

268



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

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

ODRA
WROCLAW, Rolusz 25

wydanie

Nr 9 z dn. IX 1971

PZG „Prasa” Bydg., 1193/70 — 12 300 190

co miesiąc

JÓZEF KEJLERA

SUPLEMENT

W porządek naszych stałych sprawozdań wkradło się ostatnio zamieszanie, spowodowane między innymi kilkumiesięczną nieobecnością sprawozdawcy w kraju — wiosną tego roku. Wynikły z tego przerwy w funkcjonowaniu kroniki, narosły zaległości. Potem — w drugiej połowie maja — wypadło nam się zająć w osobnym felietonie wrocławskim Festiwałem Polskich Sztuk Współczesnych, w tym roku właśnie zasługującym na baczniejszą nieco uwagę. W rezultacie, cała seria premier wiosenno-lletnich nie została dotąd na łamach „Odry” zaksięgowana.

Księgowanie nie jest tym zajęciem, które bawi nas szczególnie. Kończąc jednak sezon, mamy obowiązek luki wypełnić.

„BŁĘKITNY POTWÓR”

Z serii premier nie zaksięgowanych ta jest najbardziej godna pamięci, teatralnie najwartościowsza i najweselsza. Carlo Gozzi — ostatni, który piórem próbował wesprzeć i odnowić dogasający w połowie osiemnastego wieku teatr komedii dell'arte, autor baśni scenicznych i scenariuszy, znany dotąd polskiej publiczności jedynie jako autor „Księżniczki Turandot” — poznawany zaczyna być teraz nieco szerzej dzięki przekładom i rekonstrukcjom tekstowym Joanny Walter. I raz jeszcze — jest to okazja zmierzenia się z legendarnym żywiołem teatralności włoskiej o-nego czasu; i raz jeszcze — poprzez równie legendarny wzorzec Wachtangowowskiej „Księżniczki Turandot”. Ten bowiem model podstawowy — zwłaszcza w wypadku powrotów scenicznych do Gozziego, rzadkich zresztą — jest czymś stałym i nie dającym się już wyeliminować ze współczesnego myślenia o komedii dell'arte.

Traktując o niej wszakże, trzeba tu zwrócić uwagę na dwie trudności: po pierwsze — Gozzi w ogóle okazuje się w robocie teatralnej nieporównanie trudniejszy od Goldoniego choćby, którym teatry operują, przeważnie, wedle ogranych i przecenionych po stokroć recept i „sposobów”; po wtóre — jako materiał — „Błękitny potwór” jest też trudniejszy i mniej wdzięczny od słynnej „Księżniczki Turandot”. Nie ma tak klarownej i prostej fabuły: jest wyraźnie bajką hybrydyczną, barokową, skojarzoną z wielorakimi motywów. Ta więc bajka, począwszy od dość rozwlekłej i zawikłanej, a koniecznej ekspozycji, dłuży się chwilami wyraźnie i nieco elegijnie; obok wesołości i znaczącej przypowieści forsuje też baśniową fanta-

co miesiąc teatr

JÓZEF KEŁERA

SUPLEMENT • PO SEZONIE

W porządek naszych stałych sprawozdań wkradło się ostatnio zamieszanie, spowodowane między innymi kilkumiesięczną nieobecnością sprawozdawcy w kraju — wiosną tego roku. Wynikły z tego przerwy w funkcjonowaniu kroniki, narosły zaległości. Potem — w drugiej połowie maja — wypadło nam się zająć w osobnym felietonie wrocławskim Festiwałem Polskich Sztuk Współczesnych, w tym roku właśnie zasługującym na baczniejszą nieco uwagę. W rezultacie, cała seria premier wiosenno-letnich nie została dotąd na łamach „Odry” zaksięgowana.

Księgowanie nie jest tym zajęciem, które bawi nas szczególnie. Kończąc jednak sezon, mamy obowiązek luki wypełnić.

„BŁĘKITNY POTWÓR”

Z serii premier nie zaksięgowanych ta jest najbardziej godna pamięci, teatralnie najwartościowsza i najweselsza. Carlo Gozzi — ostatni, który piórem próbował wesprzeć i odnowić dogasający w połowie osiemnastego wieku teatr komedii dell'arte, autor baśni scenicznych i scenariuszy, znany dotąd polskiej publiczności jedynie jako autor „Księżniczki Turandot” — poznawany zaczyna być teraz nieco szerzej dzięki przekładowi i rekonstrukcjom tekstowym Joanny Walter. I raz jeszcze — jest to okazja zmierzenia się z legendarnym żywiołem teatralności włoskiej innego czasu; i raz jeszcze — poprzez równie legendarny wzorzec Wachtangowskiej „Księżniczki Turandot”. Ten bowiem model podstawowy — zwłaszcza w wypadku powrotów scenicznych do Gozziego, rzadkich zresztą — jest czymś stałym i nie dającym się już wyeliminować ze współczesnego myślenia o komedii dell'arte.

Traktując o niej wszakże, trzeba tu zwrócić uwagę na dwie trudności: po pierwsze — Gozzi w ogóle okazuje się w robocie teatralnej nieporównanie trudniejszy od Goldoniego choćby, którym teatry operują, przeważnie, wedle ograniczonych i przecenionych po stokroć recept i „sposobów”; po wtóre — jako materiał — „Błękitny potwór” jest też trudniejszy i mniej wdzięczny od słynnej „Księżniczki Turandot”. Nie ma tak klarownej i prostej fabuły: jest wyraźnie bajką hybrydyczną, barokową, skojarzoną z wielorakich motywów. Ta więc bajka, poczynawszy od dość rozwlekłej i zawikłanej, a koniecznej ekspozycji, dłuży się chwilami wyraźnie i nieco elegijnie; obok wesołości i znaczącej przypowieści forsuje też baśniową fanta-

styczność: smoki, dziwy, potwory. Zestrojenie takiej fantastyczności i powiklanej intrygi z romansową partią serio i partią buffo — to zadanie w pewnym stopniu nowe, zwłaszcza u nas: przedstawienie w Teatrze Polskim we Wrocławiu było polską prapremierą tej baśni.

Podkreślam trudności, które głównie przyczyniły się do tego, że przedstawienie reżyserowane przez Giovanniego Pampiglione nie jest dziełem bezbłędnym i wykończonym w każdym detalu. Miewa przestoje, rozchwywania i wyraźne załamania rytmu; pewne partie nie dosyć wypełnione i poniekąd rozwiązane zamarkowane; pomysły czasem nie doprowadzone i nie „wygrane” do końca. Ale jest to praca scenicznie twórcza, a to już wiele dzisiaj; prowadzona z mniejszą może, niż należało się spodziewać werwą, ale za to z wysoką świadomością stylu i umiejętnością samodzielnego przetworzenia formuł odwołujących się do tradycji tego gatunku. A to już prawdziwie rzadkie.

Oparciem dla reżysera i aktorów jest tu dobrze skomponowana i użyteczna sytuacyjnie, prosta i na wesoło „fantastyczna” scenografia Jana Polewki (debiut), z centralnie ustawioną stromą pochylnią, która w naturalny sposób stwarza „problem” zabawowy każdego aktorskiego wejścia. A jednak nie jest to wcale spektakl pomyślany „akrobatycznie”, chociaż bardzo rozryszowany w ruchu i geście: w tonie, w całym wyrazie — będzie to raczej nieśpieszny dowcip i ludyczność Pierrota niż żywiołowe harce Arlekina. Ten ton ma właśnie związać rozmaite baśniowe warstwy — i to jest bliskie Goziemiu, i oczywiście usytuowane bliżej Wachtangowa niż Meyerholda czy Strehlera. Ale to jest także trudniejsze, bo pomyślane cienie. I z tej cienkości zamierzonej wynikają również, w realizacji, mnogie kłopoty — w konsekwencji widoczne niedobarwienia.

Myślę jednak, że istotną zasługą reżysera jest tu przede wszystkim wprowadzenie zespołu w tok zabawy, która w pewnych momentach staje się niemal „prywatna” — w dobrym znaczeniu. I to jest, poniekąd, jakaś droga do restytuowania aktorskiej improwizacji — w takich rozmiarach, raczej skromnych, jakie osiągalne są dzisiaj w normalnym zawodowym zespole. W ten tok zabawy najswobodniej i z uciechą najszczerzą wkracza Andrzej Mrozek (Pantalone), a sekundują mu udatnie Paweł Galia (Trufaldino) i Ferdynand Matysik (Brighella), także Andrzej Polkowski (Fanfur) i Józef Skwark (Tartalia), mniej tu jednak rozluźnieni, wyraźniej szukający oparcia w technice wypróbowanej.

Obok Mrozka prym jednak wiodą trzy panie: Jadwiga Skupnik (Gulindi), żywiołowo śmieszna i rozbawiona swoją rolą agresywnej uwodzicielki; Krzesiśława Dubielówna (Dardane), w przebraniu chłopca najsutelniej kojarząca motyw romansowy ze sferą buffo; wreszcie Ewa Kamas — Smeraldina pełna wdzięku i najładniej komponowana w geście.

„Błękitnego potwora” oglądałem po raz wtóry w dwa miesiące po majowej premierze. Spektakl rozwinął się wyraźnie, wypełniły się w nim niektóre luki, aktorzy bawili się coraz lepiej i z dobrym skutkiem. Z nimi widownia, nie wyłączając recenzenta.

„ANTYGONA”

Grecka tragedia... Od Arystotelesa i poprzez dzieje kultury europejskiej, poprzez Hegla i cały legion niemieckich profesorów, anglosaskich teoretyków, francuskich publicystów — aż po dzień modelowy wzorzec dla wszelkich konstrukcji pojęcia tragizmu. A przecież — współczesny teatr, i nie od dzisiaj, jest w obliczu tego tragizmu kompletnie bezsilny. I nie ma sposobu na to, by ów tragizm wskrzesić na scenie rzeczywiście. Czy to tylko wina, „niemożność” teatru? Czy może ów tragizm żywy — ludzki, wyparował nieodwołalnie z przekazanych nam zapisów?

Przyznaję, nie mam odwagi odpowiedzieć na to pytanie jednoznacznie. Taka siła tradycji, taka potęga autorytetów! Owszem, pozostały nam teksty — zapisy; materiały do rekonstrukcji. I są one najlepszym, nieodpartym, rozstrzygającym dowodem na to, że teatr — to nie literatura. I że tak było od samego początku.

Autentyczny tragizm grecki — to całość niepodzielna, historycznie zamknięta. Rodzi się między aktorami a widownią amfiteatru, w określonej rzeczywistości ludzkiej i społecznej, bardzo już od nas dalekiej: w polu przeżyć i odczuwań jednolitych kulturowo, wspólnych, mających stały obszar odniesienia w postaci tego, co dzisiaj nazywamy „mitologią”, a co stanowi bezpowrotną historycznie postać racjonalizacji najistotniejszych humanistycznych problemów tej właśnie zbiorowości ludzkiej, zgromadzonej w amfiteatrze. Tę postać racjonalizacji i tę zarazem sferę transcendencji kultury greckiej możemy dzisiaj rozumieć i tłumaczyć. Nie jesteśmy w stanie jej przeżyć. Jest zbyt daleka i zagubiona, od tysięcy przesłonięta zresztą skutecznie transcendencją chrześcijańską, nadal żywą w swych znakach

i motywach, nawet dla ludzi dalekich od religii.

Tragizm grecki jest więc dla nas — nie oszukujmy się — tylko pojęciem, modelem historycznym; żywa gleba, z której wyrósł, jest polem działań archeologii. Antygona i Kreon — to nie tylko konflikt siostrzanej miłości i państwowości; to także groza przekroczenia praw boskich, groza wyroków, które spadną nieuchronnie na głowę praw takich gwałcicieli. Możemy sobie tłumaczyć, oczywiście, że te prawa — te choćby nakazujące pogrzebanie ciała — to podstawowe normy ludzkie, poza wszelką transcendencją. To możemy sobie tłumaczyć, ale żadnej grozy, poruszenia, tragizmu w wymiarach greckiego antyku nie odczuwamy. Nie ma na to siły.

Pozostaje zatem częściowe tylko, wyśniewanie raczej przekładanie tych zasobów tragizmu na sprawy bliżej nas dotykające. Przeto: konflikt racji, nonkonformizm heroiczny Antygony, państwo-wotwórcze i nieugięte doktrynerstwo Kreona, jego klęska, śmierć bohaterki, która umiłowala życie. I już w tym otrekieniu dostępnych nam spraw i treksci zawarta jest modernizacja nieuchronna: przekład Sofoklesa na dzisiaj. Przekład kaleki i poza sferą antycznego tragizmu.

Taki musi być jednak każdy przekład nowożytny. Helmut Kajzar, reżyser „Antygony” na Scenie Kameralnej Teatru Polskiego we Wrocławiu, wyciągnął z tego faktu wnioski daleko idące. Najpierw — sam dokonał na własny użytek tłumaczenia, a ściślej: „parafrazy tekstu Sofoklesa”, nie czerpiąc zresztą z oryginału, modernizując dialog niekiedy dość zuchwale. Ta Kajzarowa parafraza wywołała abominację osób znających oryginał najgruntowniej (por. artykuł profesora Jerzego Łanowskiego na naszych łamach), zapewne uzasadnioną z ich punktu widzenia. Wyznać muszę jednak, iż mnie, który grekę z trudem sylabizuję — po rocznym lektoracie w zamierzonej młodości — tekst Kajzara nie wadził, nie raził, nie oburzał; wydał mi się nawet na swój sposób użyteczny scenicie — bardziej od wielu starych przekładów filologicznych (z tych — najrzetelniejsza jest praca K. Morawskiego) i jeszcze znacznie gorszych na kanwie „Antygony” próbek poezjowania (L. H. Morstin), co zresztą nie jest dla Kajzara komplementem wyszukany. Raziło mnie natomiast w przedstawieniu Kajzara wiele zupełnie innych rzeczy. Modernizacja tekstu służyć ma oczywiście modernizacji anegdoty, czyli (tutaj) opowieści o skazanej na śmierć dziewczynie i o surowym władcy, który

omylił się w swych rachubach i wkroczył ślepo w rolę kata, czym nie omieszkając ściągnąć na siebie przykrych konsekwencji, jak to często bywa przy ważnych omyłkach władzy. Modernizując „scjentyficznie”, można by to ująć jeszcze tak: rzecz o tym, jak to raczej autorytarnego typu myślenia sprzeczne są ze światem wartości ludzkich i jak się obracają same przeciw sobie. Ale to już dodatek recenzenta, z dobrej woli. Kajzarowi bowiem, jak sam wyznaje (w programie), chodzi głównie o to, by „pokazać i odtworzyć akcję tragedii”, przy czym słowo „akcja” oznacza tu po prostu fabułę. Skoro jednak tragedia dawno tu zaginęła — z ocalałych jej śladów i z anegdoty tak ujętej wynika zaledwie dydaktyczna i poniekąd mistatorska opowiadka o „potrzebie miłości”. Pomyślana szlachetnie i nieco prostodusznie na kanwie „Antygony”.

Chce więc Kajzar opowiedzieć historię prostą a surową, ku pouczeniu. A jednocześnie wstydzi się prostoty, więc ją podkreśla i rozgrywa dekoracyjnie, pretensjonalnie. Wprowadza mnóstwo zbędnych działań — tautologicznych do tekstu ilustracji, sztuczek inscenizacyjnych, wymyślonych a nieskutecznych. Ku końcowi jest coraz gorzej, bo ta filmowa trochę relacja nie daje się zrymować z rozwiązaniem antycznego dramatu. Nie wie zatem reżyser, co począć z wieszczym Terezjaszem: wieszczek nie mieści mu się w tym spektaklu, wprowadza więc zjawę z innego świata, w masce i na wysokich szcudłach. Potem wstydzi się rozpaczającej Eurydyki, Kreonowej żony; każe jej przejść milcząco przez scenę, tam i z powrotem. Ale jest to tylko spacer, pretensjonalnie suflujący tragiczność. Potem jeszcze wstydzi się Kajzar opowieści Posłańca o samobójstwie Eurydyki — wprowadza na scenę dziecko w roli Posłańca. Dziecko opowiada o samobójstwie królowej. To ma być „przełamanie”. Czego? Ja nie wiem.

Ku końcowi jest coraz gorzej, także dlatego, że znika już ze sceny Maja Komorowska, żywcem w grobowcu zamknięta. Jej rola — to szukanie tragicznego w prostocie intymnych doznań i przeżyć elementarnych: uroków świata, które żegna. Obcowanie z tą aktorką o nieprzeciętnej indywidualności jest zawsze źródłem szczerzej satysfakcji, chociaż, zdana tutaj na własne siły i ogrywanie wydumanych układów scenicznych Kajzara, Komorowska nie odkrywa w tej partii świeżych tonów swojej sztuki. Nie ocala też przedstawienia znakomita plastycznie scenografia Jerzego Nowosielskiego.

„WIŚNIOWY SAD”

Do Czechowa także nie umiemy się dobrać. Z rzadka, co parę lat, trafia się gdzieś w Polsce jakieś wartościowsze przedstawienie wśród tuzina chybionych. A im dalej od najczęściej eksploatowanych „Trzech sióstr” i „Wujaszka Wania” — tym gorzej. Najgorzej chyba wygląda sprawa „Wiśniowego sadu”. W tej sztuce, gdzie nikt nie ginie i nawet nikt do nikogo nie strzela, „liryka ironiczna” i gorzki dowcip Czechowa, o wielu subtelnych warstwach, narażone są na największe niebezpieczeństwa.

Każda „koncepcja” jednostronna, a nie wyprowadzona z istotnego wnिकnięcia w ton Czechowa, prowadzi do spłyceń i uproszczeń. Ale gorsze od każdej „koncepcji” jest pstrokate bezhołowie, łatanie ról i całego spektaklu od sceny do sceny, bezstylowa mozaika, sprawiająca wrażenie, jak gdyby instruowano aktorów w taki sposób: ty będziesz deklamować Damę Kameliową o zbolalej duszy i wielkopańskim geście, a w momentach co bolesciwszych będziesz padać plackiem na proscenium; ty zagrasz sobie kawalek farsy i w ten sposób to się wyrówna, a całość będzie „złożona” — tak jak trzeba; pan ma być z założenia gadatliwy i powierzchowny, więc nie wymaga to prawie wysiłku. I tak dalej, i tak dalej.

Może trochę krzywdzę reżysera i aktorów przedstawienia (na Scenie Kameralnej Teatru Polskiego we Wrocławiu), w którym parę scen zagrano jednak w miarę czysto, a niektóre aktorskie propozycje (Szarlotta Igi Mayr, Waria Marty Ławińskiej i po części Trofimow Gustawa Krona) zwracały uwagę dość korzystnie. Jeśli nawet krzywdzę, to nie niesienia nad urokiem ginącym wiśniowego sadu zlokalizowane były dość opacznie i nie jest to żadne rozwiązanie; ja rozumiem, że ten wiśniowy sad za oknami, to problem zgoła kłopotliwy dla teatru, który odzegnał się od landszafków i nie lubi się odwracać tyłem do widzów, ale wypatrywanie wiśniowego sadu wśród publiczności — to zupełne nieporozumienie.

„CHRYJA”

Jest to przykład spektaklu typu „zupa z gwoźdźcia”. Tego typu produkcja wymaga nie lada kunsztu, jak wiadomo; przeto formuła, którą proponujemy — zupa z gwoźdźcia — jest dla twórców spektaklu swoistą formułą uznania. Sztuka bułgarskiego pisarza Jordana Radiczkowa pt. „Chryja” może być uzna-

na za ciekawostkę — z punktu widzenia filiacji literackich, a może także z uwagi na „duch czasu” — już wczorajszego — rozprzestrzeniający się coraz szerzej na mapie. Ciekawostka polega na skojarzeniu pure-nonsensowego dowcipu z tak zwaną ludową mądrością i przechytnością, z rodzimych bułgarskich ludowych źródeł wywiedzioną. Słuchamy zatem rozmówek grupy „chytro-mudrych” bułgarskich wieśniaków, przy czym osią poniekąd spiralną tej konwersacji będzie powtarzająca się anegdota o chłopie-kupcu-rybaku-myśliwym-cyganie, któremu lis albo wilkołak, albo kto inny ukradł z wozu ryby albo coś innego. Taka trochę ludowa Rzeczpospolita babińska, a trochę rozpisana na tekst dwugodzinny znana bajeczka z „Indyka”: „Siedzi baba na cmentarzu, // trzyma nogi w kałamarzu, // przyszedł duch, babę w brzuch, // baba w krzyk, a duch znikł”. Wszystko to razem ma mieć jeszcze wydźwięk humanistyczny, a nawet coś z symboliki odródźczej i niepodległej („Zielone drzewo”). Intencje godne pochwały. Ale dowcip niezdarly i bezforemny, że aż przykro, w gadulstwie bezpowrotnie utopiony i rozmażany, ślimaczący się, a z dramaturgią jakkolwiek pojętą — choćby „przewrotnie” — niewiele mający stycznych punktów.

W przeciwieństwie do tekstu, przedstawienie Andrzeja Witkowskiego (Teatr Współczesny we Wrocławiu) jest formenne, komponowane zrecznie, dosyć sprawne aktorsko, chwilami niemal zabawne (rzadkie to jednak chwile) i punktujące najuważniej to wszystko w tekście, co w jakiś sposób zasługuje na uwagę. W tym procesie kulinarnym uczestniczy też wydatnie Franciszek Starowieyski (scenografia), który daje aktorom szansę rozgrywania tych anegdotek w wielkiej rozsypanej stercie siana, przez które się przekopują, a potem pogadują w wielkim stogu siana razem powiązani. Są to jednak przyprawy do gwoźdźcia. W rezultacie — spory wysiłek teatru inwestowany w chybione przedsięwzięcie.

PO SEZONIE

Mamy więc za sobą kolejny chudy sezon scen wrocławskich, już drugi z rzędu. Chudy — relatywnie. Historia się nie powtarza i oceniając aktualny stan rzeczy choćby najbardziej krytycznie, nie należy sądzić, iżby nam groził powrót do sytuacji sprzed lat ośmiu, dzieśięciu, dwunastu; inne czasy, inni ludzie, inne układy, inne siły. A jednak

zarysowujący się znowu wyraźnie stan impasu może budzić poważny niepokój.

Przejrzyjmy listę premier raz jeszcze. W Teatrze Polskim najrzetelniej wartościowy, chociaż niedoskonały był „Thermidor” Przybyszewskiej w reżyserii Jerzego Krasowskiego. W innej skali i w innej dziedzinie sztuki teatru, interesującą propozycję przedstawił także Pampiglione inscenizacją „Błękitnego potwora”. Te dwa spektakle, w innym układzie, mogły być stanowić cenne dopełnienie całorocznej pracy teatru, postawione wszakże obok dwu nie najlepszych prac Krystyny Skuszanek („Miarka za miarkę” i „Rzecz ludzka”) i nieudalego „Wesela” Jerzego Golińskiego — nie mogą świadczyć same o sukcesie działań artystycznych największej rozmiarami wrocławskiej sceny.

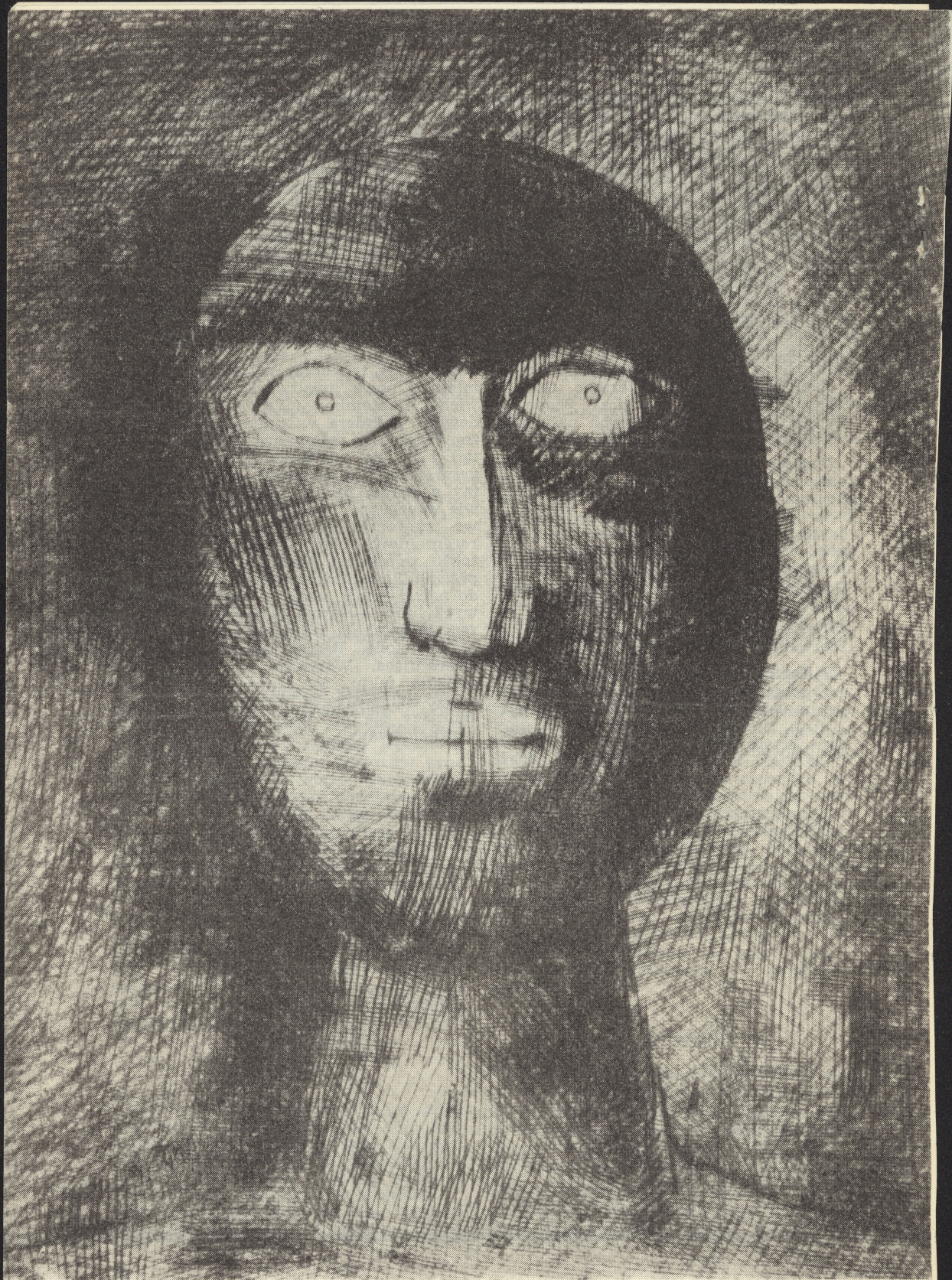
Na Scenie Kameralnej wyróżniały się korzystnie prace Giovanniego Pampiglione — zwłaszcza Camusowy „Kaliigula” w przemyślanym i klarownym ujęciu, z dobrą rolą Józefa Skwarka, ale także, w gatunku rozrywkowym, sprawnie poprowadzony „Pokój na godziny”. „Profesję pani Warren” zdobyła pełna werwy kreacja Igi Mayr. Reszta — to „Antygona”, „Wujaszek Wania” i „Pierwszy niewinny” Domańskiego.

W Teatrze Współczesnym wybory był sam początek: „Paternoster” Kajzara w wirtuozowskiej inscenizacji Jerzego Jarockiego — niewątpliwie najcenniejsze przedstawienie całego sezonu na sce-

nach dramatycznych Wrocławia. Potem były już raczej ambicje repertuarowe, źle ułożone w wypadku „Chryi” i nie całkiem uwierzytelnione scenicznie w „Szczęśliwej przystani” Ardena, a mijające się z przedmiotem ambicji w „Matce” Witkiewicza. Wreszcie — nawet ambicji zabrakło w takich dziełach teatru, jak „Ania z Zielonego Wzgórza” i „Chłopiec z gwiazd”. Dylematy artystycznego teatru popularnego i trudne problemy równowagi budżetowej nadal kładą się cieniem na pracę tej sceny, obciążonej dodatkowo serwitutami obyczajowymi.

Można by ten obraz rozjaśnić przypominając nowe mistrzowskie przedstawienie Pantomimy („Sen nocy listopadowej”, premiera w marcu 1971), która znowu pracuje pełną parą, jak nigdy dotąd, i już na październik obiecuje program następny, dwunasty z kolei. (Mamy nadzieję, że przy tej okazji mimo wie wrocławscy zechcą pokazać oba nowe tegoroczne programy, co umożliwi recenzentowi „Odry” nadrobienie tych także zaległości). Niemniej intensywnie pracuje Laboratorium; wieść niesie, że do nowej pracy wciągnął Grotowski nowych ludzi — grupę stażystów tym razem tubylczych, szkolonych od podstaw jego metodą. Perspektywa niezmiernie interesująca. Wszystko to jednak nie zmienia faktu, że dynamiczny rozwój całego kompleksu wrocławskich teatrów, datujący się od 1965, został wyraźnie przyhamowany.

Józef Kelera



Andrzej Will

Głowa