

WOJCIECH NATANSON

TRYPTYK JERZEGO BROSZKIEWICZA

Król Filip Wielki, władca Hiszpanii i organizator jej militarnej potęgi, pod koniec życia z głębokim pesymizmem przypatruje się swojej władzy. Tak go zobaczył oczyma wyobraźni Jerzy Broszkiewicz w *Imionach władzy* — a widzenie pisarza spotęgowała i pogłębiła praca teatru. Król Filip wysłuchał właśnie ulubionej, najukochańszej swej arii *Cor Jesu Christi*, śpiewanej przez największego sopranistę owych czasów, Giacomo Carinelliego.

Gdy Carinelli śpiewa głos jego zdaje się „rozjaśniać gęstniejącą ciemność”. Ostatnia kadencja „długo drży wśród wielkiej ciszy królewskiego zamku”. Mamy prawo przypuszczać, że te dydaskalia autorskie odnoszą się także do uczuć postaci, zajmującej w sztuce miejsce centralne. Filip Wielki nie ma w tej chwili większego źródła radości niż śpiew, ukochanego i nieszczęśliwego, tenora. Długie i surowe wykonywanie władzy musiało wysuszyć królewskie serce; na to by wzbudzać strach tak absolutny i cieszyć się bezwzględny posłuchem, trzeba było wypłenić w sobie wszelkie odruchy już nie tylko litości i sympatii dla ludzi, ale nawet słuszości i elementarnej sprawiedliwości. Przenikliwość służy królowi w ostrej walce o wykonywanie nad swym narodem przemocy. Własnego nawet syna potrafił Filip poświęcić dla bezwzględnie pojmowanej racji stanu. Tylko jedno bezinteresowne wzruszenie pozostało w jego sercu: zachwyt, jaki od 5 lat i 241 dni budzi w nim codziennie obraz, który jest „jak kryształ i srebro...”

Lecz równocześnie i z równą siłą rodzi się w duszy króla inne uczucie, wręcz przeciwnie. Nie może on opanować potrzeby wy-

pełniającego go okrucieństwa. Carinelli jest świetnym śpiewakiem. Lecz dla wyrafinowanego królewskiego ucha przewspaniała aria brzmi już, mimo wszystko, nieco gorzej niż przed kilku laty. Cud idealnego głosu nie może trwać wiecznie; król wie iż zaczyna się powolny schyłek świetności. Wśród wzruszenia i zachwytu, o niepodejrzanej przecież szczerości, potrafił Filip dokonywać okrutnych obliczeń. Dawniej wysokie „sol” brzmiało u Carinelliego tak długo, iż można było doliczyć do 20 lub 25. „Dziś trwa to zaledwie dwanaście sekund”. I, mimo sympatii i zachwytu, król Filip nie może się powstrzymać od powiedzenia śpiewakowi tej smutnej prawdy. „Coż to za człowiek, nie-człowiek z ciebie, Giacomo? Nie po sobie nie zostawisz. Głos umrze jeszcze przed tobą. Dzieci, jak sądzę, nie masz i mieć nie możesz. A ty sam? Będą chodzili ludzie wokół twych portretów, będą pytali: czemu tę starą babę przebrano w męskie stroje?” Albowiem Carinelli jest tylko „ucieleśnionym głosem”; został pozbawiony w chłopięctwie „wielu, ciekawych męskich tajemnic” przez rodziców, którzy chcieli ten głos zachować dla ludzkości — czyli dla króla. Nieszczęśliwy śpiewak posiada jeszcze jedyne dobro: swój artyzm. Ohnażenie straszliwej prawdy przez króla jest więc wyrafinowanym okrucieństwem.

Łatwo pojąć, jakie znaczenie ma tutaj praca teatru. A szczególnie — twórczość aktora. Wszystko — dosłownie wszystko! — zależy od sposobu, w jaki aktor rozwija myśl i nieublagane okrucieństwo postaci. Król Filip jest organizacją psychiczną równocześnie bardzo ludzką i bardzo nieludzką. Nieludzkość jego nosi jednak cechy arcy-

ludzkie, jest spotęgowaniem odruchów i właściwości tkwiących w każdym niemal człowieku. Jeśli Carinelli to tylko „uosobiony głos” — król jest „uosobioną władzą”; ich rozmowa to dialog dwóch istot wynaturzonych i kalekich. Oczywiście, że władza nie jest niczym innym, jak pewnym zorganizowaniem życia zbiorowego. Bez władzy nie ma porządku, a bez porządku nie ma spokojnego życia. Tylko że władza bardzo łatwo może się przekształcić w przemoc. Owa cienka i niedostrzegalna granica między koniecznością władzy a jej nadużyciami jest wielkim problemem naszego czasu. Problem wymaga analizy; teatr dostarcza tu wielkich możliwości. Właśnie dlatego, że obraz artystyczny, sprawdzalny i żywy, dotykający i zmienny rozgrzewa się niejako przed naszymi oczyma — nie łatwo o lepszą sposobność skonfrontowania faktów. Wyczuł to dobrze autor *Imion władzy*; wyczuł to wcześniej inni pisarze współcześni, którzy są zapewne Broszkiewiczowi bardzo bliscy; nie bez racji zauważono na przykład podobieństwo między *Imionami władzy* a *Caligulą* Camusa.

Jan Świdorski w sposób arcyciekawy gra w *Imionach władzy* rolę króla Filipa. Samo brzmienie głosu i rytm mówienia, spokojny i równy, sugerują nam autoritet nie do obalenia. W rozmowie z królem próbuje Carinelli (grany przez Karolinę Borchardt) przerwać swemu prześladowcy; ale nawet wtedy, gdy broni, oburzenie i rozpacz są u śpiewaka silniejsze niż strach, przegrywa on wszelkie pojedynki. Sam sposób przylguszania słów protestu partnera świadczy o grze celowej i rozumnej. Dzięki temu sposobowi prowadzenia dialogu rozumiemy, dlaczego samowładca umiał zdobyć sobie na dworze posłuch niengraniczony. Jak znakomicie wyszkolony i wytrenowany piłkarz na boisku był król zawsze o ułamek sekundy szybszy, bardziej zdecydowany niż jego przeciwnicy. I chociaż Filip podaje Carinelliemu ludzkie motywy okrutnej swej szczerości, choć powolne, dla króla Filipa tylko dostrzegalne, zanikanie talentu śpiewaka naprawdę może wzruszać potężnego słuchacza, nie wątpliwie ani chwili, iż ten ujarzmiający otoczenie monarcha nie umie jednak ujarzmić samego siebie. Im bardziej jest spokojny i opanowany, tym lepiej rozumiemy jego zależność od owego instynktu władzy i przemocy, który u Filipa przestał już być tylko środkiem do celu i stał się funkcją życiową.

Wszystko zresztą tak zostało w tym obrazie scenicznym „ustawione” przez reżysera Lidia Zamkow i wykonawców, by doprowadzić do głosu istotny problem utworu. Wspominałem o Karolinie Borchardt, jako wykonawczyni roli Carinelliego. Łamie się się głos, zakłopotanie wyrażone mimiką i ruchami, natychmiast stłumione oburzeniem zakończonych ofiary stanowią wyraziste tło dla skomplikowanego obrazu, może, jakże ukazwał Świdorski. W silniejszym jeszcze stopniu można to powiedzieć o Halinie Miłkołajskiej, obsadzonej w niewielkiej i przez autora nienajlepiej napisanej — roli Margit. Chichot ironiczny, jakim Miłkołajska zapatrzuje słowa niewolniczej wobec króla uległości, jest nie tylko osiągnięciem aktorskiego rzemiosła; jest także pewnym „wyznalezieniem”, jako mieszanina kokieterii, ironii i służbiwego niewolnictwa.

Sztuka Broszkiewicza o królu Filipie stanowi środkową część tryptyku, stanowiącego „dramat w 3 jednoktówkach”. Jeśli dobrze odegrać intencje autora, nie tylko sam problem miał być pomostem między poszczególnymi członami utworu. W pierwszej sztuce pt. *Klaudiusz* jest wzmianka o sekretarzu drugiego z konsulów, Murenie. Tajny raport służący oskarżeniu konsula Kwintusa przez Klaudiusza stwierdzał, że „jedna z głównych sprzecznych sprzysiężenia, znanego pod nazwą Sprzysiężenia Trzech Prowincji, był Milon Murena, do wiosny

TEATR DRAMATYCZNY m. st. WARSZAWY: *IMIONA WŁADZY* Jerzego Broszkiewicza — KLAUDIUSZ. Maciej Maciejewski (Klaudiusz). Inscentizacja i reżyseria: Lidia Zamkow, scenografia: Andrzej Sadowski



TEATR DRAMATYCZNY m. st. WARSZAWY: IMIONA WŁADZY Jerzego Broszkiewicza — FILIP. Mieczysław Stoor (Spowiednik), Stanisław Wyszyński (Filip Pobożny), Czesław Kalinowski (Kardynał), Jan Świdorski (Filip), Włodzimierz Kmicik (Ksiądz Hieronim), Jan Burek (Namiestnik Straży), Halina Mikołajska (Margit)

tego roku urzędnik Senatu i osobisty sekretarz konsula Kwintusa". Można sobie wyobrazić, że ów Murena został przez konsula Klaudiusza wciągnięty w jakąś sfigowaną prowokację, by skompromitować Kwintusa. Otóż w trzeciej jednoaktówce pt. *Stocznia* nazwisko jednego z więźniów brzmi Murena. I on jest na wpół przypadkową ofiarą skomplikowanych manewrów racji stanu. Czyli że pewne wątki powracają w sztuce Broszkiewicza, jak motywy w utworze muzycznym, stanowiąc kompozycyjny łącznik trzech utworów. Co ważniejsze, ów konsul Kwintus, z którym polemizuje i walczy, którego podstępnie likwiduje bohater pierwszej jednoaktówki, reprezentuje podobny pogląd na władzę, jej zakres i funkcje — jak ksiądz Juan, trochę bezcieleśnie jako postać nakreślony przez Broszkiewicza, powściągliwie grany przez Wiesława Gołasa: gdy mu Filip proponuje następstwo po sobie dla ratowania własnego systemu władzy, Don Juan nie znajduje żadnej innej drogi wyjścia jak odmowę przyjęcia oferty, która jego zdaniem byłaby „absurdem politycznym”.

Tłukła mi się po głowie myśl, czy w tych warunkach nie byłoby trafnym rozwiązaniem teatralnym, gdyby rolę konsula Klaudiusza i króla Filipa grał ten sam aktor. Dość prędko jednak zarzuciłem tę myśl; sztuka Broszkiewicza różni się np. od *Erosa* i *Psyche* Żuławskiego m. in. tym, że nie propaguje idei stałej powtarzalności faktów historycznych. Myślę, że chodzi tu ra-

czej o przykłady pewnych zjawisk, a nie o wyciąganie z nich wniosków ewolucyjnych (czy raczej antyevolucyjnych). Tak sobie przede wszystkim tłumaczę ów urzekający i zarazem zaskakujący tytuł: *Imiona władzy*. Jakie imiona? W jakim sensie używa autor tego terminu? Chodzi zapewne o synonimy zjawisk; a także o nazywanie tym samym słowem zupełnie różnych spraw i stanowisk. „Poznaliśmy swe imiona wtedy, kiedy po raz pierwszy obroniłem się przed pięściami starszych chłopców” mówi w pierwszym utworze konsul Klaudiusz do milczącego Kwintusa. Zapewne nie o imiona tu tylko chodzi ale i ów odrębny sens jaki dwaj rówieśnicy i polityczni wrogowie nadali temu samemu pojęciu. Dla Klaudiusza władza to „rządy nad wolnymi”. Dla Klaudiusza władza to możliwość posyłania ludzi na dobrowolną śmierć — w imię kultu dla wodza. Dlatego nie bez racji mówi Klaudiusz do Kwintusa, że „dzieli nas imię Republiki”. Podobny spór co do pojmowania istoty władzy rozdziela Filipa Wielkiego i Księcia Juana.

Problemy sztuki raz po raz zahaczają o problemy sceniczne, tj. komponowania obrazów artystycznych składających się na przeżycia teatralne. Obraz pierwszy pomyślany został przez Broszkiewicza jako wielki monolog konsula Klaudiusza, na który jego przeciwnik odpowiada milczeniem, przecinającym tylko króciutkimi próbami urywanych replik. Monolog to bardzo trudna forma sceniczna, zarówno z punktu widzenia autora jak i realizatorów. Ponadto Broszkiewicz jeszcze sobie i teatrowi utrudnił zadanie

przez pewien niebezpieczny paradoks: wygłaszający ów monolog konsul Klaudiusz nie jest bynajmniej zwolennikiem perswazji — lecz siły. Nie argumentami, tylko zaskoczeniem, a więc faktami, prowadzi swą grę. Natomiast znakomity mówca i logiczny parlamentarzysta, konsul Kwintus — milczy. Jest to więc nie tyle starcie perswazji z przemocą, co przemoc z milczeniem. Wiadomo, że postawa bierności — i milczenia — bywała niestety w historii udziałem wielu intelektualistów. Lecz w sztuce Broszkiewicza nie wiadomo nawet, czy Kwintus świadomie przybrał taką postawę. Możemy się tylko domyslać, że jest już aresztowany, że skierowane doń przemówienie Klaudiusza to tylko pretekst i uświęcenie faktu dokonanego. Rozkaz uduszenia był już wydany wcześniej, a Klaudiusz nie mógł być pewien, czy przekona obwinionego o rzekomej jego „zdradzie”. Otóż w przedstawieniu warszawskim Kwintus był już prawie nieobecny, rozłożono tylko szaty na fotelu „markujące” jego istnienie. Krótkie repliki Kwintusa wypowiedziane przez megafon, brzmiały jak echo. Przerzuciło to ciężar zadań scenicznych na, grającego rolę Klaudiusza, Macieja Maciejewskiego, który nie odnalazł w tekście spraw dostatecznie nabrzmiałych efektem, by ten monolog uczynić ośrodkiem akcji. Tak, że w gruncie rzeczy grała tu tylko śmiała konstrukcja scenograficzna Andrzeja Sadowskiego, pełna tajemniczości i grozy, oświetlająca twarze postaci płomieniami świeczników...

Imiona władzy! Ostatnia z trzech jednoaktówek Broszkiewicza pokazuje w interesującym skrócie genezę władzy i jej — o wiele bardziej kruche niż można by przypuszczać — granice. Strażnik więzienny jest zapalonym kibicem szachowym; dlatego toleruje partie rozgrywane między dwoma „wytrawnymi” więźniami, a nawet chętnie się im przypatruje. Ale wskutek tej właśnie namiętności strażnik zostaje z kolei uzależniony od tych, którzy podlegają jego władzy. I więźniowie sobie z tego zdają sprawę; wykorzystują sytuację, by strażnika upokorzyć, by od niego uzyskać pewne koncesje (np. natury informacyjnej). Tak oto w niespodziewanych okolicznościach rodzi się zależność człowieka od innych ludzi. Stała tajemnica wszelkiej przemocy! Ojciec kochający swe dzieci miłością tak gorącą, jak balzakowski Goriot, sam siebie oddaje w okrutne ręce córek. Ale są przecież — i w przyrodzie i w życiu społecznym — niezliczone przykłady wyrównania szans, równowagi, wymiany i wzajemności; wtedy wśród oceanu cierpień powstają oazy szczęścia.

W tej samej właśnie sztuce Broszkiewicza młody wieśniak, który dostał się tutaj wskutek przypadkowego podciągnięcia przestępstwa pospolitego pod kategorię zbrodni politycznej, obejmuje funkcję improwizowanego sędziego w sprawie między współtowarzyszami niedoli. Sądzenie jest sprawą trudną, a rozstrzyganie — funkcją odpowiedzialną. Niemniej funkcji tych podjąć się trzeba, w przeciwnym razie grozi samosąd. I oto pokazuje nam autor w ramach tej króciutkiej, a tak nowocześnie napisanej, bo pełnej zaskoczeń, jednoaktówki genezę nowej władzy, wykonywanej nie w interesie rządzących, ale rządzonych. Władzy, która nie jest okazją do krzywd i sadystycznego znęcania się, bo staje się funkcją niezbędną dla istnienia zorganizowanego społeczeństwa. Uderzyło mnie przy tym, jak ciekawie praca teatru współgrała także i w tym wypadku z tekstem. Ludwik Pak z więźnia nr 115, niedbałego i lekkomyślnego, nawet strażnikowi sympatycznego lecz zle ocenającego jego psychologię, przeobrażał się naturalnie w improwizowanego sędziego jakiegoś podziemnego ruchu sprawiedliwości więziennej. To pięknie i śmiało nakreślona rola! Kontrast spokoju, metodyczności i bezwzględnej „takytki” reprezentuje dobrymi środkami aktorskimi (przede wszystkim wyrazistą mimiką) Bolesław Płotnicki, a Janusz Paluszkiwiec wydaje mi się wyborowym strażnikiem a zarazem kibicem-ofiarą. Przyznaję rację Stefanowi Treugutowski, który określa stanowisko autora tej sztuki

„TEATR i film” Nr 10(20) Ark. XII
15-30.8.1957

Na zakończenie tegorocznego Miesiąca Budowy Stolicy zorganizowano widowisko, które się rozgrywało na przestrzeni 4 kilometrów tzw. traktu królewskiego między Łazienkami a Kolumną Zygmunta. Korowód Warszawski — tak zatytułowano owo widowisko — rozpoczął się w amfiteatrze w parku Agrykola, gdzie ujrzelśmy scenki z dworu króla Stasia (pełen wdzięku matlot), Insurekcji Kościuszkowskiej, fragment *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego i kilka innych, po czym kawałkada ruszyła w pochód w świetle ruchomych reflektorów wojskowych, by zatrzymywać się w tych punktach na trasie, które zaznaczyły się w historii ostatnich lat 150. A więc u zbiegu Wilczej i Alei Ujazdowskich złożono hołd bojownikom r. 1905, na skrzyżowaniu Jerozolimskich i Nowego Świata — bohaterom zamachu na Café Club z czasów ostatniej wojny, przed pałacem Zamoyskich przypomnieliśmy, że stamtąd właśnie wyrzuciono fortepian Chopina w 1831 r. itd. — aż do Rynku Starego Miasta, gdzie wystąpił zespół „Starówka”, który pieśnią i tańcem pokazał zeszłowieczną Warszawę.

W korowodzie wzięli udział aktorzy, studenci i harcerze — młodzi koledzy tych z Szarych Szeregów z 1944 r. Zamykał go sznur dorożek konnych, jako relikwii XIX wieku, a w nich zabawnie poukładane postacie z *fin de siècle'u*, tak jak je pamiętamy ze sztychów Kostrzewskiego, obrazów Piłattiego, czy Vogla.

Wszystko to było zabawne, częściej wzruszające, czasami nawet wzniecone. Ale samo wyliczenie wskazuje, że ten korowód był straszliwie posiekany w czasie; po 1905 r. idzie 1942, by po chwili cofnąć się do 1831 r. i zamknąć piosenką Bartelsa, wierszykiem Orta, lub zgola utworem współczesnego autora.

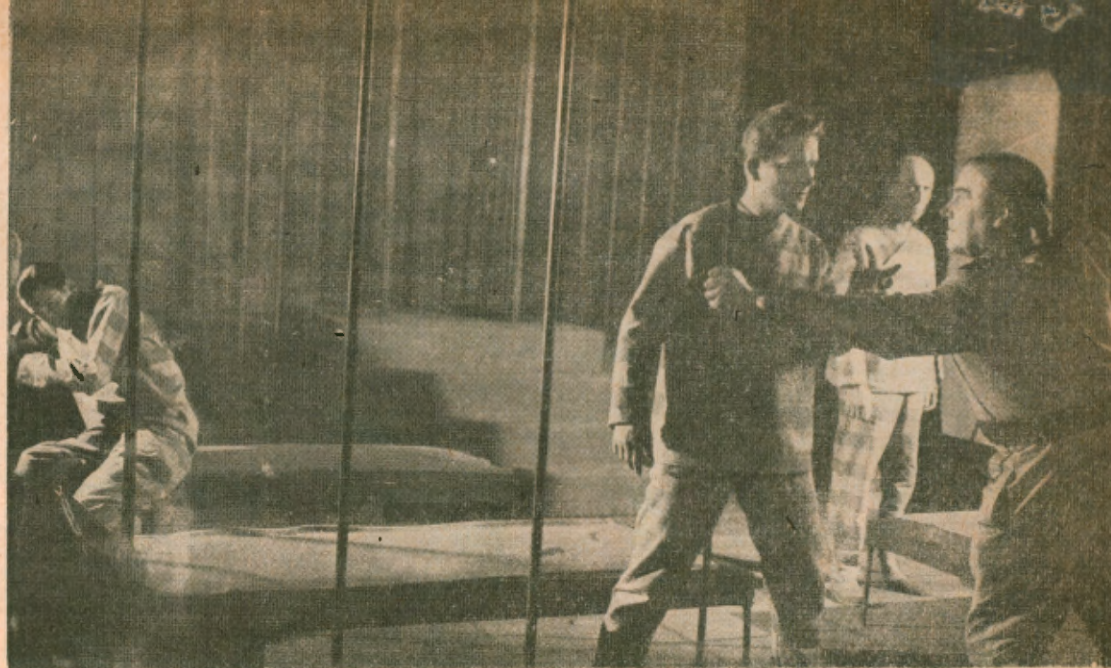
Trudno mieć o to pretensję do autora scenariusza, którym był w jednej osobie inscenizator całości, Zbigniew Stok. Należy mu się raczej uznanie, że w ciągu kilku dni potrafił jakoś zorganizować widowisko o tak różnych elementach i tylu różnych komparacjach (od harcerzyków i aktorów do dorożek konnych i samochodów wojskowych).

To co było logicznym, a więc i artystycznym ciągiem w tegorocznym widowisku — to marsz szlakiem martyrologii narodowej. (Tak, tak, powracają pewne pojęcia, dawniej tęplone!). Trudno — takie jest miejsce Warszawy w naszej historii, poezji, czy dramacie. Stolica jest miejscem, gdzie się rozgrywa większość nie tylko autentycznych dramatów, ale i ich artystycznych transpozycji. Wszelkie optymistyczne, radosne akcenty były więc w widowisku wyraźnie doczeplone.

Trzeba więc wybrać. Nie da się, nawet w ramach korowodu ciągnącego na trasie 4 kilometrów, zmieścić dziejów Warszawy ostatnich lat 200.

Wydaje się, że uwaga i zainteresowanie, jakimi Warszawa obdarzyła tegoroczne widowisko, każą poważnie zastanowić się nad jego formą w roku przyszłym. A myśleć trzeba zacząć zawczasu, nie jak w tym roku, gdzie — jak się zwierzały aktorzy — cała sprawa została zmontowana w 5 dni. Nie zapominajmy, że jest to spektakl bardziej ryzykowny niż przedstawienie teatralne.

A. W.



TEATR DRAMATYCZNY m. st. WARSZAWY: IMIONA WŁADZY Jerzego Broszkiewicza — STOCZTER-NASCIE. Witold Skaruch (20 000), Józef Nowak (113), Bolesław Plotnicki (114), Janusz Paluszkievicz (Strażnik)

jako „postawę analityka, poszukiwacza odpowiedzi”. Być może, iż nie wszystko jest zupełnie precyzyjne w tej sztuce o mechanizmie władzy politycznej. Końcowe słowa improwizowanego sędziego-więźnia brzmią: „Sąd odracza rozprawę wobec zmienionych warunków prawnych. Tymczasowo... tymczasowo skazuje was na wolność! Sąd oświadcza, że oskarżający i oskarżony mają być poddani warunkom nieskrępowanej swobody myślenia i działania... Od dziś sprawiedliwość zaczyna się na nowo”. Te słowa zawierają może więcej treści, niżby się mogło wydawać. „Skazanie na wolność” i „rozpoczęcie na nowo” — to emancypacja człowieka, który sam chce rozstrzygać trudne problemy społecznego istnienia. Jak widzimy, problem w istocie rzeczy Sartrowski. Filozofia egzystencjalistyczna głosi przecież konieczność wewnętrznej zgody na podjęte działanie. W tym tylko sensie człowiek Sartre'a jest wolny; w tym tylko sensie Dr Roux z *Dżumy* Camusa rozstrzyga o wyniku podjętej przez siebie walki. W gruncie rzeczy chodzi więc o zerwanie z wszelkimi formami fatalizmu, który trzeba uznać za niewolę. Uważam więc za nieporozumienie wysunięty w bardzo ciekawym essayu o *Muchach* Sartre'a zarzut Leonii Jabłonkówny przeciw konstrukcji tej sztuki, operującej mitem Orestesa. Przecież nie chodzi tu o to, że bohater *Much* miałby wykonać zadanie, zależne tylko od siebie samego; to byłoby niemożliwe, tak

pojęty światopogląd Sartre'a byłby sprzeczny z determinizmem. Nie; chodzi tu tylko o wolny wybór człowieka nowoczesnego w obrębie swego losu, taki sam jaki podejmował żołnierz Ruchu Oporu wykonywający dobrowolnie i świadomie, na podstawie decyzji przez siebie samego podjętej, zadanie wyznaczone przez swoje dowództwo. Albo gdy człowiek kochający swój zawód podejmuje pracę, która mu sprawia radość twórczą!

Zagadnienie władzy jest już choćby dlatego pasjonujące, że stanowi dobry przykład wielkiego procesu emancypacji i uwłasnowolnienia ludzkości. Niedawno w jednym z pism francuskich czytałem pochwałę Chaplina za to, że po męsku umiał spojrzeć w oczy bolesnym problemom naszego czasu, nie zadowalając się swym genialnym darem komizmu. „Niech mi będzie wolno powiedzieć — pisze Robert Escarpit w *„Le Monde”* — że kocham Charlie Chaplina jeszcze bardziej niż Charlotę. Mówią, że wiele stracił przechodząc od farsy i pantomimy do komedii filozoficznej, humanistycznej. Głoszą to ludzie pełni smaku i talentu. Ja, który jestem tylko skromnym profesorem, pozwalam sobie, bardzo pokornie, myśleć, że Charlie Chaplin osiągnął w starości prawdziwe szczęście. Wybierając jako miejsce zamieszkania nasz zakątek świata, Charlie Chaplin sprawił nam wielki zaszczyt i bez wątpienia bardzo nas wzbogacił. Gdyby nam przyniósł tylko talent komika, nawet najgenialniejszy, na czym by polegało to wzbogacenie? Wiadomo, że u nas nie brak błaznów i jeśli chodzi o okazje do śmiechu, nasze życie publiczne jest kaskadą burleskowych „gags”. Nie, prawdziwy podarunek Charlie Chaplina to dar odważnego człowieczeństwa, męstwa radosnego, które nie zawiera kompromisów. Ten gatunek jest coraz rzadszy i nieliczne są w świecie rezerваты, gdzie może on żyć swobodnie. Cieszymy się zatem, że nasza Europa jest — na ileż to jeszcze czasu? — jednym z tych rezerwatów”.

Co do mnie, muszę wyrazić radość, że nasz kraj — ojczyzna starej, tysiącletniej cywilizacji i tradycyjnej swobody myślenia — jest dziś w wielu dziedzinach, a między innymi i w teatrze, terenem swobodnej i męskiej, ważnej i niezmiernie użytecznej dyskusji, na temat problemów publicznego życia: władzy, sprawiedliwości, wolności. W tej dyskusji każdy głos powinien być wysłuchany z należytą i pełną szacunku uwagą.

Wojciech Natanson

FRANCUSKI DZIENNIK O POLSKIM NUMERZE TEATRALNYM

„Le Monde” z 1 października przynosi felieton Ives Florenne, zatytułowany *Spojrzenie na trzy kraje*; ustęp tego felietonu poświęcony został polskiemu numerowi czasopisma „Le Théâtre dans le monde”. „Studia, bardzo udokumentowane, na temat autorów i inscenizatorów — pisze autor felietonu — pozwalają wyciągnąć wniosek, że inscenizatorzy są o wiele liczniejsi, bardziej aktywni i różnicowani niż autorzy. Podobnie zresztą jak we Francji (choć z odmiennych powodów), inscenizatorzy mają niewątpliwie więcej możliwości wypowiedzenia się, niż autorzy. W każdym razie, można stwierdzić, że także i w Polsce inscenizatorzy w większym stopniu rozwijają inicjatywę na korzyść czy na szkodę Szekspira, Moliera, Musseta, Giraudoux, Czechowa, a także Mickiewicza i Wyspiańskiego, niż na rzecz autorów współczesnych”.