

Schulz

według Complicite.

Niestabilność, metamorfoza i płynność

Anna Suwalska-Kołecka

fot. Joan Marcus dla Complicite, Londyn, www.complicite.org
[s. 62, 67]



„Substancja może się zmieniać w ułamku sekundy, Józefie. [...] w mgnieniu oka możemy przestać być tym, kim myślimy, że jesteśmy”.



Lyn Gardner pisząca dla „Guardiana” stwierdziła, że w ciągu ostatnich 20 lat widziała tysiące przedstawień, jednak to obrazy tworzone na scenie przez Complicite zapadły jej w pamięć. Gardner jest również autorką najkrótszej chyba, ale zdecydowanie najbardziej wymownej definicji Complicite. Zapytana przez swojego znajomego z Peru, który nigdy wcześniej nie słyszał o tej grupie: „Co to jest Complicite?”, Gardner odpowiedziała: „To powód, dla którego chodzę do teatru”¹.

Co ma wspólnego Complicite z Brunonem Schulzem? I tutaj niezbędne wydaje się rozwinięcie definicji Gardner i przywołanie genezy oraz założeń artystycznych grupy. Powstała ona w Londynie w roku 1983 z inicjatywy Annabel Arden, Simona McBurneya oraz Marcello Magniego pod nazwą Théâtre de Complicité. Sama nazwa była stopniowo upraszczana aż do funkcjonującej obecnie, Complicite. Francuski rodowód tej nazwy ma, jak się wydaje, związek z tym, że założyciele grupy byli wychowankami paryskiej szkoły teatralnej Jacques’a Lecoqa, który wywarł ogromny wpływ na formowanie się ich teatralnego światopoglądu. Lecoq kładł nacisk na wyobraźnię i kreatywność aktora, by wyzwolić go w ten sposób od tyranii tekstu. Poprzez pantomimę i improwizację dążył do wydobycia fizycznego aspektu przedstawienia, uważał bowiem, że ciało aktora, nie zaś sam

¹ Esej Lyn Gardner **Why I Go to the Theatre** znajduje się na oficjalnej stronie Complicite www.complicite.org. +

tylko tekst, jest kluczowym generatorem znaczeń w teatrze. Lecoq rozbudzał w swoich studentach trzy podstawowe umiejętności: żartobliwość, *complicité* (współdział) oraz otwartość². Jego uczniowie z grupy Complicite starannie te umiejętności pielęgnują, od ponad 30 lat zadziwiając publiczność na całym świecie przedstawieniami, które są unikatowym połączeniem tekstu, ruchu, efektów wizualnych i akustycznych.

Na ich repertuar składają się teatralne adaptacje prozy, współczesne interpretacje klasyki oraz oryginalne utwory wypracowane metodą warsztatową przez zespół, czy też, co ma miejsce ostatnio, przedstawienia multimedialne wykorzystujące nowoczesne rozwiązania technologiczne.

Choć wśród wystawionych przez Complicite klasyków jest zarówno Szekspir, jak i Ionesco, to właśnie przełożenie na język teatru utworów prozatorskich, wielokrotnie traktowanych jako nieprzekładalne, ustanowiło renomę tej grupy i zadziwiło krytyków po obu stronach Atlantyku. Pierwszym tego typu przedsięwzięciem, i z tej racji przełomowym dla jego historii, było wystawienie przez zespół *Ulicy Krokodyli* inspirowanej zbiorem opowiadań *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium pod klepsydrą* Brunona Schulza oraz biografią ich autora. Wystawiona w koprodukcji z The National Theatre w Londynie w sierpniu 1992 roku sztuka została wznowiona dwukrotnie, w 1994 oraz 1998 w zmienionej obsadzie. Obejrzel ją widzowie na wielu kontynentach, między

innymi w Sydney, Tokio, Moskwie, Wrocławiu, Jerozolimie, Quebecu, Nowym Jorku i Barcelonie, a krytycy obsypali nagrodami³. W zbiorczym tomie *Complicite Plays: 1* oprócz obsady podana jest również lista osób i instytucji, które się przyczyniły do powstania przedstawienia. Miejsce wśród nich szczególnie zajmuje Jakub Schulz, któremu na stronie tytułowej wydania dedykowane są podziękowania. Jak piszą w przedmowie Simon McBurney i Mark Wheatley, Jakub opisywał im wujka i w ten sposób doprowadził do połączenia teraźniejszości z żywą przeszłością⁴.

Dedykacja dla Jakuba oraz długa lista osób zaangażowanych w całe przedsięwzięcie wskazują na prawdziwie kolektywny proces powstawania przedstawienia. Pomimo tego, że reżyser i dyrektor artystyczny Simon McBurney oraz pisarz Mark Wheatley widnieją jako adaptatorzy prozy Schulza, przedstawienie jest owocem pracy całego zespołu⁵. Jest to zarówno ukłon w stronę mistrza – Lecoqa – jak i realizacja podstawowego założenia zapisanego w nazwie *complicité* – współdział. Obejmuje on nie tylko proces współpracy pomiędzy autorami przedstawienia w trakcie przygotowań, ale i proces współpracy z publicznością, która współtworzy co wieczór sensy danego spektaklu.

McBurney i Wheatley, opisując sposób pracy nad przedstawieniem, zauważają na przykład, że ponieważ proza Schulza nie poddaje się biegowi tradycyjnej narracji, praca zespołu przypominała bardziej wymyślanie niż adaptowanie. By przybliżyć czytelnikowi źródło, z którego artyści czerpali inspirację do poszczególnych scen, zostały

² Piszą o tym m.in. Maria Shevstova i Christopher Innes, **The Cambridge Introduction to Theatre Directing**, Cambridge 2013, s. 221. Jedną z najnowszych prac poświęconych Lecoqowi jest **Jacques Lecoq** Simona Murraya, London 2003, w której cały rozdział poświęcony jest **Ulicy Krokodyli** teatru Complicite jako przykładowi teatru współtworzonego, inspirowanego przez francuskiego pedagoga. W Polsce ukazała się niedawno książka, którą Lecoq napisał pod koniec życia: **Ciało poetyckie**, przekł. M. Hasiuk-Świerbińska, Wrocław 2011.

³ Pelen wykaz festiwalu, na których pokazano **Ulicę Krokodyli**, oraz lista przyznanych za nią nagród: **Complicite, Plays: 1**, London 2003, s. 6–7.

⁴ *Ibidem*, s. 4.

⁵ E. Govan, H. Nicholson, K. Normington, **Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices**, Oxon – New York 2007, s. 99.

one opatrzone cytatai z Schulzowskich opowiadań. Oprócz nich korzystali z listów i esejów artysty, jak również ze wspomnianych historii dostarczonych przez Jakuba. Improwizując, próbowali odtworzyć proces pamięci, który leży u podstaw jego twórczości, wczuć się w atmosferę tamtych dni, poddać się mechanice jego snów i rytmowi jego koszmarów. Z tych improwizacji, lektury i kłótni powstała książka, która jest, zdaniem autorów, raczej zapisem procesu niż tekstem, mapą pokrytą drogami możliwymi do obrania⁶.

Robert Butler opisuje próby do *Ulicy Krokodyli*, w których uczestniczył, w tonie wyraźnego zdumienia i niedowierzania. Na trzy tygodnie przed premierą aktorzy nie mają gotowego tekstu, jedynie zapisane na kremowych karteczkach cytaty, które mogą (choć nie muszą) stanowić inspirację dla następujących po sobie serii improwizacji. Obserwuje, jak rodzina siedząca przy obiedzie stopniowo się przeistacza, wraz ze stołem i krzesłami, w schody wiodące na poddasze, w balustradę, w stado ptaków, by ponownie zasiąść za stołem, a gdakanie i trzepot skrzydeł zastępuje skrobanie w talerze zupy. Sekwencja powtarzana jest przez godzinę do uzyskania całkowitej płynności ruchów. Konstatuje, że tam, gdzie inni aktorzy uczą się wygłaszać swoje kwestie i nie wpadać przy tym na meble, aktorzy Complicite ćwiczą, jak się w te meble przemieniać. Tym, co Butlera zadziwia najbardziej, jest fakt, że ten duch artystycznej anarchii zapanował w murach The National Theatre w Londynie, którego długie korytarze administracji chcą wiedzieć z dużym wyprze-

dzeniem, co się będzie działo na ich scenie⁷. Zapis tej próby oddaje poglądy McBurneya – reżysera większości przedstawień Complicite: „Przedstawienie teatralne jest w rękach tych, którzy grają. Aktorów. To nie reżyser zamyka całość w ich każdym geście, słysząc znaczenie w ich każdym słowie. By to zrobić, trzeba odczuwać, że się jest w posiadaniu tego przedstawienia. By to odczuwać, należy być częścią jego tworzenia. Zaangażowaną blisko, wręcz intymnie, w proces jego powstawania”⁸.

Ric Knowles używa słów „zadający pytania, pytający” i „kolaboratywny” na określenie zarówno treningu, jakiego poddawani są aktorzy, jak i ich pracy nad przygotowaniem przedstawienia⁹. Dotyczy to nie tylko omówionego powyżej fizycznego i koncepcyjnego wysiłku współtworzenia spektaklu, ale również szeregu przedsięwzięć podejmowanych w celu zgłębienia istoty problemu. Zespół z niezwykłą skrupulatnością przeprowadza badania i zbiera materiały na temat przedstawienia, nad którym aktualnie pracuje. Nie inaczej było w przypadku *Ulicy Krokodyli*. Wiśniewski podaje, że w archiwum Complicite oprócz korespondencji prowadzonej w celu zebrania informacji na temat Schulza i jego twórczości znajdują się również streszczenia w języku angielskim polskich badań na ten temat¹⁰.

⁶ S. McBurney, M. Wheatley, **Note on the Script**, [w:] Complicite, **Plays: 1**, op. cit., s. 4–5.

⁷ R. Butler, **Just don't bump into the actors: Theatre de Complicite make it up as they go along, all the way to an Olivier Award**, „The Independent”, 2.08.1992, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-just-dont-bump-into-the-actors-theatre-de-complicite-make-it-up-as-they-go-along-all-the-way-to-an-olivier-award-robert-butler-follows-them-1537729.html> (2.12.2013).

⁸ S. McBurney, esej **On Directing** dostępny na oficjalnej stronie Complicite www.complicite.org, tłumaczenie własne.

⁹ R. Knowles, **Reading the Material Theatre**, Cambridge 2004, s. 48, tłumaczenie własne.

¹⁰ T. Wiśniewski, **Poezja sceny w teatrze Complicite: przykład Ulicy Krokodyli według Brunona Schulza**, „Tekstualia” 1(28)/2012, s. 60–61.

Owoce tych intensywnych przygotowań jest przedstawienie, które w zgodnej opinii krytyki oddaje ducha Schulzowskiego uniwersum, falującego i pulsującego nieodgadzionym rytmem zachodzących metamorfoz. Zachwyt i niedowierzanie wywołał fakt, że aktorzy, uwięzieni w swojej fizyczności, zdołali powołać do życia na scenie, mówiąc słowami krytyka: „niespokojny ocean nieograniczonej płynności. Cień i materia krwawią i przenikają się nawzajem, i nawet pozornie najbardziej trwałe formy nie chcą utrzymać swojego kształtu”¹¹.

Przedstawienie ma wyraźnie wydzieloną ramę kompozycyjną, gdzie prolog i epilog dzieją się 19 listopada 1942 roku w Drohobyczu, co odpowiada dacie śmierci Schulza. W prologu Józef wykonuje gdzieś w magazynie na obrzeżach Drohobycza pracę zleconą mu przez nazistów. Sortuje książki, przeznaczając te niezgodne z ideologią faszystowską na zniszczenie. Złowieszczy charakter nadają tej scenie dobiegające z oddali niemieckie rozkazy oraz tupot maszerujących żołnierzy, zapowiadające tragiczny finał tej historii. Józef, katalogując książki i układając je w stosy, nie może oprzeć się ich sile. Podnosi i czyta jedną z nich, wachając jej strony. Zapach i dotyk budzą doznania, które przenoszą go do świata jego dziecięcych wspomnień i jako takie rozwijają się jako akcja wewnętrzna przedstawienia. Można zauważyć, że taki kształt kompozycyjny nawiązuje do struktury *Sklepów cynamonowych*, na którą składa się retrospektywny powrót bohatera-narratora do czasów dzieciństwa. Będzie on przecież niejako katalizatorem wielorakich odkształceń rzeczywistości, której elementy pamięć dziecka wyolbrzymia bądź pomniejsza.

Warto w tym momencie przywołać wypowiedź Jarzębskiego, która określa fundamentalną cechę prozy Schulza: „Mówiąc, że coś «przydara się» w świecie opowiadań Schulza, zdajemy sobie jednocześnie sprawę z niejasności, jakie rodzi to sformułowanie, fabuły opowiadań bowiem nie zawsze pozwalają odróżnić fakty wobec świadomości bohatera zewnętrznego – i jego fantastyczne marzenia czy rojenia. [...] Bohater w tej samej mierze swój świat poznaje, co kreuje”¹². I to też ma miejsce w przedstawieniu *Complicite*, didaskalia otwierające „Część Pierwszą” informują na przykład, że „obsada pojawia się stopniowo na scenie, jak gdyby przywołana wyobraźnią Józefa”¹³, i już ta pierwsza scena nosi znamiona fantasmagorycznego nastroju Schulza. Członkowie rodziny i pracownicy niemalże wyłaniają się z elementów scenografii, zadając kłam prawom fizyki: jeden z pomocników ojca idzie po ścianie pod kątem prostym do publiczności, drugi się wynurza, ociekając ze stojącego na podłodze małego wiadra, Maria zaś – służąca wychodzi ze skrzyni na książki. Karol, Emil i Agata pojawiają się zza regałów z książkami, podczas gdy Matka sunie na kolanach z książką otuloną szalem. Na to pojawia się Ojciec, rozprawiając o zapomnianych pokojach, nieodwiedzanych przez całe miesiące, które po otwarciu okazały się porośnięte trawą i drzewami, które na jego oczach pokrywały się pięknym kwieciami, by zaraz potem poddać się procesowi rozkładu i spróchnieć. Następnego ranka po drzewach nie było już śladu i Ojciec konkluduje, że musiała to być fatamorgana przypominająca jedynie formy żywe.

Opis ten jest przykładem, jak tekst sztuki w sposób otwarty, ale niedostłowny nawiązuje do Schulzowskiego oryginału, mamy tu przecież

¹¹ B. Brantley, *A Haunting Vision Untainted by Order or Logic*, „The New York Times”, 18.07.1998. <http://www.nytimes.com/1998/07/18/theater/festival-review-theater-a-haunting-vision-untainted-by-order-or-logic.html?pagewanted=all&src=pm> (4.12.2013).

¹² J. Jarzębski, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. XX.

¹³ *Complicite*, *Plays: 1*, op. cit., s. 11, tłumaczenie własne.



i dom bohatera z jego niemożliwą do zliczenia ilością pokoi, i ich niespotykaną, acz rozbuchaną żywotność. W *Traktacie o manekinach* narrator wspomina niezrównaną bujność fauny i flory, która się pojawia w mieszkaniach i żywi się zarówno marzeniami, jak i jałowością nudy, które przeniknęły ich ściany. Po okresie ekspansywnego rozwoju i zakwitnięciu w sposób nieunikniony przychodzi rozkład i zamieranie.

Oprócz pojawiającego się w ten sposób regularnie szeregu przywołań mamy tu wyraźną próbę wykreowania rzeczywistości o podobnym stopniu rozchwiania ontologicznego. Nie sposób odróżnić jawę od snu, niemożliwe wydaje się poprowadzenie granicy pomiędzy tym, co rzeczywiste, a tym, co wyobrażone. Rzeczywistość jest w stanie permanentnej niestabilności, materia zdaje się wrzeć pod pozornie stabilną formą, gotowa w każdej chwili płynnie zmienić kształt. Przestrzeń charakteryzuje niezwy-

kła wprost plastyczność, kurczy się i rozciąga, podlegając procesowi nieustannej transformacji. Podobnie czas, który to przyspiesza, to zwalnia, zawiązuje węzły lub biegnie bocznymi odnogami. Ową oniryczność Schulzowskiego obrazowania widać wyraźnie w *Ulicy Krokodyli Complicite*. Tutaj również zasady kreowania rzeczywistości poddają się mechanice marzenia sennego, zrywając się zarówno z łańcucha chronologii, jak i logiki przyczynowo-skutkowej. Na sztukę składa się szereg luźno powiązanych scen, w których płynność akcji przełamana jest wspólnym punktem odniesienia, jakim jest psychika śniącego, wspominającego dzieciństwo Józefa.

Najbardziej spektakularna w przedstawieniu *Complicite* wydaje się próba przedstawienia owej płynności Schulzowskiej materii. Zdaniem wielu krytyków, jest ona bezpośrednio związana z obfitością języka poetyckiego +

Szulza, mnożącego metafory, epitety i hiperbole. Słowami Jarzębskiego, „ta estetyka przepełnienia”¹⁴ pozwala odślonić kolejne wcielenia płynnych i kapryśnych w swych metamorfozach rzeczy. Częstym zabiegiem Schulza jest animizacja czy też personifikacja bytów nieożywionych, przyrody czy też pojęć abstrakcyjnych. W *Sierpniu* okna, osłepione słońcem, „śpią”, słoneczniki są w żółtej żałobie, a witalność ogrodu zajmuje ekspansywnie ziemię „wybujającymi ozorami mięsistej zieleni”. W *Manekinach* lampy „zwiędły” i wisiały osowiałe, narrator zaś, nie mogąc się dobudzić, „leżał na futrzanym brzuchu ciemności”. Można odnieść wrażenie, że wszystkie przedmioty oddane są funkcjami żywymi, jak chociażby meble, krzesła i szafy, cierpiące męki ukrzyżowania i bejcowania w *Traktacie o manekinach*. Co ciekawe, równoległe byty ożywione nabierają cech otaczających je przedmiotów, jak na przykład w opisie cierpienia otaczających Ojca mebli, gdy linie zmarszczek na jego twarzy zaczynają przypominać sęki i słoje i tężeją na chwilę niczym na powierzchni oheblowanej deski.

Na scenie teatru materia również drży i pulsuje własnym rytmem, poddając się szeregowi transformacji. W scenie inspirowanej powyższymi rozważaniami krzesła podniesione do góry stają się lasem, a kawałek drewna upuszczony przez Emila na podłogę odbija się i wskazuje mu z powrotem w ręce¹⁵. Nie tylko członkowie rodziny zamieniają się w ptaki, ale również książki, trzepocząc kartkami niczym skrzydłami, unoszą się w górę i fruwią na oczach oniemiałych widzów. Tak jak w *Ulicy Krokodyli* Schulza ze zmierzchu wieczoru pociąg wyłania się spośród uliczek, tak podczas przedstawienia postaci formują ze swych

krzesel jego przedziały, a ich słowa oddają rytmiczny stukot kół. Podczas scen, dla których inspiracją była *Wichura*, stoły, niczym ożywione magicznym technieniem życia, poruszają się, poryw wiatru zrywa obrus, chwytają go ręka, która odpadła od postaci Ojca, z drugiej strony siłują się z nim Emil i Karol, a sam materiał wydyma się niczym żagiel. Kiedy Ojciec podsumowuje zachodzące zmiany, w jego wypowiedziach pobrzmiewają tony tak charakterystyczne dla pisarza z Drohobycza: „Substancja może się zmieniać w ułamku sekundy, Józefie. [...] w mgnieniu oka możemy przestać być tym, kim myślimy, że jesteśmy”¹⁶.

W przedstawieniu *Complicite* widoczna jest również Schulzowska tendencja do animalizacji człowieka; tak jak w tekście oryginału, tutaj również dotyczy to głównie postaci Ojca. Przechodzi on na scenie szereg transformacji od muchy, poprzez kondora, aż do marionetki o drewnianych kończynach.

W wyniku tych wszystkich zabiegów powstał spektakl określany przez komentatorów jako „polski”, jako wyrastający bezpośrednio z wyobraźniowości Tadeusza Kantora, gdzie to, co fizyczne, wiruje na scenie obok tego, co metafizyczne i nierealne, próbując w tym w onirycznym tańcu rozpaczy przywołać chwile i postaci bezpowrotnie stracone¹⁷.

Markowski zwraca uwagę, że rzeczywistość w prozie Schulza nosi znamiona spektaklu teatralnego, który łącząc elementy prawdziwe i sztuczne, zaprasza do niezwykłe

¹⁴ J. Jarzębski, *Wstęp*, op. cit., s. XXXIII.

¹⁵ *Complicite*, *Plays*: 1, op. cit., s. 19.

¹⁶ *Ibidem*, s. 39, tłumaczenie własne.

¹⁷ I. Shuttleworth, *The Street of Crocodiles*, <http://www.cix.co.uk/~shutters/reviews/99002.htm> (9.12.2013).

zmysłowego odbioru¹⁸. Idąc dalej tropem tej myśli, można zauważyć, że w swej naturze Schulzowski uniwersum przypomina znak teatralny, scharakteryzowany przez praskich strukturalistów jako dynamiczny, mobilny i zmienny, niezwykle pojemny w swoim potencjale generowania znaczeń¹⁹. Wystarczy wspomnieć *Hamleta* wyreżyserowanego przez Petera Brooka, gdzie soczyście kolorowe satynowe poduszki były i murami zamku, i stołem biesiadnym. „Efekt teatralności – jak pisze Limon – objawia się w «migotaniu» albo oscylacji wszystkich elementów świata przedstawionego na scenie: jest on naprzemiennie rzeczowy i fikcyjny”²⁰.

Complicite, wykorzystując arseniał środków scenicznych, wydobywa ową teatralną migotliwość świata prozy Schulza, gdzie nie tylko formy i kształty płynnie przechodzą jedne w drugie, ale również zgodnie z oniryczną mechaniką snu przenikają się ontologiczne sfery. Konfiguracja postaci sprzężona z dynamiką ruchu scenicznego tworzy i schody, i kolejne piętra domu, i pociąg mknący miarowo po torach. Aktorzy, wykorzystując potencjał semiotyczny znajdujących się na scenie przedmiotów i prostych elementów scenografii, jakimi są krzesła i stoły, tworzą kolejno i jadalnię, i salę lekcyjną, i sklep Ojca. Na oczach widzów furkoczące zwoje materiału przemieniają się w falujące wody oceanu, unaoczniając w ten sposób fantasmagorię bel tkanin zalegających na półkach. Ben Brantley pisze: „Nigdy nie widziałem jeszcze przedstawienia, które zbliżyłoby się do głosu tak dale-

ce literackiego. Utwór Schulza, jak te Prousta czy Kafki, uwalnia czytelników z ograniczeń narzuconych przez percepcję. Ta produkcja, pomimo wszelkich przeciwności, osiąga ten sam efekt”²¹.

Simon McBurney jest zaliczany do grupy 12 najbardziej wpływowych reżyserów teatralnych na świecie, Complicite zaś uważane jest za grupę, która pokazała, jak można rozszerzyć możliwości teatru, i tym samym dała przykład innym, którzy podążyli jej śladem. Christopher Innes, autor najbardziej chyba wyczerpującego studium współczesnego teatru i dramatu brytyjskiego, zauważa, że McBurney „reprezentuje niekończące się poszukiwanie znaczeń, które wyrażają współczesną świadomość, wprowadzając nas w nowe tysiąclecie”²². Adaptacja prozy Schulza zapoczątkowała serię utworów pragnących oddać ulotność ludzkich wspomnień i zgłębić mechanikę pamięci. Twórcy przedstawienia znaleźli u Schulza obrazy, które pozwoliły im w pełni zrealizować swoje artystyczne założenia, odnaleźli w nim poczucie straty i porzucenia, które jest integralną częścią współczesnej wrażliwości. Zerwanie ciągłości pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, utrata kontaktu z tymi, co odeszli, to swoiste pęknięcie charakteryzujące współczesnego człowieka. Ale można je, zdaniem McBurneya, przekroczyć. Przekroczyć za pomocą tego, co przebiega pomiędzy, pomiędzy sceną a widownią²³. Schulz jest częścią tego porozumienia. ●

¹⁸ M.P. Markowski, **Text and Theatre. The Ironic Imagination of Schulz**, [w:] D. de Bruyn, K. Heuckelom (red.), **Unmasking Bruno Schulz**, Amsterdam – New York 2009, s. 435.

¹⁹ K. Elam, **The Semiotics of Theatre and Drama**, London – New York 1997, s. 12–16.

²⁰ J. Limon, **Trzy teatry**, Gdańsk 2003, s. 76.

²¹ B. Brantley, **A Haunting Vision...**, op. cit.

²² Ch. Innes, **Modern British Theatre**, Cambridge 2002, s. 543, tłumaczenie własne.

²³ McBurney, M. Wheatley, **Prologue**, [w:] Complicite, **Plays: 1**, s. X-Xii.