

Elżbieta Kalemba-Kasprzak

Gra skazanych

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (45), 165-172

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Gra skazanych

Tragedia czy komedia, źródło jest to samo: samotność i trwoga rodzą w nas teatr. To gra skazanych na śmierć.

J. L. Barrault.

Teatr jako rodzaj ludzkiej gry przeciw śmierci miał w swoich pierwotnych funkcjach charakter obrzędowy i rytualny. Przewyciężenie śmierci polegało tu na jej społecznym „oswojeniu”, wpisaniu jej w prawidłowe funkcjonowanie społeczeństwa jako koniecznej reguły, na zniesieniu ograniczoności człowieka w czasie poprzez odwołanie się do czasu mitycznego. Epoka tak sformułowanych zadań i związanej z tym względnej koherencji teatru należy do przeszłości. Ale problem śmierci jako ograniczenia człowieka w czasie powróci w sztuce XX w. ze szczególnym nasileniem. Eisenstein nazwie czas „głównym dramatem ludzi XX stulecia”¹. W teatrze wszystkie nurty Wielkiej Reformy podejmą próbę nowego kształtowania czasoprzestrzeni.

Szczególny aspekt czasu w teatrze, właściwy tylko tej sztuce, to teatralne *hic et nunc* — „momentowy”, procesualny charakter przedstawienia, które nie tyle „jest”, co „jest stawaniem się”. Ta ulotność i niepochwytność dzieła teatralnego sprawia, że sytuację teatru określić można jako permanentny stan „podszycia śmiercią”. Wszystko, co się tu w jakikolwiek sposób zatrzyma i utrwali, nadaje mu piętno grobowcowe i muzealne. Pozytywne skądinąd i konieczne działania rejestrujące przyczyniają się także przecież do tworzenia wokół teatru atmosfery *panopticum*. Metafizyczny smutek muzeum teatralnego to właśnie świadomość obcowania z pamiątkami po „szacownym nieboszczyku”.

„Pani Modrzejewska przez sześć wieczorów wzdychała i umierała” — odnotuje XIX-wieczny krytyk i niechęący napisze świętą prawdę. Umierała rzeczywiście sześciokrotnie pewna kreacja aktorska, bo aktorstwo przede wszystkim „podszyte jest śmiercią”. (Stąd prawdopodobnie tak charakterystyczny dla tego zawodu kult tradycji i zbieractwa wszelkiego rodzaju pamiątek mających związek z teatrem, przedstawieniem, rolą).

Całość zjawiska sztuki teatru (a więc nie tylko przedstawienie jako skończone dzieło, pewien produkt finalny, należy tu brać pod uwagę, ale także właściwy teatrowi proces twórczy, którego nie da się ostatecznie od dzieła odgraniczyć), całość ta podlega jednoczesnemu działaniu dwu sił o przeciwstawnych kierunkach: sile stawania się, sile czasu teraźniejszego, oraz — sile pamięci o przeszłości, pewnej świadomości własnej historii (niekiedy jest to po prostu inercja

¹ W. Iwanow: *Kategoria czasu w sztuce i kulturze XX wieku*. W: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa 1977.

gatunku, niekiedy chęć przeciwstawienia się jego prawom). Z tego punktu widzenia teatralny instynkt życia określić można jako instynkt agonalny. Sama istota teatru jest walką — zarówno w planie wyrażania, jak i w planie treści.

Sens sztuki, jak powiada Dewey, objawia się głównie w jej decydującej roli w kształtowaniu się i wzbogacaniu ludzkiego doświadczenia. Sztuka pozostaje ostateczną miarą jakości kultury i dzięki niej okazuje się możliwe „odczuwanie ujawniającej się i zwiększonej zrozumiałości świata”². Teatr, próbując stworzyć modelowe odpowiedniki „sensów” świata, zawsze odwołuje się do perspektywy śmierci. Inaczej można to wyrazić w ten sposób, że „teraz i tutaj” teatru możliwe jest do wypełnienia o tyle, o ile mówić on będzie o przeszłości lub o przyszłości. To charakterystyczne kumulowanie czasu, dążenie do ogarnięcia jego wszystkich aspektów i jednoczesnego pomieszczenia ich w przedstawieniu, zostanie zakwestionowane w wieku XX w formule teatralnej Becketta.

Zanim przejdziemy do szczegółów tego faktu, rozpatrzmy najpierw pewien odległy historycznie przykład klasycznego porządku teatralnego, jaki przekazuje dzieło dramatyczne Calderona.

I. Calderon — czyli „śmierć jest życiem”

Wybór ten uzasadnia z jednej strony jego pozycja klasyka (a więc koniecznego dla naszej perspektywy punktu odniesienia), z drugiej — tajemnicza siła żywotna, której przyczynę najlepiej uchwycił Wilam Horzyca, mówiąc o Calderonie przede wszystkim jako o poecie europejskiego baroku, zgłębiającym ducha nowej kultury, która „w ostatniej instancji była kulturą pięknego i pożądanego złudzenia, kulturą... rzec by można romantyczną”³. Nieprzypadkowo zafascynuje on najpierw romantyków, a potem powróci (wciąż tym samym dramatem) w eksperymentach XX-wiecznej awangardy teatralnej (plenerowa inscenizacja *Księcia niezłomnego*, zrealizowana przez Redutę Wileńską na dziedzińcu Uniwersytetu z Osterwą w roli Księcia w 1926 r., oraz przedstawienie *Księcia niezłomnego* Jerzego Grotowskiego według Calderona — Słowackiego w Teatrze Laboratorium we Wrocławiu w 1965 r.). Świat Calderona jest światem ładu, modelem boskiego porządku rzeczywistości, który w wersji alegorycznej przedstawi poeta w jednym ze swych autos zatytułowanym *Wielki teatr świata*. Śmierć zostaje tu przedstawiona przestrzennie — jako próg, który się przekracza (drzwi z wymalowanym wizerunkiem trumny). Po drugiej stronie sceny znajdują się bliźniacze drzwi z namalowaną kołyską —

² J. Dewey: *Sztuka jako doświadczenie*. Wrocław 1975.

³ W. Horzyca: *O dramacie*. Warszawa 1969, s. 65.

wejście na świat symbolizujące ludzkie narodziny. Postaci, przechodząc przez drzwi śmierci, oddają rekwizyty wypożyczone do odegrania roli (król, bogacz, żebrak, oracz) i wszyscy aktorzy przygotowują się do wielkiej uczty po tamtej stronie. Teatr wraz z całym swym charakterystycznym wyposażeniem wystarcza dla stworzenia pełnego temporalnego i spacialnego modelu świata, zostaje tu właściwie użyty w funkcji systemu mnemonicznego⁴. W dramacie Calderonowskim ten podstawowy model zostaje utrzymany. Śmierć jest progiem między życiem ziemskim a żywotem wiecznym. Rola dramaturgiczna tego progu jest oczywista — dzięki niemu może zostać zrealizowana przez bohatera „droga do nieba”. Dla Księcia jest to droga wyznaczona kolejnymi etapami cierpienia, bohater występuje jako medium losu. Swój konflikt rozgrywa na drodze rozumowej, co się ujawnia głównie w dramatycznym charakterze monologu. Działa tutaj przede wszystkim czas. „Czas jest panem tego świata” — od tych słów pieśni niewolniczej, śpiewanej w pięknym ogrodzie króla Fezu, rozpoczyna się dramat *Księcia niezłomnego*. Makrokosmos teatralny tego dramatu posiada czas historyczny — odsyła nas do rzeczywistej ekspedycji księcia Don Fernanda de Portugal do Maroka i jego niewoli w Fezie. W mikrokosmosie scenicznym czas zdarzeń przedstawionych jest czasem terażniejszym, czasem spektaklu. Ale hipotetyczny czas spektaklu (kilka godzin) pomieścić w sobie musi trzy dni rozgrywającej się akcji (a między tymi dniami są również interwały temporalne: przerwy między aktami w spektaklu; czas mijający w rzeczywistości przedstawianej dramatu). Przy tym zagęszczeniu czasu zmiana miejsca potrzebna jest, by pokazać w sposób sukcesywny to, co w rzeczywistości odbywałoby się równocześnie. Tak dzieje się w pierwszej scenie Króla i Muleja, po której następuje zmiana miejsca (z ogrodu przenosimy się na brzeg morski) i widzimy lądowanie Portugalczyków, które, jak to wynika z relacji Muleja, odbywa się właśnie wtedy, kiedy on wygłasza swój monolog.

Calderon operuje miejscami w zasadzie utrwalonymi w tradycji teatralnej XVIII w.: pałac (lub jego poblize), ogród, pole, wzniesienie (mur lub ruiny). Ale wspaniały ogród, w którym każe umierać Fernandowi, staje się czymś więcej niż tylko stałym elementem dekoracji. Ogród tak egzotycznie piękny to przecież także topos ogrodu rajskiego. A może Arkadii. Ale w tej Arkadii od samego początku pobrzękują niewolnicze łańcuchy, a potem odbywa się misterium powolnej i turpistycznie przedstawionej śmierci Księcia. *Et in Arcadia ego?* Zapewne, ale przede wszystkim czysto teatralny sposób na wyrażenie poczucia sfer *sacrum* i *profanum*.

Mur ogrodowy spełnia w tym dramacie funkcję progu śmierci — i narodzin do nowego życia jednocześnie. Przekracza go Książę po

⁴ O wykorzystywaniu teatru przez mnemonikę renesansową pisze F. Yates: *Sztuka pamięci*. Warszawa 1977.

raz pierwszy, aby poddać się próbie niewoli, po raz drugi będzie go mógł przebyć dopiero po śmierci. Ten sam mur będzie również progiem życia i śmierci dla Feniksany i pozostałych bohaterów. W pewnym momencie śmierć jest realnym zagrożeniem dla każdej z występujących osób. Ale wszyscy zostają uratowani dzięki heroicznej ofierze Fernanda, a ich życie uzyskuje jakby nowy i sprawiedliwy porządek.

Książę więc może powiedzieć „śmierć jest życiem” i wyrazić swoją ufność wobec jej wyzwalającego działania. „Kogo strzaskał los na ćwierci, naraził na nieszczęście krocie, w czymże ufa! — czy w żywocie? — o nie, zaprawdę, że w śmierci, w śmierci ufa!”. Co więcej, nieodwracalność śmierci prowadzi tu przecież do akceptacji życia i podjęcia odpowiedzialności z niego wynikającej. Dramat życia i dramat śmierci prowadzone są równoległe, przy czym misterium umierania ma własną, niezależną dramaturgię. Natomiast wszystkie ostateczne i pozytywne rozstrzygnięcia życiowych konfliktów akcji możliwe są do przeprowadzenia tylko ze względu na obecność i potęgę śmierci. Makro- i mikrokosmos teatralny zostają poddane rygorowi boskiego porządku i otrzymują perspektywę transcendentną. Akt śmierci w teatrze Calderona oznacza przejście z czasu historycznego do czasu transcendentnego. Książę umiera; w następnej scenie pojawia się jego duch. I to jest specyficznie teatralny sposób wyrazu jedności zawartej w konflikcie „życie — śmierć”.

II. Beckett — czyli śmierć niemożliwa

Wyjaśnijmy od razu — niemożliwa w tej zbawczej i równającej funkcji, która umacnia ludzi w poczuciu jedyne go ładu, jak to ma miejsce w teatrze Calderona.

W świecie teatralnym Becketta bohater znajduje się jakby w agonii bez końca. W *Końcówce* jest to dosłowna niemal agonía, w *Czekając na Godota* — znikomość życia. Żaden z bohaterów tych dramatów ostatecznie nie umiera, żaden konflikt dramaturgiczny nie znajduje rozwiązania przez akt zgonu, w makrokosmosie tego teatru rozproszyły się wszystkie reguły, według których „odbywa się” śmierć. Toteż nie może tu zostać zrealizowana żadna ze znanych teatrowi „dróg do nieba” — ani jej wersja mistyczna, ani heroiczna. Ani tragedia, ani komedia nie mogą osiągnąć pełnego wymiaru, ponieważ nie istnieje określony punkt odniesienia. Jest to świat, w którym dotychczasowy porządek uległ generalnemu zakłóceniu. Śmierć nie zostaje wprojektowana do czasoprzestrzeni artystycznej. (Ten teatr nie mógłby posłużyć za model mnemoniczny — głównie ze względu na brak konkretnego czasoprzestrzennego). Czas praktyczny nie zostaje tu ograniczony do trwania spektaklu. W *Czekając na Godota* usiłowania Estragona i Vladimira, podjęte jakby w celu

dookreślenia ich „położenia w czasie”, zostają skwitowane znaną kwestią: „któregoś dnia, takiego samego, jak inne, zaniemówił, któregoś dnia ja oślepiłem, któregoś dnia ogłuchniemy, któregoś dnia urodziliśmy się, któregoś dnia umrzemy, tego samego dnia w tej samej chwili (...). Baby rodzą okrakiem na grobie (...)”.

Śmierć, o której mówi Pozzo, nie ma mocy obowiązującej w dawniejszych systemach: została zdegradowana. Zdanie „baby rodzą okrakiem na grobie” zawiera obraz jakby dokładnie odwrócony karnawałowej postaci śmierci brzemiennej i rodzącej. Tej śmierci, która jednocześnie jest znakiem życia i jego porządku; symbolem odradzania się. Beckettowska śmierć tę życiodajną moc już utraciła. Stąd nie ma jej właściwie w rzeczywistości scenicznej, nie wykorzystuje się jej jako ewentualnej możliwości organizującej czasoprzestrzeń. Vladimir, rozważając możliwość samobójstwa, stwierdza jednocześnie bezsens takiego rozwiązania sytuacji. „To za wiele jak na jednego człowieka. Z drugiej strony, czemuż zniechęcać się teraz, ot, co powiadam sobie. Należało o tym pomyśleć dawno, bardzo dawno temu, około 1900 roku. (...) Trzymając się za ręce skoczylibyśmy z wieży Eiffla, jedni z pierwszych. To były czasy! Teraz już za późno. Nie pozwolono by nam nawet tam wejść”. Czasy, do których odwołuje się Vladimir, tym się charakteryzowały, że śmierć — przynajmniej jako wyraz buntu przeciw obowiązującym regułom zachowania — zdolna była odstąpić sens lub bezsens ludzkiego życia. Beckett nie może swoim bohaterom dać i tej problematycznej szansy „przyswojenia” śmierci życiu społecznemu.

Zdegradowane życie (choćby przez zatrącenie płci, tak charakterystyczną dla postaci tej dramaturgii) nie może nabrać ostatecznego sensu przez śmierć. Ta ostatnia może mu nadać pełny wymiar tylko w aspekcie humorystycznym:

„Estragon — A gdyby się tak powiesić?

Vladimir — Dobra myśl, stanęłoby nam.

Estragon — To przy tym staje?

Vladimir — Tak, ze wszystkimi następstwami. Tam, gdzie to padnie, wyrastają mandragory”.

Poza planem humorystycznym funkcjonuje ten tekst także jako „odwrócenie” karnawałowego znaczenia śmierci.

Czas nie wspierany żadnymi regułami znajduje jedyne realne oparcie w teatralnym *hic et nunc*. Tym samym mikrokosmos sceniczny zostaje ujednoznaczony: czekanie jest rzeczywistym i dosłownym czekaniem z całą nudą i bezsenssem podobnej „czynności” scenicznej (*Godot*). W *Końcówce* obserwujemy (ostatnią być może) rozgrywkę Hamma i Clova lub raczej — wciąż ostatnie posunięcia w *fin de partie* odbywającej się bez wyraźnie sprecyzowanych reguł. Tę grę można podejmować cyklicznie i bez końca. Sytuacyjne uwięzienie postaci zostaje tylko w najogólniejszym sensie wsparte ukształtowaniem przestrzeni — która charakteryzuje się tylko otwarciem lub zamknięciem

w stosunku do makrokosmosu dramaturgicznego. Można być uwięzionym w ogromnej pustyni, tak samo jak we wnętrzu domu stojącego na „pustyni”. Wreszcie, „wśród powszechnej klęski pozostaje człowiekowi u Becketta (...) tylko język — jedyna podlegająca kształtowaniu przez artystę *donné* egzystencji ludzkiej”⁵. Momentami chyba mniej niż język nawet — może tylko emisja głosu. Ale niewątpliwie Beckett buduje swój teatr wyłącznie na demiurgicznej mocy słowa. Jego teatralna „gra przeciw śmierci” jest przede wszystkim krytyką kultury, w której uległa zatarciu sfera *sacrum* i *profanum* i zanikło poczucie czasu symbolicznego z jego charakterystycznymi jednostkami. Śmierć zostaje wyrzucona z tego teatru, ponieważ nie ma w nim dla niej roli. Nikt tu na scenie nie umrze i nie możemy spodziewać się pojawienia żadnego ducha. W tym teatrze skazano nas wyłącznie na istnienie teraz i tutaj.

III. Kantor — czyli radość z odzyskanej śmierci

Spektakl *Umarłej klasy* w teatrze Cricot II nie opiera się właściwie na żadnym dramacie, nie jest realizacją utworu literackiego, choć posługuje się w wielu swoich partiach tekstem *Tumora Mózgowicza* Witkacego. Jest to więc (była? bywa?) czysto teatralna sztuka, podejmująca na dodatek w sposób programowy interesujący nas temat. W *Manifeście* wydanym z okazji tego seansu dramatycznego podkreśla Kantor, że w jego doświadczeniu teatralnym „coraz wyraźniej zaznacza się rola myśli, pamięci i czasu”. Czynniki te tym są istotniejsze, że w przekonaniu artysty „życie można wyrazić w sztuce jedynie przez brak życia, przez odwołanie się do śmierci, przez pozory, przez pustkę i przez brak przekazu”. *Manifest Teatru Śmierci* zapowiada niedwuznacznie temat tego przedstawienia: będzie nim śmierć właśnie. Ale wypadnie tu powtórzyć zastrzeżenie, jakie czyni w tym momencie krytyk, że „raczej o tyle, o ile (śmierć) życiu towarzyszy, z życia się wyłania, życie otacza i zamyka, choć nie podsumowuje. Ale przetwarza je ponoć w esencję (...)”⁶.

Śmierć w tym przedstawieniu została upostaciowiona w osobie Sprzątaczk, która pełni realne funkcje w rozpadającej się, dziwnej klasie szkolnej pełnej uczniów-staruszków. Pierwsze ujawnienie jej roli następuje w sekwencji rytuału porodu — wnosi ona kołyskę, która przypomina swoim kształtem trumnę i w której kołyszą się klekocąc dwie drewniane kule. Narodziny i śmierć zostają potraktowane jako układy dopełniające się.

W dalszym przebiegu spektaklu Sprzątaczk — „ta prymitywna

⁵ G. Sinko: *Kryzys języka w dramacie współczesnym. Rzeczywistość czy złudzenie?* Wrocław 1977, s. 101.

⁶ J. Kelera: *Komu warto kibicować.* Kraków 1978, s. 119.

baba" (jak ją charakteryzuje Kantor)⁷ — „ciągle jeszcze pełni swoje realne funkcje. Ich daremność w rozpadającej się materii «Umarłej klasy» ma jaskrawą, niemal cyrkową wymowę przemijania rzeczy. Te najniższe czynności z przedmiotów przenoszą się na ludzi i to niedwuznaczne mycie zwłok odsłania dalsze kompetencje Sprzątaczk — Śmierci. Jej finałowa przemiana w koszmarną właścicielkę burdelu łączy pojęcia najbardziej odległe w jakimś bezwzględnym, ale ludzkim pojednaniu: śmierć — wstyd — cyrk — próchno — seks — blichtr — tandeta — poniżenie — rozpad — patos — absolut (...)”. W takim ujęciu zjawiska narodzin — śmierci Kantor wpisuje się niemalże w Bachtinowską myśl o śmierci karnawałowej, śmierci-odnowicielce. Czyni to wprawdzie ironizując jakby jej możliwości, ale nie przeczy im ostatecznie. Podobieństwo kołyski i trumny pochodzi z tej samej tradycji. Identyfikacja przedstawia nam przecież Calderon:

„podobny kształt ma kołyska i trumna:

aby to ludzie wiedzieli,
że na podobnej pościeli,
gdy przyjdą na rozkaz boży,
matka ich i śmierć położy.

Tak więc podobne do pary
przy kołysce stoją mary!”

Umarła klasa dzieje się już po śmierci jej bohaterów; materialny rozpad wszystkiego obrazuje całą pamięć, jaka nam została po tej społeczności. Historycznym punktem odniesienia jest tutaj epoka Franciszka Józefa — Kantor, odwołując się do „mitu galicyjskiego”, tworzy rodzaj epitafium dla pewnej kultury i pewnego społeczeństwa. Jako przesłanie po epoce pozostaje (w tym spektaklu) rozpadający się „śmietnik”. Ale ten rozkład i umieranie mają charakter ambiwalentny. Z poetycką wrażliwością reaguje na tę metaforykę teatralną Tadeusz Różewicz, odsłaniając jednocześnie głęboki sens tak ukształtowanej czasoprzestrzeni teatralnej: „śmietnik w roli zarodni, w której powstaje prawie wszystko. Śmietnik, Śmietnik. (...) Jest tu taki paradoks, że to przedstawienie o śmierci, w którym grają właściwie umarli, we mnie taką wielką radość wywołało. Że ci umarli, to taki żywy, żyjący spektakl”⁸.

Efekt ambiwalentnego przenikania się jakości bytu i niebytu osiągnął Kantor również poprzez zderzenie ludzi i manekinów (każdy z bohaterów-staruszków wyposażony jest w swój dziecięcy manekin), a w ostatecznej instancji — dzięki przyjęciu na siebie funkcji dyrygenta całego spektaklu.

Teatr Kantora cechuje się skrajnie rygorystyczną formą (także w odniesieniu do aktora — odwołuje się przecież do Craigowskiej idei nadmarionety!) i zdecydowanym wyodrębnieniem przestrzennym.

⁷ T. Kantor: *Postacie «Umarłej klasy»*. „Dialog” 1977 nr 2, s. 120.

⁸ O *«Umarłej klasie»*. „Dialog” 1977 nr 2, s. 142.

Kąt (dosłowny kąt sali) wyznaczony do grania ma w swej topografii prostokąt ławek, z boku stojący drewniany „wucet” („skandaliczna góra Synaj”) i okno. Okno — „niezwykły przedmiot dzielący nas od śmierci” — umieszczone jest w strukturze przedstawienia jako rzecz i rola jednocześnie. Jest to Kobieta za Oknem — postać trzymająca cały czas ramę okienną i spoglądająca przez nią, która bierze udział w akcji i realizuje własne zadania dramaturgiczne (np. zachęca dzieci-staruszków do udania się na majówkę, co staje się początkiem sekwencji „biegu śmierci”). Sytuacje rozgrywane są symultanicznie; czas jest jednocześnie czasem dzieciństwa i starości. W zderzeniu z „tu i teraz” spektaklu jest on czasem wszechogarniającym, wiecznym czasem teraźniejszym. Integralność tego teatru powoduje, że gra ze śmiercią potraktowana zostaje dosłownie i służy za punkt wyjścia metaforyki spektaklu. Trzeba umrzeć, żeby zagrać w teatrze *Umarłej klasy*. Dla widza brzmi to jednak optymistycznie.

Teatr jest rodzajem ludzkiej gry przeciw śmierci... Rola jego polegałaby zatem na takim przekazie informacji, który stałby się środkiem przewyżczenia ograniczoności człowieka w czasie. Dla teatru problem ten dotyczy głównie organizacji czasoprzestrzennej przedstawienia. Teatr w klasycznej swej postaci traktowany bywa jako dosłowny model świata. Ucieczka od tego typu myślenia daje w swoich ekstremalnych próbach zjawisko takie, jak u Becketta: ściągnięcie sensu dramatu do wyłącznego „tu i teraz” spektaklu. Śmierć kogoś z bohaterów oznaczałaby po prostu koniec przedstawienia i niemożność jego powtórzenia.

Teatr Kantora przez rygorystyczne wyodrębnienie i integralność formy nawiązuje raczej do klasycznych reguł sztuki, przeciwstawiając się zdecydowanie tendencjom „sztuki otwartej”. Problem polega tylko na tym, że Kantor jest wyjątkiem, działa sam i pewnie nie stworzy „kierunku” ani „szkoły”. Ze swoim Teatrem Śmierci (tak paradoksalnie ożywym) płynie pod prąd współczesnego życia teatralnego. A więc, póki co — póki nie będziemy w stanie sprecyzować jaśniej (a może tylko odebrać) dobrodziejstw wszelkiego „otwarcia” w teatrze — zostawmy tam jeszcze trochę miejsca dla klasycznego ducha. Żeby znowu móc z radością przeczytać: „Pani X przez sześć wieczorów wzdychała i umierała...”.

Elżbieta Kalemba-Kasprzak

Robak z cukru

Na mocy milczącego porozumienia krytyki i sztuki tzw. wysokiego obiegu najczęściej zakłada się po pierw-