

TEATR

NR 14 16-31 SIERPNIA 1952v.





TEATR POLSKI we Wrocławiu: „ANGELO, TYRAN PADWY” Wiktora Hugo. Scena z aktu trzeciego: M. Nowakowska (Reginella), W. Dewoyno (Ordelafo), A. Polkowski (Homodei), W. Kuczyński (Orfeo). Reżyser: W. Horzyca. Scenograf: J. Przeradzka. (fot. Mozer).

Na str. 9 artykuł St. Dąbrowskiego „Wiktor Hugo na scenach polskich”.



SARAH BERNHARDT w roli Dony Sol w „HERNANIM” Wiktora Hugo na scenie warszawskiej w roku 1882.

Na str. 19 felieton Quidama „Indywidualność aktora”.



TEATR NARODOWY w Warszawie: „REWIZOR” Gogola: S. Daczyński, Z. Kęstowicz, J. Kurnakowicz, W. Grabowski. Reżyser: B. Korzeniewski. Scenograf: J. Kosiński (fot. COPA — E. Hartwig).

Na str. 5 recenzja A. Grodzickiego „Rewizor” czy „Horodniczy”



W. TOPORKOW (Orgon) i A. GEJROT (Kleant) w komedii Mollera „Świętoszek”.
Na str. 7 artykuł W. Toporkowa „Aktor w scenie zespołowej”.

NA OKŁADCE: Laureat Państwowej Nagrody Artystycznej JAN KURNAKOWICZ w roli Horodniczego. (Teatr Narodowy: „REWIZOR” Gogola).

»REWIZOR« CZY »HORODNICZY«

Niewiele jest w literaturze światowej dzieł dramatycznych, którym by ich autorzy dali tak szczegółowe objaśnienia inscenizacyjne, jak to uczynił Gogol z *Rewizorem*. I tak — w dialogowym intermedium „*Przy wyjściu z teatru*” pisze on o istotnym sensie swej komedii i o jej jedynej „uczciwej, szlachetnej postaci”, którą był — śmiech, „ten śmiech, który cały powstaje z promiennej natury człowieka... i bez którego małość i nędza życia nie napęłniałyby go takim strachem”. W liście po pierwszym przedstawieniu *Rewizora* bardzo ostro odżegnuje się od ujmowania Chlestakowa jako „zwyczajnego kłamczucha”, jako jednego z „całej zgrai wesołków wodewilu” i określa go jako człowieka, który „wcale nie oszukuje, nie jest kłamcą z zawodu, niemal zapomina, że kłamie i sam prawie wierzy w to, co mówi”. W ostrzeżeniu dla tych, którzy chcieliby zagrać jak należy *Rewizora* podaje ogólne zasady scenicznego przedstawiania komicznych postaci i dokładne charakterystyki prawie wszystkich osób występujących w komedii. Zresztą i samego *Rewizora* zaopatrzył Gogol w „*Uwagi dla aktorów*” o „charakterach i kostiumach”. Wreszcie — i bynajmniej nie w ostatniej mierze — tekst komedii napisanej nie tylko przez genialnego realistę, ale i przez pisarza mającego świetne wyczucie sceny i teatralnej celowości każdego słowa i zdania — daje reżyserowi i aktorom najpewniejsze, niezawodne wskazówki.

A więc trzeba je „tylko” odczytać i sprawa załatwiona... Oczywiście nie tak! To proste jakby się wydawało. Dowodem tego może być niejedna inscenizacja *Rewizora* na naszych scenach a częściowo także i ostatnie wystawienie tej komedii przez Państwowy Teatr Narodowy w Warszawie.

A przecież przedstawienie to cechowało niewątpliwie dążenie do jak największej wierności autorowi w ustawieniu postaci, spojrzenie na komedię świeżymi oczami tzn. nawrócenie do prawdziwego Gogola i uwolnienie się od tego wszystkiego co złego wokół niego w teatrze narosło. Dążenie to widać wyraźnie nie tylko ze zgrupowania w programie wspomnianych wyżej gogolowskich materiałów, w chęci poinformowania widza o intencjach autora i teatru, nie tylko z wynurzeń prasowych inscenizatora i reżysera Bohdana Korzeniewskiego, ale i z samego przedstawienia, które w dużej mierze jest trafną realizacją tych zamierzeń. W dużej mierze — ale nie w zupełności. Jeżeli tak się stało, to dlatego, że niektórzy wykonawcy nie wypełnili odpowiednią treścią ram nakreślonych przez reżysera, a sam reżyser niekiedy dawał się uwodzić „świeżym oczom” i — zwłaszcza w tych miejscach, gdzie wskazówki Gogola były mniej dokładne — zbacał na manowce leżące poza właściwą i konsekwentną linią utworu i przedstawienia.

Wydobyć zaś właściwy sens *Rewizora* to znaczy wydobyć druzgocącą siłę jego śmiechu — tego „pozytywnego bohatera” komedii. I to Korzeniewskiemu się udało. Przedstawienie jest bardzo śmieszne i żywe, dalekie od jakiegokolwiek konwencjonalnego celebrowania klasycznego dzieła. To dowód nie tylko tego, że Gogol jest zawsze młody i bliski naszemu widzowi, ale i tego, że teatr młodzieży to potrafił jeszcze podkreślić, a w każdym razie jej nie zagubił. Jednakże *Rewizor* posiada tak niewyczerpany i tak różnorodny ładunek śmiechu, że niepotrzebne mu są wszelkiego rodzaju dodatki jak np. operetkowi policjanci, jakich widzieliśmy w tym przedstawieniu.

Nie jest to przy tym śmiech pusty dla samej zabawy. Śmiech

I znowu ta straszliwość stosunków międzyludzkich ma zupełnie wystarczającą wymowę w realizmie *Rewizora*; nie trzeba jej wzmacniać środkami komedii tej obcymi. A do takich należy w przedstawieniu warszawskim np. scena w ostatnim akcie, w której Horodniczy znęca się nad kupcami. Nie to w niej razi, że kupcy biją przed nim pokłony na kolanach, bo tak w ówczesnej Rosji bywało i w ten sposób scenę tę przedstawiają niektóre rosyjskie ilustracje do *Rewizora*. Ale to — w dodatku nadmiernie rozciągnięte — sadyistyczne znęcanie się, bicie i kopanie (w ogóle tych kopniaków w całym przedstawieniu jest za wiele) nie tłumaczy się sytuacją, a mając zapewne podkreślać wymowę społeczną tej sceny, osła-

kontakt. Ale przy tym śmieszność ta nie roztopia społecznej grozy tej postaci i systemu, której ona jest wykwitem. W tym jest największy triumf aktorski Kurnakowicza, który w swej głęboko realistycznej grze spełnia wszystkie postulaty Gogola. Jego Horodniczy jest łapownikiem, zachowującym się „bardzo solidnie” („do pewnego stopnia nawet rezoner”), opętany strachem na wieść o przyjeździe rewizora. Zmienność nieraz bardzo gwałtowna nastrojów, różność stosunku Horodniczego do różnych ludzi pokazał Kurnakowicz z nieomylną prawdą, bez żadnego fałszu. Lekkie poczucie wyższości wobec współtowarzyszy i współpracowników (łajdactw, o których mówi z rozbijającą szczerością i naturalnością), brutalność wo-



TEATR NARODOWY w Warszawie. „REWIZOR” Gogola. Scena z aktu drugiego. Od lewej: E. Fertner, J. Kurnakowicz, S. Daczyński, T. Fijewski i A. Mikołajewski. Reżyser: Bohdan Korzeniewski. Scenograf: Jan Kosiński. (fot. COPA — E. Hartwig).

Gogola uderza niezmiernie celnie, bez litości i z mocą nie do odparcia w samo sedno pańszczyźnianego — biurokratycznego ustroju carskiej Rosji, pokazanego w całej ohydzie na małym odcinku życia zapadłego kąta prowincjonalnego. Przedstawiając ten odcinek, autor obnaża straszliwy sens całego systemu i nie tylko tego, ale każdego systemu opartego na ucisku, strachu i wyzysku, systemu, który mamy już poza sobą, ale który w różnych wariantach istnieje jeszcze w kapitalistycznym świecie. Godząc zaś weń ostrzem śmiechu Gogol broni tych wartości, w imię których system ten został obalony. Stąd też wywodzi się zawsze świeża aktualność *Rewizora*.

Tak więc komedia Gogola będąc nieodparcie śmieszna i zabawna, ani na chwilę nie przysłania tym śmiechem straszliwości systemu i ludzi, których on rodzi. Nie zamazać tego, ale przeciwnie, uwydatnić jeszcze z całą ostrością winno każde przedstawienie *Rewizora*.

bia ją tylko przez fałszywość i artystyczną surowość środków teatralnych. Gogol przez cały czas w *Rewizorze* walczy śmiechem. Ta scena zaś na pewno nie jest śmieszna, jest tylko brutalnie odrażająca, toteż nie mieści się zupełnie w charakterze komedii. Nie mieści się też w ramach charakteru Horodniczego, tego — jak go określił Gogol — clemiężcy, w którym nie ma „złowroziej chęci ciemnienia: jest tylko zwyczajna chęć zagarniania wszystkiego, co wpada w oczy”. Charakteru — który tak znakomicie pokazał na scenie Jan Kurnakowicz.

Ta prawdziwie wielka kreacja aktorska, która uwieńczona została Nagrodą Państwową I stopnia za rok 1952, zapewne przejdzie do historii teatru polskiego. To z pewnością najlepszy Horodniczy na scenach polskich. Kurnakowicz jest nieporównanie śmieszny, każdy jego ruch i słowo budzi wesołość na widowni, z którą potrafi on z szczególną umiejętnością od razu nawiązać

bec podwładnych i wyzyskiwanych, służalcza uniżoność zaprawiona strachem i niepozbawiona sprytu — wobec przełożonych, rozpierająca pycha pod wpływem rzekomego powodzenia i tragiczne przerożenie i wściekłość w chwili zaważenia się jego rojeń — wszystko to było wygrane z całym bogactwem odcieni. Wielkość tej kreacji polega też na tym, że nie jest ona tylko wierną realizacją wskazań Gogola, ale Kurnakowicz korzystając z nich przepoił je i wzbogacił własną indywidualnością, stwarzając pełną, historycznie i psychologicznie prawdziwą, dającą świetny wyraz właściwego sensu komedii Gogola.

Dzięki sile indywidualności aktorskiej Kurnakowicza rola ta wysunęła się zdecydowanie na plan pierwszy, stała się rolą „tytułową”, bo w takim ujęciu komedia właściwie powinna nazywać się *Horodniczy*. On bowiem a nie „rewizor” jest tu postacią centralną, wokół której wszyst-

ko się kręci i która przysłania sobą Chlestakowa. Tego ostatniego grał Tadeusz Fijewski. Można o nim również powiedzieć, że był całkowicie wierny Gogolowi. To nie był wielkomiński fircyk i oszust — jak go zwykle widziano na scenach polskich — ale — tak jak chciał go widzieć Gogol — chudzina, „z lekką głupawą“, petersburski urzędniczek, który z przypadku staje się kłamcą. Tę nową, choć właśnie najstarszą, bo gogolowską — koncepcję Chlestakowa przeprowadził Fijewski bardzo starannie i konsekwentnie ani na chwilę z niej nie wypadając. Zwłaszcza w pijackim opowiadaniu o Petersburgu wszystkie stadia narastania kłamstwa i stopniowego coraz silniejszego upajania się nim były rozwinięte wzorowo. Ale samo wykonanie — choćby najbardziej wzorowe — wskazówek autora i reżysera okazało się tu niewystarczające. Fijewskiemu nie dostawało siły własnej indywidualności, dlatego jego Chlestakow przy całym wielkim i widocznym wkładzie pracy w przygotowanie tej roli bladł i usuwał się w cień wobec Horodniczego Kurnakowicza.

Wydobycie śmieszności tych postaci i całego tła ludzkiego, na którym się one poruszają, polega według intencji Gogola nie na karykaturowaniu ich; przeciwnie, mają one brać same siebie jak najbardziej na serio, nie starać się być śmiesznymi i właśnie dlatego najbardziej śmieszyć. To było też dążeniem reżysera. W realizacji dawało to różne wyniki. Sędzia Liapkin - Tiapkin, Pócztmistrz, Bobczyński nie chcieli śmieszyć, ale też... nie byli śmieszni, tylko po prostu nijacy. A znów córka Horodniczego nie wolna była od przesadnych groteskowych min i ruchów. Za to Zygmunt Chmielewski jako Ziemiańnika doskonale utrzymywał się w tonie gogolowskim, Władysław Grabowski szczerze śmieszył jako zastraszonego kuratora szkół, a Ed-



TEATR NARODOWY w Warszawie. „REWIZOR“ Gogola. Scena z aktu pierwszego. Od lewej: J. Nowak, E. Fertner, W. Bracki, Z. Szymański, S. Daczyński, Z. Kęstowicz, J. Kurnakowicz, W. Grabowski i Z. Chmielewski. (fot. COPA — E. Hartwig).



TEATR NARODOWY w Warszawie. „REWIZOR“ Gogola. Scena z aktu czwartego. Od lewej: J. Kurnakowicz, W. Łuczycka, T. Fijewski, B. Krawczykówna. (fot. COPA — E. Hartwig).

ward Fertner zagrał z bardzo ciepłym i rozczulającym humorem Bobczyńskiego, tego człowieka, którego „los przeznaczyl dla wygody innych nie zaś wła-

snej“. Warto zwrócić szczególną uwagę na Wandę Łuczycką odtworzającą prowincjonalną, starzejącą się kokietkę, jeszcze „wartą grzechu“, żonę Horodni-

czego. Łuczycka grała tę rolę kilka lat temu, tym razem ujęła ją inaczej a prawdziwiej. To wynik dobrej pracy reżysera i aktorów.

Osobne uznanie należy się Adamowi Miłkołajewskiemu za Adamowi, bez zbędnych błazeństw ujęcie roli służącego Osipa.

Małe epizodyczne role były wykonywane również nie przez drugorzędnych aktorów. Wymieńmy choćby Stanisławę Perzanowską, która przepysalnie i soczyście zagrała ślusarzową. Dzielnie jej sekundowała Danuta Wodyńska jako kobietka-dewotka, żona profesora.

Wierność Gogolowi — to wierność realizmowi. Tam, gdzie tę wierność w przedstawieniu zachowano, tam miało ono właściwą wymowę artystyczną i społeczną, a gdzie indziej...?

To „gdzie indziej“ było przede wszystkim w ostatnim akcie, który reżyser umieścił wbrew tekstowi w jakiejś klasycznej sali kolumnowej zamiast jak i poprzednio w tym samym pokoju domu Horodniczego. Wprawdzie jej klasycyzm był bardzo — pozał się Boże — prowincjonalny, ale i tak nieprawdopodobny w mieszkaniu władcy miasteczka, z którego „choć trzy lata galopem pędzić, a do żadnego państwa nie dojedzie“. Nagle Horodniczy urósł tu na jakiegoś wielkorządcę - satrapę, jakby jego marzenia o generalskiej karierze już się zrealizowały. I nawet mimo tych marzeń, nie jest prawdopodobne, aby wraz z rodzinną przysiadł i witał gości na siedząco. Z tym łączy się także wspomniana już wyżej scena z kupcami z tegoż aktu w jedną przemyślaną widocznie, ale fałszywie przemyślaną całość.

Fałszywymi tonami odbijały też dekoracje Jana Kosińskiego i w tym akcie, i w poprzednich, gdzie przypominały raczej poczekalnię urzędową niż prywatne mieszkanie horodniczego Skwoźnika Dmuchańskiego.

DO KOŁA »REWIZORA«

Z numeru czerwcowego miesięcznika moskiewskiego „Teatr“ dowiadujemy się, że w dniu 4 marca 1952 tj. w stulecie śmierci Gogola jego Rewizor był grany w siedemdziesięciu czterech dramatycznych teatrach radzieckich. Zdaniem „Teatru“ do najlepszych inscenizacji Rewizora należała inscenizacja Teatru Leningradzkiego, który mieliśmy okazję poznać jesienią roku ubiegłego.

„Teatr“ poświęcił obszernie studium krytyczne inscenizacji Rewizora w jednym z teatrów moskiewskich, dokonanej przez reżysera Popowa.

Autor artykułu zastrzega się przeciwko kępowaniu reżysera, jeżeli chodzi o nowe i świeże koncepcje i nowe podejścia do poszczególnych ról. Pochwaliwszy szereg pomysłów trafnych i zgodnych z dziełem Gogola, autor artykułu przechodzi do minusów inscenizacji i pisze tak: „Gdyby reżyser, który w ujęciu poszczególnych scen i ról postępuje się „kursywą“, zachował miarę, można by mówić o jego zwycięstwie. Niestety Popow postąpił inaczej. W inscenizacji

swojej dąży on do tego, by za wszelką cenę, każdą prawie scenę, każdy obraz odczytać po swojemu, prawdopodobnie z obawy, że w przeciwnym razie przedstawienie utraciłoby jedność stylu. Próżna obawa! To, co w reżyserii Popowa jest najlepsze, nie stoi w żadnej sprzeczności z zasadami realizmu, a jedność stylu widowiska narusza właśnie odchylenie reżysera od życia i prawdziwej psychologicznej w tych wszystkich przypadkach, kiedy ostrość i jaskrawość rozgrywających się na scenie zdarzeń staje się u niego nie środkiem dla odcyfrowania zamiaru autora, lecz celem samym w sobie. Raz po raz sztuka wzywania się w sytuację ustępuje w tym widowisku miejsca sztucznej zewnętrznosci.

Kiedy Horodniczy wychodząc na palcach z pokoju, w którym zasnął Chlestakow, nagle potyka się o krzesło i przerażony przy-ciska je do piersi, jakby chcąc w ten sposób uniknąć dalszego hałasu, zachowanie takie, choć nieoczekiwane, usprawiedliwia sytuacja i moment psychologiczny; kiedy jednak przez kilka minut horodniczy pęta na kolanach

przed Chlestakowem, również kłęczącym obok kłęczącej Marii, to cała ta scena staje się nie tylko sztuczna, ale wypacza sens jednej z ważnych scen.

Ma się wrażenie, że reżyser jak-gdyby nie dowierzał humorowi Gogola. Oto przykład: służący zawiadamia Chlestakowa, że njo-są wreszcie obiad. Wedle informacji Gogola Chlestakow bije bravo i zaczyna podskakiwać na krzesła. W inscenizacji Popowa Chlestakow podbiega do wchodzącego do pokoju służącego, który niesie danie na wysoko podniesionych rękach i w nieprawdopodobny, kłownowski, sposób skacze dookoła niego, starając się zaglądać do półmisków.

W akcie trzecim Łuka Łukicz w odpowiedzi na tyradę Horodniczego o jego nienawiści do kart, mruczy pod nosem: „A u mnie kanalia wygrał wczoraj sto rubli“. I tutaj reżyser przestraszył się zapewne, że humor Gogola nie dotrze do słuchacza i dlatego każę Chlestakowowi podczas całego przemówienia Horodniczego na jego oczach tasować talie kart, wziętą ze stołu. Re-

żyser starając się zaostriżyć humor autora, osłabił tylko efekt zabójczej repliki Chłopowa.

Nie koniec na tym. Oto Bobczyński podczas opowiadania Bobczyńskiego nie tylko stara mu się cały czas przerywać, ale w kulminacyjnym momencie siada na kolanach Bobczyńskiego, żeby w ten sposób przyjąć do słowa. Dalszy przykład: u Gogola sędzia Liapkin-Tiapkin opuściwszy na ziemię przygotowane dla Chlestakowa jako łapówka pieniądze, szepce z przerażeniem: „No, teraz dostałem się pod sąd!“ Słowa te Liapkin - Tiapkin wypowiada w obawie, że urzędnik z Petersburga okaże się nieprzekupnym. Tymczasem reżyser każe Liapkinowi - Tiapkinowi przez cały czas rozmowy z Chlestakowem trzymać wysuwającą się z kufka sturublowkę prosto przed nosem „Rewizora“. Po co ten formalistyczny chwyt, psujący całą scenę? A oto scena oświadczenia Chlestakowa Annie Andriejewnie. Wbrew instrukcjom Gogola Chlestakow nie tylko pada przed nią na kolana, ale objawszy ją, zaczyna ją namięt-

nie całować i w tej pozie заста-
je go Maria Antonowna. Wszyst-
ko to nie tylko nie wiąże się z
następującymi z kolei słowami i
sytuacjami, ale w tej samej sę-
nie reżyser wpada w sprzeczność
ze sobą, gdyż na widok Marii An-
tonowny Chlestakow zaczyna
pełzać dookoła krzesła, jak gdyby
czegoś szukał na podłodze. To
pełzanie można wytłumaczyć po-
zycją na klęczkach przed Anną
Andriejewną, ale co ono ma
wspólnego z namiętnymi poca-
łunkami?

Z przykładów tych — pisze au-
tor artykułu — widać, jak tego
rodzaju pomysły obniżają realis-
tyczny wdzięk przedstawienia.
Choć w inscenizacji Popowa dużo
jest momentów i pomysłów uda-
nych, to jednak myśl Gogola, u-
ogólnienia Gogola zastąpione zo-
stały reżyserskimi trickami, prze-
sadytym akcentowaniem szczegó-
łów.

Wykonawcy poszczególnych
ról mają żywe, barwne sceny,
ale reżyser zmusił ich do tego, że
każdy z nich robi to, czego we-
wnętrznie, psychologicznie nie
jest w stanie usprawiedliwić.
Wskutek tego u szeregu aktorów
w najważniejszych chwilach

spojrzenie jest jakby nieobecne,
puste, a w każdym razie nie wy-
raża tego, co z wielkim tempera-
mentem zewnętrznym znajduje
swoją wyraz w pozach, ruchach i
intonacji.

Nie łatwo występować z obwi-
nieniem, kiedy człowiek zdaje
sobie sprawę z jego ciężaru ga-
tunkowego i z tego, że skiero-
wane jest ono pod adresem arty-
sty, którego przywykło się cenić
bardzo wysoko. Słowa te jednak
muszą być wypowiedziane. Tam
gdzie forma wyrazu odrywa się
od treści, zamiast środka staje się
celem, tam gdzie akcentowanie
drobiazgów zastępuje całość, tam
gdzie niespodziewane tricki nie
przyczyniają się do rozszyfrowa-
nia zamiarów autora, lecz wy-
stępują jako samodzielne rozry-
wkowe numery, tam kategori-
cznie mówić należy o formalizmie,
o odejściu reżysera i wykonaw-
ców od zasad realistycznego roz-
wiązania widowiska.

Jak się to mogło stać? Jak się
mogło zdarzyć, że w roku po-
święconym pamięci największe-
go pisarza — realisty, jego zna-
komity utwór stał się odskocznią
dla przedstawienia w wielu
szczegółach antyrealistycznego,

skierowującego nas ku temu, co
dawno już nasz teatr ma za so-
bą i co zostało potępione przez
partię i naród... Stało się to dlate-
go, ponieważ reżyser starając się
stworzyć przedstawienie niepo-
dobne do żadnych poprzednich
ująć „Rewizora“, walcząc o ory-
ginalność i ostrość rysunku za
wszelką cenę, nie ocenił znacze-
nia wspólnych tradycji realis-
tycznych, zgromadzonych przez
teatr rosyjski w realizacjach
„Rewizora“. Nie poprzestając na
momentach i ujęciach nowych i
cennych, do których doszedł w
rezultacie wielkiej pracy twórczej,
reżyser utracił poczucie
miary, zgrzeszył przeciw podsta-
wom realizmu, przeciw wielkiej
życiowej i społeczno-historycz-
nej prawdzie.

Niepowodzenia te nie tylko są
smutne. Mogą one wywołać bar-
dzo niepożądany rezonans. Bo
przecież dla tych, którzy boją się
nowego, którzy zamiast walki o
zgodne z duchem czasu odczyty-
wanie klasyki, zamiast ostrych i
śmiałyh inscenizacji utworów
klasycznych, wołają widowiska
szare i poprawne, niepowodze-
nie „Rewizora“ Popowa może się
stać argumentem dla wypowie-

dzenia się przeciw barwności, te-
atralności, śmiałości reżyserskiej
i aktorskiej w ogóle. Z drugiej
strony błędy wielkiego artysty,
o ile się ich na czas nie odkryje i
nie nazwie po imieniu, mogą się
stać powodem odrodzenia się
wszelkiego rodzaju eksperymen-
tów formalistycznych, które za-
wsze pasjonowały rzemieślników
pozbawionych prawdziwego ta-
lentu, nie znających wysokiej
sztuki prawdy życiowej.

Teatry — czytamy w zakoń-
czeniu artykułu — nie zawsze ro-
zumieją należycie istotę ostrości
i śmiałości decyzji reżyserskiej
w inscenizacji utworów klasycz-
nych. Ostrość ta i śmiałość za-
stępowana jest czasami ze-
wnętrzną atrakcyjnością, zachły-
śnięciem się formą.

Walka o barwność, sceniczność,
ostrość wydzwiku widowiska,
to sprawa niełatwa. Oprócz ta-
lentu i umiejętności niezbędny
jest tutaj wielki takt i wielka
subtelność, niezbędny troskliwy
stosunek do doświadczenia po-
czynionego przez teatr radziecki
w realizacji scenicznej utworów
klasycznych.

Opracował
Jacek Frühling