

665
Antygonie
Teatr + Mały
1943

WARSZAWA

M. Nr 11 11-2001

2

t e a t r z a p a m i ę t a n y

Adama Hanuszkiewicza Teatr Mały

W ł o d z i m i e r z L e n g a u e r

Lubię czasami mówić o sobie, że jestem od blisko czterdziestu lat zawodowym widzom teatralnym. Jest w tym oczywiście sporo przesady, a przede wszystkim pewna doza kokieterii. W końcu widz zawsze jest amatorem, tyle że w najlepszym tego słowa znaczeniu (przecież rzeczownik „amator” pochodzi od łacińskiego *amo!*), a co ważniejsze, jego wrażliwość i oceny kształtują się zupełnie inaczej niż w przypadku teatrologa czy krytyka analizującego przedstawienie, nie mówiąc o twórcach teatru. Widz ma pełne prawo do subiektywizmu, do pomyłek, do braków wiedzy, na jego gusta i stosunek do oglądanych przedstawień wpływa wiele czynników całkowicie pozateatralnych i pozaestetycznych, jak choćby jego wiedza z zupełnie innych dziedzin, wykształcenie ogólne, czasem tradycja rodzinna, opinie środowiska czy wreszcie nieuchwytny i nieokreślony „nastrój chwili”. Powody chodzenia do teatru, a już szczególnie wybrania się na konkretne przedstawienie, bywają bardzo różne.

Od pierwszych wizyt w teatrze w okresie licealnym (nie warto bowiem do doświadczeń teatralnych, skądinąd ważnych, zaliczać przedstawień oglądanych w czasach szkoły podstawowej) miałem zawsze głębokie odczucie świętoci związane z taką wyprawą. Teatr, zupełnie inaczej niż kino, był czymś świętym i niezwykłym, przy czym cho-

dziło nie tylko o przedstawienie, lecz także, a może przede wszystkim, o miejsce. Już budynek teatralny wywoływał wzruszenie i powodował odmienny nastrój. Wejście do środka było następną, choć oczywiście ciągle wstępną, fazą święta. Wrażenie to potwierdzała ówczesna (początek lat sześćdziesiątych) publiczność, zachowująca się inaczej i ubrana inaczej niż na ulicy, w kinie czy przy wielu innych okazjach publicznych. Atmosferę teatru kształtowali wtedy w dużej mierze widzowie. Wydaje się, że dziś zdarza się to już raczej rzadko, może przy niektórych premierach czy szczególnych przedstawieniach (jak ostatnio przy okazji występów w Warszawie Piccolo Teatro di Milano), może nieco częściej w operze. Nie chodziło tylko o eleganckie stroje (o ile i na ile były one w tych latach w ogóle możliwe), ważniejszy był wyczuwalny nastrój oczekiwania, czuło się, że dla wszystkich wizyta w teatrze jest wydarzeniem.

Znacznie później, gdy już na studiach zająłem się starożytnością i odkryłem dla siebie kulturę antyczną ulegając trwającej do dziś fascynacji, stwierdziłem, że moje odczucia były jak najsluszniesze, że właściwie odbierałem nastrój teatru, że teatr był, jest i powinien być zawsze świętem, a przeżycie teatralne ze swej natury bliskie jest przeżywaniu świętoci z całym jej wyjątkowym charakterem niezwykłości momentu.

Do twórców teatralnych, którzy odegrali chyba największą rolę w kształtowaniu wrażliwości (widzów, nie krytyków) mojego pokolenia, należał niewątpliwie Adam Hanuszkiewicz. Do przyszłych historyków teatru należy ocena jego dorobku artystycznego i miejsca w teatrze polskim od czasów jeleniogórskich po dzień dzisiejszy. Z perspektywy widza lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych

Fot. Renard Leonard Dudley



Adam Hanuszkiewicz (Kreon)

można powiedzieć tylko tyle (i aż tyle), że o każdym jego przedstawieniu się mówiło. Jedni mówili dobrze, inni gorzej, niektórzy nawet z oburzeniem (zwłaszcza po *Ballady nie*), ale na Hanuszkiewicza się chodziło, Hanuszkiewicza należało zobaczyć i coś o nim wiedzieć. Czasem może działał tu zwykły (i bardzo potrzebny) snobizm, nie wypadało w rozmowie towarzyskiej nie wiedzieć o jego ostatnich inscenizacjach, nie wypadało nie mieć o nich zdania.

Zapewne dlatego i otwarcie Teatru Małego, nazywanego dość powszechnie teatrem Hanuszkiewicza, stało się wydarzeniem. Zresztą i miejsce było niezwykle, teatr nie miał przecież własnego budynku, tak, zdawałoby się, ważnego dla budzenia atmosfery teatralnej. Właśnie wtedy chyba ukończono tak zwaną wówczas „ścianę wschodnią”, największe osiągnięcie urbanistyczne w Warszawie tamtych lat. Sąsiedztwo domów towarowych i bezpośrednie wejście z ulicy zamiast wywoływać wrażenie zwykłości i codzienności powodowały – wręcz przeciwnie – poczucie czegoś niezwykłego. Teatr, miał widownię niewielką, pod każdym względem był istotnie mały. Kolejki widzów ustawiały się na długo przed otwarciem kasy, szanse na bilety miało się tylko w pierwszym dniu przedsprzedaży na dany spektakl. Głośnym wydarzeniem (znów mówię o widzach, a nie krytykach) stało się w roku 1974 przedstawienie w re-

żyserii Hanuszkiewicza *Miesiąca na wsi Turgieniewa*. Opo-wiadano sobie z entuzjazmem o zupełnie niezwyklej scenografii, na scenie była prawdziwa (albo może tylko „jak prawdziwa”) murawa, może nawet zraszana w trakcie przedstawienia, przechadzał się po niej, albo obojętnie na niej spoczywał, prawdziwy, żywy pies! Widzowie mieli poczucie bezpośredniego kontaktu z tym, co się działo w sztuce – nie było przecież kurtyny, a widownia otaczała kwadratową, czy może prostokątną przestrzeń, na której występowali aktorzy. Można było właściwie czuć się istotnie jak na wsi, w gościnie u Iśłajewa. Bilety na to niezwykle wtedy popularne i modne przedstawienie zdobywało się najczęściej po znajomości, w każdym razie ja bym go pewno nie obejrzał, gdyby nie moje ówczesne stosunki towarzyskie ze skromną zresztą pracownicą teatru.

Ale dla mnie najważniejszym wydarzeniem w Teatrze Małym była wystawiona w 1973 roku, też w reżyserii Hanuszkiewicza, *Antygona* Sofoklesa. Stawałem się właśnie zawodowym „starożytnikiem” (po studiach, przed doktoratem) i zaczęła mnie wciągać, jako początkującego hellenistę, problematyka teatru greckiego, chociaż wtedy jeszcze tylko pobocznie, a nie jako główny nurt badań. *Antygona* z pewnością należy do najbardziej znanych (już chociażby dlatego, że jest lub była do niedawna obowiązkową lekturą szkolną) i chyba

najczęściej wystawianych dramatów antycznych. Sam bliżej zająłem się problematyką tej sztuki znacznie później, gdy już na początku lat dziewięćdziesiątych skorzystałem z uprzejmego zaproszenia do współpracy z Henrykiem Boukołowskim i brałem udział w organizowanych przezeń spotkaniach z publicznością po przedstawieniach w Teatrze Adekwatnym. Ale od pierwszych lektur w czasach szkolnych i studenckich urzeżało mnie bogactwo możliwych interpretacji i niepokojąca wieloznaczność dramatu Sofoklesa, spływane z reguły przez szkolne analizy i zanikające czasem w starym, ciągle wznawianym (ostatecznie poprawionym przez Zygmunta Kubiaka) przekładzie Kazimierza Morawskiego. *Antygona* była dla mnie ważna przede wszystkim ze względu na postać i los samej bohaterki, dziwiłem się Arystotelesowi, że za najlepszą i za najbardziej przejmującą tragedię uznał *Króla Edypa*. Może była to konsekwencja metody Arystotelesa, który czytał i analizował teksty, scenicznie postać Antygony wydawała mi się zawsze bogatsza i bardziej interesująca.



Anna Chodakowska (*Antygona*)

Hanuszkiewicz wystawił przekład Stanisława Hebanowskiego (nie jestem pewien, ale chyba nigdy nie publikowany, w każdym razie nie znany szerszym kręgom czytającej publiczności, a nawet specjalistom). Wydaje się, że ten niemal zapomniany człowiek teatru (wieloletni kierownik literacki różnych scen) był także, dzięki dawnemu wykształceniu klasycznemu, wysoce uzdolnionym tłumaczem. Tekst Hebanowskiego brzmiał ze sceny jak współczesna, mówiona polszczyzna. Odpowiadała temu inscenizacja. Przedstawienie odbiegało od moich ówczesnych, i nie tylko moich, wyobrażeń o tym, jak się gra dramat antyczny. Już zresztą sam fakt wystawienia tragedii klasycznej na małej scenie, bez chóru z jego ruchem i tańcem, zmuszał do postawienia pytania, jak należy wystawiać takie dzieła, jak może się z nimi zmierzyć współczesny teatr, jak odbiera je współczesny widz. Czy *Antygona* w Małym miała coś wspólnego z teatrem starożytnych Greków?

Może właśnie dopiero wspominając po latach dawne przedstawienia rozumie się pewną uniwersalną cechę teatru, tak bardzo właściwą teatrowi Greków V wieku p. n. e. Jest nią niepowtarzalność przedstawienia. Teatr starożytny, a dokładniej ateński V w. p. n. e., niejako z definicji był wydarzeniem jednorazowym. Przedstawienia odbywały się przecież dwa razy do roku z okazji świąt dionizyjskich (Lenaje w styczniu i Wielkie Dionizja, zwane też Miejskimi, w końcu marca), widzowie, może ciągle jeszcze w dużej części niepiśmienni, nigdy nie czytali tekstu sztuki, znali go tylko jako treść przedstawienia, słowa zapamiętywali więc jedynie ze słuchu. W przedstawieniu chyba nie słowa były najważniejsze, kunszt poetycki poety tragicznego stawał się ważny dopiero dla czytającego, a zatem właśnie już dla Arystotelesa, ale nie dla przeciętnego Ateńczyka V wieku p. n. e. Przedstawienie odbierano zapewne jako wielkie widowisko, w którym najważniejszy był opis tańczącego i śpiewającego chóru. Ogromne wrażenie musiały sprawiać maski i kostiumy tak chórzystów jak i aktorów. Zasadniczo inscenizacja każdej sztuki była wydarzeniem jednorazowym, poeta pisał dramat specjalnie na określoną okazję. Wprawdzie słyszymy o powtórnym wystawianiu niektórych sztuk (zwłaszcza komedii) w nieco zmienionej, poprawionej, może i ze względów politycznych, wersji, ponadto dramaty grane w Atenach wystawiano potem także w lokalnych teatrach w *demach* (gminach) attyckich, trafiały też one do innych teatrów poza Atenami, ale przeciętny Ateńczyk chyba jednak widział konkretną sztukę danego poety tylko raz w życiu. Nie znając zaś dobrze tekstu pamiętał ją zapewne raczej jako szereg obrazów, ważniejsze były tańce chóru niż kwestie aktorów, czasem większą sławę zyskiwał zwycięski *choregos* (bogaty obywatel finansujący przygotowanie i występ chóru) niż poeta – autor sztuki. Może i dlatego zwycięstwa odnosiły sztuki, które później, już w okresie kultury pisma i czytelnictwa, nie cieszyły się największym uznaniem, nie weszły do kanonu lektur wy-

kształconych kręgów czytającej publiczności i nie dochowały się do naszych czasów. Powtórzę raz jeszcze: przedstawienie było widowiskiem, liczył się efekt wizualny, a nie tekst.

Bardzo mało wiemy o grze aktorów i nawet o tańcu chóru w ateńskim teatrze V wieku p. n. e. Informacje o wybitnych, sławnych aktorach, których gra fascynowała widzów, pochodzą z czasów późniejszych, pierwsze wzmianki znaleźć można u Arystotelesa. Wydaje się jednak, że także głos aktora i śpiew chóru musiał bardzo oddziaływać na publiczność. Zachowywała się przecież ona, sądząc z nieco ironicznej wzmianki Filochorosa, autora z przełomu IV i III w. p. n. e., na widowni dość swobodnie. Filochoros powiada, że Ateńczycy przychodzili do teatru po dobrym śniadanku i nieco już podchmieleni (w końcu były to święta boga wina), po czym cały czas raczyli się nadal winem. Nawet jeśli pili je rozcieńczone (zgodnie z powszechnym zwyczajem greckim), to po kilku godzinach musieli już być bardzo rozochoceni. Nad tymi widzami należało zapanować, przyciągnąć ich uwagę, wprowadzić w nastrój powagi i napięcia (rzecz jasna, przy przedstawieniu tragicznym, inaczej to musiało wyglądać, gdy wystawiano komedie, niektóre miejsca Arystofanesa zdają się świadczyć o nawiązywaniu przez postacie sceniczne, czyli aktorów, bezpośredniego kontaktu z widzami). A że tragedia spotykała się z uważnym, emocjonalnym przyjęciem, świadczy najlepiej pewna wzmianka Plutarcha. Otóż przy pierwszym zwycięstwie Sofoklesa (rok 468, nie zachowany *Triptolemos*) wśród widzów rozgorzał taki spór o pierwszeństwo w agonie poetów, że archont nie chciał losować sędziów, lecz zwrócił się o wydanie werdyktu do obecnych w teatrze strategów (dziesięciu najwyższych urzędników w ówczesnym państwie ateńskim). Do podobnych wniosków prowadzą niektóre wzmianki Platona uskarżającego się na nazbyt gwałtowne reakcje widzów i zarzucającego tragikom, że wywierają jakoby wrażenie na kobietach i dzieciach. Są to nawiasem mówiąc, ważne świadectwa ciągle dla nas niejasnej obecności kobiet i młodzieży na widowni teatralnej. Z pewnością zdecydowaną większość widzów stanowili jednak dorośli mężczyźni, obywatele Aten decydujący na zgromadzeniu o losach swego państwa. To oni tak żywo reagowali na przedstawienie. Nie potrafimy powiedzieć, jakimi środkami aktorzy osiągnęli taki efekt, tajemnicą pozostaje siła i donośność ich głosu, który musiał dochodzić do najdalszych rzędów znajdującej się pod gołym niebem i liczącej kilkanaście tysięcy miejsc widowni.

Nieco więcej wiadomo o maskach i kostiumach, ale znów zadziwia, jak i co mogli dostrzec ze sporej przecież odległości widzowie siedzący w najdalszych rzędach. Efekty sceniczne, dekoracje, scenografia to sprawa ciągłych domysłów. Przynajmniej w początkach teatru dekoracje były bardziej niż skromne, niemal ich chyba nie było. Tłem akcji była przecież

Fot. Renard Leonard Dudley



Anna Chodakowska (Antygona)

tylko *skene*, czyli szałas lub namiot, gdzie przebierali się i przebywali aktorzy. Wobec tego w jaki sposób i jakie elementy przedstawienia tak silnie działały na ateńskiego widza?

Sadzę, że przedstawienie w ateńskim teatrze V wieku p. n. e. należy sobie wyobrazić jako bardzo hałaśliwe, głośne, wręcz krzykliwe, żywe, dynamiczne i barwne widowisko. Od pierwszego momentu uwagę widzów musiały przyciągnąć jaskrawe, często przetykane złotem kostiumy chórzystów; i aktorzy, i chórzyści musieli zapanować głosem nad widownią, w niektórych kwestiach głos aktora był chyba ustawiony na pograniczu krzyku. Zresztą teksty tragedii pełne są przejmujących onomatopeicznych zawołań (najbardziej znane to *omoi* i *euo!*), z którymi tak ciężko radzą sobie i tłumacze, i aktorzy nowożytni. Zwłaszcza role kobiece (grane oczywiście przez mężczyzn) obfitują w partie składające się z nagromadzonych takich właśnie okrzyków. W tych miejscach aktor osiągał efekt napięcia,

które porażało widzów i następnie mogło powodować wybuch emocji. Krzyk w tragedii był najzupełniej na miejscu, towarzyszył on przecież jako zrytualizowane zawołanie wielu obrzędom (a w V wieku p. n. e. widz teatralny ciągle jeszcze miał świadomość, że uczestniczy w obrzędzie dionizyjskim). Lament rytualny to oddzielne zagadnienie kultury greckiej, ale z pewnością wpłynął on na przedstawienie i na grę aktorów.

Warunki w Teatrze Małym, jak zresztą w każdym teatrze współczesnym, były diametralnie różne od sytuacji w Teatrze Dionizosa w Atenach. Nie gra się dziś, zwłaszcza w naszych warunkach klimatycznych, pod gołym niebem, nieporównywalna jest liczba widzów, na ogół nie ma miejsca na popisy chóru, nie towarzyszy wreszcie przedstawieniu sztuki antycznej muzyka, bez której teatr starożytnych Greków jest nie do pomyślenia. A jednak tamto przedstawienie w Teatrze Małym ukazało (choć muszę

się przyznać, że myślę tak dopiero dziś), że teatr współczesny może mieć coś wspólnego z antycznym.

Otóż nie wiem, na ile świadomie, Hanuszkiewicz osiągnął efekt teatralny środkami podobnymi do antycznych. Uwagę widzów natychmiast skupiły kostiumy. Dziś, rzecz jasna, nie robi żadnego wrażenia wystawianie jakiejkolwiek sztuki z repertuaru klasycznego w ubraniach współczesnych, wtedy jednak, zwłaszcza przy dramatach antycznych, obowiązkowa była jakaś stylizacja. Hanuszkiewicz jako Kreon pojawił się w marynarce (o ile pamiętam – granatowej), mówił zwykłą codzienną polszczyzną (wspomniałem już o tej cesze przekładu Hebanowskiego), wszyscy aktorzy ubrani byli mniej więcej tak, jak się wtedy ubierano w Warszawie. A jednak zabrzmiała ze sceny w wykonaniu Hanuszkiewicza, Opalińskiego (znakomity Tejrejasz) i Chodakowskiej (Antygona) sztuka Sofoklesa. Tyle że sprawiająca całkowicie współczesne wrażenie.

Fot. Renard Leonard Dudley



Mieczysław Hryniewicz (Strażnik), Adam Hanuszkiewicz (Kreon)

Wszystkie role, poza Kreonem i Tejrezjaszem, powierzył reżyser studentom IV roku ówczesnej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. Zdaje się, że i to było wówczas (a w końcu jest chyba i dziś) czymś wyjątkowym. Pomysł okazał się znakomity, do dziś brzmi mi w uszach krzyk Anny Chodakowskiej.

Słyszało się i czytało wówczas opinie, że grała ona zbyt emocjonalnie, niemal histerycznie, nader ekspresyjnie i krzykliwie. Zdaje się, że i ja tak wtedy uważałem, a jednak zapamiętałem ją właśnie z tamtych czasów, a dziś pamiętam to przedstawienie może tak, jak pamiętał Ateńczyk V wieku p. n. e. – obraz i krzyk.

Najbardziej znane, wręcz obiegowe interpretacje *Antygony* obracają się, i zresztą słusznie, wokół problematyki politycznej. Kreon uosabia rację państwa, Antygona – rację moralną i obowiązek religijny. Przy takiej interpretacji dramatu Sofoklesa staje się on stale aktualny. Zwłaszcza w epoce, którą tu przypominam, łatwo było o odniesienie do współczesności i o aluzje polityczne, łatwo było dostrzec w Kreonie reprezentanta aparatu państwowego, postać ukazującą bezmyślność, nieczułość na ostrzeżenia (Tejrezjasz) potęgę niemoralnej czy amoralnej władzy. Nie potrafię już dziś powiedzieć, czy takie odczytanie inscenizacji Hanuszkiewicza było wówczas możliwe i zgodne z intencjami reżysera. Ale pamiętam dobrze, że przynajmniej w moim najbliższym otoczeniu, w środowisku młodych adeptów nauk o kulturze klasycznej zainteresowanych teatrem, wcale nie o tym się mówiło. Przedstawienie Hanuszkiewicza wzbudziło dyskusje estetyczne, spory o to, jak należy wystawiać Sofoklesa, spory o marynarke Kreona i o krzyk Chodakowskiej.

Dziś więc, bardziej niż wtedy, przypominając *Antygonę* z Małego (oby był to istotnie „teatr zapamiętany”, a nigdy „zapomniany”) warto postawić sobie pytanie o rolę teatru i próbować na nie odpowiedzieć nie z punktu widzenia krytyka czy badacza, lecz zwykłego widza (w końcu teatr jest dla widzów, nie dla krytyków).

Teatr Hanuszkiewicza (a myślę nie tylko o Teatrze Małym, lecz i o innych jego inscenizacjach na scenie Narodowego) nigdy nie był, moim zdaniem, teatrem politycznym. Hanuszkiewicz szokował czasem i budził kontrowersje, ale zawsze w sferze estetycznej (znów warto przypomnieć słynną *Balladynę*). Jego inscenizacje nie odwoływały się ani nie były przez widzów odnoszone do aktualnej sytuacji politycznej (jak słynne *Dziady* Dejmka, bez wątpienia najważniejszy dla mego pokolenia, typowego pokolenia marca '68, spektakl teatralny o znaczeniu daleko pozateatralnym). A jednak były to właśnie przedstawienia na wskroś współczesne i aktualne. Właściwie dlaczego?

Znów wróć tu na własne podwórko. Ciągłe dyskutowanym zagadnieniem teatru ateńskiego V wieku p. n. e. jest jego związek ze współczesnością. Tragedii antycznych

w żaden przecież sposób (przynajmniej od czasów Fryniosa i Persów Ajschylosa) nie da się uznać za sztuki mówiące o współczesnej widzom rzeczywistości. Z punktu widzenia odbiorcy ukazywały one odległą przeszłość (powieździelibyśmy dzisiaj – historyczną, bo zapewne dla przeciętnego Ateńczyka Kreon czy Edyp byli rzeczywiście postaciami z dawno minionej epoki heroicznej). Rozumiano wówczas dobrze, że były to czasy zupełnie inne, epoka sprzed powstania dobrze znanej, rządzącej się prawami, cywilizowanej *polis*. Owszem, w wielu sztukach, zwłaszcza Eurypidesa, można się doszukać aluzji do bieżących wydarzeń i aktualnych problemów politycznych; owszem, problematyka tragedii, choćby właśnie *Antygony*, jest uniwersalna i można ją odnieść także do niektórych zjawisk demokratycznych Aten V wieku p. n. e., ale Ateńczycy zdawali sobie dobrze sprawę, że przecież do takich wydarzeń, jakie ukazywali Eurypides czy Sofokles, w ich czasach dojść nie może. To właśnie dlatego dla Arystotelesa stały się tak ważne kategorie prawdopodobieństwa i możliwości.

Tragedia ukazywała świat w stanie zamętu, świat niebezpieczny, w którym przestał istnieć bezpieczny porządek (wprawdzie na końcu zawsze był on przywrócony, ale często za jakże wysoką, okrutną cenę). Tymczasem poeta wystawiający sztukę (z reguły, choć nie zawsze, był on też reżyserem) nazywany był „nauczycielem” (*didaskalos*), jego czynności określano czasownikiem znaczącym „nauczać” (*didaskein*). Poeta nauczał obywateli *polis*.

O ile komedię attycką można by uznać za zwierciadło przechadzające się po gościńcu, to takie określenie w przypadku tragedii wydaje się, przynajmniej na pierwszy rzut oka, dość wątpliwe. Kategorie Arystotelesa właśnie dlatego są tak trafne, że poeta ukazuje to co możliwe lub prawdopodobne, ale w rzeczywistości nie występujące. Nie był w Atenach czasów Sofoklesa możliwy zimny i bezwzględny, w istocie zaślepiony i nierozumny władca, nie była też możliwa Antygona, ale oboje oni są prawdopodobni. Prawdopodobny jest bowiem konflikt chłodnie wyważonych racji państwa i racji moralnych wzmocnionych przez zobowiązania rodzinne. Taki był właśnie Kreon Hanuszkiewicza, zimny, spokojny i traktujący członka rodziny jak zupełnie mu obojętnego obywatela, jego przeciwieństwem była powodowana uczuciem, zrozpaczona i głęboko tragiczna Antygona Chodakowskiej. Przedstawienie Hanuszkiewicza nie było przecież o Atenach V wieku p. n. e., lecz chodziło w nim właśnie o to, o uczucia i ich konflikt z innymi racjami, o klęskę, jaką ponoszą tak bezwzględni stróże prawa, jak i ci, którzy je kwestionują w imię innych racji. Chłód Kreona i temperatura uczuć Antygony stanowiły oś tej inscenizacji. Przedstawienie pokazywało, tak jak teatr epoki Sofoklesa, świat wprawdzie obcy, ale możliwy. Był to teatr, który nauczał. Chyba dlatego został mi w pamięci.

