiwności, jak ktoś, kto bije głową o mur.

Frytki odniosły sukces na komercyjnej scenie londyńskiej dzięki swym walorom teatralnym, znakomicie wyeksponowanym przez inscenizatora, Johna Dextera. Słusznie jednak Ribalow stwierdza, że można było z góry przewidzieć reakcję krytyki. Ostra wymowa sztuki podzieliła recenzentów na dwa obozy — zależnie od ich politycznych poglądów. Kenneth Tynan, krytyk postępowy, po premierze w Royal Court Theatre, niezwykle wysoko ocenił *Frytki* koncentrując uwagę na treści sztuki. Wesker, jego zdaniem, rzucił na scenę teatru rękawicę. Wyzwanie klasie rządzącej. „Studiujemy chorobę — pisze Tynan — ale znaczenie ma nie tyle ból, jaki ta choroba sprawia, lecz pytanie w jakim stopniu jest uleczalna".

Istnieje w teatrach angielskich, zanikający co prawda, zwyczaj, że każde przedstawienie kończy się odegraniem hymnu narodowego — publiczność wstaje z miejsc. *Frytki* kończą się hymnem narodowym odegranym na scenie — żołnierze, ci sami, których podburzał bohater sztuki, paradnym krokiem maszerują przed nim — już jako oficerem. Na sali jednak nikt z publiczności nie podniósł się z miejsca. Zawsze było coś niepokojącego dla widza z kontynentu, gdy po zakończeniu najbardziej nawet płaskiej farsy, rozlegały się dźwięki narodowego hymnu, a publiczność wstawała z miejsc i, w postawie mniej lub więcej zasadniczej, ze śmiertelną powagą manifestowała swe przywiązanie do Korony. Tym razem przedstawienie zakończyło się groteskowym efektem teatralnym z udziałem publiczności. Może część widzów po prostu czekała na powtórzenie hymnu po spuszczeniu kurtyny. Faktem jest, że zakończenie sztuki zafascynowało salę.

Opinia Kennetha Tynana nie była odosobniona, ale z drugiej strony odezwały się ataki na sztukę, wsparte, rzecz naturalna, zarzutami natury artystycznej. A jednak przeważająca większość krytyków angielskich w głosowaniu na najlepszą sztukę roku przyznała pierwszeństwo *Frytkom*.

W roku 1964 Wesker napisał sztukę pt. *Ich własne, złote miasto*, która w tym samym roku zdobyła nagrodę Marzotto. Włoska nagroda pod tą nazwą jest co roku przyznawana jednemu ze znanych europejskich pisarzy dramatycznych, których zaprasza się do udziału w zamkniętym konkursie. Warunkiem udziału w konkursie jest przedłożenie sztuki nie wystawianej. Nagroda Marzotto była dla Weskera tym większym wyróżnieniem, że w jury zasiadali między innymi tak wybitni ludzie teatru, jak Jean Vilar, twórca znakomitego Théâtre National Populaire oraz Martin Esslin, jeden z najwybitniejszych znawców współczesnego dramatu.



Afisz „Kuchni" w paryskim Théâtre du Soleil (1966).

Dodatkową zachętą do wystawienia nagrodzonej sztuki była bardzo wysoka premia, wyznaczona przez organizatorów konkursu dla teatru, który pierwszy tę sztukę wystawi. Niemniej *Ich własne, złote miasto* napotkało na znaczne trudności w drodze na scenę. Jest to bowiem dramat równie ambitny, jak trudny do inscenizacji. Trudności ujawniły się już w pisaniu. Wesker wielokrotnie tę sztukę przerabiał i skończył na ósmej jej wersji.

W *Złotym mieście* autor wraca do polemiki z utopijnymi koncepcjami Williama Morrisa, podjętej już w *Mówię o Jeruzalem*. Nietrudno zauważyć, że źródłem polemiki jest fascynacja ideą zbudowania nowego, wspaniałego świata. W *Ich własnym, złotym mieście* Wesker, z rozdartym sercem, ukazuje bankructwo tej idei.

Już sama rozpiętość sztuki w czasie — akcja zaczyna się w roku

1926, a kończy w roku 1990 — wskazuje na rozmach autorskich zamierzeń. To samo dotyczy konstrukcji dramatu. Jest to sztuka w dwóch aktach. Pierwszy zawiera czternaście scen, a drugi siedem — z tym, że scena ostatnia toczy się nieprzerwanie od roku 1948 do 1990. Czas akcji się zmienia, retrospekcję przeplatają się ze scenami przerzuconymi w daleką przyszłość. To samo dotyczy środków teatralnych, jakimi się autor posługuje — od krótkich impresji o poetyckim nastroju, do długich dyskusji na tematy polityczne w bardzo szerokim rejestrze.

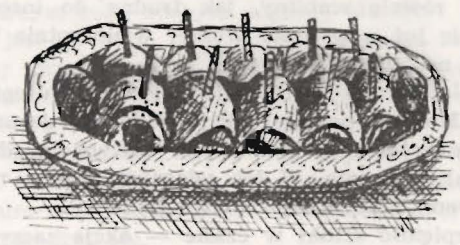
Najkrócej mówiąc, treścią sztuki jest walka grupy entuzjastów, którzy wymarzyli sobie zbudowanie miast tak zaprojektowanych, aby stały się realizacją ich wizji szczęśliwego życia dostępnego dla tych, którzy dziś wegetują w koszmarnych współczesnych ludzkich mrowiskach.

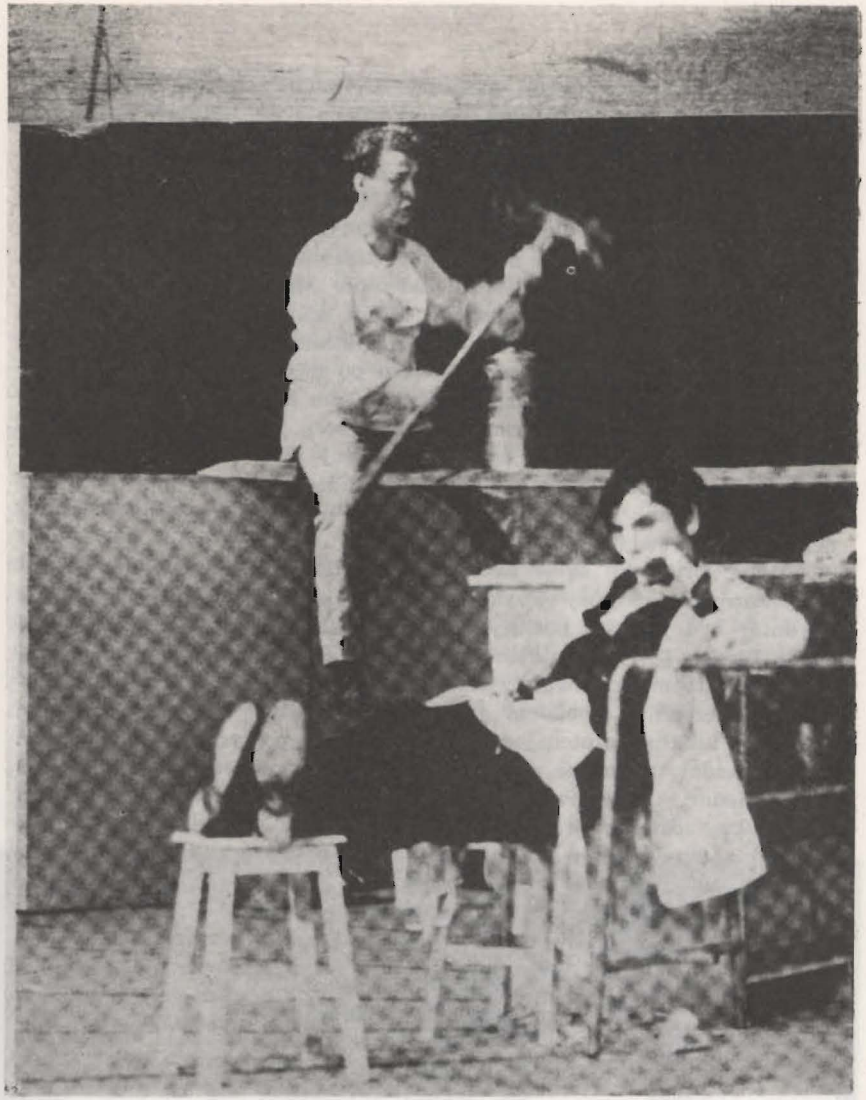
Po piętnastu latach niestrudzonych wysiłków powstaje pierwsze złote miasto. Ale jest ono jak kropla w morzu. Rząd nie udziela pomocy w realizacji planów, kapitaliści z nią walczą, związki zawodowe — największy potencjalny sojusznik w tym przedsięwzięciu — zawodzą. Zawodzi też w końcu główny promotor tej gigantycznej w założeniu akcji. Zdobywa uznanie, wysokie tytuły, a właściwie zostaje przekupiony przez tych, którzy stoją na czele warstwy rządzącej i w obronie interesów tej warstwy ucinają głowę całej sprawie.

Można historię, którą Wesker z taką pasją przedstawia w tej sztuce, pokwitować politycznym wzruszeniem ramion. Czyżby w głowach tych szlachetnych szaleńców nie zaświtała dość wcześnie myśl, że ich plany nie rozsadzą istniejącego porządku, że są skazane na niepowodzenie? I po co sam autor wprowadza ich na długą drogę przez mękę, wiodącą do nieuchronnej klęski?

Niewątpliwie sztuka jest w pewnym sensie echem fiaska, jakie spotkało weskerowski „Ośrodek 42", który miał obudzić masy pracujące Anglii z letargu, udostępnić im zdobycze kultury i uczynić jej współtwórcami.

Jednakże, mimo zawodów, jakich doznali szaleni entuzjaści złotych miast, i doznać musieli, jedna z postaci sztuki, stary i uczciwy działacz związkowy wypowiada następujące słowa: „Ludzie muszą wiedzieć, że był ktoś, kto działał. Porażka się nie liczy. Na długą metę każda porażka jest chwilowa. Nie ma to znaczenia dla obecnych pokoleń, ale w przyszłości ludzie zawsze będą chcieli obejrzeć się wstecz i wiedzieć, że był ktoś, kto działał bezkompromisowo". Ten motyw





Peter (na pierwszym planie) i **Mario** — w czasie przerwy po obiedzie (Théâtre du Soleil).

powtarza się w sztuce — na przekór faktom. W ostatecznym rozrachunku *Ich własne, złote miasto* ani nie zaprzecza potrzeby marzeń, ani nie przekreśla nadziei.

W wywiadzie, udzielonym Simonowi Trusslerowi w roku 1966, na pytanie czy pesymistyczne zakończenia *Mówię o Jeruzalem* i *Frytek* odzwierciedlają poglądy Weskera, autor odparł przecząco. „Jest to tylko wyraz jednej z funkcji sztuki, która powinna ostrzegać".

Ich własne, złote miasto pierwszy wystawił belgijski Teatr Narodowy, w roku 1964, a w dwa lata później — po licznych autorskich przeróbkach — wierny Weskerowi Royal Court Theatre. Obydwa przedstawienia przeszły jednak bez większego echa.

Krótko po napisaniu *Złotego miasta* Wesker dokonał zwrotu, który był niespodzianką na tle całego jego dotychczasowego dorobku. Już w styczniu 1965 roku była gotowa pierwsza wersja *Czterech pór roku*. Jest to, podobnie jak *Dwoje na huśtawce* W. Gibsona, dwuosobowa sztuka o miłości. Wolna od cienia aluzji do problemów społecznych i politycznych, które nadawały ton wszystkim poprzednim dramatom Weskera. Sztuka zadziwiająca zwłaszcza po swej poprzedniczce, aż pękającej w szwach od politycznych treści. Tym bardziej, że nieodpartym wnioskiem, do którego prowadzą *Cztery pory roku*, jest teza — ciesząca się takim wzięciem we współczesnej dramaturgii Zachodu — o niemożności porozumienia się między ludźmi. Pesymizmu tej sztuki nie rozjaśnia ani jedna iskierka nadziei. Wpływy egzystencjalistycznego widzenia świata są aż nadto widoczne.

Cztery pory roku są w twórczości Weskera eksperymentem, co dotyczy zarówno warstwy językowej jak i środków teatralnych, jakimi się autor w tej sztuce posłużył. „Interesował mnie wtedy język — powiada Wesker. — Wyzwoliłem się od dialogu o naturalistycznych skłonnościach. Już nie zadowalały mnie kolokwializmy i zwykły rytm potocznego języka, i chciałem jakoś znaleźć język bardziej podniosły, który by uniknął pretensjonalności i pseudo poetyckiego brzmienia". Wesker nadał tej sztuce również wizualną oprawę mającą wznieść ją ponad ziemię. O ile doświadczenie, jakie przyniosły autorowi *Cztery pory roku*, zostanie przez niego spożytkowane w dalszej twórczości — trudno przewidzieć. W każdym razie, sztuka wystawiona w Londynie, z świetną parą aktorów, spotkała się z dość chłodnym przyjęciem i nie miała większego powodzenia.

W maju 1970, w budynku, który kiedyś mieścił warsztaty kolejowe, i stał się głośny jako „Okrągły Dom", siedziba „Ośrodka 42", odbyła się angielska premiera sztuki Weskera pt. *Przyjaciele*. Przedtem sztuka została wystawiona w Sztokholmie. Obydwa przedstawienia reżyserował sam autor.

W *Przyjacielach* Wesker wraca do przewodniego tematu niemal całej swej dotychczasowej twórczości. Przyjaciele to szóstka młodych

ludzi, projektantów mody, zjednoczonych wspólną ideą rozpowszechnienia wśród mas współczesnej sztuki. Prowadzone przez nich przedsiębiorstwo, które miało służyć temu celowi, jest w przededniu bankructwa. Młodzi ludzie zebrali się u łoża ich umierającej przyjaciółki, która była, jak się dowiadujemy, „prawdziwą rewolucjonistką". Jej śmierć ma symboliczne znaczenie. Tak kończy się pierwszy akt. W drugim i ostatnim akcie jesteśmy świadkami dyskusji przyjaciół na temat sensu życia ludzkiego. Powtarza się echem, znany nam z poprzednich sztuk Weskera motyw klęski marzeń o ulepszeniu świata. Młodzi artyści robotniczego pochodzenia ulegają naciskowi rzeczywistości, która wytrąca im broń z ręki. Mimo, że w *Przyjacielach* zagrało kilku znakomitych aktorów, z Ianem Holmem na czele, sztuka nie miała powodzenia.

8 sierpnia 1972 roku w Royal Court Theatre odbyła się premiera nowej sztuki Weskera pt. *Starcy*. Istotnie, przeciętna wieku głównych postaci dramatu wynosi lat 70. „Tak się złożyło — wyjaśnia autor w uwadze poprzedzającej tekst (opublikowany w październikowym numerze miesięcznika „Plays and Players"), że wszystkie postacie, z wyjątkiem jednego mężczyzny i trzech nastolatków, to Żydzi, ale w istocie rzeczy tematem sztuki jest wojująca starość". Znając twórczość i konsekwencję autora łatwo się domyślić, co stanowi przedmiot bojów staczanych wśród rodziny przedstawionej na scenie. Sztuka jest — jak się to mówi — dramatem postaw. Toczy się w niej nieustająca

Max (po lewej) kłóci się z kolegami (Théâtre du Soleil).

dyskusja na temat sensu życia, w której krzyżują się poglądy od skrajnie pesymistycznych do pełnych niezachwianego optymizmu.

Przedstawienie w niezawodnej, jak zwykle, reżyserii Johna Dextera spotkało się z różnymi ocenami. John Russel Taylor, który nigdy nie należał do gorących zwolenników twórczości Weskera i w ciągu lat przypiął mu niejedną łatkę, w recenzji (zamieszczonej w „Plays and Players") przyznaje, że miłe mu są intencje Weskera, ceni go za sympatię, jaką darzy ludzi, za ambicje i otwartą głowę w zakresie techniki dramatycznej. Ale nie może mu darować niedostatków w przełożeniu na środki dramatyczne tego, co ma do powiedzenia.

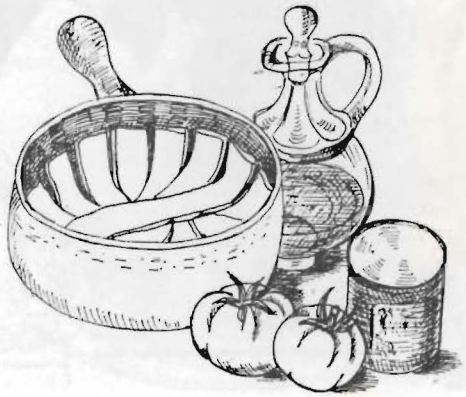
W dwa miesiące później, w listopadowym numerze „Plays and Players" Wesker w obszernej wypowiedzi rozprawił się z Taylorem nie zostawiając na nim suchej nitki. Był to zresztą dalszy ciąg niezwykle ostrego ataku autora *Złotego miasta* na niekompetencję krytyki teatralnej, zamieszczonego w „Theatre Quarterly". W artykule tym najwięcej oberwało się właśnie Taylorowi.

Dramaty Weskera zawsze budziły sprzeczne sądy i gorące spory. Jeśli idzie o dwie ostatnie jego sztuki, za wcześnie jest na ocenę, jakie miejsce zajmują w dorobku autora *Kuchni*. Wartość dramatu sprawdza się na scenie. Trzeba więc zaczekać na dalsze inscenizacje tych sztuk.

Wystawienie *Przyjaciół*, jeden z poważnych krytyków angielskich uznał za przykład, jak bardzo dobra sztuka może ucierpieć przez złą realizację na scenie.

W każdym razie ani niepowodzenia, ani krytyka ostatnich dwóch sztuk nie zniechęciły Weskera do pisania. Ostatnio ukończył pierwszą wersję nowego dramatu pt. *Dziennikarze*. Ma tę sztukę wystawić jeden z najlepszych teatrów w świecie: Royal Shakespeare Company, który niedawno gościliśmy w Polsce ze *Snem nocy letniej* w inscenizacji Peter Brooka.

Najbliższa przyszłość okaże, co nowego ma do powiedzenia autor *Korzeni, Kuchni* i *Frytek do wszystkich dań*.



4. Ośrodek 42

Do pobieżnych, z natury rzeczy, informacji o życiu i twórczości Arnolda Weskera, trzeba dodać parę słów o jego działalności społecznej. Nie jest bowiem bez znaczenia, że autor *Ich własnego złotego miasta* nie ograniczył się do głoszenia śmiałych poglądów ze sceny.

W roku 1960 młody, ale już znany autor *Rosołu z pęcakiem*, zaproszony przez studentów Oksfordu, wygłosił na tym uniwersytecie odczyt, w którym zaatakował stan kultury w Anglii. Ostrze ataku skierowane było przeciw Labour Party lekceważącej rolę kultury w dziele przemian społecznych. Wesker rozesłał odczyt w formie broszury wszystkim sekretarzom związków zawodowych. Odczyt Weskera dał hasło do porozumienia grupy pisarzy, scenografów, reżyserów, aktorów i dziennikarzy. Z młodych pisarzy znaleźli się w tej grupie, między innymi, Doris Lessing, Shelagh Delaney i Bernard Kops. Celem porozumienia było znalezienie broni przeciw komercjalizmowi i wulgaryzacji sztuki w Anglii.

W tym samym roku Kongres Związków Zawodowych uchwalił rezolucję nr 42 wzywającą władze związkowe do rozwinięcia szerokiej działalności kulturalnej wśród mas pracujących Anglii. Pierwszym krokiem na drodze realizacji tego postulatu było powstanie „Ośrodka 42" (Centre 42), który swą nazwę wziął właśnie od numeru, jakim oznaczona została rezolucja kongresu.

Ośrodek postawił przed sobą niezwykle ambitne zadanie: zespolenia wszystkich postępowych młodych artystów, nawiązania bliskiego kontaktu z masowym odbiorcą kultury, tworzenia i upowszechnienia we wszystkich dziedzinach sztuki dzieł, które by swą wartością wzniosły się wysoko ponad kulturalną papkę, jaką dotychczas karmili publiczność dostawcy rozrywki.

„Ośrodek 42" zyskał poparcie wielu wybitnych twórców angielskich. Nie czekając, aż związki zawodowe wyasygnują odpowiednie fundusze — Ośrodek przystąpił do działania. W dużych skupiskach przemysłowych, m. in. w Bristolu, Birmingham i Nothingham, organizował, i to z dużym powodzeniem, artystyczne festiwale.

Jednym z członków zarządu „Ośrodka 42" była Jennie Lee, wybitna działaczka labourzystowska, która później została pierwszym ministrem kultury w Anglii. Arnold Wesker przez dwa lata (1961—1963) był dyrektorem Ośrodka. Kiedy za prawo sfilmowania *Frytek* otrzymał 10.000 funtów, całą tę sumę oddał na rozbudowę Ośrodka.

Niestety, ten przykład nie zachęcił związków zawodowych. Mimo, że start Ośrodka rokował wielkie nadzieje, wiadomo było, że jego nie obliczona na zysk działalność może się rozwinąć, jeśli zostanie wsparta odpowiednio wysokimi subwencjami. Ani wyniki pracy Ośrodka, ani liczne apele do związków zawodowych o pomoc — nie przekonały ich przywódców, którzy inne cele mieli na oku. Pozbawiony pomocy Ośrodek musiał ograniczać swą działalność, aż — dwa lata temu — został zlikwidowany.

Wesker był duszą Ośrodka, poświęcił mu wiele inwencji i trudu. Choć rezultaty były niewspółmierne do założeń ideowych i fanatycznych wysiłków twórcy Ośrodka, historia tej inicjatywy jest piękną kartą w życiu pisarza.

5. O ARNOLDZIE WESKERZE PARĘ UWAG OGÓLNYCH

W maju 1972 roku Wesker ukończył 40 lat. Od jego debiutu scenicznego w prowincjonalnym teatrze minęło lat czternaście. W tym czasie Wesker napisał dziesięć dramatów. Pierwsze pięć z nich — trylogia, *Kuchnia* i *Frytki* grane były na całym świecie i doczekały się licznych wydań książkowych. O dalszych losach trzech ostatnich sztuk Weskera, napisanych w latach 1970—1972, niewiele jeszcze można powiedzieć. Dotyczy to zwłaszcza czekających na sceniczną realizację *Dziennikarzy*.

W sumie dorobek autora *Kuchni* jest niemały i zajmuje poważne miejsce we współczesnej dramaturgii światowej. Miejsce poważne i odrębne. Wesker jest indywidualnością pisarską wyróżniającą się zarówno stopniem zaawansowania politycznego, jak i odrębnością środków artystycznych.

Za punkt zwrotny we współczesnej dramaturgii angielskiej uważa się dzień 8 maja 1956, kiedy odbyła się premiera sztuki Johna Osborne'a *Miłość i gniew*. Wesker zaraz po powrocie do domu z przedstawienia sztuki Osborne'a zabrał się do pisania *Rosołu z pęcakiem*. *Kuchnia* powstała w roku 1957. Wesker debiutował równocześnie z liczną grupą angielskich dramaturgów, zwaną „młodymi gniewnymi". Pisarze ci, w większości pochodzenia robotniczego, podważyli monopol mieszczańskiego teatru wprowadzając na scenę prostych ludzi, którzy o swoich sprawach mówili własnym językiem. Był to potężny szok, i chociaż gniew Osborne'a, uważanego za przywódcę grupy, w gruncie rzeczy nie był gniewem społecznym, co się potwierdziło w następnych jego sztukach, a większość gniewnych dość szybko wyczerpała swe twórcze siły — po roku 1956 w dramacie i teatrze angielskim dokonały się nieodwracalne zmiany, a miejsce „gniewnych" zajęła plejada młodych, wybitnie utalentowanych autorów (m. in. Orton, Bond, Nichols, Storey), których twórczość decyduje dziś o poziomie angielskiego teatru i sięgnęła daleko poza brzegi wyspy.

Z perspektywy czasu dobrze widać różnicę między Osbornem a Weskerem. Pierwszy w gruncie rzeczy pozostał w kręgu własnych kompleksów i obsesji seksualnych, Wesker wstąpił na scenę i wytrwał na niej jako pisarz polityczny, atakujący twierdzę „establishmentu", pisarz zatroskany o los angielskiej klasy robotniczej, poszukujący rozwiązań konfliktów, jakie wstrząsają współczesnym społeczeństwem kapitalistycznym.

Stąd *Korzenie* Weskera są dramatem nieporównanie ważniejszym niż *Miłość i gniew*, choć sztuka Osborne'a w roku 1956 wywołała tak wielkie poruszenie i od jej premiery liczy się nowy rozdział w historii dramatu i teatru angielskiego.

W wywiadzie, jakiego Wesker udzielił w roku 1960 pismu „New Theatre Magazine", na pytanie: „Jak wielkie znaczenie ma sława dla pisarza dramatycznego?" — autor *Korzeni* odpowiedział, że więcej ceni

sobie szacunek, niż sławę. „Jest ważne dla pisarza — dodał — wiedzieć, że ludzie go słuchają, rozumieją i szanują. Chyba mogę przyrzec jedno: w tym, co chciałbym napisać, nie pójdę na kompromisy dla sławy, ani dla szacunku. Gdybym to zrobił, szybko by o mnie zapomniano i zapewne straciłbym szacunek tych, na których najbardziej mi zależy".

Wesker nie ukrywa swych społecznych poglądów. Wprost przeciwnie. Wypowiada się ze sceny i — z wielką elokwencją — w niezliczonych artykułach, esejach, wywiadach. Sam, często niezbyt zakamuflowany, pojawia się w swych sztukach (np. Ronnie w trylogii). Propaganda idei, nawet najsłuszniejszych, ze sceny, jest — jak dobrze wiemy — rzeczą trudną, a często niewdzięczną. Przekonanie autora, jego pasja nie zawsze wystarczają. Zarzucano Weskerowi, że swoje poglądy i rozważania problemów rozkłada na głosy. Zarzut ten wysuwali nie tylko jego przeciwnicy polityczni. Trzeba przyznać, że np. w *Ich własnym złotym mieście* elokwencja postaci bywa nużąca. Ale w swoich najlepszych sztukach autor broni się oryginalnością teatralnych pomysłów, niezwykłymi, pasjonującymi sytuacjami, żywym dialogiem, humorem i dobrym słuchem, co się wyraża w rytmie scen o nader żywej akcji, a także w tańcu, śpiewie i pantomimie organicznie związanymi z dramatycznymi wątkami. Niektórym weskerowskim postaciom wytykano, że ich głównym sensem jest dyskusja na zadane im przez autora tematy. Bywają takie partie w weskerowskich sztukach. Ale równocześnie autor *Kuchni* stworzył całą galerię — często narysowanych wedle modeli z najbliższego otoczenia — postaci żywych i bliskich widzowi.

Czy Wesker jest naturalistą? Sam autor tak odpowiada na to pytanie (w artykule zamieszczonym w „Transatlantic Review"): „Jedni pisarze odtwarzając rzeczywistość używają środków naturalistycznych, inni nienaturalistycznych. Ja posługuję się pierwszymi. Ale wszystko, co mam do powiedzenia, wyrażam w sposób teatralny. [...] Jeśli się rozwinę, chyba odejdę od naturalizmu. Ale odkryłem, że to też może być krępujące — w każdym razie będę nadal starał się odtwarzać rzeczywistość moich życiowych doświadczeń". *Cztery pory roku* były znamienną próbą wyzwolenia się autora z więzów naturalizmu. Tak czy inaczej, nie ulega wątpliwości, że wyczucie sceny i teatralnego efektu na ogół ustrzegło Weskera od mielizn naturalizmu.

Jest też niezaprzeczalnym faktem, że sztuki Weskera wywierają znacznie większe wrażenie w teatrze niż w czytaniu. Nasuwa się tu porównanie z wielkim twórcą amerykańskiego dramatu, Eugene O'Neillem. Autor *Kuchni*, nie pierwszy i na pewno nie ostatni w historii dramatu, jest pisarzem, którego sztuki przemawiały pełnym głosem, dopiero gdy znalazły się w rękach świetnego reżysera i wybitnych aktorów.

Wesker miał szczęście, że trafił do przekonania znakomitemu reżyserowi, Johnowi Dexterowi, który z wielką inwencją zainscenizował najlepsze jego sztuki.

Oczywiście nikt i nic by nie pomogło, gdyby Arnold Wesker nie był rzeczywiście oryginalnym i wybitnym pisarzem dramatycznym.

Monika i **Peter** (Théâtre du Soleil).

KRYTYKA FRANCUSKA O „KUCHNI" W THÉÂTRE DU SOLEIL

Z wielu zagranicznych inscenizacji „Kuchni" przedstawienie w Théâtre du Soleil, było pierwszą prezentacją dramaturgii Arnolda Weskera w stolicy Francji i zostało przyjęte przez krytyków z rzadko spotykanym zgodnym entuzjazmem.

Oto parę fragmentów francuskich recenzji:

GUY DUMUR — "LA GAZETTE DE LAUSANNE"

„Od chwili, gdy usłyszeliśmy o Weskerze (jeśli nie pojechało się do Bourges, by zobaczyć wystawione tam ostatnio „Korzenie"), nasuwało się pytanie, czy ten teatr zdoła, jak teatr Pintera, Osborne'a i Ardena, przeprawić się na drugą stronę Kanału La Manche. Sama lektura nie wystarczała. Jest to teatr akcji, bardzo teatralny. Teraz mamy wyrobione zdanie: „Kuchnia" jest bardzo dobrą sztuką, prostą, wzruszającą, pierwszą udaną sztuką na niewdzięczny temat: zmechanizowanej pracy. To, co się udało Chaplinowi, kiedy w „Dzisiejszych czasach" ukazał maszyny przyszłości, Wesker osiągnął niczego nie dodając do obecnej rzeczywistości. W dwugodzinnym przedstawieniu

Wesker ukazuje, ściśle trzymając się realnego czasu, dwa „epizody" z życia kuchni popularnej restauracji, w której wydaje się tysiąc pięćset posiłków dziennie. Trzydzieści osób, kucharze, kelnerki, personel pomocniczy, z patriarchalnym właścicielem na czele, wykonują na naszych oczach swą pracę, przy czym udaje im się urwać z ciężkiej harówki parę chwil na marzenia, ataki szału i sceny małżeńskie, które zagłusza zgiełk zamówień. Ta kuchnia jest piekłem".

FRANCOISE KOURILSKY — "NOUVEL OBSERVATEUR"

„Nie obawiajmy się nazywać rzeczy po imieniu: jest to jedno z największych wydarzeń sezonu. [...]

Paryżanie odkryli Arnolda Weskera z dziesięcioletnim opóźnieniem. Grany na Wschodzie i Zachodzie, w Moskwie i na Brodwayu, ten młody angielski pisarz dramatyczny zdążył już napisać siedem czy osiem sztuk, z których „Kuchnia" była pierwszą i pozostała na pewno jedną z najlepszych".

ANDRÉ ALTER — "TÉMOIGNAGE CHRÉTIEN"

„Zainteresowania Arnolda Weskera nie mają nic wspólnego z zainteresowaniami Saundersa, Pintera czy Osborne'a. Autor „Kuchni" najwyraźniej niewiele wagi przywiązuje do życiowych kłopotów zakompleksionych mieszczuchów. Interesuje go los ludzi, którzy, aby zarobić na życie, nie mają czasu żyć. [...] „Kuchnia" jest dziełem rzeczywiście wzruszającym dzięki temu, że autor usilnie się stara być wiernym wspomnieniom i rzeczywistości i nie gromadząc, jak to się często zdarza, zbędnych szczegółów, ukazuje widzowi to, co najistotniejsze".

B. POIROT-DELPECH — "LA MONDE"

Krytyk recenzję z przedstawienia w Théâtre du Soleil kończy tak:

„...krótko mówiąc, zachowamy w pamięci osiągnięcia Weskera i Théâtre du Soleil wśród najważniejszych, najbardziej świeżych i niespodziewanych wydarzeń tego sezonu".

Opr. K. P.

ZASTĘPCA DYREKTORA
d/s ADMINISTRACYJNYCH
JANUSZ KOZIOROWSKI

KIEROWNIK TECHNICZNY:
MIROSŁAW DZIKI

BRYGADIER SCENY:
ANTONI KOŁACZEK

KIEROWNICY PRACOWNI:

KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:
WANDA PRECKAŁO

KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:
JERZY HELAK

PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:
ZOFIA HEJNE

PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:
MIECZYSŁAW WOJCZYŃSKI

SZEWSKIEJ:
MIKOŁAJ BRATASZ

MODELATORSKIEJ:
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI

STOLARSKIEJ:
MICHAŁ PRAJSNER

MALARSKIEJ:
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI

TAPICERSKIEJ:
RYSZARD TKACZYK

ŚLUSARNIA:
KAZIMIERZ BABIEC

UWAGA ZAKŁADY PRACY I SZKOŁY

Zamówienia zbiorowe na bilety ulgowe dla zakładów pracy i szkół przyjmuje codziennie w godz. 9—16 Biuro Organizacji Widowni, ul. Zapolskiej 3, tel. 387-89.

Przyjmujemy zgłoszenia osobiste, listowne i telefoniczne.

Ceny biletów	norm.	ulgowe	szkolne
I strefa	21 zł	15 zł	10 zł
II strefa	17 zł	12 zł	8 zł
III strefa	13 zł	9 zł	6 zł

Cena zł 4.—

W.D.Kart. A/1441/72, 4.000, (N-6/22)

REDAKTOR PROGRAMU
[redacted]
HANNA SARNECKA-PARTYKA
OPRACOWANIE GRAFICZNE
WANDA GOŁKOWSKA

EGZEMPLARZ
BEZPŁATNY