teatr polski

PETER SHAFFER

CZARNA KOMEDIA

premiera 23 X 1970

TEATR POLSKI
W BYDGOSZCZY

Peter Shaffer

Czarna Komedia

SEZON 1970/1971

Dyrektor i kierownik artystyczny

ZYGMUNT WOJDAN

✻

Dyrektor administracyjny

LEON MURZYN

✻

Kierownictwo literackie

ADRIANA SZYMAŃSKA

PIOTR KUNCEWICZ

✻

PZGraf. RSW „Prasa" Bydgoszcz, Dworcowa 13. Zam. 3101/70. P-7/2033

CO SIĘ DZIEJE Z NOWYM DRAMATEM ANGIELSKIM?

Zastanawia się na ten temat w sierpniowym numerze *Play and Players* John Russel Taylor. W tej chwili nowy dramat to już prawie klasyka, przynajmniej jeżeli sądzić na podstawie paru wznowień, które dotychczas bywały udziałem wyłącznie sztuk klasycznych. Royal Shakespeare Company sięgnął po grane już *Urodziny Stanleya* Pintera. Mówi się o wznowieniu w West Endzie sztuki Ardena *Taniec sierżanta Musgrave'a*. Nikogo też nie dziwi, że National Theatre zastanawia się nad *Miłością i gniewem* Osborne'a, która to sztuka jest już rzeczywiście „klasyką dramatu współczesnego".

Okazuje się, że to, co niedawno jeszcze było nowe, odważne i niezwykłe, weszło już do historii dramatu. Nie ma dzisiaj „nowego dramatu", jest po prostu dramat. A może jednak coś z tamtego okresu przetrwało? Żeby odpowiedzieć na to pytanie, należałoby się zastanowić, czy ów dramat został bez reszty wchłonięty przez teatr „normalny" — i nad tym, czy został całkowicie przyjęty przez dyrekcję teatrów, krytykę i publiczność.

Przede wszystkim spójrzmy na to — proponuje Taylor — co się stało z najważniejszymi twórcami nowego dramatu, który zaczął się od wystawienia *Miłości i gniewu* przez English Stage Company w maju 1956 roku. Dwóch najwybitniejszych twórców z tego nurtu — załóżmy, że był to mniej lub więcej jednolity nurt — nie żyje: mowa o zmarłych przedwcześnie Johnie Whitingu i Brendanie Behanie. Whiting, który był prekursorem „nowego dramatu", zmarł w wieku 48 lat, wystawił w Londynie cztery sztuki. Behan miał 41 lat i napisał tylko dwie sztuki. Trudno powiedzieć, czy potrafiliby przystosować się do „normalnego teatru". Behanowi pewnie by to się udać nie mogło — chyba, że zmieniłby swoje pisarstwo...

Niektórzy odeszli od dramatu, np. Shelagh Delaney i N. F. Simpson. Delaney zajęła się ostatnio prozą, co było w zasadzie do przewidzenia po premierze drugiej jej sztuki *The Lion in Love*, która miała fragmenty zupełnie niedramatyczne, aż proszące się o narratora, który wyjaśniłby to, co było ledwie wspomniane w dialogu. Sprawa Simpsona przedstawia się bardziej tajemniczo: Mermaid Theatre zapowiadał premierę jego nowej sztuki, która jednak bez słowa wyjaśnienia zniknęła z planu repertuarowego. Później mówiło się, że Simpson pisze sztukę opartą na jakimś opowiadaniu Gogola. Nie wiemy: albo rzucił pisarstwo, albo nie może

znaleźć teatru — co byłoby dosyć dziwne, zważywszy sukces *Wahadła jednokierunkowego*, które ostatnio było sfilmowane. W każdym razie przy nazwisku Simpsona musimy postawić znak zapytania.

Pozostali „nowi" dramatopisarze są jednak obecni na scenie. Wdarli się do teatru, wyrobili sobie własną markę, osiedli w nim na stałe. Pytanie teraz, jak mocna jest ich pozycja, i czy zmienili się, stając się chlebem powszednim teatru, a nie — jak dawniej — egzotycznym wydarzeniem, znanym garstce widzów odwiedzających teatrzyki niekomercjalne, całkiem inne niż sceny West Endu.

Pierwsze spostrzeżenie, które się tu rzuca w oczy: nie każdy „młody" dramatopisarz jest „nowym" dramatopisarzem. Tacy autorzy, jak Sandy Wilson, Julian Slade czy John Chapman albo Anthony Newley i Leslie Bricusse, nie są na pewno „nowi", choć są przecież rówieśnikami tamtych. Nie jest też „nowym" dramatopisarzem Lionel Bart, choć związany jest przecież z Workshop Theatre. Tamci, zasługujący na miano dramatopisarzy „tradycyjnych" nie mieli kłopotu ze zdobyciem sobie widowni, są dostawcami tekstów dla teatru komercjalnego nie tylko w Anglii. Niektóre sztuki „nowych" dramatopisarzy również odniosły sukces komercjalny, np. *Zakładnik, Smak miodu, Dozorca, Ziemniaki do wszystkich dań, Luther*. Ludzie teatru za granicą — pisze Taylor — są nawet skłonni zaliczać te pozycje do sztuk „kasowych". Nie zmienia to jednak faktu, że sukces przyszedł z oporami i że nie dotyczy k a ż d e j sztuki autorów należących do tej grupy.

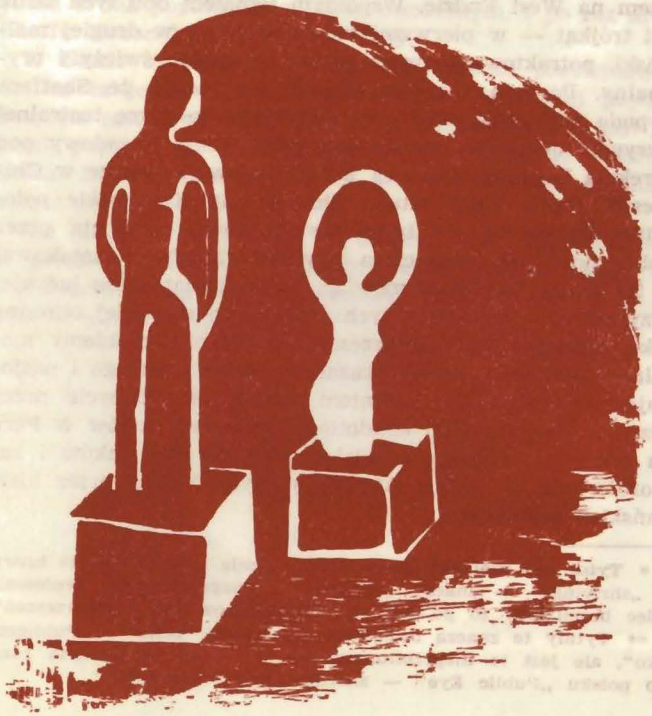
Inna sprawa, że i tu nie ma jakiejś generalnej zasady. Peter Shaffer i John Mortimer, którzy pozostali wierni tradycyjnemu warsztatowi dramatopisarskiemu, zostali niemal od razu zaakceptowani przez widownię. Również „eksperymenty" Roberta Bolta miały tak dyskretny charakter, że nie trafiły na opory. Inni natomiast mają kłopoty z aklimatyzacją w teatrach West Endu czy raczej — teatry West Endu mają kłopoty z przyzwyczajeniem się do „nowej" dramaturgii. Najłatwiej poszło to w wypadku takich dramatopisarzy, jak Alun Owen, którego niesztampowe dramaty operują tworzywem jawnie naturalistycznym — tak, że nie ma trudności z ich „czytelnością". Są grane z powodzeniem w teatrach komercjalnych.

Pozostają więc trzy nazwiska „trudnych" dramatopisarzy: Harold Pinter, John Arden i Ann Jellicoe. Ann Jellicoe, mimo swej pracowitości i mimo bezsprzecznych wartości swego dorobku, nigdy chyba nie stanie się kasową gwiazdą West Endu. Ostatnia jej sztuka *The Knack* mogłaby jednak

liczyć na ładnych kilkaset przedstawień, gdyby została ulokowana w takim teatrze, jak np. Duchess czy Ambassador. Jellicoe zasługuje na takie zaufanie jak Pinter. Sukces kasowy jego *Dozorcy* może być gwarancją, że i tym razem nikt na nim nie straci. Ale i Pinter nie jest jeszcze pewnym autorem. Wiele zależy od powodzenia jego najnowszej, pełnospektaklowej sztuki, której premiera odbędzie się niebawem. Arden zaś po prostu nie miał dotychczas szczęścia.

W Ameryce nazywa się „nowych" dramatopisarzy angielskich kliką, wyhodowaną na dobitkę w cieplarnianych warunkach. Ma się tu na myśli takie teatry, jak Royal Court, Belgrade Theatre w Coventry lub Theatre Royal w Stratfordzie. Taylor sądzi, że jest to przesada. Chyba że uznamy, iż między słowem „klika" a słowem „pokolenie" nie ma prawie znaczeniowej różnicy. Bo nie ulega wątpliwości, że „nowy" dramat staje się coraz bardziej dramatem „na co dzień" — i że najbliższa przyszłość teatru angielskiego zależy od tego co „nowi" pisarze będą mogli mu zaproponować.

Dialog, nr 10/1964



1. PETER SHAFFER
zadziwiający pisarz dramatyczny

Autor *Czarnej komedii* ukończył 15 maja 1970 roku 44 lata, jest więc — jak się to dawniej mawiało — w kwiecie, czy też sile wieku. Jako pisarz dramatyczny dał się poznać w roku 1958, a więc w dwa lata po premierze *Miłości i gniewu* Osborne'a, która zainaugurowała wielką przemianę w dramacie i teatrze angielskim. Do „gniewnych" Shaffer nigdy się nie zaliczał, szedł własną drogą.

Tak lat temu dwanaście, 32-letni autor *Pięciopalcówką* wstąpił na scenę angielską, by odegrać na niej rolę wybitną. Rolę tę odegrał Shaffer dzięki dwom sztukom: *Królewskiemu polowaniu na słońce* (1964) i dramatowi pod tytułem *The Battle of Shrivings* *, którego premiera odbyła się w Londynie 5 lutego 1970 r. w reżyserii Peter Halla i z trójką znakomitych aktorów, Johnem Gielgudem, Wendy Hiller i Patrickiem Magee na czele 5-osobowej obsady.

W roku 1962 wielki sukces kasowy odniosły dwie jednoaktówki Shaffera: *Private Bar* i *Public Eye* ** wystawione razem na West Endzie. Wspólnym tematem obu tych sztuk jest trójkąt — w pierwszej młodzieżowy, a w drugiej małżeński, potraktowany przez autora w sposób świeży i oryginalny. Po tym sukcesie zdawać się mogło, że Shaffera wypada zakwalifikować jako rzetelnego dostawcę teatralnej rozrywki. Jednakże wystawiona przez Teatr Narodowy pod dyrekcją Laurence Oliviera w festiwalowym teatrze w Chichester (lipiec 1964) sztuka Shaffera pt. *Królewskie polowanie na słońce* nie tylko została gorąco przyjęta przez publiczność, ale zaskoczyła krytykę. Shaffer zaatakował w tej sztuce, najkrócej mówiąc, wielki temat sensu ludzkiej egzystencji, i wyszedł z tych zmagań co najmniej obronną ręką, nękające zaś współczesnego człowieka problemy moralne i polityczne umiał ukazać w formie bogatego i pasjonującego widowiska. Tematem sztuki jest zdobycie przez Pizarra, hiszpańskiego kondotiera, królestwa Inków w Peru na początku szesnastego wieku, krwawa rzeź Inków i zamordowanie ich króla, Atahualpy, Syna Słońca przez hiszpańskich żołdaków.

---

* Tytuł jest niełatwy do przetłumaczenia. „Battle" — to bitwa, a „shrivings" — znaczy „spowiedź i rozgrzeszenie". Dosłownie więc brzmiałoby to po polsku: „Bitwa spowiedzi i rozgrzeszeń".

** Tytuły te znaczą dosłownie: „Prywatne ucho" i „Publiczne oko", ale jest to nieprzetłumaczalna gra słów. W każdym razie po polsku „Public Eye" — znaczy: „Tajny detektyw".

Problemy narracji rozwiązuje autor śmiało zmieniając swobodnie miejsce i czas akcji. Wymagało to niezwykłej inwencji realizatorów. Reżyserzy i scenograf znakomicie dali sobie z tym radę. Żaden film w technikolorze nie dorówna splendorowi przedstawienia na pustej, otwartej scenie w Chichester. Zręczne połączenie pantomimy z efektami dźwiękowymi i świetlnymi wyczarowało w wyobraźni widzów całą bogatą scenerię — od parnej dżungli podzwrotnikowej do mrozu na szczytach Andów, okrytych śniegiem. Tak ograniczenia teatru nabrały poztywnych wartości.

A Bernard Levin, jeden z najzłośliwszych podówczas recenzentów, wyznał na łamach *Daily Mail* co następuje:

„Najświetniejsza sztuka naszego pokolenia... Wydaje mi się, że angielskiej sceny nie spotkał taki honor i angielska publiczność nie miała zaszczytu oglądać takiej sztuki od czasów świetności Shawa, pół wieku temu".

Równo w rok po *Królewskim polowaniu* znów na scenie teatru w Chichester ukazała się (1965) *Czarna komedia*. Niebywałe powodzenie tej farsy, która obiegła sceny całego świata, mogło zachęcić autora do szukania dalszych łatwych sukcesów na tej drodze, skoro okazał się świetnym majstrem w tak popłatnym gatunku scenicznym. I po raz drugi Shaffer dokonał zadziwiającej wolty.

W *Battle of Shrivings* wrócił do wielkiej problematyki. Sztuka ta jest — jak się to mówi — dramatem postaw. Przyjęta została przez krytykę niejednoznacznie. Od najwyższych pochwał do stwierdzenia, że autor spadł z wielkiego konia. Niemniej przyznano, że w tej niezwykle ambitnej sztuce są partie godne Shawa.

Nie ulega wątpliwości, że Shaffer jest dziś pisarzem w pełni sił twórczych, że zdobył sobie poważną rangę we współczesnej angielskiej twórczości dramatycznej i że — jeszcze o nim usłyszymy.

Peter Shaffer

Czarna Komedia

(Black Komedy)

Przełożył Kazimierz Piotrowski

OBSADA

Brindsley Miller	— Roman Metzler
Carol Melkett	— Iwona Słoczyńska
Panna Furnival	— Ewa Studencka-Kłosowicz
Pułkownik Melkett	— Alojzy Makowiecki
Harold Gorring	— Adam Krajewicz
Schuppanzich	— Jerzy Głębowski
Clea	— Danuta Chudzianka
Georg Bamberger	— Zdzisław Krauze

Reżyseria:

Zdzisław Krauze

Scenografia:
Antoni Muszyński

Opracowanie muzyczne:
Grzegorz Kardaś

Premiera 23.X.1970 r.

2. CZARNA KOMEDIA

W lecie 1965 roku Olivier, wówczas już dyrektor Teatru Narodowego w Londynie, postanowił wystawić w Chichester *Pannę Julię* Strindberga i rozglądał się za jakąś jednoaktówką, która by uzupełniała sztukę ponurego Skandynawa. Kierownik literacki Teatru Narodowego, znakomity krytyk teatralny, Kenneth Tynan, zaproponował napisanie takiej uciesznej rzeczy autorowi *Królewskiego polowania na słońce.*

Shaffer podzielił się z Tynanem pomysłem farsy, zaczerpniętym z bardzo starej opery chińskiej. W operze tej, która nazywa się *Oberża na rozstaju,* dwóch ludzi walczy z sobą w czarną jak smoła noc — ale na scenie jest jasno jak w dzień. Cały więc dowcip polega na umowie między sceną a widownią: aktorzy nic nie widzą, publiczność widzi wszystko.

Teatr zawsze jest oparty na milczącej umowie między sceną a widownią. Tutaj do zwykłej umowy dodano klauzulę ciemności. Jak się potem okazało, publiczność na całym świecie od pierwszej chwili poddawała się propozycji sceny — i doskonale się bawiła.

Premiera odbyła się szczęśliwie w Chichester 27 lipca 1965 roku. Maggie Smith zagrała brawurowo rolę Clea, Albert Finney — nie mniej świetnie — Harolda, Derek Jacobi zaś stworzył wielką kreację w głównej roli — Brindsleya. Powodzenie farsy Shaffera było murowane. Tylko że nie bardzo pasowała do *Panny Julii.*

Wobec czego Shaffer, kiedy sztuka miała być wystawiona na Broadwayu, dopisał jako przystawkę przed głównym daniem *Niewinne kłamstwa* (*White Lias*), trzyosobową, krótką jednoaktówkę. I w tym towarzystwie powtórzył się na Broadwayu sukces *Czarnej komedii.* Reżyserował tenże sam niezawodny John Dexter, w roli Clea wystąpiła wielka gwiazda sceny, filmu i telewizji amerykańskiej Geraldine Page, pozostałe role zagrali aktorzy angielscy. W roli Brindsleya 23-letni Michael Crawford okazał się rewelacją i usunął w cień nawet niezrównaną, choć nie najmłodszą już, Geraldinę Page. Wielką atrakcją na afiszach *Czarnej Komedii* była Lynn Redgryve ze słynnej aktorskiej rodziny, córka znakomitego aktora szekspirowskiego, sir Michaela Redgrave'a i siostra Vanessy Redgrave (znanej w Polsce m. in. z *Powiększenia* Antonioniego. Matka Lynn jest też znaną aktorką, a brat — aktorem. Sławę Lynn Redgrave zdobył przezabawny film *Georgie Girl,* znany polskim telewidzom).

W takiej obsadzie i reżyserii *Czarna komedia* na Broadwayu była koncertem gry aktorskiej i odniosła wielki sukces. Grana była potem w Ameryce przez wiele teatrów, a także w objeździe. Doprawdy, trudno powiedzieć, gdzie w świecie *Czarnej komedii* jeszcze nie grano. Faktem jest, że ta niewinna w gruncie rzeczy farsa odniosła niebywały sukces. Dlaczego? Na to pytanie odpowiadają widzowie — zdrowym śmiechem w czasie przedstawienia.

Sam autor, trochę zaskoczony sukcesem swego scenicznego żartu, powiedział:

„Ludzie chodzą do teatru z wielu powodów, ale — moim zdaniem — głównie po to, by ich zadziwiono."

Polska prapremiera tej sztuki odbyła się w Krakowie 29 września 1968 roku na scenie kameralnej Starego Teatru, w reżyserii Zygmunta Hübnera.

Utarł się pogląd, że farsy, która ma u nas piękne tradycje, dziś już zagrać nie potrafimy. Trochę też wstydziliśmy siię tego gatunku literatury dramatycznej. Najniesłuszniej w świecie, skoro farsy grywane są w dostojnej Comedie Francaise i angielskim Teatrze Narodowym pod dyrekcją Oliviera. Tak czy inaczej, nie ulega wątpliwości, że wystawienie farsy jest sztuką nielada. Zygmunt Hübner krakowskim przedstawieniem *Czarnej komedii* dowiódł, że można dziś w Polsce z powodzeniem zagrać farsę, trzeba tylko chcieć i dobrze się napracować.

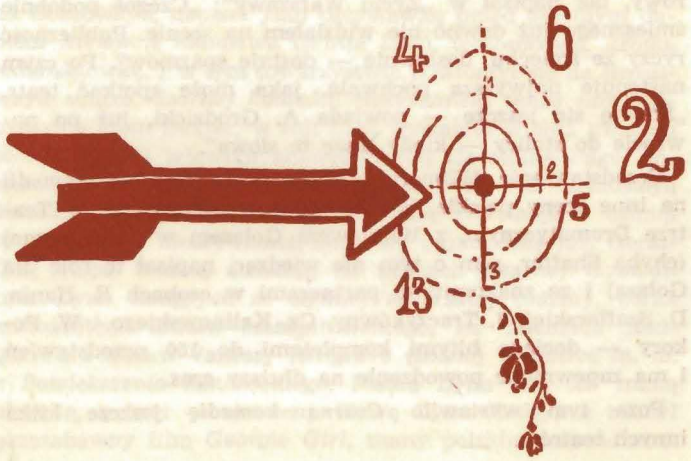
Publiczność przyjęła krakowskie przedstawienie jak najlepiej. Krytycy — różnie, na ogół jednak żyyczliwie. Nawet ci śmiertelnie poważni. August Grodzicki, krytyk raczej surowy, tak napisał w „Życiu Warszawy": „Czegoś podobnie śmiesznego już dawno nie widziałem na scenie. Publiczność ryczy ze śmiechu, dosłownie — dostaje spazmów". Po czym następuje najwyższa pochwała, jaka może spotkać teatr. „Śmieję się jeszcze — powiada A. Grodzicki, już po powrocie do stolicy — kiedy piszę te słowa".

Przedstawienie Hübnera otwarło drogę *Czarnej komedii* na inne sceny polskie. Warszawskie przedstawienie w Teatrze Dramatycznym, z Wiesławem Gołasem w roli głównej (chyba Shaffer, sam o tym nie wiedząc, napisał tę rolę dla Gołasa) i ze znakomitymi partnerami w osobach R. Hanin, D. Szaflarskiej, J. Traczykówny, Cz. Kalinowskiego i W. Pokory — dociąga bitymi kompletami do 150 przedstawień i ma zapewnione powodzenie na dłuższy czas.

Poza tym wystawiło *Czarną komedię* jeszcze kilka innych teatrów.

Jak z tego widać, sukces i śmiech mają jedną wspólną cechę — są zaraźliwe. Kto pierwszy zacznie się śmiać na przedstawieniu teatru — tego nie wiemy. Jedno jest pewne: aktorzy do końca zachowają śmiertelną powagę. Bo będą ciężko pracowali i to jeszcze po ciemku.

K. Piotrowski



DRUGA STRONA ŚMIECHU

Czarna komedia jest farsą i to farsą znakomitą. Farsa zaś powinna nas bawić i *Czarna komedia* czyni to w sposób wyborny. Ale w naszym stuleciu nie ma już chyba rzeczy i zjawisk całkiem i bez zastrzeżeń prostych. Tragedia i komedia nie chodzą już całkiem osobnymi i nie łączącymi się ze sobą drogami. Przeciwnie, uznano powszechnie, że groteska i tragedia to po prostu dwie strony tego samego medalu. A skoro tak, to może i farsa ma jakąś drugą, poważniejszą stronę, o której przez chwilę warto pomyśleć.

Farsa, zwłaszcza farsa nowoczesna, polega na kompromitacji bohaterów, a więc na ich porażce i cierpieniu. Podobnie dzieje się i w *Czarnej komedii*, która oglądana od strony osób działających wcale komiczna ani wesoła być nie musi. Co zresztą i paradoksalny tytuł podkreśla. Nawiasem mówiąc takie paradoksalne mieszanie gatunków miało właśnie w Polsce precedensy. To właśnie Norwid stworzył pojęcie wprost odwrotne, ale podobnie stanowiące coś, co w poetyce nazywa się oksymoronem, połączeniem wykluczających się sprzeczności. Określenie Norwida brzmiało biała tragedia i miało nośność wręcz odwrotną od Shafferowskiej i oczywiście inny wymiar.

W istocie rzeczy można *Czarną komedię* uznać za coś na kształt przewrotnego moralitetu. Człowiek przecież zawsze błądzi w ciemnościach, zwłaszcza w ciemnościach zawiłych problemów współczesnych, nie wie z kim ma do czynienia, co przyniesie mu przypadek, jakiego sukcesu czy ruiny może się spodziewać.

Przypadek... To pojęcie w atmosferze współczesnej kultury zachodniej niesie z sobą znamienne skojarzenia. To przecież w czasach hellenistycznych przypadek awansował do roli bóstwa — Tyche, któremu w domowych kapliczkach składano pokorne ofiary. A hellenizm właśnie ma być epoką najbardziej podobną do naszych dwudziestowiecznych czasów. Nie musimy się z tym oczywiście godzić, ale warto pamiętać, że taka koncepcja istnieje i zapewne nie jest obca i Shafferowi. Stąd wszechmoc przypadku w jego farsie jest nad wyraz znamienna.

Literatura współczesna mogłaby być nazwana literaturą kompromitacji. Oczywiście w imię różnych spraw i na różny sposób. Różne są cele, różne gradacje ironii, gorteski, paradoksu. W tej plejadzie, jak się zdaje, ważne miejsce zajmuje *Czarna komedia*, doprowadzając istniejące i przed nią tendencje do ostateczności. Pozwala nam się bawić, pozwala i myśleć. Co przecież jedno drugiemu nie wadzi i wadzić nie powinno.

Piotr Kuncewicz

GŁOSY KRYTYKI O „CZARNEJ KOMEDII"

1. O polskiej prapremierze „Czarnej komedii" w krakowskim Starym Teatrze

„Z wielkim powodzeniem idzie w Teatrze Kameralnym farsa Petera Shaffera, „Czarna komedia"... to niebywała bomba śmiechu. Tym bardziej zabawna, że grana na poważnie, na serio, co jeszcze potęguje efekty komiczne. Grają doskonale zarówno starsi jak młodsi..."

J. A. Szczepański, *Trybuna Ludu*

2. Warszawskie przedstawienie w Teatrze Dramatycznym

„Można tę farsę odczytywać rozmaicie — jako krytykę współczesnego społeczeństwa Anglii, jako konfrontację różnych postaw moralnych i obyczajowych, jako sztukę demaskatorską itp. Można, ale dopiero po zapadnięciu kurtyny, gdy wracamy do domu i na nowo przeżywamy obejrzany spektakl. W czasie jego trwania bowiem nie ma warunków do jakichkolwiek rozważań, medytacji czy „pogłębień". Trudno wszak rozmyślać, zanosząc się od śmiechu."

Zofia Kwiecińska, *Trybuna Ludu*

„A gdyby ktoś, kto lubi się śmiać, ale — po otarciu oczu — lubi też pomyśleć dlaczego się śmiał, pragnął znaleźć w „Czarnej komedii" coś więcej niż łatwą okazję do śmiechu — nie dozna zawodu. Może bowiem podchwycić refleksję na temat, jak często przedmioty i przypadkowe czynniki naszego otoczenia zewnętrznego określają sytuację, w których się znajdujemy i nawet nasze postępowanie, i inną jeszcze refleksję o tym, że prawdziwe oblicza ludzi, prawdziwe ich skłonności demonstrowane bywają najłatwiej za jakimś parawanem, że bezpieczna ciemność rozluźnia człowieka, a jasne światło wprowadza odruchową korekturę konwencjonalnej postawy.

Z refleksjami, czy bez — „Czarna komedia" spełnia, jak sądzę, nader ważną rolę w zadaniu odśmiewania publiczności. Walory odprężające, wypoczynkowe, a więc zdrowotne, są w tym wypadku niezaprzeczone".

„...PS. Idąc na „Czarną komedię" dobrze jest ubrać się wygodnie i luźno. Łatwiej się śmiać".

stg. *Życie Warszawy*

„Kto chce naprawdę się ubawić, niech pędzi do Teatru Dramatycznego na „Czarną komedię" Shaffera, a będzie miał ubaw w doskonałym guście, choć ta komedia jest właściwie tylko farsą. Tylko? — jest pełnokrwistą farsą z dynastii Plauta i Moliera, osadzoną w naszej współczesności. W dodatku apeluje do kultury teatralnej wytrawnego widza, takiego, który nie szuka na scenie kopii życia, lecz raduje się umownością... nasz widz od razu przyjmuje umowę, jaką zawiera z nim bez słowa autor.

Mianowicie, gdy akcja toczy się w blasku światła, na scenie jest pełny mrok i tylko ze słów domyślamy się, co się dzieje. Natomiast, gdy w akcji wysiada światło, na scenie się rozjaśnia i widzowie dokładnie mogą widzieć, jak postacie sceniczne błądzą w swojej umownej ciemności, z czego powstaje moc przezabawnych sytuacji.

Jest to znakomity pomysł teatralny. Pozwala mnożyć konflikty psychologiczne i sytuacyjne w okolicznościach, w których zawodzą normalne sposoby zachowania".

Jerzy Zagórski, *Kurier Polski*

3. W Londynie

„Utartym chwytem farsowym jest zamieszanie, wywołane tym, że postaciom sztuki ćmi się w oczach i plączą im się osoby, z którymi mają do czynienia. „Czarną komedię" wznosi na wyższy poziom — a zarazem w nieoczekiwanie prosty sposób tłumaczy jej tytuł — świetny pomysł, aby farsowe sytuacje umieścić w egipskich ciemnościach. (...) Oscar Wilde zwykł wymyślać epigramy po prostu odwracając banalne zwroty — Shaffer wymyślił nową komedię po prostu robiąc z białego czarne i na odwrót."

Kenneth A. Hurren, *What's On*

„błazeństwa, jakie się dzieją w „Czarnej komedii" (...) są równie dowcipne, jak wysoce pomysłowe, a charakterystyka postaci ostra i celna. Cała rzecz jest niezmiernie zabawna. Dialog — wymowny i penetrujący, napisany lekką, a zarazem pewną ręką, sytuacje rozwijają się w sposób zaskakujący, sztuka jest owocem nieomylnego instynktu teatralnego i sprawnego warsztatu."

R. B. Marriott, *The Stage*

4. W Paryżu

„...ktoś wchodzi lub wychodzi — nikt nie wie z kim ma do czynienia, to już nie ta sama osoba, tylko inna, nieustanne qui pro quo, postacie się ulatniają, mówią to, co chciałyby ukryć, wierząc, że skoro są niewidzialne, to i nie słychać tego, co wygadują... Świetnie się bawiłem. Śmieję się jeszcze teraz."

Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*

„Kiedy mija oszołomienie, zaczynamy trochę podejrzewać, czy przypadkiem nie daliśmy się nabrać ulegając zręcznemu chwytowi, który polega na powtarzaniu w kółko efektu błądzenia po omacku. Autor jednak okazał się na tyle przezorny, że nie eksploatuje swego pomysłu przez cały wieczór. Umie wykorzystać wszystkie możliwości, jakie daje komiczny stan zawieszenia w próżni, w którym znalazły się postacie jego sztuki obijające się o siebie i o rzeczy w ciemnościach."

B. Poirot-Delpech, *Le Monde*

Wybrał K. P.

Inspicjent i sufler

JULIA BOMBOR

Kierownik techniczny

WALERIAN PRZYBYLSKI

Brygadier sceny

STANISŁAW SZWARC

Oświetlenie

ALOJZY ŚWIERKOWSKI

Kierownicy pracowni:
krawieckiej

FRANCISZEK ROGULSKI
MODESTA WRÓBLEWSKA

malarskiej

WŁADYSŁAW GACKI

stolarskiej

ANTONI TROJANOWSKI

fryzjerskiej

STEFAN JENSZURA

Rekwizytor

FELIKS HEINRICH

CENA ZŁ 3,—