

Przed niezwykłą premierą



mroku, historyczna sala teatru im. Juliusza Słowackiego wydaje się większa, głębsza i tajemnicza. Wślizguję się do niej ukradkiem — za mną wkrada się nieco dziennego światła. Na szczęście młk z aktorów i personelu technicznego nie zauważył przedostania się w krainę sztuki „elementu obcego” czyli krytyka teatralnego. Przy okazji uważa, która być może rozproszy nastrój zarysowanej przeze mnie sceny, ale wydaje się konieczna w tym miejscu: nie ma u nas niestety zwyczaju stosowanego szeroko w Niemczech i we Francji zapraszania dziennikarzy na zaawansowane próby przedstawień teatralnych. Ułatwia to bardzo krytykowi pracę, gdyż pozwala mu wniknąć głębiej w koncepcje reżysera, specyfikę gry aktorów itd., zmniejsza niebezpieczeństwo popełnienia błędów. Oto zwykła próba „Kaukaskiego Kredowego Koła” Bertolta Brechta w pełnym toku. Na scenie surowy szkic dekoracyjny prof. A. Stopki, olbrzymie, otwarte szeroko wrota z gruzińskimi ornamentami. Kilku aktorów recytuje tekst, wyglądają bardzo dziwnie w zwykłych codziennych ubraniach. Tylko adiutant Gubernatora w narciarskim kostiumie jest uzbrojony w starodawny miecz. Idzie pierwszy akt, sceny rewolucji pałacowej. W głębi, z głośnika dochodzi głuchy gwar tłumów. Między rzędami krzeseł, przy dyskretnie zapalanej lampce czuwa reżyser, p. Irena Babel. Nie widać jej w mroku, dochodzi tylko jej silny głos. Właśnie ma miejsce wzruszająca scena „zaręczyn” między służącą pałacową Gruszą i żołnierzem Simonem Chachawą.

„Niecierpliwa nie jestem — mówię Grusza — ale jeśli ktoś pójdzie na wojnę bezmyślnie i nie nadeśle żadnej wiadomości — to wtedy może być źle”.

„Wiadomość przyjdzie — (rozgląda się na wszystkie strony) a

teraz pytanie zasadnicze”... Reżyser przerywa: „Niech pan się tak nie rozgląda, nie trzeba rozbijać jedności tej sceny”. Fragment sceny zostaje powtórzony.

Korzystam z małej przerwy i „napadam” nieoczekiwanie na p. Irenę Babel. Po krótkich targach i konsultacji zegarków udaje mi się uzyskać dziesięciminutowy wywiad. Znajdujemy się teraz w malutkim pokoiku za sceną, w tzw. „reżyserce”.

— „Kaukaskie Kredowe Koło” jest zupełnym novum w naszym repertuarze — mówi reżyser — ze względu na formy widowiska i zaskoczyło nieco naszych aktorów przyzwyczajonych do sztuk realistycznych innego rodzaju. Dramat ten wymaga zasadniczego „przestawienia się” na inną płaszczyznę, co niektórym przychodzi z pewnym trudem.

Pytam o cel podróży p. Ireny Babel i prof. Stopki do Berlina, na przedstawienie „Kredowego Koła” w „Berliner Ensemble”.

— Szczegóły inscenizacji „Kredowego Koła” w teatrze im. Słowackiego opracowaliśmy daleko wcześniej przed wyjazdem do Berlina, staraliśmy się sami rozwiązać drobne nawet zagadnienia. Celem naszej podróży było zapoznanie się z tamtejszym przedstawieniem, skonfrontowanie obu założeń inscenizacyjnych. Dopiero oglądając świetny spektakl Brechta mogliśmy ocenić odmienność naszej koncepcji.

— Czy mogłaby Pani scharakteryzować te różnice?

— Bardzo chętnie. Przede wszystkim nie zapożyczamy całej techniki ekspresjonistycznej teatru Brechta. U niego akcja toczy się na tle wymalowanych na płótnie symbolów, co pewien czas rusza scena obrotowa, aby uzmysławiać poruszanie się aktora w przestrzeni (np. scena ucieczki Gruszy w góry). Kostiumy są natomiast niekiedy bliskie naturalizmowi historycznemu. W rezultacie Brecht dał nam ciekawie skomponowaną suitę dramatycznych obrazów. Nasza inscenizacja jest da-



leko prostsza w wyrazie, rezygnujemy z symboliki i efektów ekspresjonistycznych, elementem wiążącym poszczególne sceny będzie po prostu poetycki urok starej, gruzińskiej legendy. Z tym łączy się koncepcja scenograficzna prof. Stopki, który nawiązuje do prostoty rzeźb i wycinanek gruzińskich. Akcja toczyć się będzie jakby w głębi wielkich otwartych wrót, będących w istocie tryptykiem z ludowej plastyki w drzewie.

— Czy tekst utworu uległ pewnym zmianom przy opracowywaniu sztuki na scenę?

— Owszem, musieliśmy zamienić szereg epitetów i powiedzonek, które raziłyby wulgarnością polskiego widza, a są przyjmowane bez zdziwienia przez publiczność niemiecką. U Brechta zjawisko to ma swoje tradycje jeszcze z okresu „Opery za trzy grosze”, kiedy to symbolem proletariatu były męty społeczne ze slumsów wraz ze swoim niewybrednym słownikiem.

— Zwróciła moją uwagę wyjątkowo sugestywna, piękna muzyka. Czy można znać nazwisko jej kompozytora?

— Muzyka skomponowana przez Paula Dessau została wzięta w całości ze spektaklu niemieckiego, ale niestety, trzeba będzie odgrywać ją z taśmy, gdyż nie mamy możliwości utworzenia stałej orkiestry. Muzyków jest bardzo mało w Krakowie.

— Wreszcie ostatnie pytanie...

— „Kaukaskie Kredowe Koło” damy wam na gwiazdkę — jeśli nie zajdą tzw. „nieprzewidziane okoliczności” — woła już w biegu Irena Babel. W chwilę później pochłania ją mrok sali. Próba rozpoczyna się na nowo.



Kaukaskie Kredowe Koło

KAUKASISCHER KREIDEKREIS

LIST Z BERLINA



wrażenie, iż góry również „odwracają się”. Za pomocą podobnych chwytów inscenizacyjnych reżyser rozwiązuje scenę ucieczki Gruszy przed żołnierzami po kładce nad przepaścią górską. W dalszym ciągu akcji, Grusza, chcąc uratować dziecko, poślubia umierającego gospodarza, mimo, że przysięgła wierność żołnierzowi Simonowi Chachawa. W rzeczywistości wieśniak tylko symuluje, aby nie zostać wcielony do wojska. Scena „uczty weselnej” zrobiona jest genialnie: widzimy przekrój wiejskiej chaty przedzielonej zastoną na dwie części — po jednej stronie uczują się weselą się zaproszeni chłopcy, po drugiej leży gospodarz i wyklina gości objadających jego spizarnię.

Ostatni akt przedstawia dzieje sędziego Azdaka, postaci zrodzonej ze skrzyżowania rabelaisowskiej fantazji i szekspirowskiego humoru — nieponia, obieżyświata, hulaki, który jednak w sędziowskiej tożsamości rozdziela sprawiedliwe wyroki. W postaci tej ucieleśnił się jakiś ludowy mit o sprawiedliwości nie „ślepej”, taka dotąd sprzyjała silnym i bogatym — ale właśnie widzącej i sklaniającej się w stronę ludzi nic nieznaczących lecz szlachetnych. Rola jego w dramacie Gruszy jest następująca: oto powraca gubernatorowa Abaszwilli i żołnierze odbierają wreszcie jej synka z rąk Gruszy. Sędzia ma teraz rozstrzygnąć spór obu kobiet i przydzielić dziecko prawdziwej matce. Pomaga mu w tym stara rada Salomona: każe narysować na ziemi kredowe koło i umieścić w środku dziecko. Następnie poleca obu matkom ciągnąć równocześnie dziecko w swoją stronę. Która matka wyciągnie dziecko ku sobie — tej zostanie ono przyznane. I oto gubernatorowa wyrywa chłopczyka z kredowego koła! Lecz sędzia Azdak, wbrew zapowiedzi, przysądza dziecko Gruszy — jej właśnie uczucie nie pozwoliło narazić małego Miszy na rozerwanie...

Mówiąc o wykonawcach trzeba by najwięcej miejsca poświęcić „bohaterce” wieczoru: Angelice Hurwicz w roli Gruszy, zanalizować tajemnicę jej urzekającego prostej, przejrzystej gry. Krótka scena jej „zaręczyn” z Simonem Chachawą (gra go surowo i oszczędnie Raimund Schelher) — była może największym osiągnięciem aktorskim powojennego, niemieckiego teatru i kto wie, czy nie przewyższała nawet roli, dzięki której artystka ta stała się sławna w całej Europie, mianowicie niemieckiej Kattrin w „Mutter Courage” Brechta. Obecna jej rola składa się z kilku warstw — potrafiła przecież nakreślić kilkoma rysami sylwetkę dzielnej dziewczyny-agronoma w prologu, później stwarza czystą, szlachetną postać Gruszy... Ale nie dosyć na tym — przecież Grusza gra również narzucone przez okoliczności rolę, są momenty, w których wypiera się dziecka i znowu je przyjmuje, wbrew sobie musi pełnić obowiązki żony Gospodarza. Czyż to nie dosyć? A jednak Angelika Hurwicz wczuła się doskonale we wszystkie postaci i jest równocześnie tylko sobą, wydaje się, że w swoją grę, godną przecież specjalnego studium, nie wkłada żadnego wysiłku... Helena Weigel, z którą zrosła się już niejako przygarbiona sylwetka Mutter Courage, tutaj roztacza wokół siebie przepych i lodowaty chłód majestatu feudalnej władczyni. Ernst Busch — wcielił się w dwie postaci: pieśniarza Arkadego i sędziego Azdaka.

Nie uda nam się nawet wymienić wszystkich nazwisk wykonawców i dlatego ostatnie słowa pragnę poświęcić innemu współtwórcy sukcesu tego wieczoru: Paulowi Dessau. Jego z lekka drażniąca, perkusyjna, infernałna muzyka dopełniła całości tego świetnego spektaklu

Gerhardt Böhm



DY piszę ten list — w uszach mam jeszcze grzmot oklasków, którymi widzowie darzyli autora i reżysera w jednej osobie oraz aktorów za przygotowanie wspólnymi siłami tego niezwykłego widowiska. Być może — jest to wstęp banalny, w tym wypadku, długie oklaski po zakończeniu spektaklu „Kaukaskiego Kredowego Koła” Bertol Brechta w „Berliner Ensemble” mają swoją specjalną wymowę, są potwierdzeniem ludowych założeń tego teatru, dowodem, że trafia on tłumów, które każdego wieczoru iście wypełniają tę ogromną i nie-łną salę. Właśnie w tej sali ich aski brzmią wyjątkowo donośnie. Zbudowana w stylu włoskim, uchana niezliczoną ilością złotych posągów, muskularnych centurów i bogiń o obfitych kształtach, — jest jakąś kwintesencją rzymskiego bezgustu z okresu podzielnej potęgi tej klasy. Tym orzeł cesarski nad łóżem zaniknął pod barwaną godła D...

am budynek położony jest pięknie w dzielnicy Schiffbauerdamm i bieżącym Sprewy. Niedługo, po 10 r. dawano tu operetki, obecnie orzeł „zasypał” kanał orkiestrowy, nie oddzielał już sceny od orkiestry i umieścił w gmachu swoją rolę komediantów... Użyto w tym adomie tego określenia. Nie-łnie w strukturze, w klimacie wnętrzym tego zespołu jest z dawnych zespołów komedii-łki epoki molierowskiej lub szek-łowskiej... Autor wystawianej łki, Bertholt Brecht jest równo-łnie jej reżyserem, żona p-łarsza, ena Weigel pełni rolę nie tylko łki, ale również wspomaga mę-łki w jego obowiązkach kierow-łnych. Zespół jest wyjątkowo łrtly — wszyscy razem tak długo łrzyła sztukę w tyglu doświad-łnym, eksperymentują, aż wresz-ł uzyskują poszukiwane rozwiąza-

łże wydać się dziwne, że przy-łem na propozycję przekazania łlnikom polskim swoich wrażeń łgo przedstawienia, skoro za-łtco przeciwny jestem założe-łł teoretycznym Bertolta Brech-łł jego koncepcji „epiki drama-łnej”, czy też po prostu powieści łłanych na scenie, koncepcji, łł znajdującej kształt artystyczny łł twórczości literackiej. Zresztą łł przeciw tej koncepcji występo-łł ostatnio wielu krytyków nie-łłkich, wystarczy przypomnieć łłusję, jaka rozgorzała po wysta-łłł tołstojowskiej „Anny Kare-łł” w Volksbühne (Scena Ludo-łł — przyp. tłum.). Padły głosy, łłrymi solidaryzują się w pełni, łł jest możliwe przeniesienie łł powieściowej na scenę i że łł dzie kontynuowania tej mody

literacka przenośnia nie trafia do widza. Brecht usiłował zaradzić temu rozdźwiękowi, każąc osobom prologu występować równocześnie w przedstawieniu, w bogatych strojach z czasów feudalnej Gruzji — i to tak, aby nie zatracili oni całkowicie swoich cech „rzeczywistych” (tj. z prologu). A więc np. kobieta-agronom, która w prologu referuje zebrany projekt założenia na spornym gruncie winnicy gra później Gruszę, bohaterkę tej gruzińskiej sagi. Pieśniarz Arkadi przeistacza się potem w sędziego Azdaka.

Oto prolog: grupa gruzińskich kolchoźników siedzi na ziemi w barwnych strojach ludowych i dyskutuje nad przeznaczeniem żyznej doliny pozostawionej w czasie odwrotu przez dawnych użytkowników. Rozmowa toczy się zrazu wolno, krzyżują się kontrowersje, powoli gwar narasta. W głębi sceny widzimy namalowane na zwieszającym się z góry płótnie zębate szczyty Kaukazu. Wreszcie, gdy kobieta-agronom przedstawia projekt zasadzenia winnicy na spornym terenie — wybucha hataśliwa radość i ktoś rzuca podjęty z ochotą projekt zagrania scenicznego, amatorskiego obrazu z dawnych dziejów tej ziemi. Scena pustoszeje — kurtyna spada. Tymczasem pieśniarz Arkadi w towarzystwie dwóch dziewcząt w strojach narodowych wychodzi na małe przedszenie obok orkiestry. Kurtyna idzie w górę — widzimy gubernatora Abaszwilli udającego się wraz z żoną, dzieckiem w wózku i dworem do kościoła. Wszyscy aktorzy noszą maski, jak w starym teatrze chińskim, i kostiumy stylizowane na wzór starych miniatur Wschodu lub postaci malowanych na porcelanie. Czynniki to na widzów silne i nieznane dotąd wrażenie. Cały orszak wchodzi w odrzwiach kościoła. Lecz „południe było porą na śmierć” — mówi pieśniarz! Oto wybucha z dawna przygotowana przez spiszkowców rewolucja pałacowa, gubernator ginie, omdlała gubernatorową unosi na koniu wierny adiutant. Pozostawione w rozgardiaszu dziecko gubernatora podnosi z ziemi Grusza, dziewczyna kuchenna i ucieka z nim w góry. Do wtóru komentarza poetyckiego Arkadego, który pełni tu rolę greckiego chóru — przesuwa się scena obrotowa — na płótno przedstawiające fragment górskiego masywu nakładają się nowe płótna, tak, że widz ma



KAUKASISCHER KREIDEKREIS

LIST Z BERLINA



DY piszę ten list — w uszach mam jeszcze grzmot oklasków, którymi widzowie darzyli autora i reżysera w jednej osobie oraz aktorów za przygotowanie wspólnymi siłami tego niezwykłego widowiska. Być może — jest to wstęp banalny, ale w tym wypadku, długie oklaski po zakończeniu spektaklu „Kaukaskiego Kredowego Koła” Bertolta Brechta w „Berliner Ensemble” mają swoją specjalną wymowę, są potwierdzeniem ludowych założeń tego teatru, dowodem, że trafia on do tłumów, które każdego wieczoru ściśle wypełniają tę ogromną i nieładną salę. Właśnie w tej sali ich oklaski brzmią wyjątkowo donośnie. Zbudowana w stylu włoskim, zapchana niezliczoną ilością złoconych posągów, muskularnych ksztatorów i bogiń o obfitych kształtach, — jest jakiegoś kwintesencją mieszczańskiego bezgustu z okresu niepodzielnej potęgi tej klasy. Tytułko orzeł cesarski nad łozą honorową zniknął pod barwaną godła NRD...

Sam budynek położony jest pięknie w dzielnicy Schiffbauerdamm nad brzegiem Sprewy. Niedługo, po 1970 r. dawano tu operetki, obecnie Brecht „zasypał” kanał orkiestrowy, aby nie oddzielał widza od widowni i umieścił w gmachu swoją „trupę komediantów”. Użył w tym wiadomie tego określenia. Nie wątpię, że w strukturze, w klimacie wewnętrznym tego zespołu jest coś z dawnych zespołów komedii-wywiadowczych epoki molierowskiej lub szekspirowskiej... Autor wystawianej sztuki, Bertholt Brecht jest równocześnie jej reżyserem, zoną piosenkarza, Helena Weigel pełni rolę nie tylko aktorki, ale również dopomaga mężowi w jego obowiązkach kierowniczych. Zespół jest wyjątkowo zwarty — wszyscy razem tak długo „warzą” sztukę w tyglu doświadczeń, eksperymentują, aż wreszcie uzyskują poszukiwane rozwiąza-

literacka przenośnia nie trafia do widza. Brecht usiłował zarządzić temu rozdzwielkowi, każąc osobom prologu występować równocześnie w przedstawieniu, w bogatych strojach z czasów feudalnej Gruzji — i to tak, aby nie zatracili oni całkowicie swoich cech „rzeczywistych” (tj. z prologu). A więc np. kobieta-agronom, która w prologu referuje zebrany projekt założenia na spornym gruncie winnicy gra później Gruszę, bohaterkę tej gruzińskiej sagi. Pieśniarz Arkadi przestacza się potem w sędziego Azdaka.

Oto prolog: grupa gruzińskich kołchoźników siedzi na ziemi w barwnych strojach ludowych i dyskutuje nad przeznaczeniem żyznej doliny pozostawionej w czasie odwrotu przez dawnych użytkowników. Rozmowa toczy się zrazu wolno, krzyżują się kontrowersje, powoli gwar narasta. W głębi sceny widzimy namalowane na zwieszającym się z góry płótnie zębate szczyty Kaukazu. Wreszcie, gdy kobieta-agronom przedstawia projekt zasadzenia winnicy na spornym terenie — wybucha hałaśliwa radość i ktoś rzuca podjęty z ochotą projekt zagrania scenicznego, amatorskiego obrazu z dawnych dziejów tej ziemi. Scena pustoszeje — kurtyna spada. Tymczasem pieśniarz Arkadi w towarzystwie dwóch dziewcząt w strojach narodowych wychodzi na male przedscenie obok orkiestry. Kurtyna idzie w górę — widzimy gubernatora Abaszwilli udającego się wraz z żoną, dzieckiem w wózku i dworem do kościoła. Wszyscy aktorzy noszą maski, jak w starym teatrze chińskim, i kostiumy stylizowane na wzór starych miniatur Wschodu lub postaci malowanych na porcelanie. Czyni to na widzach silne i nieznanne dotąd wrażenie. Casy orszak niknie w odrzwiach kościoła. Lecz „południe było porą na śmierć” — mówi pieśniarz! Oto wybucha z dawna przygotowana przez spiskowców rewolucja pałacowa, gubernator ginie, omdlała gubernatorowa wnosi na koniu szperny adju-

wrażenie, iż góry również „odwracają się”. Za pomocą podobnych chwytów inscenizacyjnych reżyser rozwiązuje scenę ucieczki Gruszy przed żołnierzami po kładce nad przepaścią górską. W dalszym ciągu akcji, Grusza, chcąc uratować dziecko, poślubia umierającego gospodarza, mimo, że przysięgła wierność żołnierzowi Simonowi Chachawa. W rzeczywistości wieśniak tylko symuluje, aby nie zostać wcielony do wojska. Scena „uczty weselnej” zrobiona jest genialnie: widzimy przekrój wiejskiej chaty przedzielonej zastoną na dwie części — po jednej stronie uczują i weselą się zaproszeni chłopcy, po drugiej leży gospodarz i wyklina gości objadających jego spiżarnię.

Ostatni akt przedstawia dzieje sędziego Azdaka, postaci zrodzonej ze skrzyżowania rabelaisowskiej fantazji i szekspirowskiego humoru — nicponia, obieżyswiata, hulaki, który jednak w sędziowskiej tożsamości rozdziela sprawiedliwe wyroki. W postaci tej ucieleśnił się jakiś ludowy mit o sprawiedliwości nie „ślepej”, taka dotąd sprzyjała silnym i bogatym — ale właśnie widzącej i skłaniającej się w stronę ludzi nieznaczących lecz szlachetnych. Rola jego w dramacie Gruszy jest następująca: oto powraca gubernatorowa Abaszwilli i żołnierze odbierają wreszcie jej synka z rąk Gruszy. Sędzia ma teraz rozstrzygnąć spór obu kobiet i przydzielić dziecko prawdziwej matce. Pomaga mu w tym stara rada Salomona: każe narysować na ziemi kredowe koło i umieścić w środku dziecko. Następnie poleca obu matkom ciągnąć równocześnie dziecko w swoją stronę. Która matka wyciągnie dziecko ku sobie — tej zostanie ono przyznane. I oto gubernatorowa wyrzuca chłopczyka z kredowego koła! Lecz sędzia Azdak, wbrew zapowiedzi, przysądza dziecko Gruszy — jej właśnie, uczucie nie pozwoliło narazić małego Miszy na rozerwanie...

Mówiąc o wykonawcach trzeba by najwięcej miejsca poświęcić „bohaterce” wieczoru: Angelice Hurwicz w roli Gruszy, zanalizować tajemnicę jej urzekającego prostoty, przejrzystej gry. Krótka scena jej „zaręczyn” z Simonem Chachawą (gra go surowo i oszczędnie Raimund Schelher) — była może największym osiągnięciem aktorskim powojennego, niemieckiego teatru i kto wie, czy nie przewyższała nawet roli, dzięki której artystka ta stała się sławną w całej Europie, mianowicie niemej Kattrin w „Mutter Courage” Brechta. Obecna jej rola składa się z kilku warstw — potrafiła przecież nakreślić kilkoma rysami sylwetkę dzielnej dziewczyny-agronoma z prologu, później stwarza czystą, szlachetną postać Gruszy... Ale nie dosyć na tym — przecież Grusza gra również narzucone przez okoliczności rolę, są momenty, w których wypiera się dziecka i znowu je przyjmuje, wbrew sobie musi pełnić obowiązki żony Gospodarza. Czyż to nie dosyć? A jednak Angelika Hurwicz wczuła się doskonale we wszystkie postaci i jest równocześnie tylko sobą, wydaje się, że w swoją grę, godną przecież specjalnego studium, nie wkłada żadnego wysiłku... Helena Weigel, z którą zrosła się już niejako przygarbiona sylwetka Mutter Courage, tutaj roztacza wokół siebie przepych i lodowaty chłód majestatu feudalnej władczyni. Ernst Busch — wcielił się w dwie postaci: pieśniarza Arkadego i sędziego Azdaka.

Może wydać się dziwne, że przystąpiłem na propozycję przekazania czytelnikom polskim swoich wrażeń z tego przedstawienia, skoro zadaniem przeciwnym jestem założeniom teoretycznym Bertolta Brechta, jego koncepcji „epiki dramatycznej”, czy też po prostu powieści widzianych na scenie, koncepcji, jaka znajduje kształt artystyczny w jego twórczości literackiej. Zresztą — przeciw tej koncepcji występowało ostatnio wielu krytyków niemieckich, wystarczy przypomnieć dyskusję, jaka rozgorzała po wystawieniu tołstojowskiej „Anny Kareniny” w Volksbühne (Scena Ludowa — przyp. tłum.). Padły głosy, z którymi solidaryzuję się w pełni, że nie jest możliwe przeniesienie epiki powieściowej na scenę i że w razie kontynuowania tej mody doprowadzi się swolna do rozbicia teatru związanego ściśle z dramatyczną strukturą utworu literackiego. Zagadnienie to jest bardzo istotne dla Brechta, u którego obserwujemy wykorzystywanie teatru jako środka dla przekazania treści epickich. W istocie „Kaukaskie Kredowe Koło” dotyka tylko po graniczą dramatu, a jego literacka postać dramatyczna służy tylko temu, aby utwór ten mógł znaleźć się na scenie. Tutaj Brecht komplikuje jeszcze to zagadnienie: to nie tylko powieść widziana, ale równocześnie powieść opowiadana przez pieśniarza Arkadego, jest to — jak jeden z krytyków znakomicie określił — „realizm z drugiej ręki”.

Błędem tego utworu (nie usunęła go nawet wnikliwa reżyseria autora) jest pewna dysharmonia między prologiem dziejącym się współcześnie w kolchozie, w Gruzji, a akcją właściwą zamkniętą w kształt amatorskiego przedstawienia osnutego na tle staro-chińskiej baśni o kredowym kole. Części te nie łączą się w jednolitą całość i kunsztowna

rową unosi na koniu adwokat. Pozostawione w rozgardiaszu dziecko gubernatora podnosi z ziemi Grusza, dziewczyna kuchenna i ucieka z nim w góry. Do woturu komentarza poetyckiego Arkadego, który pełni tu rolę greckiego chóru — przesuwa się scena obrotowa, na płótno przedstawiające fragment górskiego masywu nakładają się nowe płótna, tak, że widz ma

Nie uda nam się nawet wymienić wszystkich nazwisk wykonawców i dlatego ostatnie słowa pragnę poświęcić innemu współtwórcy sukcesu tego wieczoru: Paulowi Dessau. Jego z lekka drażniąca, perkusyjna, infernałna muzyka dopełniła całości tego świetnego spektaklu

Gerhardt Böhm



rus. A. Stopka