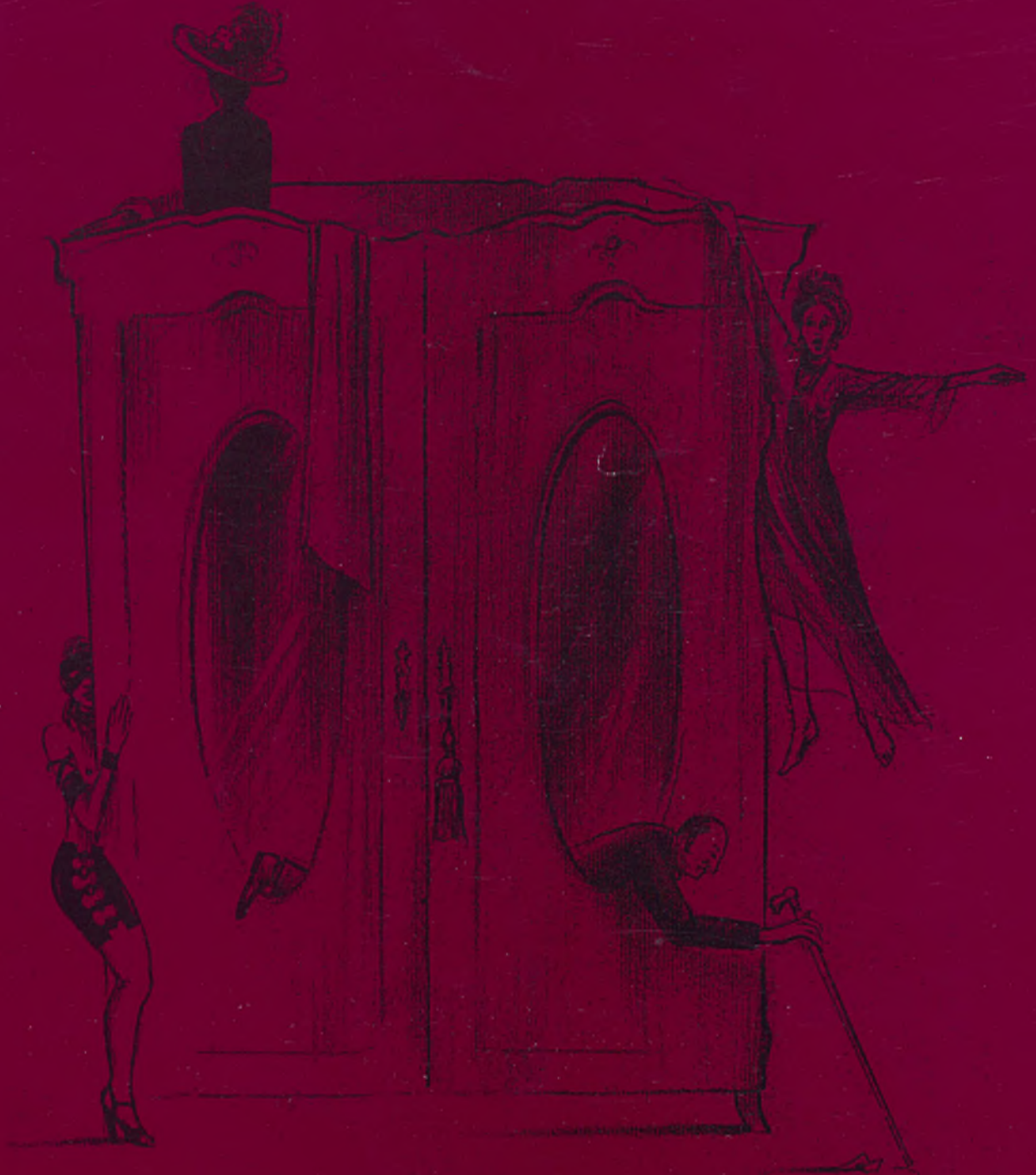


OD CZASU DO CZASU





Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego

26 - 600 Radom, Plac Jagielloński 15

tel. kasy - (0 48) 36 213 66

e-mail: teatr@radom.net

Dyrektor naczelny i artystyczny
Linas Marijus Zaikauskas

Alan Ayckbourn

OD CZASU DO CZASU

COMMUNICATING DOORS

przekład - Małgorzata Semil

reżyseria - Jacek Sut
scenografia - Mariola Rogala
muzyka - Jakub Grzegorek

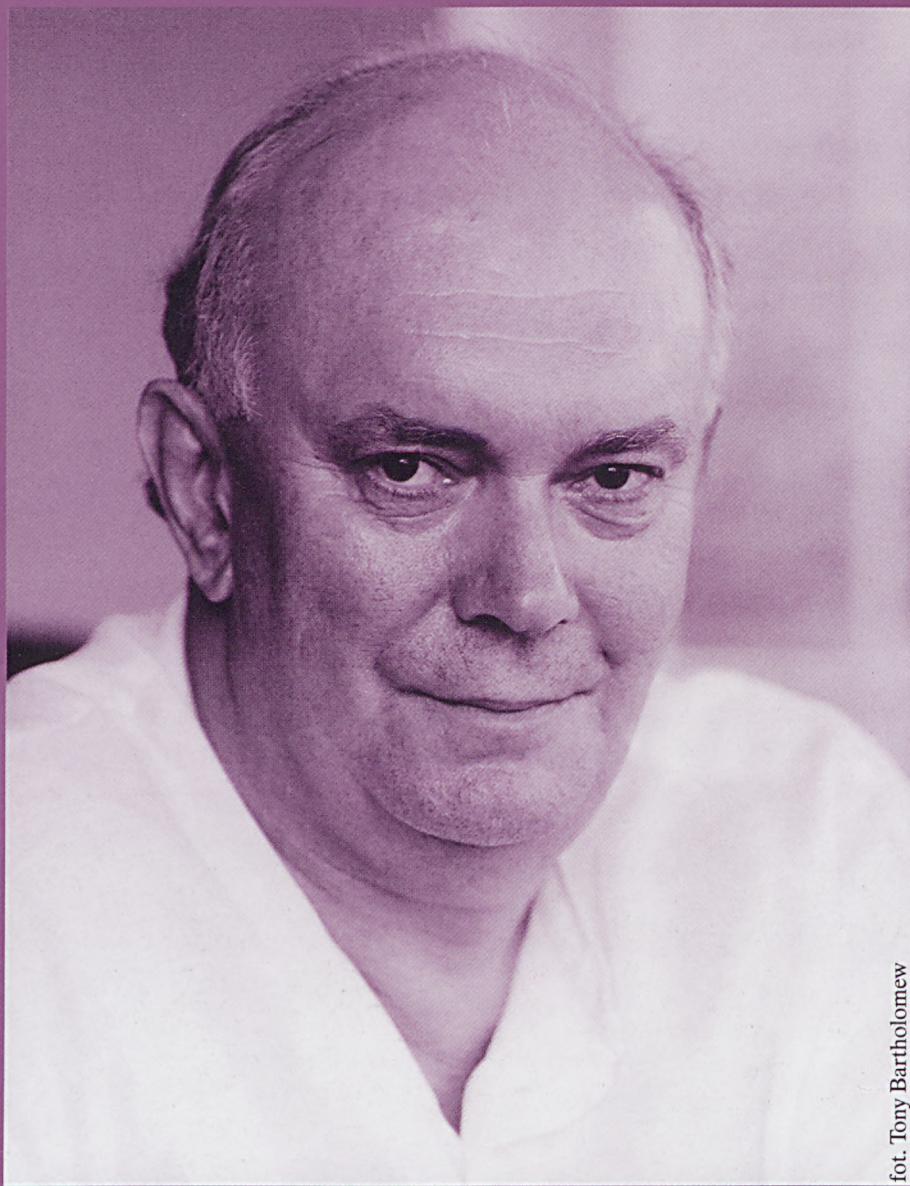
obsada

Reece - Wojciech Ługowski
Jessica - Katarzyna Krzyszkowska
Ruella - Danuta Dolecka
Julian - Andrzej Bieniasz
Phoebe (Poopay) - Izabela Brejtkop
Harold - Jarosław Rabenda

asystent reżysera - Andrzej Bieniasz
inspicjent, sufler - Danuta Fulde

światło - Tomasz Świątkowski
dźwięk - Henryk Paniec

prapremiera polska
11 kwietnia 1999r.
Duża Scena



fot. Tony Bartholomew

Alan Ayckbourn

Sir Alan Ayckbourn jest najpopularniejszym i chyba najbardziej płodnym dramaturgiem brytyjskim, który przez trzydzieści lat tworzył sztuki będące źródłem wyrafinowanej przyjemności dla teatralnych tłumów.

Większość, spośród ponad 50 sztuk, które napisał, przetłumaczono na trzydzieści języków i prezentowano w teatrach i telewizji na całym świecie. Wyrazem ogromnej popularności jest m.in. ulica w Nowym Jorku nazwana jego imieniem.

Alan Ayckbourn został urodzony 12 kwietnia 1939r. w Hampstead, na przedmieściach Londynu. W 1956r. ukończył college w Heileybury, gdzie na scenie szkolnego teatru - zgodnie z angielską tradycją - występował w dramatach Szekspira. W wieku siedemnastu lat zatrudnił się w prowincjonalnym teatrze i pracował jako technik dźwięku, operator światła, maszynista sceny, malarz scenografii i rekwizytor. Większość tych umiejętności rozwijał (lub porzucał) pod wpływem swojego opiekuna Stephena Josepha, który w 1958r. otworzył Theatre - in - the - Round w nadmorskim kurorcie Scarborough. Ayckbourn zaczął tam terminować jako aktor. Namówiony przez Josepha, w 1959r. napisał i wystawił (pod pseudonimem Roland Allen) swoją pierwszą sztukę *The Square Cat*. Od tego czasu pisze corocznie jedną lub dwie sztuki teatralne, z których większość ma swoje prapremiery właśnie w Scarborough.

Pierwszym sukcesem dramaturgicznym Ayckbourn'a była napisana i wystawiona w 1961r. sztuka pt.: *Standing Room Only*. Tytuł jest grą słów, nawiązującą do „sitting-room” (salon, bawialnia, pomieszczenie o wygodnych siedzeniach), zrozumiała, jeśli przypomnimy, że akcja sztuki została umieszczona w autobusie, unieruchomionym na jednej z londyńskich ulic z powodu „korka” samochodowego. Już tutaj widoczne są motywy, rozwinięte w późniejszej twórczości, wskazujące na zainteresowanie autora

zachowaniami bohaterów i pokazywaniem ich takich, jakimi są naprawdę. Dzięki wystawionej w 1964r. komedii *Mister Whatnot* dramaturg zyskał rozgłos w Londynie. Prawdziwym przebojem stała się *Relatively Speaking*, której prapremiera odbyła się w 1976r. na West Endzie, a potem wystawiano ją w kilkunastu krajach, a w samym Londynie zagrano 365 razy. Od tamtego czasu na West Endzie wystawiono 25 sztuk jego autorstwa, głównie w Royal National Theatre i Royal Shakespeare Company.

W 1964r. Ayckbourn przeniósł się do Leeds, gdzie w BBC pracował jako reżyser słuchowisk radiowych, potem dyktował scenom w Edynburgu, Worthing, Latherhead i Oxfordzie. W 1971r. wrócił do Scarborough i został dyrektorem artystycznym teatru, którą to funkcję pełni do dziś. Jednym z głównych założeń jego programu artystycznego stało się promowanie nowego dramaturgii. Nowe sztuki wystawiane są na dużej i na małej scenie studyjnej. Niektóre są specjalnie dla teatru zamawiane.

W 1970r. w Londynie odbyła się premiera jednej z najbardziej znanych fars Ayckbourn'a *How The Other Half Loves (Jak się kochają w niższych sferach)*¹. Występują tam trzy pary małżeńskie, należące do różnych warstw klasy średniej. Wczesne komedie dramaturga były tylko zgrabne i zabawne, w tej farsie natomiast pojawiła się krytyczna ocena obyczajowości angielskiej warstwy średniej. W każdej następnej sztuce będzie się ona pogłębiać, satyra będzie ostrzejsza, a stosunek autora do swoich postaci pozbawiony sentymentu. Po premierze *Man of the Moment (Człowiek chwili)* pewien niemiecki krytyk nazwał autora „Molierem współczesnego zachodniego mieszczaństwa”. Z upływem czasu Ayckbourn - autor fars stawał się Ayckbournem - moralistą. Kryzys rodziny, tradycyjnej wartości eto-

¹ Sztukę tę wystawił m.in. Teatr Powszechny w Radomiu. Premiera odbyła się 18 maja 1985r., reżyserował Wowo Bielic-ki, grali: Danuta Dolecka, Grażyna Kłodnicka, Anna Grażyna Suchocka, Konrad Fulde, Andrzej Iwiński, Włodzimierz Mancewicz.

su mieszczańskiego, opisanej jako siedlisko niezgody, ukazany jest w trylogii *Norman Conquestos* (*Normańscy zdobywcy*), a także w *Bedroom Farce* (*Farsa na trzy sypialnie*), *Absurd Person Singular* (*Komedia z trudnym początkiem, czyli Wesołych Świąt albo Wszystkiego najlepszego*), *Time of My Love* (*Chwila szczęścia*) i wielu innych komediach.

Ulubionymi motywami twórczości Ayckbourn są: portretowanie klasy średniej i szydzenie z niej, angielskie życie w rodzinie, w małżeństwie, zainteresowanie wszystkim co wiąże się z angielskością, wreszcie obnażanie masek i pozorów przyzwoitości, jakie ludzie przyjmują na pokaz i na użytek społeczności (np. w *Absent Friends*).

W sztukach *Just Between Ourselves* (*Tak między nami*) i *Sisterly Feelings* (*Siostrzane uczucia*) autor daje portrety psychologiczne kobiet, a w *Women in Mind* (*Kobiece marzenia*) wręcz studium krzywdy. W jego bogatym dorobku znajdują się też sztuki o gorzkiej wymowie, w których pojawiają się agresja i nienawiść, np. *A Chorus of Disapproval* (*Chór dezaprobaty*), *The Revengers Comedies* (*Komedia mścicieli*), *Body Language* (*Język ciała*), czy wystawiona w 1987r. *Hanceforward* (*Na przyszłość*) - autor obrazuje tu życie codzienne w przyszłości, w której science fiction równoważy się z dramatem psychologicznym. Elementy science fiction posiada także thriller komediowy *Od czasu do czasu*, prapremiera którego odbyła się w 1994r. w Scarborough, a ostatnio wystawił ją off-Broadwayowski Variety Arts Theatre. *Things We Do For Love* (*To, co robimy dla miłości*), wystawiona w 1997r. opowiada o tym, jak bolesna bywa miłość i jak łatwo może ona zniszczyć przyjaźń, rodzinę, świadomość własnej tożsamości. Za tę sztukę Ayckbourn otrzymał Nagrodę Banku Lloyds dla Dramatopisarza Roku.

Nagradzany był wielokrotnie, otrzymał m.in. Dramalogue Critics Award, siedmiokrotnie wyróżniono go London Evening Standard Award, dwukrotnie zdobył nominacje do nagrody Tony w USA. Jego twórczość została włączona do programu szkolnego, a na uniwersytecie Nihon w Japonii znajduje się

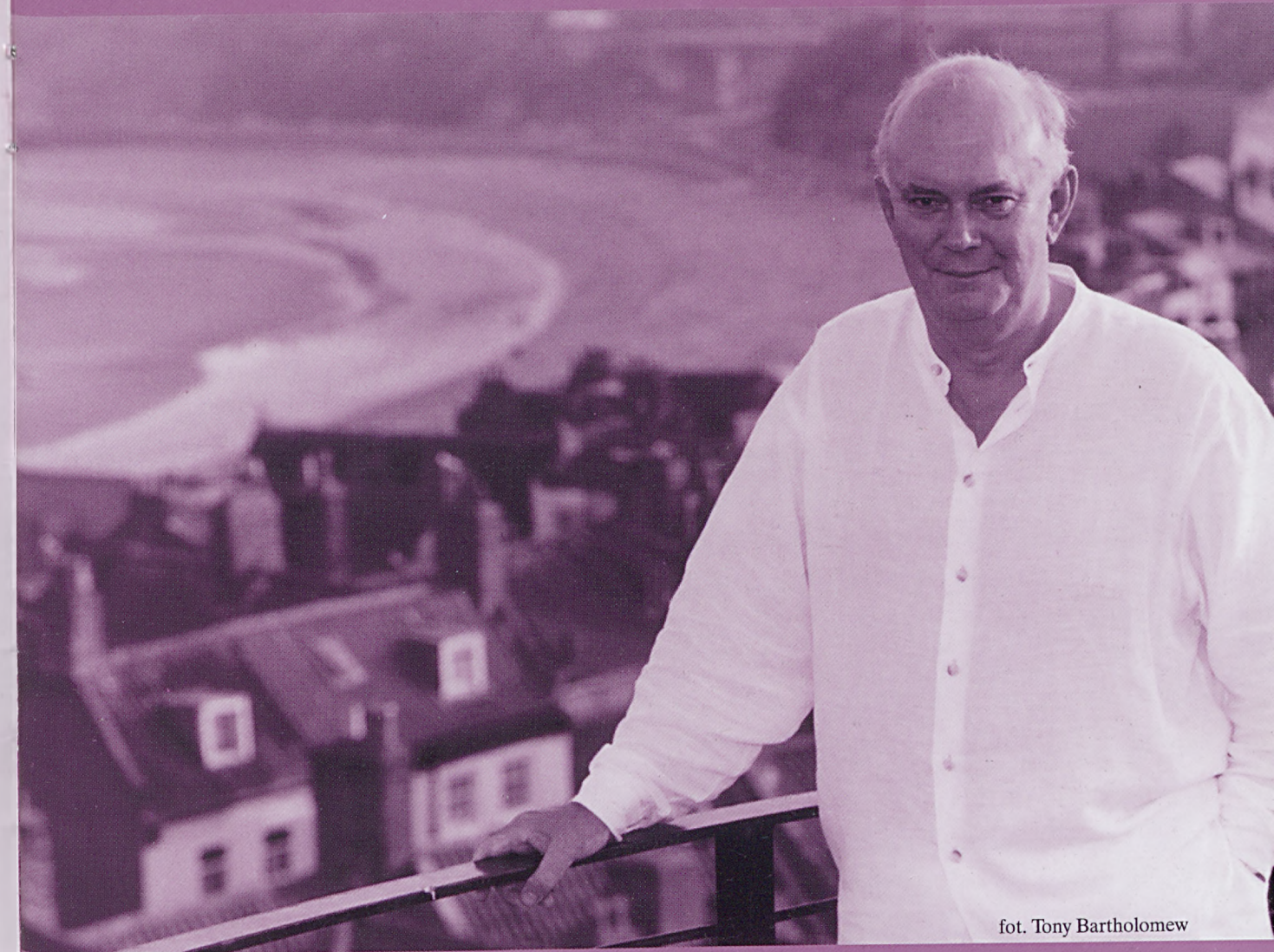
regularnie uzupełniana kolekcja jego dzieł.

Ayckbourn napisał też kilka sztuk dla dzieci: nagrodzoną *Mr. A's Amazing Maze Plays*, *Invisible Friends* - wystawione przez Royal National Theatre. Najnowszy utwór *The Boy Who Fell Into a Book* miał premierę na Boże Narodzenie 1998r. w Stephen Joseph Theatre w Scarborough, a *Gizmo* będzie częścią projektu National Connections, który został opracowany na rok 1999 przez Telekomunikację Brytyjską przy współpracy Royal National Theatre i którego celem jest zaangażowanie młodzieży z całego kraju.

Ayckbourn jest również znanym reżyserem nie tylko swoich sztuk (od 1978r. reżyserował wszystkie londyńskie przedstawienia swoich dzieł), ale i utworów innych pisarzy, jak: A. Strindberg, A. Cechow, A. Miller. Za reżyserię *A View from the Bridge* z Michaeliem Gambonem otrzymał nagrodę Plays and Plays Director of the Year Award. Wystawiał też w USA, w Houston, Connecticut, Los Angeles i Kennedy Center w Waszyngtonie, gdzie przygotował amerykańską premierę musicalu *By Jeeves*, który stworzył razem z Andrew Lloyd Webberem, i który znalazł się na liście 10 najlepszych przedstawień 1998r., opublikowanej przez tygodnik *Time*.

Alan Ayckbourn był też wykładowcą Contemporary Theatre na uniwersytecie w Oxfordzie oraz członkiem Royal Shakespeare Company. Posiada honorowe tytuły naukowe Uniwersytetu Otwartego oraz uniwersytetów w Keele, Hull, Leeds, Bradford, York. Jest honorowym członkiem Breton Hall oraz walijskiego Cardiff University. Wśród innych wyróżnień wymienić można Montblanc de la Culture Award for Europa „za stworzenie ośrodka teatralnego w Scarborough i zaangażowanie w jego pracę” oraz nagrodę za całokształt twórczości, przyznaną przez Związek Pisarzy Brytyjskich. W 1987r. został wyróżniony Orderem Imperium Brytyjskiego, a w 1996 otrzymał tytuł szlachecki za zasługi dla teatru.

opr. Dorota Kolano



fot. Tony Bartholomew



Time Out New York: Krążą legendy o tym, że potrafi pan napisać sztukę w ciągu weekendu.

Alan Ayckbourn: Właśnie wystawiłem 53 sztukę.

TONY: Kiedy zaczął pan pisać sztuki?

AA: Zacząłem od przedstawienia *Square Cats* w 1959.

Moja pierwsza, nieudana zresztą, sztuka na West Endzie, pełen agresji *Mr. Whatnot*, została wystawiona w 1964r. W 1967 wystawiono *Relatively Speaking*, tym razem z powodzeniem. Kilka lat później *How the Other Half Loves* powędrowało na Broadway; później moje sztuki były od czasu do czasu wystawiane w Ameryce. A w latach 70. zdarzało się, że na West Endzie równocześnie pokazywano 5 moich sztuk. I od tamtej pory regularnie tam powracam.

TONY: Ale chyba rzadziej do Ameryki?

AA: Czasami jest pewna trudność z przeniesieniem sztuki. Bardzo wczesnie zaczęto mnie postrzegać jako angielskiego Neila Simona. Sam bardzo go podziwiam, ale porównanie to jest trochę niebezpieczne, bo jesteśmy od siebie bardzo różni. Jego humor rodzi się w innej części ciała, jest bardzo nowojorski i żydowski. Mój humor jest bardzo angielski i utrzymany w tradycji anglosaskich protestantów (WASP*), a jego źródło leży w postaci

i wątku. Nie potrafiłbym napisać żartu, nawet żeby uratować sobie życie.

(...)

TONY: Niektórzy twierdzą, że dzięki panu brytyjska farsa stała się na nowo wyrafinowana. Pańskie postacie nigdy nie są nadmiernie ożywionymi błaznami; to raczej dość poważni ludzie z klasą.

AA: Moja konwencja sceniczna wygląda tak: im bardziej szalona i nieprawdopodobna historia, tym większa potrzeba stworzenia postaci z krwi i kości. Jeśli wystawia się farsę i historia sama w sobie jest śmieszna i trudna do uwierzenia, to twoim zadaniem jest uczynienie jej wiarygodną. Tak więc pod koniec spektaklu publiczność zastanawia się; „Chwileczkę, skąd my się tu wzięliśmy? Jak to się stało, że nie dziwi nas spotkanie np. pięciu facetów z brodami w tym samym miejscu i o tej samej porze?

Ja sam nie wiem skąd się wzięłem, może z niemych filmów? Choć właściwie już dawno przestałem się kategoryzować, bo zmęczyło mnie trochę zaszufładowanie jako twórcy komedii. Zacząłem swoje sztuki nazywać po prostu sztukami, bo choć jest w nich farsa i komedia, to pojawiają się też elementy tragedii. Np. *Od czasu do czasu* jest mieszanką wielu rzeczy. Z jednej strony to mroczny dreszczowiec w stylu Hitchcocka, z drugiej komedia. Kiedy jeden z bohaterów spada z balkonu,

przeradza się ona w farsę. Są tam nawet kawałki surrealistyczne.

TONY: Ale praktycznie każda napisana przez pana sztuka może być określana jako komedia.

AA: Oczywiście, ale równie dobrze są tragediami. Gdy mnie pytają czy mam ochotę stworzyć coś poważnego, odpowiadam, że wszystkie moje sztuki są poważne. Wszystkie najlepsze komedie mają jakieś poważne źródło, w przeciwnym razie mijają bez echa i zapomina się o nich zaraz po wyjściu z teatru. (...)

TONY: Ile sztuk pisał pan rocznie będąc w najlepszej formie?

AA: Nie aż tak dużo. Nie sędzę, żebym kiedyś napisał więcej niż dwie sztuki w ciągu roku, choć, przyznaję, piszę szybko. Nad jedną sztuką spędziłem kiedyś pięć dni, ale były one owocem szczęścia lub siedmiu miesięcy rozmyślań. Sam akt pisania jest jak ostatni etap ciąży. Potrzebuję tego czasu na planowanie, ale lubię mieć świadomość, że gdy nadejdzie moment pisania to nie zajmie mi on dużo czasu. Sędzę, że sztuki powinno się pisać szybko, bo trzeba w nią wmontować wszystkie wątki i gdybym ten proces rozkładał na kilka miesięcy, zapomniałbym co już na 'płótnie' umieściłem i wciąż musiałbym wracać do wcześniejszych wydarzeń.

TONY: Co sądzi pan o Martinie McDonagh'e? Twierdzi, że napisał *The Beauty of Quen Leenane* w ciągu czterech dni.

AA: Jest wystarczająco młody by sobie na to pozwolić. Nie wiem ile mu zajęło przemyślenie tego.

To miło móc powiedzieć „Tak naprawdę to napisałem to we śnie”. Kiedyś tak mówiłem, żeby ludzi denerwować. Ale kiedyś moja żona powiedziała, że widziała mnie po zakończeniu pisania; wyglądałem jak śmierć i zastanawiała się czy nie wezwać pogotowia. Ale trzeba robić wrażenie, że nie sprawia ci to trudności, to bardzo angielskie. Ale nie można takich rzeczy powtarzać, bo to dewaluuje twój wysiłek. Ludzie, którzy spędzili 12 lat pisząc gorsze sztuki, mogą nagle wydać się lepsi od ciebie (*śmiech*). Harold Pinter powiedział kiedyś, a sędzę, że było to jego największe kłamstwo, tak: „Kiedy piszę sztukę, tworzę scenę w pokoju, wchodzi w jedną, potem drugą postać i czekam co się wydarzy...” Mogę przysiąc, że jest to jedyna rzecz, której Pinter nie robi, ponieważ jego sztuki są wspaniale skonstruowane.

TONY: Rozmawiałem z Sir Richardem Eyre o przywilejach posiadania tytułu szlacheckiego, a on powiedział, że dzięki niemu dostaje się dobry stolik w restauracji.

AA: Tak, to dość popularne.... Ale tak naprawdę przypomina to otrzymanie nagrody; ładnie wygląda na półce i jest ci miło, że ludzie o tobie pamiętali, choć potem właściwie nie wiedzą jak się do ciebie zwracać. W dniu, w którym otrzymałem tytuł szlachecki, mężczyzna mijający mnie na ulicy powiedział: „Gratuluje tytułu panie Acorn”. I pomyślałem, że przecież nie tak się nazywam, ale najważniejsza jest intencja.”

Time Out New York, 1998
tłum. Magda Zawadzka

WASP* - (White Anglo-Saxon Protestant) - osoba rasy białej, pochodzenia anglosaskiego, religii protestanckiej, należąca do średniej i górnej warstwy Amerykanów, pielęgnująca tradycje przodków i wyznająca konserwatywno - chrześcijański system wartości.





Światu przedstawionemu w nowej komedii Alana Ayckbourn *Od czasu do czasu* można by przypisać kategorię present perfect, czasu teraźniejszego dokonanego, osobliwość gramatyczną języka angielskiego. Drzwi łączące dwa hotelowe apartamenty to drzwi pomiędzy odmiennymi światami, dokonaną a niedokonaną przeszłością, próg między rozgrywającą się przed oczami widzów terażniejszością a „niebyłą” - w ostatecznym rachunku - przyszłością. Rozgrywaną w tej samej scenerii w ciągu pół wieku (jeśli wobec nieciągłości czasu akcji można tak powiedzieć) fabułą sztuki rządzi mechanika komedii Ayckbourn i Ayckbournowski dowcip, wzbogacony o myślowy paradoks towarzyszący wszystkim opowieściom o podróżach w czasie, począwszy od Georga Herberta Wellsa, a na Stanisławie Lemie i Jacku Sawaskiewicz skończywszy.

Wbrew stanowczemu przekonaniu pisarzy science fiction i drugiej zasadzie termodynamiki - rzeka czasu u Ayckbourn nie tylko niekiedy odwraca bieg, ale umiejętnie kierowana może popłynąć innym korytem, odmieniając ludzkie losy i kolejność rzeczy. Phoebe, profesjonalna „siła dominująca” w kostiumie przywodzącym na myśl *Wenus w futrze* barona Sacher - Masocha, staromodna już w 2014 roku, w wieku „seksu wirtualnego” trafia z rodzajem posłania w przeszłość do roku 1994. Teraźniejszość, w jaką wkracza, jest więc dla niej przeszłością, zamkniętą, dokonaną i niepowrotną. Jest więc „teraźniejszością dokonaną”, ale także jej własną przeszłością - teraż-

niejszością rozwydrzonej nastolatki wychowującej się w sierocińcu w dzielnicy slumsów, przeszłością tej siebie, z którą mogłaby stanąć twarzą w twarz - chociaż jako dojrzała kobieta zupełnie nie ma na to ochoty. Ta baśniowa podróż w czasie przyniesie Phoebe iście baśniową odmianę losu. Spełniony sen Kopciuszka - sierota zostanie królową z bajki.

Ayckbourn kwestionuje stabilność stałych fizycznych (czasu) i wiarygodność naszego doświadczenia, ciągłość tożsamości swoich postaci i - jak to postmodernista - bawi się kliszami kultury masowej, kliszami współczesności. Interesujące, że pisząc o twórczości tego niezwykle płodnego brytyjskiego dramaturga (być może wobec jego popularności) nie wspomina się o tym, ile jego - może nie technika dramatyczna, bo ta czerpie z tradycji farsy, lecz jego styl - zawdzięcza postmodernizmowi. Prostota fabuły - w końcu wszystko już zostało powiedziane, nowy smak każe więc wybierać wątki najbanalniejsze i najbardziej stereotypowe; otwarta struktura pozostawiająca widzowi (niczym nowa powieść czytelnikom) wybór interpretacji i zakończenia; popularność (Barth, Pynchon i Vonnegut, mimo etykiety pisarzy eksperymentujących, są przede wszystkim pisarzami czytanyymi), eksperymenty formalne, umiłowanie paradoksu, estetyka warunkowana przez kulturę masową i świadoma zabawa znanymi wątkami i gatunkami scenicznymi - wszystko to łączyłoby Ayckbourn z twórczością jego współczesnych. Jakkolwiek jednak literatura postmodernistycz-

na samookreśliła się jako literatura wyczerpania, to dramaturgia Ayckbourn jest zastanawiająco żywotna. (...)

W 1959 roku, roku debiutu Ayckbourn, Irving Howe po raz pierwszy użył terminu „postmodernizm”, określając w ten sposób literaturę powstającą po „klasycznym okresie literatury współczesnej”, kiedy to poszukiwano w świecie porządku wartości. Modernistyczne hierarchie zakwestionowały się jednak same w połowie dwudziestego stulecia, a świat i dusza ludzka okazały się zasadniczo niepoznawalne. Realizm w sztuce wyrasta zaś z przekonania o poznawalności, a co za tym idzie - opisywalności świata. Skoro tak - pojawia się konieczność znalezienia nowych form wyrazu dla jawiącej się jako chaos rzeczywistości. Postmodernistyczną estetykę charakteryzować będzie amorficzna forma zacierająca często granice międzygatunkowe, otwarta struktura i autotematyczność, gra znanymi wątkami i technika kolażu, czarny humor i silnie akcentowane odczucie absurdu istnienia, skupienie się na relacji między prawdą i fikcją, sztuką a rzeczywistością.

Rok debiutu Ayckbourn jest także rokiem debiutu Williama Burroughsa. W 1959 roku ukazał się jego *Nagi lunch*, pierwsza powieść postmodernistyczna. Ile z toczącej się - hen w świecie - na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wielkiej postmodernistycznej dyskusji mogło dotrzeć do aktora i reżysera prowincjonalnego teatru w hrabstwie Yorkshire? Jeżeli jakieś postmodernistyczne wątki pojawiają się w twórczości Ayckbourn, jest to postmodernizm z trzeciej ręki. Zgoda. Zabawa formą nie jest też u niego komunikatem, nośnikiem żadnej prawdy o świecie, tak jak u Pirandella (myślę na przykład o *Sześciu po-*

staciach scenicznych w poszukiwaniu autora) czy u Toma Stopparda. Będąc komediopisarzem (czy „farsopisarzem”) z temperamentu, a realistą z ducha - nie można jednak u schyłku dwudziestego wieku posługiwać się piórem tak, jak czynił to sto lat wcześniej Labiche. Przesuwa się bowiem horyzont oczekiwań czytelniczych (a miejmy nadzieję, że również horyzont oczekiwań publiczności teatralnej, nie zadowolającej się już tym, czym zadowolali się jej ojcowie). Talent Ayckbourn charakteryzuje umiejętność wykorzystywania formalnych wynalazków jego współczesnych. (...)

Dla kompozycji Ayckbournowskich komedii charakterystyczne jest napięcie między planem czasowym i przestrzennym. Miejscem akcji *Od czasu do czasu* jest jeden hotelowy apartament, wobec czasowych zawirowań będący w istocie trzema różnymi apartamentami. Trzema albo nawet czterema, gdyż apartament, do którego wracając w rok 2014 trafia Phoebe, nie jest tym samym apartamentem, tak jak Reece, którego tam spotyka, nie jest tym samym mężczyzną. W poprzednich sztukach plany czasowe nawzajem się na siebie nakładały, tym razem czas się niejako „rozwarstwa”, pozwalając widzowi (i bohaterom sztuki) uczestniczyć w stawaniu się czasu (przeszłości? przyszłości?), podglądać rzeczywistość in statu nascendi, rzeczywistość paradoksalną - bo nic nie jest takie, jakim się wydawało z początku (zwłaszcza czas), a człowiek ma nad nią nieograniczoną - niemal - władzę. (...)

Już pierwsza scena nowej sztuki Ayckbourn sugeruje, że będziemy czytać i oglądać prawdziwą farsę. W drzwiach hotelowego pokoju staje Phoebe w swoim roboczym kostiumie. Otwie-

ra ją Julian, wspólnik Reece'a - mamy typowe dla farsy qui pro quo - Phoebe bowiem bierze Juliana za swojego klienta (w naturalny sposób rozumując, że skoro została zaproszona do pokoju hotelowego - mężczyzna, który jej otworzy, będzie korzystał z jej usług). Kiedy Reece, niegdyś wspaniały mężczyzna, dziś piękny, ale zmęczony i schorowany starzec wychodzi z sypialni - Phoebe z kolei odmawia swoich usług (i bolesnych pieszczot), bojąc się o jego zdrowie (i życie). Nieporozumienie kolejne - Reece nie czekał na prostytutkę, lecz potrzebuje zgoła innej przysługi. Nie oczekiwał jednak pewnie tego, że dziewczyna, która stanęła w drzwiach hotelowego pokoju, będzie dla niego podróżować w czasie i zostanie jego przybraną córką.

Podróże w czasie Phoebe, Ruelli (drugiej żony Reece'a, której w roku 1994 Phoebe uratuje życie, a potem zostanie przez nią adoptowana) i Jessiki (pierwszej żony Reece'a, a której też - poniekąd - Phoebe i Ruella uratują życie) obfitują w masę tego rodzaju nieporozumień: ciągle ktoś bierze kogoś za kogoś zupełnie innego albo znajduje się zupełnie nie tam, gdzie powinien albo by chciał. Wydaje się, że autor czerpie także inspiracje z filmowej burleski - scena, kiedy Julian próbuje wyrzucić Ruellę przez okno, a potem Ruella wisi za oknem na zrobionej z prześcieradła linie, przypomina tego rodzaju sceny z przedwojennego amerykańskiego kina i Harolda Lloyd'a wiszącego na gzymś trzynastego piętra nad ruchliwą ulicą Nowego Jorku. Zabawna jest też za każdym razem chwila identyfikacji czasu - przypominająca moment, kiedy tuż po obudzeniu próbujemy sobie przypomnieć, gdzie jesteśmy, jaki jest dzień tygodnia i co mamy dzisiaj do zrobienia - to

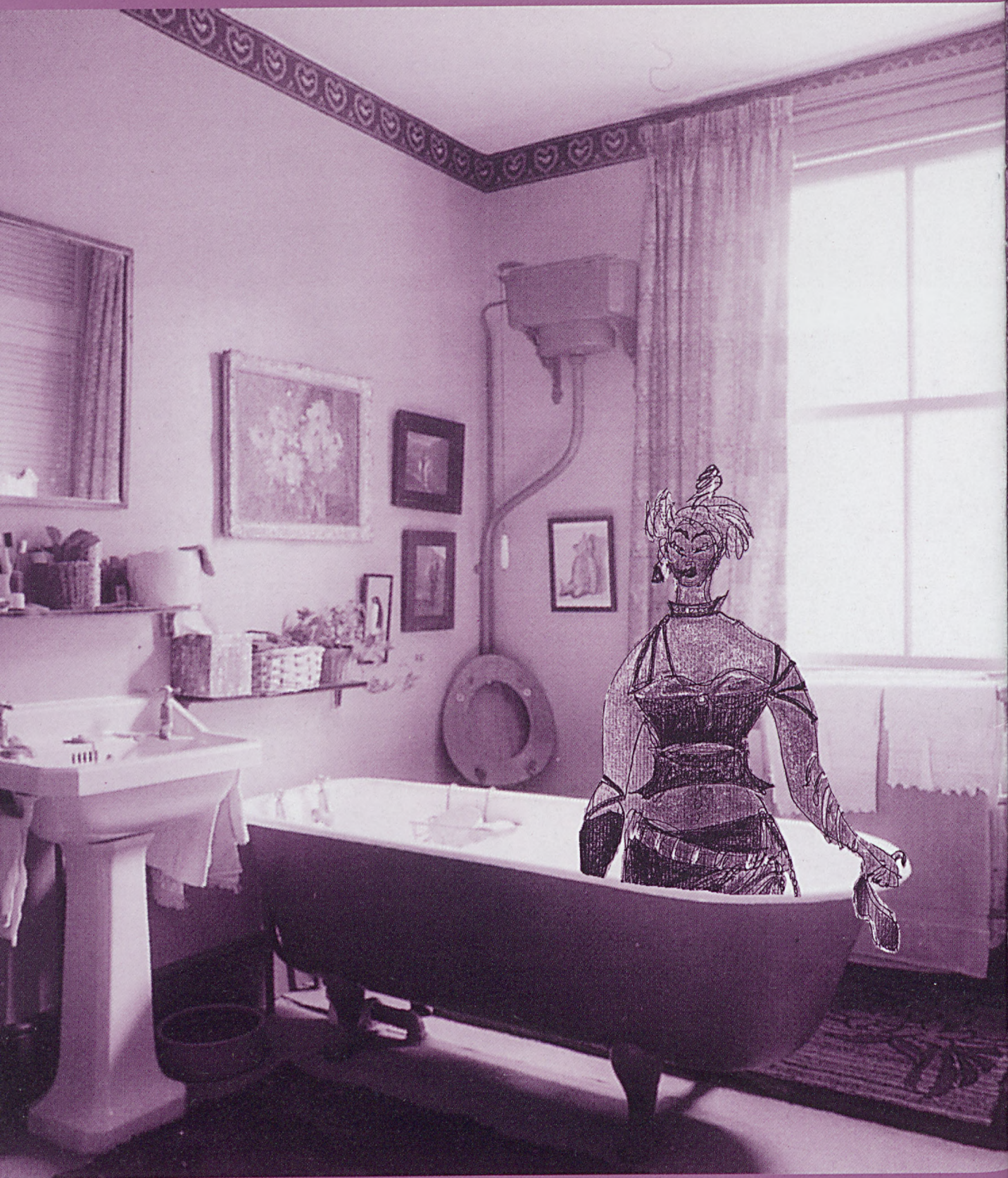
także trochę „filmowy” w wyrazie moment.

Ayckbourn robi z niego użytek. Robi też użytek z kilkorga obecnych na scenie drzwi. Szereg drzwi - przypomnijmy - to nieodzowny w farsie element scenografii, pełniący istotną rolę w konstrukcji fabuły. Tylko wielość drzwi gwarantuje przecież odpowiednio dużo sytuacji, gdzie dwie szukające się osoby równocześnie pojawiają się na scenie nie widząc się wzajemnie, i wynikające stąd qui pro quo. Kilkoro drzwi pozwala też ukryć przed zazdrosnym mężem kochanka, a przed zazdrosnym kochankiem - jego rywala. Tym razem nie będzie zazdrosnych kochanków, choć motyw pozostaje: ukrywać się i uciekać trzeba przed złym duchem Reece'a - Julianem, znów - nie mogę się oprzeć filmowemu skojarzeniu - filmowemu czarnym charakterem. (Filmowa jest zresztą cała sytuacja - ucieczki i pościgu.) Sam motyw podróży w czasie także pochodzi z kultury masowej, z powieści i filmu science fiction. Z kultury masowej (zwłaszcza filmu - na przykład pokazywanej u nas *Pretty Women* z Julią Roberts) wywodzi się też baśniowy happy end. Pochodzące z różnych źródeł (tradycja farsy, stare kino i telewizyjne seriale) elementy i wątki Ayckbourn przekształca w nową, organiczną całość, świadom, że do widza trzeba przemawiać jego językiem. Czy jest to tylko efektowna zabawa formalna, lekko strawna komedia „na przed kolacją”?

Agata Chałupnik, *Trzeba umieć patrzeć,*

w: *Dialog* 1996 nr 12





**Biuro Obsługi Widzów**

Jolanta Janus (kierownik), Krzysztof Mączyński,
Maria Kaim (kasjerka), Lidia Pałasz (kasjerka)

Kierownik widowni

Sabina Kamińska

Promocja i sponsoring

Lech Stachurski

Kierownik techniczny

Tadeusz Kobiłka

Pracownia elektroakustyczna

Marek Zielonka (kierownik), Michał Kolasa,
Dariusz Kowalczyk, Sylwester Krawczyk,
Henryk Paniec, Tomasz Świątkowski

Pracownia malarsko - modelatorska

Wojciech Weryk (kierownik), Alicja Zawadzka

Pracownia krawiecka

Jerzy Oracz (kierownik), Teresa Dudela, Anna Wilk

Pracownia stolarska

Czesław Lew (kierownik), Tadeusz Fajdek

Pracownia fryzjersko - perukarska

Bogumiła Ciecieląg (kierownik),
Marzena Malarska

Pracownia tapicerska

Krzysztof Szalapski

Pracownia ślusarska

Roman Kucharczyk

Maszyniści sceny

Janusz Młynarczyk (główny brygadier),
Franciszek Ambroziewicz, Waldemar Dolega,
Artur Fajdek, Tadeusz Maciąg (rekwizytor),
Bogdan Zawistowski

Garderobiana

Halina Młynarczyk

Koordinacja pracy artystycznej, sekretariat

Paulina Jamska

Księgowość

Maria Rojek (główny księgowy), Irena Kucharska, Alicja
Warylak (kasjerka), Marzena Woskowicz

Administracja

Dorota Duźbabel

Magazyny

Wiesława Pietrasik

Zaopatrzenie

Zbigniew Wolszczak

Redakcja i projekt programu

DOROTA KOLANO

Projekty kostiumów i scenografii

MARIOLA ROGALA

Projekt plakatu

JERZY GŁUSZEK

W programie wykorzystano fotografie Jamesa Merrella
z książki Judith i Martin Miller *Stylowe wnętrza*.

Fotoskład i druk: multiCOLOR Radom, ul. 25 Czerwca 53,
tel. (0-48) 360 17 67, e-mail: mcradom@polbox.com

Sponsorzy Teatru**Patron**

Zakład Budowlano - Instalacyjny Franciszek Maciejewski
w Radomiu

Powszechny Bank Kredytowy S.A.
w Warszawie I O/Radom

Radomskie Przedsiębiorstwo Energetyki Ciepłej
RADPEC S.A.

Przedsiębiorstwo Państwowe Zakład Transportu
Energetyki w Radomiu

Polskie Linie Lotnicze LOT S.A.

Powszechny Zakład Ubezpieczeń PZU ŻYCIE
Copy Con Internet Provider w Radomiu

Mecenas

Powszechne Towarzystwo Ubezpieczeniowe
ENERGO - ASEKURACJA w Radomiu

Bank Energetyki S.A. w Radomiu
Grażyna i Paweł Grykowie

Donator

Zakłady Przemysłu Tytoniowego S.A. SEITA
w Radomiu

Przyjaciel

Maria Wasiak

Urszula Frejtag

Jan Ornat

Ryszard Glinka

Marek Kot

Piotr Aleksy

Ewa Zimniak

Michał Czwarno

Borysław Szlanta

Krystyna Suszyńska

Jan Gagacki

Sabina Maciejewska

Jadwiga Montmory

Louis Montmory

Elżbieta Dąbrowka

Andrzej Dąbrowka

Anna Bąk

Anna Podgórska

Leon Pierzchalski

Piotr Poszytek

Stanisław Tyrzyński

Gabriel Uchański

Fundacja Teatru Powszechnego w Radomiu
Przedsiębiorstwo Handlowe „Duet” w Radomiu

Montaż, remonty, konserwacja - Andrzej Janus
w Radomiu

Zakład Strojenia i Remontu Fortepianów

„Piano - Serwis” w Radomiu

Radio Muzyka „Fakty” Spółka z o.o. w Krakowie

POWSZECHNE
TOWARZYSTWO UBEZPIECZENIOWE



ENERGO-ASEKURACJA S.A.



rad pec



Seita



COPY CON
INTERNET PROVIDER

INTERFACH S.C.

SYSTEMY OCHRONY, TELEKOMUNIKACJA
RYNEK 11, TEL/FAX 363-89-96
WITOLDA 6/8, TEL/FAX 363-40-01, 363-38-21

