

CZY SPEŁNIĄ SIĘ NADZIEJE?

W jednej z nowel Howarda Fasta bohater budzi się rankiem pełen optymistycznych myśli. Czuje się szczęśliwy, wierzy w siebie i w świat. Kłopoty powszednie, małe utarczki jakże przynosi życie, rozczarowania, przykrości i niepokoje odziera go stopniowo z całej radości. Wraca wieczorem, pełen przygnębienia i gorczy.

Doznajemy podobnego optymizmu na progu każdego sezonu. Jesienne miesiące bywają w teatrach „wiosną” przewidywań i nadziei. Korzystajmy z tych nastrojów, by przypomnieć sprawy, które wszystkim leżą na sercu.

Teatry polskie (z wyjątkiem trzech scen reprezentacyjnych) przeżywają kulminacyjny moment procesu decentralizacyjnego. W wielu ośrodkach (choć niestety nie we wszystkich) sytuacja kształtuje się pomyślnie. Rady Narodowe wkładają w swe nowe funkcje sporo ambicji i dobrej woli; dążą do tego, by ich teren mógł się pochłubić teatrem godnym podziwu. Co więcej, festiwale prowincjonalne stają się dowodem troski o wspólne różnym regionom dążenia i cele. Wciąż jednak w wielu terenach za mało troski o stan i zagospodarowanie sal teatralnych w małych miasteczkach, o usunięcie trapiących aktorów trosk mieszkaniowych, o przyznanie niezbędnych funduszy na inwestycje. Zdarza się marnotrawienie znacznych sum na sprawy pseudokulturalne, wznoszenie wielomilionowym kosztem luksusowych budynków, w minimalnym stopniu potem użytkowanych, przy nieumiejętności wynalezienia sum potrzebnych dla placówek zawodowych. Otóż wyraźnie wytkniętym celem decentralizacji teatralnej jest powolne, ale nieustanne poprawianie sytuacji teatrów, oraz coraz silniejsze wiązanie pracy zespołów z potrzebami widzów.

Zgadza się wszyscy, że cel ten może być tyl-

ko wtedy osiągnięty, jeśli decentralizacji teatralnej towarzyszyć będzie stopniowe powiększanie samodzielności teatrów. Placówka artystyczna tylko wtedy może pełnić swe funkcje — to jest dostarczać widzom artystycznych przeżyć — gdy przestaje być instytucją o charakterze administracyjno-biurokratycznym. Odpowiedzialność społeczna teatru wymaga pełnej dojrzałości ideowej, a ta dojrzałość wyraża się samodzielnością poczyniń i osiągnięć. Ani programu artystycznego, ani jego wykonania nie można nikomu narzucić; musi on się skryształizować w toku własnej pracy. Gdyby sezon 1961/62 przyczynił się praktycznie i realnie do zwycięstwa tej zasady, byłoby to dalszym poważnym sukcesem i krokiem naprzód.

Rzecz prosta, że potrzebne byłoby przy tym jakieś „skodyfikowanie” stosunków między teatrami a Radami Narodowymi. Jest rzeczą dość łatwą do określenia, jakie kompetencje nadzorcze przysługują Radom w dziedzinie administracyjnej i finansowej. Trudniej może ustalić, czy i w jakim stopniu ingerencja może dotyczyć spraw artystycznych. Żaden kierownik, obdarzony indywidualnością artystyczną, nie może się wyrzec pełnego wykorzystywania funkcji artystycznych. Wydaje się zatem, iż nie tylko wydanie możliwie ścisłych w tej sprawie rozporządzeń, ale i ich przestrzeganie może być cennym naszym osiągnięciem w rozpoczynającym się sezonie.

Jakże jednak teatr może zdobyć i utrzymać swą samodzielność artystyczną, jeśli jego własny status wewnętrzny nie jest jasno określony? Jak dobrze wiadomo (i jak pisaliśmy w numerze z 16—31.III.1961), nowa umowa zbiorowa, opracowana przez Związki Zawodowe i SPATIF, a uzgodniona z Min. Kultury i Sztuki, do tej pory nie weszła w życie. Brak

odpowiedniej „konwencji” teatralnej sprawy, że nie są ściśle określone prawa kierownika artystycznego wobec zespołu; nie są uregulowane prawa aktorów i innych pracowników artystycznych, ich obowiązki i sytuacja. Nie wszedł też w życie opracowany przez SPATIF projekt regulaminu wewnętrznej pracy teatralnej.

Równie nabrzmiałą wydaje się sprawa norm aktorskich, których system, obecnie stosowany, budzi zastrzeżenia. Mija właśnie pół roku od chwili, gdy na zjeździe wrocławskim SPATIFu zapowiedziano rewizję systemu norm, już gotową i bliską, sprawiedliwszą i bardziej celową. Nie będzie chyba jakimś fantastycznym urojeniem, jeśli uwierzymy, że załatwienie tej sprawy może się dokonać w sezonie najbliższym.

Można śmiało powiedzieć, że nasze teatry objazdowe i wyjazdowe znajdują się w niełatwej sytuacji, a ich znaczenie z punktu widzenia kulturalnej decentralizacji nie tylko nie maleje, ale rośnie. Pewnym krokiem naprzód jest niewątpliwie „eksperyment białostocki”, oraz „akcja śląska”, polegająca na częściowym dowożeniu widzów na spektakle, co mogłoby w jakiejś mierze zastąpić tak ciężkie, mozolne i trudne wyjazdy. Jednakże częściowe zastąpienie wyjazdów teatru przez system dowożenia widzów mogłoby przynieść także i ten skutek pomyślny, że umożliwiłoby lepsze przygotowanie objazdów, a także pełniejsze renowowanie biorących w nich udział aktorów. Na przykład można by pomyśleć o podniesieniu dodatku wyjazdowego przy ograniczeniu ilości wyjazdów, co nie wymagałoby podwyższenia nakładów ze strony Rad Narodowych.

Gdyby choć część tych postulatów doczekała się realizacji w sezonie 1961/62, analogia z nowelą Fasta straciłaby zastosowanie.



NA OKŁADCE:

Jan Swiderski jako Berenger w sztuce Ionesco „Nosorożec” na scenie Teatru Dramatycznego m. st. Warszawy (fot. F. Myszkowski)

W NUMERZE:

Czy spełnią się nadzieje? . . . 3

NOWE PRZEDSTAWIENIA

Leonia Jabłonkówna — *Nosorożecologia* . . . 4
 Celestyn Skośnica — *Kłopoty z Otellem* . . . 6
 Wojciech Natanson — *Z okazji „Mądremu biada” w Krakowie* . . . 7
 Jerzy S. Sito — *O pięknej sztuce widzenia* . . . 8

W STULECIE URODZIN RABINDRANATHA TAGORE

Hiranmoy Ghoshal — *Rabindranath Tagore — dramaturg* . . . 10

AKTUALNE PROBLEMY POLSKIEJ DRAMATURGII

Ankieta (wypowiedzi Elżbiety Barszczyńskiej i Mariana Wyrzykowskiego oraz Idy Kamińskiej) . . . 11

ZA GRANICĄ

Jerzy Macierakowski — *Opery w Salzburgu* . . . 14
 Ossia Trilling — *Dwa festiwale* . . . 17
 Kroniki: *Nowy sezon w teatrach Moskwy i Leningradu, Murzyni i „Policjanci”, Jubileusz Barrault, Echa letnich festiwali, Piccolo Teatro po sezonie, Nowe premieiry paryskie, „Syn marnotrawny”, Gogol poprzednikiem Ionesco?*, „Murzyni” na Broadwayu . . . 19

FELIETONY

List z widowni: *Sukcesy, kłęski i coś jeszcze* . . . 9
 List ze sceny: *Prawda i pozory* . . . 21

PRASA I KSIĄZKI

l.j. — *O teatrze w czasopiśmie* . . . 21

TEATRA W POLSCE

Krzysztof Pankiewicz — *Stylni dekoratorzy* . . . 22

KRONIKA KRAJOWA

. 23

ZESPÓŁ REDAKCYJNY:

Edward Csató (red. naczelny), Maria Czernerle (zast. red. nacz.), Leonia Jabłonkówna, Irena Kellner, Andrzej Władysław Kral, Jerzy Macierakowski, Wojciech Natanson (sekr. redakcji), Mieczysław Radomski i Andrzej Wróblewski.

NASZA wiedza o nosorożcach jest, prawdę mówiąc, żenująco nikła. Przeciętny inteligent tyle może o nich powiedzieć, że są bardzo duże, że odznaczają się potężną i grubą skórą, i że ponadto dźwigają na swoich nosach jeden, ewentualnie dwa rogi. To zresztą żadna sztuka, ponieważ o tej ostatniej właściwości poucza nas sama ich nazwa. Ale czy jesteśmy w stanie wykazać się jakąś znajomością psychiki, struktury wyobraźni, upodobień estetycznych, tęsknot i marzeń przedstawicieli tego gatunku? Czy posiadamy jakieś dane na temat ich poczucia humoru, ich stosunku do historii, a wreszcie ich libida i ich kompleksów? Zrzućmy wreszcie maskę obłudy i miejmy odwagę przyznania się do naszych fatalnych zaniedbań w tej dziedzinie. Krótko mówiąc, nosorożce nie znajdowały się dotąd w orbicie naszych zainteresowań. Nie kojarzyliśmy z nimi żadnej określonej cechy charakteru — tak jak to ma miejsce w stosunku do innych odmian potomstwa wspólnej matki naszej, Natury. Ostatecznie nawet dziecko wie przecież z całą pewnością, że lis jest chytry i przebiegły, lew — wyniosły, potężny i pełen majestatu, szakal — nikczemny, złośliwy i żerujący na cudzym nieszczęściu, a pszczołka — pilna i pracowita. Ale jaki jest nosorożec — poza tym, że jego rzucająca się w oczy ociężałość wskazuje wyraźnie na brak upodobań do sportu i ćwiczeń rytmicznych? Ignoramus — ignoramus...

Przejdźmy jednak do rzeczy. Kiedy w początkowym — znakomitym — obrazie fantastycznej tragifarsy Ionesco pojawiają się po raz pierwszy na widnokręgu nosorożce, wówczas właśnie ów brak schematycznego i zdawkowego zespołu wyobrażeń, jaki zwykł towarzyszyć innym twórcom tego rodzaju wprowadzanym znieścacka na scenę — ów brak w szczególności sposób podnieca naszą wyobraźnię. Sztuka zarysowuje się na podobieństwo jakiegoś niezwykle fascynującego quizu, którego aktywnymi uczestnikami stają się wszyscy widzowie. Oczywiście, nikt nie ma najmniejszej wątpliwości, że nosorożec stanowi tu tylko jakieś postaciowanie, jakiś symbol — ale symbol czego? Co właściwie oznacza ten stwór tak egzotyczny, którego nasze dotychczasowe przyzwyczajenia nie umieją mechanicznie, a priori, ustawić w odpowiedniej przegródce? Pozorna absurdalność perypetii, groteskowy irracjonalizm replik scenicznych kryją najwyraźniej jakiś utajony sens; i my wszyscy, zgromadzeni na widowni, czujemy się powołani do wyluskania tego sensu, do rozwiąza-

nia quizu nosorożcowego. To nas podnieca i angażuje do współpracy, bo każdy z nas ma w swej naturze coś z tropiciela zawilichy śladów: jeśli nie z detektywa, to przynajmniej coś ze skromnego miłośnika krzyżówek i rebusów. A przy tym ten quiz, zaferowany nam przez Ionesco, olśniewa inteligencją, fascynuje dowcipem, sarkazmem, drwiną i cienką ironią.

Ale to naturalne podniecenie, ta beztroska, bezinteresowna satysfakcja, z jaką

NOSO- ROŻCO- LOGIA

LEONIA
JABŁONKÓWNA

uczestnicy przedstawienia zabierają się do rozwiązywania tej teatralnej zgadywanek, zabarwia się tutaj stopniowo uczuciem niepokoju. Elementy zagadki są niezmiernie zabawne, ale jakie będzie ostateczne rozwiązanie? I widz, wesoło ożywiony, pełen zainteresowania, powoli, nieprzymuszenie, z własnej woli, samodzielnie, zbliża się do nieuchronnego odkrycia. Odkrycia, które może okazać się wcale niewesołe, może nawet bardzo posępne. Jak w przypadku Edypa.

Wydaje mi się, że metoda artystyczna, jaką posłużył się tutaj autor, jest mistrzowska. Człowiek chce i powinien o własnych siłach dochodzić do poznania prawdy, która przed nim staje. Przyjmuje ją wówczas i przyswaja bez porównania lepiej aniżeli podaną z zewnątrz, od razu w gotowym kształcie — nawet jeśli ta prawda odkrywa mu własną jego klęskę. Ta skłonność ludzkiej natury sprawdza się na przykładach najróżniejszych autoramentu: w przypadku Edypa równie dobrze, jak w przypadku pierwszego lepszego rozwiązywacza krzyżówek. A widz teatralny to właśnie połączenie pierwszego i drugiego. Tej właściwości świetnie czyni zadość Ionesco — zwłaszcza w pierwszej połowie swej sztuki.

Wątek fabularny tego nowoczesnego moralitetu jest

bardzo prosty. W świat ucivilizowany, świat, którego jedynym królem i władcą jest homo sapiens, w świat tak bezspornie, zdawałoby się, poddany prawom nagromadzonej przez niezliczone pokolenia kultury — wdiera się nagle bestia: nosorożec. Hula sobie bezkarnie po nowoczesnych ulicach miasta, nie czyniąc zresztą na razie nikomu specjalnej krzywdy. Nie, bynajmniej nie jest przedstawiony według schematu typowego smoka z baśni: nie pożera młodzieńców i nie każe sobie składać dzievic na ofiarę. Po prostu przewala się, ciężki, gruboskórny i straszliwie przedpotopowy, przez wielkomięjskie arterie. Oczywiście fakt ten budzi wśród przedstawicieli najrozmaitszych środowisk zrozumiałą sensację, zdumienie i oburzenie; przede wszystkim jednak daje powód do niekończących się dywagacji i rozstrząsań teoretycznych co do genety, specyfiki, tudzież najrozmaitszych aspektów tego, tak niecodziennego zjawiska. Pochłonięci swą akademicką dysputą obywatele nie od razu dostrzegają osobliwy fakt, że nosorożec zaczyna się jako rozmnażać; i oto naraz okazuje się, że ten i ów spośród małych — a nawet i spośród elity — ulega niepoję-

łością, spod której wylania się niewątpliwy kształt rogu... Krótko mówiąc, homo sapiens przekształca się w nosorożca, przyjmując ze szczególną satysfakcją wszelkie zwyczaje tego gatunku i w niewiarygodnie szybkim tempie wyzbywając się utrwalonych tak niezłomnie, jak się zdawało, znamion swego człowieczeństwa.

Do tego punktu sztuka rozwija się znakomicie. Jej symbolika jest tak świeża i nieoczekiwana, że frapuje i aktywizuje wyobraźnię widza, a zarazem jest dostatecznie jasna i precyzyjna, by nie zmylić jej kierunku i nie zmącić perspektywy. Nie może wszakże być żadnych wątpliwości co do kierunku uderzenia. To uderzenie godzi w tchórzostwo i bierność tłumy, w lenistwo i wygodnictwo elity, w jej oportunizm i brak instynktu społecznego. A nade wszystko jest to groźne ostrzeżenie, dramatyczna — pomimo groteskowej scenarii i żartobliwego tonu — przestroga przed naszą zbyt lekkomyślną ufnością w trwałość i siłę pewnej formacji kulturowej. Nam się zdawało, że ona się stała nieodłączną i nierozdzielalną tkanką w organizmie człowieka, a okazało się, że to tylko cieniutki naskórek, który tak łatwo można zdrapać, obnażając zrogowaciałą skorupę na ciele bestii.

To wszystko jest oczywiste i dlatego symbolikę tej sztuki uznać trzeba za całkowicie jednoznaczna; ale jest ona zarazem wielowarstwowa. Gdyż możemy ją drażyć, zagłębiać się w nią i dokopywać się w niej wciąż nowych odrośli, wywodzących się z tego samego rdzenia. Zapewne, jej warstwa najbliższa nam, najbardziej dziś dla nas dotykająca i bezsporna, dotyczy zjawisk bezpośrednio przez nas przeżywanych: faszyzmu, totalizmu, hysterii wojennej. Ale na tym nie wycofuje się bynajmniej jej funkcja metaforyczna. Przemiana ludzi w nosorożce to mit o szerszym i głębszym zasięgu. Mogą w nim znaleźć odbicie także sprawy bardziej ogólne, niezwiązane wyłącznie z chwilą dzisiejszą i z określonym kompleksem zdarzeń: sprawy stosunków osobistych pomiędzy ludźmi, słabość, konformizm, powierzchowność i eklektyzm, snobizm i łatwość ulegania modom najbardziej dziwnym... Ten symbol sięga głęboko, jest wielowymiarowy. W tym jego wartości.

Ale ta piękna konstrukcja „wielu zwierciadeł” załamuje się, jak mi się zdaje, w drugiej połowie utworu.

W gruncie rzeczy autor powiedział już wszystko w dwóch pierwszych aktach. Najostrzejsza, najbardziej przejmująca pointa sztuki zawarta jest w scenie, w której na oczach głównego bohatera (i co więcej, na o-



tej psychozie: odczuwa jakąś nieprzeartą oskome do tarzania się, tupania, wierzgania, ryczenia, na modłę owej prymitywnej bestii; co więcej, niepokojąco grubieje, opada na cztery odnóża i — o zgrozo! — zaczyna świecić na czole podejrzaną wypuk-

czach całej widowni) najbliższy jego przyjaciel, dotychczasowy moralista i głosiciel „obowiązków człowieka”, przemienia się w nosorożca. Żaden efekt późniejszy nie może już sprostac napięciu tej sceny, jej dramatyczności, osiągniętej pomimo — a może właśnie dzięki — jej groteskowej fantasmagorii. Człowiek staje się zwierzęciem — przecież to nie do pomyślenia; a jednak absurd się realizuje. Z tą chwilą wszystko już zostało powiedziane. Rozpacz i groza Bérengera, jedynego prawdziwego człowieka, który na próżno borykał się, jak w koszmarnym śnie, z szaleństwem porażającym przyjaciela, staje się obrazem naszej własnej grozy i rozpacz. Symbolika nosorożca została przez nas całkowicie rozszyfrowana.

Ale Ionesco pisze jeszcze akt trzeci, który jest już właściwie tylko powtarzaniem i podkreślaniami grubą kreską morału sztuki. Ukazywanie wpływu zarazka na inne jeszcze postacie osłabia, jak mi się zdaje, dramatyczną wymowę poprzedniej pointy; a końcowy płomienny manifest Bérengera, który otoczony przez zgraję nosorożców, nie poddaje się i oświadcza, że nigdy nie wyrzeknie się swego człowieczeństwa, ma w sobie piękny romantyczny patos, ale ma też rysy nieco deklaratywne, z którymi jakoś Ionesco nie do twarzy. W ogóle Ionesco wypada tu trochę ze swego przyrodzonego stylu, co nie wychodzi na dobre jego pisarstwu. Zresztą, Ionesco nie wydaje się w ogóle autorem „na długi oddech”; to typowy przedstawiciel „małej formy”. Jego mistrzostwo najlepiej wypowiedziada się w dwuaktówce. W ostatnim akcie widać wyraźnie, że już opuszcza go zwykła jego wena — prawdę mówiąc, dialogi tu są trochę nudne. Druga przyczyna osłabnięcia porywistego nurtu całości leży, jak sądzę, głębiej: polega mianowicie na owym nieszczęsnym braku zaufania do inteligencji widza, któremu tak często autorzy chcą wszystko wyłożyć jak na łożcu. A widz lubi rozwiązywać samodzielnie swoje krzyżówki...

Oczywiście, wiele tu też zależy od realizacji scenicznej. Szczególnie znaczenie ma to właśnie w sztukach „symbolicznych” czy „metaforycznych”, nie operujących jakąś łatwo sprawdzalną iluzją rzeczywistości, lecz jej zdeformowanym, fantastycznym przekształceniem: ucieleśnienie wizji pisarza, którą autor może tylko silniej lub słabiej zasugerować, zależy już tylko od wyczucia i wrażliwości realizatorów. Początek przedstawienia w Teatrze Dramatycznym napełniał pod tym względem optymizmem: akt pierwszy poprowadzony został żywo i sprawnie, zarówno od strony reżyserskiej (Wanda Laskowska), jak przez aktorów. Doskonale tempo, dobrze wydobyty kontrapunkt



Scena z aktu trzeciego. Scenografia: Andrzej Sadowski

krzyżujących się dialogów, trafnie podchwycony szczególnie styl „farsy intelektualnej”, tak charakterystyczny dla Ionesco: coś pośredniego między jarmarczną bufonadą a Shawem. No, i Świderski w roli Bérengera: bardzo prosty, bardzo ciepły, trochę błędny „Jean de la lune”, ale przy tym bezpretensjonalny, ot, taki sobie zwykły, jeden z tysięcy, człowiek. Można tylko było żywić niejakie wątpliwości co do koncepcji roli Jana... ale o tym później. Również i pierwszy obraz aktu II (w biurze) ujęty był chyba właściwie — utrzymany na dobrej wyważonej granicy między irracjonalizmem humoru sytuacyjnego, a złośliwą charakterystycznością postaci (bardzo dobry zwłaszcza Stanisław Jaworski).

Niestety, od drugiego obrazu tego aktu zaczęły się poważne nieporozumienia. Przede wszystkim dotyczą one centralnego momentu w sztuce — metamorfozy Jana. Jasne jest przecież, że chodzi tu o jego przemianę wewnętrzną. Utalentowany aktor, Wiesław Gołas, przekazywał wprawdzie tę przemianę bardzo sugestywnie poprzez chrypięcie głosu, narastającą prymitywizację gestów, „nosorożcowy” krok itd., ale cóż z tego, kiedy zabrakło w tym wszystkim elementów kontrastu wewnętrznego. A zabrakło dlatego, że już w akcie I, za czasów swego „człowieczeństwa”, Jan zarysowany był zbyt ostro; był zbyt brutalny, zbyt ostentacyjnie niemili w swoim stosunku do Bérengera, ażeby teraz jego zachowanie uderzało jakąś zasadniczą przemianą. To zresztą jeszcze nie najważniejsze — ostatecznie, to sprawa tylko pewnych subtelności aktorskiego wyko-

nia, sprawa do dyskusji. Natomiast największy żal mam do realizatorów za potraktowanie reżyserskie i scenograficzne tego tak kluczowego momentu. Główna uwaga została tutaj zwrócona na jakieś przebieranki, które miały niejako unaooczyć nierozgarniętemu widzowi ów proces, przekształcający człowieka w bestię. W tym celu Jan nieustannie to wbiegał do łazienki, to się z niej wynurzał, obarczony coraz to nowym strzępkiem zielonego gałganka, co miało nas dowodnie przekonać o postępach jego zezwierzęcenia. Wiem oczywiście, że owo nawiedzanie łazienki to propozycja samego Ionesco — ale teatr powinien albo zrezygnować z tak ryzykownych pomysłów autorskich, albo wybrnąć z nich bez uszczerbku dla sensu i wewnętrznej treści całej sceny. Przecież w tych ewolucjach biednego Gołasa zatraciła się co najmniej połowa przebiegającego między nim i Świderskim dialogu — tego dialogu, który ostatecznie jest tutaj dla nas najważniejszy. Nikt, kto nie znał uprzednio sztuki, nie umiał się zorientować, co oni tam do siebie wykrzykują. A już szczytem nieporozumienia wydaje mi się maska, w której na końcu ukazuje się Jan, maska nie mająca zresztą nic wspólnego z tym wypieszczonym wizerunkiem nosorożca, jaki każdy z nas zwykł piastować w najtajniejszym zakątku duszy. Na wszystkie rogi i racice świata — przecież nie chodzi chyba o to, aby nam wmówić, że Jan stał się naprawdę realnym nosorożcem? A jeśli już taki dziwny pomysł przyszedł realizatorom do głowy, to dlaczego załatwiać to za pomocą takiej maskarady dla dziatwy szkolnej?

Dydaktyczne tendencje do podkreślania, komentowania, inscenizowania wszelkiej aluzji, wszelkiego, najbardziej nawet przejrzystego symbolu — osiągają swoje apogeum w akcie trzecim. To, co nam autor i tak już aż nadto wyraźnie powtarza w tym obrazie *expressis verbis* — teatr nam jeszcze gruntownie ilustruje, ostrzegając zniekanego widza wszelką dostępną sobie bronią najcięższego kalibru. Katakizm, jaki uosabiają nosorożce, ukazany jest we wszelkich możliwych aspektach: domy się wałają, ogłuszająca muzyka „katastroficzna” poraża nam uszy, na horyzoncie straszą nas cienie potwornych postaci. Na wypadek, gdybyśmy jeszcze nie zupełnie zrozumieli, co to wszystko oznacza, jeden z przemieniających się w nosorożce ludzi wykonywa ręką hitlerowski znak pozdrowienia. Trudno powiedzieć, byśmy nie byli dokładnie uświadomiani...

Do tego wszystkiego dochodzi jeszcze niefortunna obsada. Bérenger-Świderski walczył w tym akcie naprawdę heroicznie, ale zmógł go partnerzy (w roli Daisy nie widziałam, niestety, Czyżewskiej). Walnie im zresztą dopomaga w tym ogłuszający hałas „ilustracji dźwiękowej”. Spośród ryków trąb i trzaskania perkusji można wyłowić tylko pojedyncze słowa aktorów: Obawiam się, że aż tak ekspresyjne podkreślenie makabrycznej wizji autora nie bardzo byłoby mu na rękę. Dopiero końcowy — nareszcie słyszalny — monolog Świderskiego zabrzmiał żarliwie i naprawdę przejmująco.

LEONIA JABŁONKOWNA