

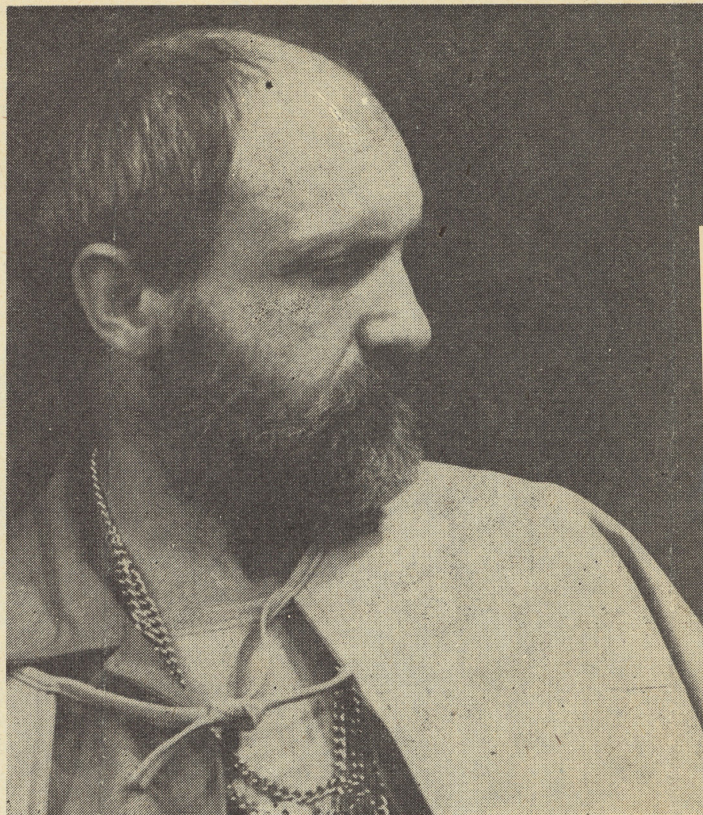
Racine'a bliskim nie jednemu z czytelników, czy widzów Camusa i Becketta." A Mauriac: „Ludzie pokroju Racine'a znajdują się dziś między nami; ci co się nigdy nie godzą na przegraną, którzy nie chcą się pogodzić z tym, że życie jest zawsze przegraną partią”.

Pałac w Trojzenii to wielki drewniany, nachylony do widzów podest. Żadnych mebli, prawie żadnych rekwizytów. Bardzo oszczędne, odrobinę antykizujące kostiumy. Fedra w jasno-kremowym zawoju i takiej sukni, pastelowa, delikatna, krucha. Rytm przedstawienia wyznacza wejścia i wyjścia aktorów. I Rasyński wiersz. Zdaje się, że nie ma w tym spektaklu ani scenografii, ani reżysera. Ale nie dajmy się zwieść. Taka ascetyczna prostota, taka niewidoczność roboty, tego co jest rzemiosłem, sposobem na osiągnięcie zamierzonego efektu — wymaga mistrzowskiej ręki. Hanuszkiewicz, któremu — często zresztą bez racji — zarzucano przerosty inscenizacyjne, skłonność do nadmiaru — w *Fedrze* pokazuje, jak potrafi działać oszczędnie i celowo.

Od wielkości podestu poczynając, na którym aktorzy wydają się mali i zagubieni, poprzez kolor i światło, aż po przyspieszany i zwalniany rytm spektaklu, wznoszący się i opadający jak oddech człowieka w ataku przeżycia — wszystko służy idei przedstawienia. Hanuszkiewicz w swojej inscenizacji zdaje się wiernie powtarzać Rasyńską zasadę, w myśl której zamierzony cel osiągać należy środkami możliwie powściągliwymi. Myślę, że ta zgodność środków teatralnych i materii poetyckiej, obok kreacji Kucówny, przede wszystkim zadecydowała o klasie i pięknie spektaklu.

Hanuszkiewicz zdaje się sprawnie wyrazić wiarygodność współczesnych krytycznoliterackich odczytań *Fedry*. Jakby badał, co z tego co zostało przy biurku z Racine'a wyczytane zabrzmi prawdą na scenie. W programie *Fedry* znalazł się znakomity esej Ryszarda Przybylskiego, który być może służył jako inspiracja reżyserowi, a z całą pewnością przyda się widzom. Przybylski zwraca uwagę na to, że tragedia Rasyńskiego, a przede wszystkim *Fedra*, realizują się całe w słowie. Nic się tu z pozoru nie dzieje w sensie zdarzeń; bohaterowie Racine'a zaczynają mówić i tym dopełniają swego losu. Słowo tworzy tragiczny wir, w którym samotni bohaterowie, rzeczywiście jak u Camusa i Becketta, rozbijają się nawzajem o siebie. Hanuszkiewicz znalazł znakomity teatralny ekwiwalent tej intelektualnej konstrukcji. Na pustce podestu nie pojawiają się jednocześnie więcej niż dwie osoby: Hipolit i Teramenes, Fedra i Enona, Tezeusz i Hipolit... Stoją daleko od siebie (tylko Hipolit i Arycja na chwilę się do siebie zbliżają). Wszystko ich dzieli; także przestrzeń między nimi, którą wypełniają słowa.

Przedstawienie Hanuszkiewicza, mimo wszystkie swoje walory, nie byłoby tak nośne myślowo, gdyby nie Zofia Kucówna w roli Fedry. Jest wiotka, pastelowa, skupiona i oszczędna w geście. Nie grywano tak dotąd Fedry. Mauriac w *Życiu Racine'a* powiedział, że potrafi on



Henryk Machalica (*Tezeusz*)

„przeniknąć do dna jedynie namiętność nie mającą ujścia, zahamowaną (...) nie umie w niej widzieć nic poza ślepym uporem, poza tą wielką bezużyteczną siłą, która rozbija się w pianę.” Szalona z miłości, zżerana przez zazdrość Fedra znalazła w Kucównie wykonawczynię ogromnie powściągliwą. Ruch ręki, spojrzenie, drgnienie ust, zaledwie zdradzają, co dzieje się w jej duszy.

Aktorka nie demonstruje ani namiętności, ani spowodowanych nią odkształceń charakteru, stara się to raczej ukryć. W tym, co mówi zdaje się realizować tylko niewielką część bólu, rozpacz, samooskarżeń. Już nie w tym rzecz, że taka powściągliwa, zamknięta w sobie Fedra jest po prostu w zgodzie z poczuciem miary, właściwym współczesnemu człowiekowi. Kucówna osiągnęła zarazem coś więcej — pełnię tragicznej samowiedzy Fedry.

Wśród bohaterów Racine'a tylko Fedra ma poczucie winy. Kucówna ogromnie subtelnie środkami tę świadomość rozbudowuje. Z poczucia winy, z wiedzy iż przekroczyła prawo, granicę dozwolonego — bierze się jej dramat. To nie los ani bogowie ścigają Fedrę. Ona sama jest swoim losem. I ta myśl jest w pełnej zgodzie ze współczesnymi koncepcjami ludzkiego losu.

Ktoś powiedział, że Rasyńskie przedstawienie jest wtedy dobre, kiedy można przestać myśleć o harmonii wiersza i poddać się treściom, jakie on niesie. Kucówna właśnie tak mówi Racine'a. Z ogromną swobodą; pięknie posługuje się całą skalą głosu. Nie czuje się w tym żadnego wysiłku. Jest to chyba największy komplement, jaki można powiedzieć aktorce grającej Fedrę, jedną z najbardziej morderczych ról w światowym repertuarze.

Hanuszkiewicz wystawił tę tragedię w tłumaczeniu Artura Międzyrzeckiego. Francuzi twierdzą, że z Racine'a nie można dokonać

dobrego przekładu. Aleksa a przy tym nieomal kolok prostota, brak obrazowania akcji, walory inkantacyjnych poezji nie pozwalają osiągnąć dobrych efektów. A jednak świetnemu poecie udało się stworzyć polską wersję *Fedry*, która — będąc wierna oryginałowi — znakomicie brzmi ze sceny; jest elastyczniejsza, bardziej świeża językowo niż poprawne, lecz nieco przyćmione, używane dotąd, tłumaczenie Boya. Ten przekład stworzył aktorom, a przede wszystkim Zofii Kucównie, możliwość swobodnego operowania głosem, a co za tym idzie i skonstruowania wyrazistych postaci.

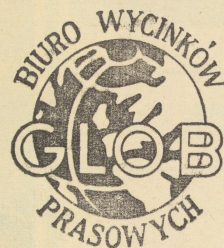
Henryk Machalica gra Tezeusza. Jest, jak Kucówna, skupiony i powściągliwy. Napięcie, przeżycie, gniew, objawiają się zaledwie podniesieniem głosu, mniej kontrolowanym gestem. I jemu udaje się przy pomocy, na pozór, minimalnej ilości środków uzyskać pełnię wyrazu; ukazuje on aktorstwo wysokiej próby. Kucówna, Machalica i doskonały w roli Teramenesa Hanuszkiewicz wyznaczają aktorską rangę tego przedstawienia.

Z dwóch obsad młodych kochanków widziałam w roli Arycji doskonale zapowiadającą się debiutantkę — Grażynę Szapolowską oraz trochę od niej mniej swobodnego Waldemara Kownackiego jako Hipolita. Enonę gra Bronisława Gerson-Dobrowolska, Ismenę — Aleksandra Zawieruszkę, w roli Panope oglądałam Annę Wróblówną.

ELŻBIETA ŻMUDZKA

Teatr Narodowy: *FEDRA* Jeana Racine'a w przekładzie Artura Międzyrzeckiego. Reżyseria: Adam Hanuszkiewicz, scenografia: Zofia de Ines Lewczuk, rzeźba Wenusa: Satalora Swetlana Zerling. Premiera 15 X 1977 w Teatrze Małym (fot. Marek Langda i Marek Michałowski)

665
recenzja



Prasowe
Wydawnictwo
Dokumentacyjne
RSW „P-K-R”

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

TEATR

Warszawa, ul. Jakubowska 14

wydanie

Nr 1 z dn. 8 -01-78

RSW „PKR” ZG C-nów z 307-75 (10 000 000)

DZIAŁ I ZNAC

Jakiś uliczny zespół gra i śpiewa, że „dzisiaj wielki bal w operze”. Jest diad i żołnierz-inwalida, z fascynacją o wielkim balu śpiewa kwaciarka, kurewka, oberwańcy. Trzech muzyków przygrywa na ostatnim planie. Scena jest pusta i szara, po bokach ograniczają ją sznury perkusyjnych talerzy, odwrócone do góry dnem taczki na wapno zwisają z sufitu. Scenka goni scenkę, melodia melodii, pobrzmiewają pastisze motywów ułańskich, narodowych, polonezów, polskich żołnierskich piosenek.

Kabaret? W takim stopniu, w jakim i przez Tuwima został on wpisany w tekst *Balu w operze*. W tekst, który posługując się kabaretową formą, kabaret czyni figurą społeczności.

Ukształtowana przez Ryszarda Majora sceniczna wersja *Balu w operze* przekłada poezję na teatr. W sztuce budowania form scenicznych jest Major z pewnością jednym z najsilniejszych w młodym pokoleniu reżyserskim. Początkowo spektakl robi wrażenie, iż cała akcja sceniczna została przez inscenizatora nadpisana nad tekstem. A w istocie to przedstawienie — w całości śpiewane przez aktorów do muzyki Andrzeja Głowińskiego — jest wiernym scenicznym przekładem

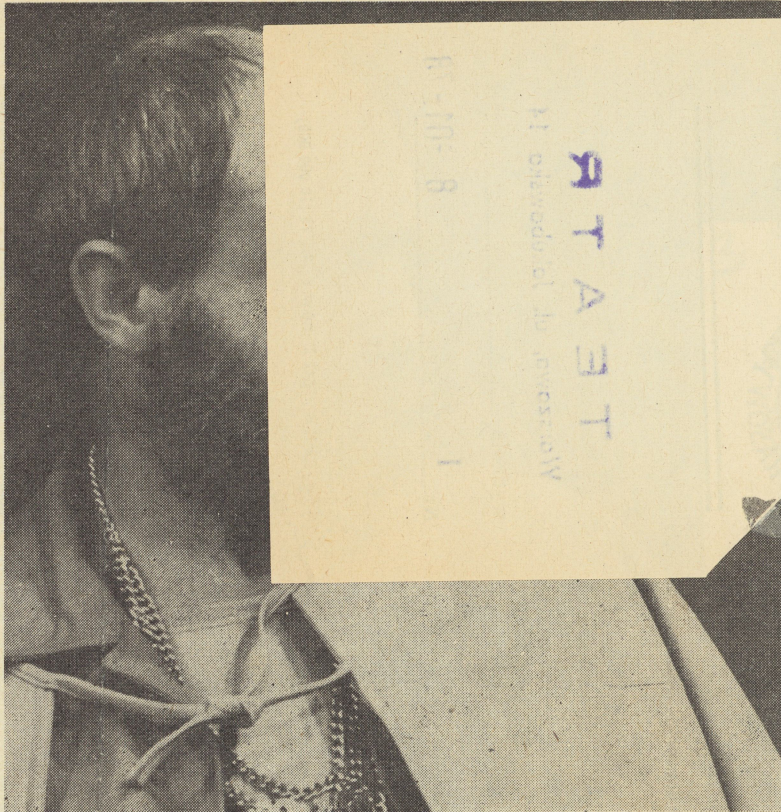
Racine'a bliskim nie jednemu z czytelników, czy widzów Camusa i Becketta." A Mauriac: „Ludzie pokroju Racine'a znajdują się dziś między nami; ci co się nigdy nie godzą na przegraną, którzy nie chcą się pogodzić z tym, że życie jest zawsze przegraną partią”.

Pałac w Trojzenii to wielki drewniany, nachylony do widzów podest. Żadnych mebli, prawie żadnych rekwizytów. Bardzo oszczędne, odrobinę antykizujące kostiumy. Fedra w jasno-kremowym zawoju i takiej sukni, pastelowa, delikatna, krucha. Rytm przedstawienia wyznaczają wejścia i wyjścia aktorów. I Rasyński wiersz. Zdaje się, że nie ma w tym spektaklu ani scenografii, ani reżysera. Ale nie dajmy się zwieść. Taka ascetyczna prostota, taka niewidoczność roboty, tego co jest rzemiosłem, sposobem na osiągnięcie zamierzonego efektu — wymaga mistrzowskiej ręki. Hanuszkiewicz, któremu — często zresztą bez racji — zarzucano przerosty inscenizacyjne, skłonność do nadmiaru — w *Fedrze* pokazuje, jak potrafi działać oszczędnie i celowo.

Od wielkości podestu poczynając, na którym aktorzy wydają się mali i zagubieni, poprzez kolor i światło, aż po przyspieszany i zwalniany rytm spektaklu, wznoszący się i opadający jak oddech człowieka w ataku przeżycia — wszystko służy idei przedstawienia. Hanuszkiewicz w swojej inscenizacji zdaje się wiernie powtarzać Rasyńską zasadę, w myśl której zamierzony cel osiągać należy środkami możliwie powściągliwymi. Myślę, że ta zgodność środków teatralnych i materii poetyckiej, obok kreacji Kucówny, przede wszystkim zadecydowała o klasie i pięknie spektaklu.

Hanuszkiewicz zdaje się sprawnie wiarygodność współczesnych krytycznoliterackich odczytań *Fedry*. Jakby badał, co z tego co zostało przy biurku z Racine'a wyczytane zabrzmi prawdą na scenie. W programie *Fedry* znalazł się znakomity esej Ryszarda Przybylskiego, który być może służył jako inspiracja reżyserowi, a z całą pewnością przyda się widzom. Przybylski zwraca uwagę na to, że tragedia Rasyńska, a przede wszystkim *Fedra*, realizują się całe w słowie. Nic się tu z pozoru nie dzieje w sensie zdarzeń; bohaterowie Racine'a zaczynają mówić i tym dopełniają swego losu. Słowo tworzy tragiczny wir, w którym samotni bohaterowie, rzeczywiście jak u Camusa i Becketta, rozbijają się nawzajem o siebie. Hanuszkiewicz znalazł znakomity teatralny ekwiwalent tej intelektualnej konstrukcji. Na pustce podestu nie pojawiają się jednocześnie więcej niż dwie osoby: Hipolit i Teramenes, Fedra i Enona, Tezeusz i Hipolit... Stoją daleko od siebie (tylko Hipolit i Arycja na chwilę się do siebie zbliżają). Wszystko ich dzieli; także przestrzeń między nimi, którą wypełniają słowa.

Przedstawienie Hanuszkiewicza, mimo wszystkie swoje walory, nie byłoby tak nośne myślowo, gdyby nie Zofia Kucówna w roli Fedry. Jest wiotka, pastelowa, skupiona i oszczędna w geście. Nie grywano tak dotąd Fedry. Mauriac w *Życiu Racine'a* powiedział, że potrafi on



Henryk Machalica (Tezeusz)

„przeniknąć do dna jedynie namiętność nie mającą ujścia, zahamowaną. (...) nie umie w niej widzieć nic poza ślepym uporem, poza tą wielką bezużyteczną siłą, która rozbija się w pianę.” Szalona z miłości, zżerana przez zazdrość Fedra znalazła w Kucównie wykonawczynię ogromnie powściągliwą. Ruch ręki, spojrzenie, drgnienie ust, zaledwie zdradzają, co dzieje się w jej duszy.

Aktorka nie demonstruje ani namiętności, ani spowodowanych nią odkształceń charakteru, stara się to raczej ukryć. W tym, co mówi zdaje się realizować tylko niewielką część bólu, rozpacz, samooskarżeń. Już nie w tym rzecz, że taka powściągliwa, zamknięta w sobie Fedra jest po prostu w zgodzie z poczuciem miary, właściwym współczesnemu człowiekowi. Kucówna osiągnęła zarazem coś więcej — pełnię tragicznej samowiedzy Fedry.

Wśród bohaterów Racine'a tylko Fedra ma poczucie winy. Kucówna ogromnie subtelnie środkami tę świadomość rozbudowuje. Z poczucia winy, z wiedzy iż przekroczyła prawo, granicę dozwolonego — bierze się jej dramat. To nie los ani bogowie ścigają Fedrę. Ona sama jest swoim losem. I ta myśl jest w pełnej zgodzie ze współczesnymi koncepcjami ludzkiego losu.

Ktoś powiedział, że Rasyńskie przedstawienie jest wtedy dobre, kiedy można przestać myśleć o harmonii wiersza i poddać się treściom, jakie on niesie. Kucówna właśnie tak mówi Racine'a. Z ogromną swobodą; pięknie posługuje się całą skalą głosu. Nie czuje się w tym żadnego wysiłku. Jest to chyba największy komplement, jaki można powiedzieć aktorce grającej Fedrę, jedną z najbardziej morderczych ról w światowym repertuarze.

Hanuszkiewicz wystawił tę tragedię w tłumaczeniu Artura Międzyrzeckiego. Francuzi twierdzą, że z Racine'a nie można dokonać

dobrego przekładu. Aleksandryn, a przy tym nieomal kolokwialna prostota, brak obrazowania, brak akcji, walory inkantacyjne tej poezji nie pozwalają rokować dobrych efektów. A jednak świetnemu poecie udało się stworzyć polską wersję *Fedry*, która — będąc wierna oryginałowi — będąc brzmieniem ze sceny; jest elastyczniejsza, bardziej świeża językowo niż poprawne, lecz nieco przyciężkie, używane dotąd, tłumaczenie Boya. Ten przekład stworzył aktorom, a przede wszystkim Zofii Kucównie, możliwość swobodnego operowania głosem, a co za tym idzie i skonstruowania wyrazistych postaci.

Henryk Machalica gra Tezeusza. Jest, jak Kucówna, skupiony i powściągliwy. Napięcie, przeżycie, gniew, objawiają się zaledwie podniesieniem głosu, mniej kontrolowanym gestem. I jemu udaje się przy pomocy, na pozór, minimalnej ilości środków uzyskać pełnię wyrazu; ukazuje on aktorstwo wysokiej próby. Kucówna, Machalica i doskonały w roli Teramenesa Hanuszkiewicz wyznaczają aktorską rangę tego przedstawienia.

Z dwóch obsad młodych kochanków widziałam w roli Arycji doskonale zapowiadającą się debiutantkę — Grażynę Szapołowską oraz trochę od niej mniej swobodnego Waldemara Kownackiego jako Hipolita. Enonę gra Bronisława Gerson-Dobrowolska, Ismenę — Aleksandra Zawieruszkę, w roli Panope oglądałam Annę Wróblówną.

ELŻBIETA ŻMUDZKA

Teatr Narodowy: *FEDRA* Jeana Racine'a w przekładzie Artura Międzyrzeckiego. Reżyseria: Adam Hanuszkiewicz, scenografia: Zofia de Ines Lewczuk, rzeźba: Satalora Swetlana Zerling. Premiera 15 X 1977 w Teatrze Małym (fot. Marek Langda i Marek Michałowski)

ANDRZEJ
ZUROWSKI

DZIWOFORMY I ZNACZENIA

Jakiś uliczny zespół gra i śpiewa, że „dzisiaj wielki bal w operze”. Jest diad i żołnierz-inwalida, z fascynacją o wielkim balu śpiewa kwiaciarka, kurewka, oberwańcy. Trzech muzyków przygrywa na ostatnim planie. Scena jest pusta i szara, po bokach ograniczają ją sznury perkusyjnych talerzy, odwrócone do góry dnem taczki na wapno zwisają z sufitu. Scenka goni scenkę, melodia melodii, pobrzmiwają pastisze motywów ułańskich, narodowych, polonezów, polskich żołnierskich piosenek.

Kabaret? W takim stopniu, w jakim i przez Tuwima został on wpisany w tekst *Balu w operze*. W tekst, który posługując się kabaretową formą, kabaret czyni figurą społeczności.

Ukształtowana przez Ryszarda Majora sceniczna wersja *Balu w operze* przekłada poezję na teatr. W sztuce budowania form scenicznych jest Major z pewnością jednym z najsilniejszych w młodym pokoleniu reżyserskim. Początkowo spektakl robi wrażenie, iż cała akcja sceniczna została przez inscenizatora nadpisana nad tekstem. A w istocie to przedstawienie — w całości śpiewane przez aktorów do muzyki Andrzeja Głowińskiego — jest wiernym scenicznym przekładem

Tuwima. Wiernym — znaczy tu: zgodnym z zawartością myślową poematu i zastosowaną w nim formą literacką. Tyle właśnie, że forma owa przełożona została w pełni na formy działań teatralnych.

Całość toczy się w kilku synchronicznie rozwijających się planach, których nośnikami są poszczególne grupy postaci. Świat ulicznych wycirusów, wyfraczeni i luskający cekinami balowicze, półświatek i uwijający się w cieniu tajniacy. Jest tu dziewczynka, sprzątaczką i siłacz, jest oficer i kokota, facet z helikonem, szef cyrku-stadniny z sążnistym pejcem. Plany plotą się i mieszają, przenikają i serie kabaretowych numerów łączą w wymiar nadrzędny, jak dzieje się to i w tekście poematu. Przez scenę w kalejdoskopowym rytmie przetacza się ciąg świetnie sytuowanych grup w nieustannej zmienności układów. Skrzy się to dowcipem i budzi szacunek prostotą celnych rozwiązań formalnych.

A to uformowani w „karete” tajniacy wiozą swego szefa, a to notabl obnosi się po scenie z portretową ramą przed twarzą i poprzez ramę łaskawie podaje łapkę do ucałowania, a to przez ulicę przetacza się nadranny skacowany korowód, którego balowe akcesoria zbiera sprzątaczką i wrzuca do kubła na śmiecie, a to po rozłożonym na scenie obrusie przechadza się dziwa, a zebrani wokół, soczyście pomlaskując, przy pomocy noży i widelców spożywają ten boży dar. Nie ma solistów, nie ma komparsów — jest sprawny zespół, to rozbijany na solówki kabaretowych black-outów, to znów ujednolicony w rzeczywistości zespołowym działaniu.

I wszystko to byłoby tylko doskonałe przeprowadzoną zabawą w dziwoformy, gdyby nie obrastały one w spektaklu w znaczenia istotne, które konsekwentnie wiodą do finałowej pointy; tej właśnie, która taki sprzeciw budziła już po ogłoszeniu poematu drukiem. Pointy z *Objawienia św. Jana*: „Zaiste przyjdę rychło. Amen. I owszem, przyjdź, Panie Jezu!” Czym prędzej niechaj przyjdzie ktoś przywrócić ład, bo uliczna sprzątaczką sama już nie da sobie rady. Czym prędzej, bo jeszcze trochę a cały ten kabaret zamieni się w istny burdel.

Pamflet? Intencjonalnie miał być nim *Bal Tuwima*. Kiedy, dopiero po wojnie, mógł się ukazać drukiem — na pamflet było za późno; została wielka literatura i przyczynek historyczny. W trzydzieści lat później Major wprowadził *Bal* na scenę. I nie potraktował go z rewerencją sposobną dla historycznego przyczynku. Bowiem kabaret — na scenie i poza nią — trzyma się krzepko.

ANDRZEJ ŻUROWSKI

Teatr Wybrzeże w Gdańsku (scena kameralna w Sopocie): *BAL W OPERZE* Juliana Tuwima. Reżyseria: Ryszard Major, scenografia: Jan Banucha, muzyka: Andrzej Głowiński. Premiera: 15 X 1977 (fot. Tadeusz Link)



JÓZEF
KELERA

Trochę „dziwny” — ale cóż to dziś znaczy?, trochę drażniący — ale „o to chodzi!”, z tym wszystkim jednak zastanawiający spektakl. Z początkiem listopada wszedł na scenę T. Współczesnego we Wrocławiu i skłania do kilku uwag na temat swoistości, szczególnych owoców fermentacji, wylaniających się na styku wielu znanych dążeń nowego teatru, ale także nowego dramatu: „jeszcze dramatu” albo „już-nie-dramatu”? Okazji do takich rozmyślań dostarcza tym razem Helmut Kajzar w podwójnej roli autora i reżysera utworu *Trzema krzyżkami*.

Tekst od czterech lat znany z *Dialogu* (1973 nr 4). Przeszedł raczej bez echa, choć w kilku ogólniejszych omówieniach twórczości Kajzara był dostrzeżony. Nikt jednak dotąd nie pomyślał o wprowadzeniu go na scenę. I nie dziwota. To już na pewno nie może być argument dla wspaniałego Klubu Dramatopisarzy w jego filipice nieustającej przeciw opornym i niewiedzącym teatrom. Po prostu: Kajzar, albo świadomie — albo raczej nie całkiem świadomie — napisał ten tekst i kilka następnych (inaczej niż *Paternoster!*) dla siebie samego. To znaczy: dla reżysera Helmuta Kajzara. I

CASUS KAJZAR

nikt inny podjąć go nie mógł. Co powiedziawszy chcę jednocześnie z całą mocą podkreślić, że nie mam intencji uprawiania tutaj kiepskich dowcipów: nie jest to zatem obserwacja ani wartościująca, ani, tym bardziej, od wartościującego tekst Kajzara. Ujmuję tylko wstępnie jego swoistość.

Rzecz pt. *Trzema krzyżkami* inicjuje bowiem szereg partytur dramatycznych, które same przez się — jako zespół znaków graficznych — nikomu bodaj, poza samym autorem, nie dają pełniejszej szansy zobaczenia naprawdę „co to ma być” w wymiarze scenicznym — w wymiarze aktorskich działań, ról, postaci, sytuacji. Choćbyśmy nawet zrozumieli już w lekturze generalną zasadę przepływu, przenikania się tych mgławicowych i niejasnych sytuacji, z których pewnie ma się wyłonić, w potrzaskaniu, jakiś „obraz świata”. Albo raczej: „przeżycie świata”. Ale na razie są tylko słowa: niby kwestie, niby dialogi, monologi, opisy, zwierzenia, poematy, „strumienie świadomości” — czyje? gdzie? kiedy? kto? z kim? do kogo? o co? jak? — To może wiedzieć tylko Kajzar.

I nie chodzi tu przecież tylko o to, że Kajzar po prostu eliminuje ze swojego tekstu didaskalia, czy też wtapia je w „tekst główny”, a wtapiając tak jednocześnie i rozmyślnie zaciera kontury, suflując przy tym, nieco forsownie — jak na moje od-

czucie — wszechwymiar wszechkosmiczny każdej z możliwych sytuacji, czemu też służy anonimowe rozpisywanie kwestii.

Byłoby to zabiegi powierzchowne, o które — w innym wypadku — nie warto by się może spierać, gdyby nie fakt, że w całej strukturze językowej, tak podanej, spoza słów nie wylania się obraz, konkret, materia, działanie (to, oczywiście, nie dotyczy niektórych wydzielonych partii opisowych, o strukturze filmowej na odmianę — takich np. jak ustęp 4 w tym utworze).

Obraz i konkret, bez wątplenia, kryją się gdzieś w domysle, w nieujawnionej na razie wizji autora — egzystują w tej wizji „intencjonalnie”, ale Kajzar myli się najgruntowniej, sądząc — jeśli tak sądzi rzeczywistość — że dają się naprawdę odczytać z jego tekstu. A więc on tylko widzi „całość” i on sam potrafi ją wypełnić teatralnie! Innymi słowy: jego teksty — takie jak *Trzema krzyżkami* — są materiałem językowym do autorskiej kreacji teatralnej. I może dopiero w teatralnym postzapisie zyskałyby nieco pełniejszą nośność jako teksty?

Nawiasem mówiąc, słynna „teatralna teoria dramatu”, o którą tyle skruszono kopii, pasuje tu jak ulał: taki właśnie utwór jak *Trzema krzyżkami* — jeśli nie cały, to przynajmniej w bardzo pokaznych swoich partiach — w istocie rzeczy nie funkcjonuje autonomicznie poza sceną lub