

KRONIKA

33
159

dramatu, rozkładając konflikt zasadniczy na trzy pojedyncze i samodzielne. Jednak nową sztukę cechuje lakoniczna zwięzłość akcji i surowa oszczędność — choćby w ograniczeniu ilości osób — skupiająca akcję, jak soczewka. To jakby zwrot ku klasycyzmowi z jego regułami i trzema jednostkami, zwrot ciekawy u autora obdarzonego niezwykłą pasją i bujnością temperamentu“.

*

O sztuce Tymoteusza Karpowicza Wracamy późno do domu (Dialog nr 1/1958) i jej inscenizacji w nowohuckim Teatrze Ludowym pisał w poprzednim numerze Dialogu Jan P. Gawiłk (Konfrontacje str. 134). Zdaniem Ludwika Flaszena (Echo Krakowa z 25.II.1958): „Co napisał Karpowicz? Panią Dulską osobił: na tragiczno. (...) Karpowicz napisał naturalistyczną dramę o świństewkach, jakie leżą u podstaw rodziny mieszczańskiej. Do tego domieszał nieco hłaskistycznych prawd na temat młodego pokolenia i jego niezawinionej demoralizacji. W to wmontował wielką dialektykę moralną. Odpowiada jej <fantastyczny> plan sztuki: owi trzej panowie, napaśtujący panią Dulską w chwilach jej wewnętrznych wątpliwości. Dramie rodzinnej chciał nadać wymiar tragiczny. (...) I — o dziwo! — Intencja reżyserska, bardzo konsekwentnie idąca po swej linii,

sprawia, iż chwilami przeżywamy złudzenie tragedii“.

Wątpliwości wypowiada Zygmunt Greń (Życie Literackie nr 16/1958):

„Dramat matki rozegrany zostaje poetycko. Trzykrotnie zjawiają się u niej tajemniczy Panowie, którzy przekonują ją, że całą odpowiedzialność i cały ciężar konfliktu musi dźwigać sama. To jest właśnie banał. Ale znów biorący początek stąd, że autor pokazuje na scenie dramat matki, a nie córki. Czyż to mają być jakieś symbole dawnych dobrych czasów? Istotny konflikt podejrzewam w tej młodej dziewczynie. Jest zimna. Nie żałuje swojego postępuku“.

Dość ostro formuluje swe zdanie Olgierd Jędrzejczyk (Gazeta Krakowska z 22.III.1958): „Sztuka jest dla nowohuckiego widza za naiwna, za banalna. Tu się działy rzeczy poważniejsze, niż niedoszele zabójstwa; tu się dokonywało o wiele poważniejsze narodzenie człowieka, niż rachunek sumienia pani Reglickiej, której nieuczciwość jest oczywista, a autor stara się nam delikatnie wmówić, że wszystko rozstrzyga sumienie. Człowiek mimo woli pyta, skąd się wzięło sumienie pani Reglickiej, na jakiej grządcie rośnie młodzież w typie Ady, Stefy i Lizy? Unikanie odpowiedzi na to pytanie przed widzem teatralnym — równa się rezygnacji z postawienia przed nim pytań najciekawszych i najpoważniejszych. I to kładzie sztukę w sposób nieodwracalny“.

Olgierd Jędrzejczyk 37

Sine ira et studio

TEATR

Dobrze się stało, że teatr polski przelamał nareszcie niechęć do wystawiania sztuk autorów współczesnych. Znowu na scenę wraca Szaniawski ze swoimi najnowszymi dziełami, wystawia Brandstaetter, Swinarski. Do doświadczonych polskich dramatopisarzy powoli „doszłusowują” i młodszy. Inna rzecz, że nie zawsze „doszłusowują” szczęśliwie i; mimo najlepszych chęci, trzeba się trochę na nich „wybrzdzić”. Mam zamiar napisać o „sztuce współczesnej w siedmiu obrazach” Tymoteusza Karpowicza pt. „Wracamy późno do domu”.

Przede wszystkim sprawa tematu. Okazuje się, że młodzież jest zgorzciona, pije wódkę, wraca późno do domu, i w dodatku — w swoje brudne interesy wciąga rodziców. Rodzice mają wyrzuty sumienia, potem okazuje się, że i młoda dziewczyna współwinną zbrodni, też ma wyrzuty sumienia i zgłasza się na Milicję, poza tym świat jest do niczego, bo „im zacieklej bronimy swego szczęścia osobistego tym coraz większe kłeski ponosimy i ostatecznie szczęście to tracimy”. Jest to subtelna aluzja autora do przegranej życiowej Marii Reglickiej, starszej pani, której odbiera męża koleżanka jej córek.

Bez żartów. W sztuce Tymoteusza Karpowicza tylko jeden wątek, jeden fragment fabuły zasługuje na baczniejszą uwagę: zbrodnia dokonana przez młodą dziewczynę i jej narzeczonego na natrętnym amancie i przyjęcie przez matkę tej dziewczyny odpowiedzialności za ewentualne i nieewentualne kłamstwa dokonane w obronie córki.

Wszystko inne jest, delikatnie powiedziawszy, natrętną naiwnością, która zamienia się często w zupełnie poronione „chwyty” dramatyczne. Przykład: pani Reglicka podnosi słuchawkę i wykrzykuje: „Nie żyje!”. Potem zapada cisza i pani Reglicka wykrzykuje: „Żyje!”. Tego chwytu nie możemy pogratulować wrocławskiemu poecie, który wystawił swoją pierwszą sztukę dramatyczną w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Sztuka jest dla nowohuckiego widza za naiwna, za banalna. Tu się działy rzeczy poważniejsze, niż niedoszłe zabójstwa; tu się dokonywało o wiele poważniejsze narodzenie człowieka, niż rachunek sumienia pani Reglickiej, której nieuczciwość jest oczywista, a autor stara się nam delikatnie wmówić, że wszystko rozstrzyga sumienie. Człowiek mimo woli pyta, skąd się wzięło sumienie pani Reglickiej, na jakiej grządcie rośnie młodzież w typie Ady, Stefy i Lizy? Unikanie odpowiedzi na to pytanie przed widzami teatralnym — równa się rezygnacji z postawienia przed nim pytań najciekawszych i najpoważniejszych. I to kładzie sztukę w sposób nieodwracalny.

Krystyna Skuszanka włożyła dużo energii w przygotowanie tekstu Karpowicza na scenę. Najbardziej odpowiadają mi „duszne” rozmowy Marii Reglickiej z trzema panami, szczególnie scena, w której Reglicka przechodzi do przedsiębiorców „spokojnego sumienia”. Krażą oni wokół swej ofiary we wzrastającym tempie, są wtedy jakimś przejrzystym symbolem.

Do najlepszych obrazów należy niewątpliwie rozmowa Reglickiej z doktorem Ranickim. Wtedy właśnie Bronisława Gerson-Dobrowolska wyzbyła się natrętnej maniery grania rzekomo „oszczędnie”, a Tadeusz Luberański dał doskonałą, najlepszą kreację wieczoru. Banalne credo znakomitego lekarza, który jest zwolennikiem izolacjonizmu społecznego, Luberański wypowiedział w sposób porywający. Cóż, kiedy sam problem ukazany w rozmowie (wszystko się w gruncie rzeczy obraca wokół doktora Ranickiego, jego postawy neutralnej wobec tego, co rzekomo jest dobre i tego co rzekomo jest złe), zupełnie „odstaje” od rozwoju poprzednich obrazów przedstawienia. Anna Gołębiowska (Ada) starała się jak najlepiej zrozumieć tekst Karpowicza, i może dlatego była „nad wiek” poważna, w przeciwieństwie do Marii Gdowskiej (Stefa), która chciała nam wmówić, że podlotki powinny za wszelką cenę być nieporadne w ruchach i krzykliwe. Danuta Korołowicz w roli Lizy Osieckiej była bardzo opanowana i spokojna, grupa trzech panów (Z. Klucznik, E. Skarga i F. Pieczka) — znakomita.

Inscenizacja sztuki Karpowicza podkreślała w pewnym sensie niesamowitość rozważań Marii Reglickiej. Niesamowitości tej absolutnie nie podkreślała niedobrana kompozycja plastyczna (jakieś strzępy papieru) zawieszona nad sceną. Natomiast samo wnętrze, gdzie mają miejsce nieprzyjemne rozmowy matki z córkami i własnym sumieniem — czarne, z białą linearną ozdobą, kontrastujące z czerwienią, jak gdyby katowskich pomieszczeń, skąd wychodzą trzej panowie, było najzupełniej udane. Autorem scenografii jest Marian Garlicki.

Tymoteusz Karpowicz „Wracamy późno do domu”. Reżyseria: K. Skuszanka, scenografia: M. Garlicki, muzyka: J. Bok. Premiera w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie.

ZYGMUNT GREŃ

WSPÓŁCZESNE „STRESZCZENIA ŚWIATA”

2.

„Wracamy późno do domu” to nie tylko prapremiera w Teatrze Ludowym Nowej Huty, ale także debiut dramaturgiczny Tymoteusza Karpowicza. Ciekawe jednak: mimo że autor pozbawiony był wytrawnego doświadczenia scenicznego, konflikt ustawił podobnie jak Brandstaetter. I tutaj córka rozbija swoim postępowaniem dom matki, razem z narzeczonym popełniają zbrodnię, którą matka musi ukrywać. Córka ją o to błaga i zmusza do tego. Dramat matki rozegrany zostaje poetycko. Trzykrotnie zjawiają się u niej tajemniczy Panowie, którzy przekonują ją, że całą odpowiedzialność i cały ciężar konfliktu musi dźwigać sama. To jest właśnie banał. Ale znów biorący początek stąd, że autor pokazuje na scenie dramat matki, a nie córki. Czyż to mają być jakieś symbole „dawnych dobrych czasów”?

Istotny konflikt podejrzewam w tej młodej dziewczynie. Jest zimna. Nie żałuje swojego postępu. „To mu się należało”, mówi o swojej ofierze, chłopcu, który kiedyś się w niej kochał. Nie ma wyrzutów sumienia czy rozterki moralnej. O intymnym życiu członków rodziny wie nawet więcej niż matka. I zależy jej tylko na tym, by o niczym nie

(Ciąg dalszy na str. 10)

WSPÓŁCZESNE „STRESZCZENIA ŚWIATA”

(Dokończenie ze str. 5.)

dowiedziała się policja. To ją różni od owego kompozytora. Ale to ją różni także od wszystkiego, co próbuje mówić współczesna sztuka Zachodu. Oglądałem ostatnio kilka filmów niemieckich. Powraca w nich stary motyw: niepokodzenie młodego pokolenia z sytuacją, z systemem społecznym i jego niesprawiedliwościami, z konformizmem etycznym. Młody człowiek, zmuszony przez tragiczny zbieg okoliczności do zabójstwa, wpada w pułapkę. Bliscy chcą go ratować kłamstwem. Ani on, ani jego narzeczona do tego nie dopuszczają. Są zbyt czyści, zbyt pięknie mają pojęcie o świecie i o sobie. I zbyt tragiczne doświadczenia w swoim życiu. Nie przeżyją niesprawiedliwości, nie zgodzą się, by ktoś inny poniósł za nich odpowiedzialność.

Karpowicz stawia swoich młodych na przeciwnym biegunie. To interesujące. Może nawet specyficzne w polskiej sytuacji, skoro wojna była na tych ziemiach doświadczeniem mordowanych a nie mordujących? Ale niechby autor spróbował tego dowieść, niechby pokazał konflikt i dramat tych młodych, przekonał o nim. Niestety, jest gołosłowny i cofa się. Zdobywa sympatię widowni, ale nie stawia żadnego problemu, gdy jeden z jego bohaterów zaczyna narzekać, że nie mamy jeszcze nowego systemu etycznego, który by powszechnie obowiązywał, ale że taki system jest potrzebny, konieczny, jak dotąd, przez tyle wieków, itd. itd. Karpowicz cofa się przed konsekwencjami postawy swojej bohaterki. Nie chce ich widzieć? Przecież nie warto walczyć z jednym systemem norm etycznych po to, by wprowadzić inny, bardziej surowy. A przynajmniej nie powinno to być zadaniem pisarzy lecz proroków ja-

kiejś nowej wiary. Walka o laicyzację etyki znaczyła zawsze tyleż co walka o swobodny wybór metod postępowania, ograniczony tylko pewnym ogólnym pożytkiem czy też granicami nieszkodliwości społecznej. To definicja bardzo abstrakcyjna i ogólnikowa, ale wszelkie wyjście poza nią będzie podważało słuszność, pożytek i celowość samej walki. Z takim założeniem można dopiero spojrzeć na młodą bohaterkę i zapytać o duszę pokolenia. Inaczej zostaniemy przy poetyzowaniu banałów.

Reżyserowała Krystyna Skuszanka; scenografię projektował Marian Garlicki i z „Antygony” robionej przez Kantora przejął sugestię, że aby uzmysłowić grozę i niebezpieczeństwo zagrażające ludziom trzeba rzeczywiście zawiesić nad sceną jakieś ponure, splątane i nic nie znaczące konstrukcje. Skuszanka natomiast potraktowała sztukę interesująco i z dużą swobodą wobec nie zawsze konsekwentnego tekstu. Niektóre sceny — gdy zjawiali się tajemniczy Panowie — były rozwiązane tak pomysłowo i sugestywnie, że przestawało się słuchać tekstu, zupełnie bez szkody dla ogólnego wrażenia i dla wyobraźni. Ale gdy w innych scenach, które autor napisał statycznie i dyskursywnie, próbowałem postępować odwrotnie i zamykałem oczy — wynik także był; niestety, przeciwny. Reglicka, matkę owej samodzielnej córki, grała z dużym taktem i subtelnością Bronisława Gerson-Dobrowolska.

3.

„Trzeci dzwonek” Jerzego Juran-dota wystawiony w Starym Teatrze nie występuje w tym zestawieniu na zasadzie wspólnoty problemowej. Ale oprócz terminu premiery łączą

go jeszcze z tamtymi sztukami owo dążenie do powodzenia, które potrafi przezwyciężyć wszystko: dobry smak autorów, ich bystre zainteresowanie współczesnością, czy też — jak w ostatnim właśnie wypadku — wszelkie szanse ambitniejszej komedii. Juran-dot jest dowcipny, ma spojrzenie nie pozbawione ironii, i myśle, że zna na tyle scenę, by móc napisać dobrą komedię. Ale napisał serię skeczów z za kulis teatralnych, dając do zrozumienia, że wiąże je coś więcej niż pojawiający się na scenie autor-konferansjer i błędną intrygą miłosną. Że mianowicie wiąże je atmosfera teatru, świątyni sztuki, do której on odważył się zajrzeć bez koturnów, swobodnie, ironicznie i satyrycznym portrecista; publiczność powinna to ocenić. Niestety, można się śmiać tylko z niektórych dowcipów. Chętnie śmieją się wszyscy do ulubionych aktorów; jest przecież na scenie uwodzicielsko rozkapryszona Jaroszeńska, zawsze znakomity W. Ruszkowski, uroczą Ciesielska, lekko demonizujący się na autora Herdegen, czy nieletni kochanek sławnej aktorki Krzysztof Chamiec. W lekkich i złośliwych dekoracjach Lidii Minticz i Jerzego Skarżyńskiego Zdzisław Mrożewski wyreżyserował przedstawienie sprawnie i z tempem, jakby napisały gazety przed pięćdziesięciu laty. I tak właśnie reżyserował: chciał zachować pozory, że to jest jednak komedia, że to, co się mówi na scenie o teatrze, o życiu, jest ważne, mądre i będzie miało żywot dłuższy od uśmiechu. Może zresztą aktorzy muszą tak sądzić, przecież to o nich napisane.

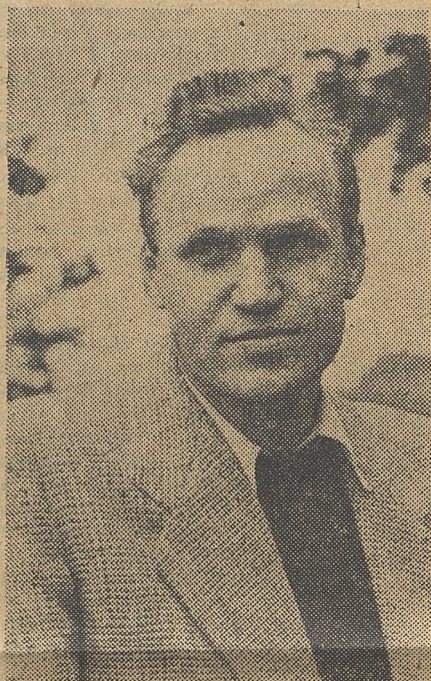
Chciałem już zacząć tutaj mówić, że w teatrze dwa rodzaje sztuk mają powodzenie. Te, które są pisane pod publiczność i te, które są... Ale przepraszam. To już banały.

ZYGMUNT GREŃ

U naszych pisarzy 29

Tymoteusz Karpowicz

ŚWIAT literacki Polski zaintrygowany został sensacyjną wiadomością: we Wrocławiu powstała sztuka sceniczna, dramat, uznany przez wszystkich jego czytelników jeżeli nie za najlepszy, to za jeden z najlepszych utworów dramatycznych ostatniego okresu. Dyr. Skuszan-ka z Teatru Ludowego w Nowej Hucie, dyr. Chronicki z wrocławskich „Rozmaitości” i dyr. Przeradzki z Teatru Ziemi Lubuskiej, którzy w pierwszej kolejności przeczytali egzemplarz sztuki, wyrażają gotowość wystawie-



nia jej na deskach swoich teatrów.

Autorem dramatu, który żywo poruszył opinie, jest poeta i publicysta wrocławski — Tymoteusz Karpowicz. Zanim poprosimy go o chwilę rozmowy — przypomnijmy sobie, co wiedzieliśmy o nim dotychczas.

Tymoteusz Karpowicz debiutował w roku 1948 tomikami „Legends pomorskie” i „Żywe wymiary”. Pracował w tym czasie w radio w Szczecinie i pracą nad słuchowiskami miła mu się przydać w pracy nad utworami dramatycznymi. Czując braki w wykształceniu przyjeżdża na studia polonistyczne do Wrocławia. Zadmawia się tutaj na stałe. Po zakończeniu studiów pracuje jakiś czas na Uniwersytecie. Jednak mimo ogromnej sympatii studentów i ciekawie zapowiadającej się przyszłości naukowej — porzuca Uniwersytet, dając uwiesić się publicystyce i poezji; związane się na stałe z redakcją „Nowych Sgnałów”, gdzie od pierwszego numeru prowadzi dział twórczości oryginalnej.

Tyle o Karpowiczu dotychczasowym. Bo oto za chwilę spotkamy się z Karpowiczem „nowym”, autorem głośnego już w Polsce dramatu.

— Przede wszystkim prosimy słów kilka o samym dramacie: Jak powstał? Jaki problem porusza? Jaki nosi tytuł?

— Sztuka moja nosi tytuł „Wracamy późno do domu”. Trudno mówić mi o jednym problemie, jest bowiem wielowątkowa, wielopłaszczyznowa. Mówiąc najogólniej chodzi o problem moralności współczesnej rodziny —

Zdarzenie

Zaczęło się to najniewinniej w świetle Nikt nie podejrzewał rzeczy osobliwej

Zaległy mu się pod paznokciami oceany i chłopak spostrzegł że w nich płyną zgodnie delfin obok okrętu i matka obok syreny

Morskie latarnie nurkują niby złotogłowe ryby obok jego malej latarki kieszonkowej

Na ruchomej fali stoją współobjęci Lord Jim i nauczyciel gimnastyki ze szklanym trapezem

Dno ulicy i dno oceanu tworzą szczerą altanę gdzie wolno biegać w dół i w górę głową nie tracąc sprzed oczu różowego słońca

Jego przyjaciel w oliwkowych spodniach i złotej koszuli je południowe owoce przytoczone falą wkładając ostre pestki do małży perłopławów by w nich wyrosły krzewy perłowe

Ktośkolwiek dotknie oka ryby głębiowej staje się dwa razy jaśniejszy

Ktośkolwiek zjawi się w oceanie żyć zaczyna dwa razy głębiej

Więc patrzył patrzył na swoje paznokcie a potem rzucił się w ich otchłań

Dopłynął do burty okrętu lecz go kopnęli w otwarte źrenice

Wówczas podpałił statek ślepnąc od rosnącego krzewu perłowego koziołkujących latarni oddzielających się ludzi i ryb Potem ni to zaszczekał ni to zaśmiał się bo przecież wszystko płoło mu pod paznokciami

Mówili że biegł przez powietrze drzewa i gniazda Pokazywali nawet zgubiony but między jednym obłokiem a drugim Widziano także szybę którą przeniknął a nie siłuki

Tej nocy wszyscy byli zajęci gaszeniem malej ręki z której tryskały konstelacje gwiazdne

Jeszcze nad ranem biegano wokół pięciu palców jak wokół czarodziejskiej fontanny Była to pierwsza nieprzespana noc miasta a ostatnia chłopca

TYMOTEUSZ KARPOWICZ

moralności rodziców i dzieci. Zresztą problem ten staje się z czasem marginesowy, a na plan pierwszy występuje inny: do jakich granic mamy bronić szczęścia osobistego? Jednostka nie chce się ujawnić przed społeczeństwem: zwraca się o pomoc do społeczeństwa dopiero wtedy, kiedy jest zupełnie bezradna.

Jeśli chodzi o formę, utwór mój wywodzi się z teatru awangardowego. Nie ma podziału na akty — całość składa się z siedmiu obrazów, przy czym ostatnie z nich nie dzieją się w rzeczywistości, lecz w myślach bohatera.

I wreszcie — jak powstał. Otóż często, zajmując się poezją czułem, że ten rodzaj nie pozwala mi na pełne wypowiedzenie się, nie wystarcza. Wtedy pomyślałem o dramacie. Zacząłem pisać. Pracowałem nad nim przeszło dwa lata. Nigdy zresztą nie wiedziałem, co z tego wyjdzie. Entuzjastyczne przyjęcie mojej sztuki jest dla mnie naprawdę wielką niespodzianką.

— Nad czym pan teraz pracuje?

— W początkach r. 58 „Czytelnik” wyda mój tom wierszy: „Kamienna muzyka”. Wkrótce też przygotuję do druku tom opowiadań. Jeśli idzie o dramat, od dłuższego już czasu pracuję nad dwoma: jeden będzie dramatem politycznym, drugi — eksperymentalnym dramatem psychologicznym.

— A plany osobiste...

— Żwię pod wrażeniem wyjazdu do Chin. W listopadzie mam wyjechać na kilka miesięcy do tego najciekawszego obecnie na świecie kraju oraz niezwykle ciekawego narodu. Wiele sobie po tej podróży obiecuje.

(hal)

T. Karpowicz mówi o swej sztuce

„Wracamy późno do domu”

4 MAJA na scenie Teatru „Rozmaitości” odbędzie się premiera sztuki Tymoteusza Karpowicza „Wracamy późno do domu”. W związku z tym zwróciliśmy się do autora z prośbą o kilka słów na temat utworu.

— Jest pan znany przede wszystkim jako poeta, skąd więc nagle w pańskiej twórczości dramat?



— Odejście od poezji do dramatu przypadło na okres kryzysu w mojej twórczości poetyckiej. Czulem, że w poezji w sposób niedostateczny mogę wypowiedzieć pewne treści, pewne problemy współczesności. No, a poza tym dramat, jako gatunek literacki pociągał mnie już od dawna. Pośrednio z tą formą twórczości spotkałem się podczas pracy w Rozgłoszu Szczecińskiej. Opracowywałem wówczas słuchowiska radiowe. Żywo interesowały mnie przede wszystkim problemy moralne. Te doświadczenia niewątpliwie dopomogły mi w późniejszym dojeździe do dramatu.

— Jeśli chodzi o „Wracamy późno do domu”, to ten dramat nie wyrasta bezpośrednio z moich doświadczeń słuchowiskowych, lecz raczej prozatorskich. Gdzieś w latach 1952–53 napisałem opowiadanie pod tym samym tytułem, którego zresztą nigdzie nie opublikowałem. Przed dwoma laty powróciłem do pracy nad tym opowia-

daniem i już wówczas zaczęło mi się rysować ono jako dramat.

— Skąd pan zaczerpnął temat do „Wracamy późno do domu” i jaka jest myśl przewodnia tego dramatu?

— Złożyły się nań doświadczenia wyniesione z kontaktów z młodzieżą uniwersytecką i nie tylko uniwersytecką, a prócz tego dokoła obserwowałem rozpad tzw. porządných rodzin, które na zewnątrz wydawały się czymś zwartym, jednolitym, a w rzeczywistości były takie, jak rodzina Reglickich. Szereg postaci tej sztuki to osoby rzeczywiste, które uległy jedynie pewnej przeróbce literackiej.

Tak w ciągu dwóch lat powstała moja pierwsza sztuka sceniczna. Tworząc ją nie liczyłem się z możliwością wystawienia przez jakikolwiek teatr. Była to po prostu wewnętrzna potrzeba przedyskutowania z samym sobą pewnych problemów, takich, np. jak: moralne następstwa pierwszego fałszywego kroku, obrona szczęścia osobistego za wszelką cenę itp. Mówię w sztuce o rzeczy dość prostej: nawet najbardziej źle postępujący człowiek ocala się moralnie, jeśli dochodzi wreszcie do przekonania, że jego postępowanie było niewłaściwe, kończące się klęską. Chcę pokazać pewnych bohaterów, którzy znaleźli się jak gdyby w ślepiem zaułku, z którego zdalekałoby się nie ma wyjścia i próbują udowodnić, że w życiu tak nie bywa, że nawet największe klęski nie są klęskami ostatecznymi.

— Powiedział pan, że pisząc swój dramat nie myślał o wystawieniu go. Jak więc to się stało, że trafił on na scenę kilku teatrów, między innymi naszego Teatru „Rozmaitości”?

— Za namową przyjaciół przesłałem tekst sztuki do teatru w Zielonej Górze i do teatru Krystyny Skuszanek w Nowej Hucie, a następnie pokazałem go dyrektorowi „Rozmaitości” — Chronickiemu. Niemal równocześnie wszystkie te trzy teatry zaproponowały mi wystawienie mojego dramatu. Była to dla mnie wielka niespodzianka. Ale z tekstu sztuki byłem jeszcze niezadowolony. Mam wiele słów podziękowania dla Krystyny Skuszanek, której uwagi doprowadziły do dokonania przeze mnie bardzo istotnych zmian w tekście, zwłaszcza w jego zakończeniu.

— A jaki jest pana udział w przygotowywaniu wrocławskiego przedstawienia „Wracamy późno do domu”?

— Ogólnie biorąc bardzo mały. Na prośbę reżysera Jarockiego, który reżyseruje sztukę, jak również zespołu Teatru „Rozmaitości” przeczytałem tekst, zdradzając się niejako z pewnymi emocjonalnymi akcentami mego dramatu. Prócz tego podzieliłem się wrażeniami ze spektakli w Nowej Hucie i Zielonej Górze.

Uważam, że autor nie powinien zbyt ingerować w inscenizację swego utworu, gdyż reżyser i aktor tworzą go na scenie niejako po raz drugi według swoich wizji i nie należy im w tym przeszkadzać.

Nie mam zresztą żadnych niepokojów co do przyszłego spektaklu. Zespół Teatru „Rozmaitości” bardzo entuzjastycznie odniósł się do sztuki i wierze, że zrobi wszystko, aby dopomóc mi w tym pierwszym spotkaniu z wrocławskim widzem.

Rozmawiała: K. Godlewska

Wycinek z czasopisma

DZIENNIK POLSKI

Kraków

wydanie

Nr

z dn.

16-17 MRZ. 1958

Kwiaty dla autora

Na sobotniej premierze prasowej przedstawienia „Wracamy późno do domu” w nowohuckim Teatrze Ludowym obecny był autor sztuki, Tymoteusz Karpowicz. Jak wiadomo „Wracamy późno do domu” jest jego debiutem scenicznym. Po teatrze w Nowej Hucie, który przygotował prapremierę tej sztuki, jest ona obecnie grana także w teatrze w Zielonej Górze — w reżyserii reżysera nowohuckiego, J. Zegalskiego.

Po zakończeniu spektaklu jedna z wykonawczyń wręczyła autorowi wiązankę kwiatów, w imieniu zespołu dziękując za interesującą sztukę. (zb)

Ludwik Flaszen

Pani Dulaska na ponuro

Stara to prawda, że dramaturgia polska znajduje się w nieustającym impasie. Niewiele pomogła jej „odwilż”, która w innych gatunkach piśmiennictwa przyniosła znaczne ożywienie. Znaczący to, że źródła kryzysu tkwią głębiej; posucha dramaturgiczna wystąpiła już w dwudziestolecu międzywojennym. Teatr nasz znalazł się w sytuacji niełatwej. Pozostała mu klasyka i współczesność zagraniczna. Ależ właściwe oblicze swoje może teatr ukształtować tylko na dramaturgii, która wyrasta z tej samej gleby, co zamysł inscenizatorski i rezerwy wewnętrzne aktora. Teatr nowohucki radzi sobie bardzo chytrze. Cokolwiek wystawia — Słowackiego czy Szekspira, Fredrę czy Synga — traktuje tekst, jak scenariusz, w który wbudowuje własne, współczesne treści. Cokolwiek gra — gra nie napisaną z t u k ę p o l s k ą. A skoro się taka — nominalnie przynajmniej — pojawi, rzuca się na nią kurczowo. A nuż będzie to właśnie owa wymarzona, współbieżna z treściami teatru? Niestety. Na marginesie „Imion władzy” Broszkiewicza grać musiał też sztuki nienapisane. I teraz też — na marginesie „Wracamy późno do domu” Tymoteusza Karpowicza, ciekawego

poety, który próbował swych sił w dramacie.

Co napisał Karpowicz? „Panią Dulaską”. Ale „Panią Dulaską” osobliwą: na tragiczno. Karpowiczowa Dulaska dba o honor rodziny, tuszuje sprawki swojej córki. Ale okazuje się, że córka była szlachetna. Broniła honoru rodziny przed plotką, bowiem pan Dulski zdradzał panią Dulską. I do tego — niedoszła zabójczyni sama zameldowała na milicji o swym czynie. Pani Dulaska, dla dobra domu dekująca córkę przed odpowiedzialnością karną, została przez nią wystrychnięta na dudka. Najpierw matka była szlachetna, córka — podła; później córka okazała się szlachetna, a matka — podła. Nie pomogły jej kompromisy moralne, by ocalić rozkładający się dom. I pani Dulaska, szarpana przez Erynie w postaci trzech panów, filozofujących o moralności, urasta do wielkiej postaci tragicznej: ma w sobie coś z Medei, a coś z Fedry.

Karpowicz napisał naturalistyczną dramę o świństwach, jakie leżą u podstaw rodziny mieszczańskiej. Do tego domieszał nieco hłaskistycznych prawd na temat młodego pokolenia i jego niezawinionej demoralizacji. W to wmontował wielką dialektykę moralną. Odpowiada jej „fantasty-

czny” plan sztuki: owi trzej panowie, napastujący panią Dulską w chwilach jej wewnętrznych wątpliwości. Dramie rodzinnej chciał nadać wymiar tragiczny.

Inszenizatorzy robili, co mogli, by zatuszować płaskość dramy mieszczańskiej. I na plan pierwszy wyciągnąć dramat sumienia. Robili, co mogli, by z naturalistycznej sztuczki wykrzesać metaforę moralną; misterium o grzesznej duszy. Ze zwykłego mieszkanka przenieśli akcję w wymiar umowny, na nieograniczoną przestrzeń sceniczną. Kostiumy też zrobili umowne, zresztą plastycznie niezbyt fortunne. Trzej panowie wychodzą ze ścian w czerwonym świetle, co stanowi niby aluzję do ognia piekielnego. Pani Dulaska rozmawia z nimi, jak Konrad z Maskami. I — o dziwo! — intencja reżyserska, bardzo konsekwentnie idąca po swej linii, sprawia, iż chwilami przeżywamy złudzenie tragedii.

A przede wszystkim — gra B. Gerson-Dobrowolskiej. Prosta i patetyczna, powściągliwa na zewnątrz i gorąca od środka. Jeśli odrywało się uwagę od głównego wątku sztuki, aktorka dokonywała cudu transformacji — z pani Dulskiej stawała się Medea, Fedra, Antygona, bo ja wiem, kim jeszcze? Na ile to było

możliwe, rozwiązywała dzielnie kwadraturę koła: jak zagrać tzw. wielką rolę, jeżeli w tekście są tylko jej zewnętrzne pozory. Warto dodać, iż jest to pierwsza rola artystki po kilkuletniej banicji, na jaką skazały ją miejscowe teatry.

A. Gołębiowska w roli starszej córki energiczna i sprawna, lecz nieco bezkierunkowa. Nie bardzo wiadomo, kim jest — coś zresztą dziwnego, skoro akt moralnego jej porywu odbywa się poza sceną. M. Gdowska w roli młodszej córki trafnie — choć nieco zbyt karykaturalnie —

oddawała charakterystyczność nadmiernie uświadomionego dziewczątka. Udała jej się nawet scena hysterii, co jest w teatrze sztuką bardzo ryzykowną. D. Korolewicz jako młoda Osiecka — kulturalna i powściągliwa, a to zawsze da się strawić. O T. Luberadzkim w roli dra Ranickiego trudno coś orzec, bo sypał się zbyt często, nawet jak na premierę prasową.

Teatr Ludowy. T. Karpowicz: Wracamy późno do domu. Reżyseria: K. Skuszanka. Scenografia: M. Garlicki. Muzyka: J. Bok.



Gerson-Dobrowolska,



RSW „Prasa”
Wycinki Prasowe
GLOB

W-wa, Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-59; 8-34-01

Abonent Nr

86

Wycinek z czasopisma

DIALOG

wydanie **Warszawa**

Nr **5** z dn. **15** 195**8** r.

„Prasa”, Tarcz., zam. 528. — 2,000,000. B-63

IIISTYFIKACJA DRAMATU?

bojętnienie gwałtownika są makietami tego szczęścia a nie jego żywą postacią. Ale nie spotkałem człowieka o zdrowych zmysłach, który by o to szczęście w życiu nie walczył. Walka ta jest powszechna, jak powszechny jest człowiek. Jest konieczna a tym samym w swej konieczności tragiczna. Być może kiedyś zakończy się ona ogólnym zwycięstwem, ale na razie w klinice świata wszystkie łóżka są zajęte.

Moja sztuka pokazuje kilku walczących. Nie zależy mi na tym, aby ich czyny były jednakowo osądzone. Daleko nam jeszcze do ostatecznych norm etycznych i moralnych obowiązujących każdą jednostkę. Nie zależy mi nawet na jednoznacznym zrozumieniu całej sztuki, albowiem życie naprawdę nie jest i nigdy nie było jednoznaczne. Z tych względów niektórzy mogą na serio potraktować istnienie trzech panów, chociaż w mojej koncepcji są oni wytworem myśli Reglickiej. Bylbym natomiast niepokieszony, gdyby na to wszystko widz patrzył obojętnie.

Tymoteusz Karpowicz

Motto powyższe wyjęte zostało z programu debiutu dramatycznego Tymoteusza Karpowicza *Późno wracamy do domu* w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Jest ono nader charakterystyczne. Oto analiza logiczna dwu pierwszych zdań nie wytrzymuje kry-

tykiej.
tym
atecz-
nie to
eciwu,
o, co
nowny
zadko-
i zo-

tyki. O ile pierwsze jest poprawne i słuszne, o tyle drugie nie stoi w żadnym stosunku do treści poprzedzającego je, pierwszego zdania. Szczerze mówiąc — nie ma w ogóle sensu. Jak bowiem związek istnieje między bezkompromisowością a uznaniem słuszności prawdziwego, chociaż niekoniecznie odkrywczego spostrzeżenia? Można być oportunistą a rozkoszować się ziarnem prawdy zawartym w tej myśli. Można drwić z wszelkich norm postępowania opartych na niezmienności zasad i wartości moralnych, a przecież uznać słuszność samego spostrzeżenia. Jeśli jednak związek logiczny zdań jest wątpliwy, to intencje autora są jasne. Pragnął on mianowicie powiedzieć, że szczęście osobiste, prawdziwe szczęście (o ile rzecz taka jak szczęście w ogóle istnieje), musimy okupić stałą czujnością i gotowością wyrzeczeń, gdyż walka per fas et nefas fałszuje jego istotę, zamienia je w pozory, gubi w kompromisach. Nie wiem dlaczego Karpowicz nie nadał inkryminowanej myśli bardziej pełnego kształtu, ale rozumiem dlaczego zamieścił tamto zdanie. Było mu po prostu potrzebne. Potrzebne do stworzenia nastroju, do wytworzenia pozorów, przeciwko którym sam występuje z taką gwałtownością. Do stworzenia pozorów głębokiego nurtu swoich koncepcji, którego w istocie nie ma. Nie tylko w krótkim wstępie wydrukowanym w programie przedstawienia. Również w samym dramacie.

Jeśli wytaczam tak ciężkie zarzuty słowom przeznaczonym do programu a napisanym, być może, w pośpiechu to nie dla zapewnienia sobie wygod-

26

KONFRONTACJE

DRAMAT MISTYFIKACJI CZY MISTYFIKACJA DRAMATU?

Od dawna zauważyłem, że im zacieklej bronimy swego szczęścia osobistego, tym coraz większe klęski ponosimy i ostatecznie szczęście to tracimy. Spostrzeżenie to można tylko wtedy przyjąć bez sprzeciwu, jeśli zgodzimy się odrzucić wszystko, co jest pozorem lub kompromisem. Umowny ład życia rodzinnego, sztucznie uporządkowane uczucie, pobłażliwość filozofa i zobojętnienie gwałtownika są makietami tego szczęścia a nie jego żywą postacią. Ale nie spotkałem człowieka o zdrowych zmysłach, który by o to szczęście w życiu nie walczył. Walka ta jest powszechna, jak powszechny jest człowiek. Jest konieczna a tym samym w swej konieczności tragiczna. Być może kiedyś zakończy się ona ogólnym zwycięstwem, ale na razie w klinice świata wszystkie łóżka są zajęte.

Moja sztuka pokazuje kilku walczących. Nie zależy mi na tym, aby ich czyny były jednakowo osądzone. Daleko nam jeszcze do ostatecznych norm etycznych i moralnych obowiązujących każdą jednostkę. Nie zależy mi nawet na jednoznacznym zrozumieniu całej sztuki, albowiem życie naprawdę nie jest i nigdy nie było jednoznaczne. Z tych względów niektórzy mogą na serio potraktować istnienie trzech panów, chociaż w mojej koncepcji są oni wytworem myśli Reglickiej. Byłbym natomiast niepokieszony, gdyby na to wszystko widz patrzył obojętnie.

Tymoteusz Karpowicz

Motto powyższe wyjęte zostało z programu debiutu dramatycznego Tymoteusza Karpowicza *Późno wracamy do domu* w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Jest ono nader charakterystyczne. Oto analiza logiczna dwu pierwszych zdań nie wytrzymuje kry-

tyki. O ile pierwsze jest poprawne i słuszne, o tyle drugie nie stoi w żadnym stosunku do treści poprzedzającego je, pierwszego zdania. Szczepnie mówiąc — nie ma w ogóle sensu. Jaki bowiem związek istnieje między bezkompromisowością a uznaniem słuszności prawdziwego, chociaż niekoniecznie odkrywczego spostrzeżenia? Można być oportunistą a rozkoszować się ziarnem prawdy zawartym w tej myśli. Można drwić z wszelkich norm postępowania opartych na niezmienności zasad i wartości moralnych, a przecież uznać słuszność samego spostrzeżenia. Jeśli jednak związek logiczny zdań jest wątpliwy, to intencje autora są jasne. Pragnął on mianowicie powiedzieć, że szczęście osobiste, prawdziwe szczęście (o ile rzecz taka jak szczęście w ogóle istnieje), musimy okupić stałą czujnością i gotowością wyrzeczeń, gdyż walka *per fas et nefas* fałszuje jego istotę, zamienia je w pozory, gubi w kompromisach. Nie wiem dlaczego Karpowicz nie nadał inkryminowanej myśli bardziej pełnego kształtu, ale rozumiem dlaczego zamieścił tamto zdanie. Było mu po prostu potrzebne. Potrzebne do stworzenia nastroju, do wytworzenia pozorów, przeciwko którym sam występuje z taką gwałtownością. Do stworzenia pozorów głębokiego nurtu swoich koncepcji, którego w istocie nie ma. Nie tylko w krótkim wstępie wydrukowanym w programie przedstawienia. Również w samym dramacie.

Jeśli wytaczam tak ciężkie zarzuty słowom przeznaczonym do programu a napisanym, być może, w pośpiechu to nie dla zapewnienia sobie wygod-

nej pozycji wobec autora, lecz dla ich niepokojącej typowości. *Późno wracamy do domu* wydaje mi się bowiem dramatem pozorów. Podchodzi blisko autentycznych problemów współczesności, ale nie analizuje ich w sposób zadowalający intelekt i wyobraźnię, lecz musnąwszy — rozplywa się w ogólnikach, w niekonsekwencjach, w dramatycznej plazmie. Zagadnienia trąca w niej ostrość, napięcie — siłę, dramat — kierunek.

Karpowicz nie sprostął podstawowemu założeniu: czystości gatunku. Użył metod wzajemnie wykluczających się, napisał utwór w zmiennych, nie zawsze harmonijnych tonacjach. Ta niekonsekwencja dotknęła również przebieg dramatu. Pomijam zapowiedziany wątek młodzieżowy, który w dalszym przebiegu akcji stał się jedynie okazją gubienia postaci i problemów. Co — naprzykład — dzieje się z Adą, zważywszy, że przecież ona, nie Nowotny, uderzyła nożem Osieckiego? Czy prokurator „nie dopatrywał się winy” dlatego, że jej tam istotnie nie było, czy dlatego, że zaczęły działać wpływy matki, o których wyraźnie w pewnej chwili mówi Ranicki? A jeśli rzeczywiście niepokojąca decyzja prokuratora była słuszną — czy rozwiązuje ona również problemy Ady? Ale — mniejsza z tym. Ograniczmy się do nieporozumień związanych z postacią główną, tu bowiem tkwi najbardziej niepokojąca słabość sztuki. Już od pierwszych słów Reglicka dotknięta jest dramatycznym niedowładem. Wybór, jakiego dokonuje pod wpływem córki, pozbawiony jest napięcia. Jest on w istocie wyborem między dwoma wartościami tak różnymi, że aż wykluczającymi wzajemne zestawienie w porządku dramatu. Ich moralna rozpiętość odbiera bohaterowi prawo do rozterki, prawo do wahania, a jeśli mimo tego wybiera on uboższą rację — przestaje być bohaterem zmuszonym do alternatywnego rozstrzygnięcia między wartościami, a staje się właściwie zwykłym szuja. Tak jest. Wybierać można jedynie między wartościami mniej więcej równorzędnymi, gdyż tylko taki wybór stwarza odpowiednie napięcie i stosowną rangę dramatu. Oczywiście, wartościami w subiektywnym, podmiotowym znaczeniu, zweryfikowanym jednak przez ocenę czytelnika.

Tymczasem wybór Reglickiej w odczuciu odbiorcy nie jest wyborem dramatycznym, nie nasuwa bowiem zasadniczych wątpliwości. Co więcej, rozstrzygnięty już — określa ją jednoznacznie w sposób równie mało pocholebny, co nie pozostawiający wątpliwości, a gdy wkrótce potem w pełnej niedopowiedzeń i finezji rozmowie z Ranickim Reglicka powie jeszcze „gdzieś popełniłam błąd, tylko nie wiem gdzie” — kompromitacja postaci stanie się wręcz nieporadna. Lecz autor nie tylko kompromituje bohaterkę, ale również — ośmiesza ją. Cóż to za świadomość, która nie rozumie oczywistości? Cóż to za wiedza, która nie zna aksjomatów? Sprawa jednak komplikuje się: zdanie wypowiedziane do Ranickiego pozostaje w jaskrawej sprzeczności z kulturą umysłową Reglickiej. Matka Ady, tak jak rysuje ją autor, nie może nie wiedzieć, gdzie popełniony był błąd. Więc...

Karpowicz pragnął przedstawić dramat oportunisty, małego tchórza, uwikłanego w konsekwencje własnych czynów. Celem Reglickiej jest obrona jeszcze jednego mitu: obrona domu. Dlatego decyduje się na podłość, dlatego bierze moralną odpowiedzialność za śmierć. Bierze? Przyjmuje raczej. Przecież to Ada narzuca metodę. I Reglicka godzi się. Ulega wyrachowanym kombinacjom córki. Postać, której cechą ma być walka, walka za wszelką cenę, w momencie zawężenia dramatu pozbawiona zostaje inicjatywy. Inicjatywy — nie odpowiedzialności. Postawa przyjęta przez Reglicką wymaga jednak konsekwencji: coraz trudniejszych decyzji i coraz trudniejszych zaniechań. W dramacie pojawia się matka poranionego chłopca — Osiecka. Osiecka zna wielostronne znajomości i wpływy Reglickich, wie o ich długoletniej przyjaźni ze znakomitym chirurgiem dr Ranickim i prosi o pomoc. Reglicka odmawia, ale po wyjściu tamtej — dzwoni jednak do szpitala. To niezdeterminowanie bohaterki jest na pewno sukcesem autora. Wkrótce potem zjawia się wątpliwości upersonifikowane w postaci trzech panów. Rozpocznie się symboliczny sąd nad Reglicką. Bohaterka odrzuci pierwsze propozycje, odrzuci szanse. Zechce walczyć. Zapragnie zachować pozory. W miarę jednak

rozwoju dramatu zarysuje się jej coraz bardziej oczywista klęska. Oto świadoma rzeczy nie może się zdobyć na decyzję. Świadoma wartości ucieka od ekspiacji. Klęska postawy niczego jej nie uczy. Kompromitacja celu nie skłania do rezygnacji. Do ostatniej chwili, mimo moralnego imperatywu coraz bardziej oczywistego dla czytelnika i dla bohaterki — pozostaje właściwie poza intencjami trzech panów. Wreszcie wycofuje się, ucieka, ale motyw jej działania pozostają nieznanne. Czy utraciwszy wiarę opuszcza miejsce klęski? Czy wyrzeka się domu? Daje szansę Lizie? Czy, jak przypuszcza Ada, wchodzi w grę nowy mężczyzna?

Tego nie wiemy, nie wiemy nawet po co Reglicka wraca do domu w ostatniej scenie dramatu. Czy grzebień jest tu pretekstem czy celem? Czy pragnie mimo wszystko wyrównać rachunki czy istotnie chodzi jej tylko o zapomniane brylanty? Karpowicz nie daje jednoznacznej odpowiedzi. Zachowuje dwoisty walor zakończenia. Reglicka strzela wprawdzie do trzech panów, usiłując zabić niepokój, ale niepokój silniejszy jest nad ołów. „Strzały trafiły. Tylko jest coś, co w pani życiu jest nieśmiertelne — to my” — mówi jeden z trzech panów i dodaje: „Jest pani teraz punktem na kole, które się toczy. Pozornie wróci pani na to samo miejsce względem siebie i osi, ale koło będzie już bardzo daleko. Zacznie się nowy dzień. W innym miejscu także odbędzie się to spotkanie, od którego pani wczoraj uciekała. Lecz ono odbyć się musi”.

Karpowicz napisał sztukę usiłującą wyrazić sprawy swego czasu przy pomocy symboli, urealnionych myśli, umownych obrazów. Znalazł się wraz z dramatem w nurcie arealistycznej konwencji formalnej, przeżywającej właśnie swój twórczy renesans. Próbe udowodnienia jej istotnej współczesności, wynikającej z ewolucji gatunków pisarskich i eschatologicznych problemów nowoczesnej sztuki podjął ostatnio Jerzy Kwiatkowski. Sekundował mu Kazimierz Wyka. Kwiatkowski miał na pewno sporo racji, chociaż przykład Karpowicza nie będzie zapewne reprezentatywnym argumentem krytyka. Niemniej Karpowicz niezależnie od wartości dzieła, znalazł się w nurcie zmierzającym do wyra-

żenia współczesnej apokalipsy. Nie zbliżył się do niej zbyt, ale widział ją na pewno u celu drogi. Poczynił pierwsze kroki.

To były reminiscencje z lektury*. Pora na reminiscencje z teatru. Skusanka bardzo pomogła sztuce. Posłużyła się wypróbowaną metodą: skreśleniem. Konflikt psychologicznej i obyczajowo-młodzieżowej relacji dramatycznej przesadziła na korzyść psychologii. Odrzuciła realia obyczajowe na rzecz problemów i uczuć. Skreślenia zrodziły niedopowiedzenia, zastępujące z powodzeniem drobne kompromitacje. Niedopowiedzenia uszlachetniły tkankę dramatu. Odpadło wszystko co nie służy głównej tezie autora, z wyjątkiem ostatniej rozmowy siostr, potrzebnej do pośredniego scharakteryzowania sytuacji. Trzej panowie utraciwszy kafkowską drobiazgowość uzasadnień — przesunęli się w stronę symbolu. Nie wiem, czy uczynili słusznie, zważywszy na regresyjny charakter ewolucji (od precyzyjnej, nowoczesnej metaforyki twórcy *Procesu* do ogólnikowości ekspresjonistycznego reliktu), ale przesunawszy się już — zharmonizowali się z tonacją przedstawienia, stali się adekwatnym elementem inscenizacji, leitmotywem stylu. Dramat obyczajowy nabrał cech dramatu postaw, dramatu o czystym, szlachetnym tonie. Piszę cech, ponieważ konstrukcja konfliktów i racji, jak już starałem się wykazać, dotknięta jest dramatycznym niedowładem, niemożliwym do usunięcia poprzez ingerencję ołówka. Niemniej — skreślenia wydobyły najwartościowsze elementy sztuki. Nadały jej jednolity ton. Sciszenie wątku młodzieżowego wyeliminowało dysonans między reportażowo-obyczajową warstwą utworu a jego symboliką. Zabieg ten ułatwił również pełniejsze pokazanie jednego prawdziwego (co nie znaczy: pozytywnego!) bohatera dramatu, wbrew sugestii Karpowicza, że w sztuce jest „kilku walczących”.

Ale skreślenia, to jedynie uszlachetnienie surowca — nie główne atuty przedstawienia. Surowca nie konieczne doskonalę, gdyż w tym wypadku skreślenia nie byłyby potrzebne — przeciwnie, zubożałyby jedynie dramat. Ale wracajmy do atutów. Tym

* *Dialog* nr 1/1958.

razem były to atuty dla Teatru Ludowego już truistyczne, ale dla *Późno wracamy do domu* zbawienne: forma i aktor. Skuszancka odrzuciła zawartą w tekście propozycję kontynuacji dramatu mieszczańskiego, dramatu rozgrywanego w czterech ścianach pokoju, zlekceważyła obyczajowe upodobania Karpowicza i wyprowadziła sztukę na otwartą scenę wielkich konfliktów moralności i racji, namietności i imponderabiliów — narzucając całemu przedstawieniu najbardziej ambitne tony tekstu. Zlekceważyła również wskazania autora dotyczące miejsca akcji tworząc uniwersalne wnętrze — według scenografii Mariana Garlickiego. Wnętrze to nie odbiegało od stylu dotychczasowych inscenizacji teatru, ale pomimo tego — nie było olśnieniem. Specyficznie rozumiana funkcjonalność wobec idei reżysera i umiejętność naśladowania wzorów pozostała jego główną zaletą.

Charakter dramatu zmuszał reżysera do kameralności wyrazu osiągniętej na otwartej scenie, ale narastanie konfliktu dawało szanse zwiększenia ekspresji i przejęcia inicjatywy. Druga rozmowa z trzema panami została dzięki temu nasycona formą ponad istotne wymagania tekstu. Ekspresja dramatyczna, przyczajona od początku w koncepcji przedstawienia, znalazła pełny wyraz. Pojawił się narastający ruch jako jej główny element: zagęszczające się szybko aluzje do przesłuchania, ewolucja metody gry, wędrówka trzech panów wokół Reglickiej, zachwianie równowagi scenicznego świata poprzez dookólny ruch wokół pionowej osi stojącej na jednym miejscu bohaterki. Ruch ten zwiększał znacznie napięcie obrazu. Pojawiły się chwytły zmierzające do pogłębienia *n a s t r o j u*: duże lalki w kręgu akcji uduziwiający klimat rozmowy. Rozmowy przenoszona z granic kameralnej konwersacji w wymiar wielkiej ruchomej groteski, podobnej do metod stosowanych w filmie. *Niesamowitości* było w niej na tyle dużo, że żywa ekspresja tej sceny kojarzyła mi się natrętnie z ekspresjonizmem, ekspresjonizmem zaś z problemem jego żywotności i przydatności w poszukiwaniach i dokonaniach nowego teatru — ale to już zupełnie inna sprawa.

Debiut Karpowicza więcej obiecuje niż daje. Więcej mistyfikuje niż odkrywa. Wyciśnięty z pozorów zachowuje jedynie przewodnią tezę osłabioną wszystkimi niekonsekwencjami. Obnażony, pełen sprzeczności, cierpiący na anemię głównego konfliktu, wydaje się pomyłką. A jednak — nie jest nią. Nie jest w porządku debiutu. Konstrukcja pozbawiona zwartości świadczy jednak o pomysłowości autora. Dialogi zdradzają wrażliwy i dobry instynkt sceny. Ich subtelna tkanka zmusza do uwagi. W dramatopisarstwie ostatnich lat zajmuje on własne miejsce. Broni się. Ujawnia autora, z którym łączy się nadzieję. Mimo wszystkich niekonsekwencji i pomyłek, naiwności i błędów, utyskiwań i skrzywień towarzyszących sztuce — Karpowicz wygrał swój debiut. Tak jest. W stwierdzeniu tym nie ma ani przewrotności krytyka ani ukłonu w stronę autora. Jest jedynie dozwolona w granicach omówienia — zmiana kryterium. Co innego bowiem ocena utworu w świetle surowych praw dramatu, co innego debiut sceniczny w czasie przedłużającej się posuchy talentów i ambicji. Ale nawet bez tego małostkowego zastrzeżenia debiut Karpowicza zasługuje na uwagę. Ujawnia możliwości. Zachęca do kredytu. Nie bądźmy niecierpliwi. Czekajmy na drugi dramat autora.

Co nie podoba się krytyce, znajduje na ogół uznanie w oczach widza. Co sprawozdawcy wydaje się czcze i pełne pozorów — mamy często widownię domniemaną głębią myśli.

Karpowicz postąpił rozsądnie: zamknął dramat zręcznym niedopowiedzeniem. Niedopowiedzenie utwierdziło pozory, pozory spulchniają sztukę, a tu przystosowały ją do podniebienia odbiorcy omamionego wystawną zastawą Teatru Ludowego, z jakiej nie raz i nie dwa zjadał wcale pożywne potrawy. Warto zastanowić się głębiej nad przyczynami sukcesu. Snobizm? Zapewne. Ale nie tylko. Działa tu również głód moralnej i obyczajowej problematyki współczesnej, potrzeba przeżywania własnych lub bliskich dramatów pokazanych w deformującej rzeczywistość, ale wydobywającej prawdę, przestrzeni scenicznej, tęsknota do autentycznej sztuki, w jakiej odezwie się codzienna, żywa troska widowni.

KRONIKA

ZAGUBIONA BUSOLA

Radziecki miesięcznik *Znamja* zamieścił w numerze lutowym z br. ob- szerny artykuł Jewgenja Surkowa pt. *Gdy się gubi busole...*, poświęcony pu- blicystyce teatralnej miesięcznika *Tieatr*. Sygnalizowaliśmy już zarzuty pod tym adresem (p. *Tieatr o sobie, Dialog*, nr 2/1958, *O krytyce teatral- nej w ZSRR, Dialog*, nr 3/1958). Z wy- powiedzi Surkowa — który był rów- nież głównym referentem na moskiew- skim zebraniu krytykującym redakcję *Tieatra* — przedrukujemy fragmen- ty dotyczące dramaturgii.

(...) *Droga do nikąd* — tak nazywa się jeden z licznych, opublikowanych w ub. roku w *Tieatrze*, artykułów kry- tyka W. Kardina.

Tytuł, rzecz można, głęboko sympto- matyczny — choć wcale nie dla po- wodów, o których myślał autor pisząc ten artykuł.

Zanim jednak powiemy kilka słów o Kardinie, zastanówmy się nad punk- tem wyjścia, od którego zaczyna on swoją podróż do nikąd... Tym punktem jest dla niego artykuł niedawno zmar- łego M. Szczegłowa *Realizm współ- czesnego dramatu* (czytelnicy znajdą go w drugim tomie *Litieraturnoj Moskwy*). Zdaniem Kardina, Szczegło- wowi udało się w tym artykule wy- kryć „sprzeczność między nowymi pro- blemami życia i starymi metodami ich rozwiązywania w utworach scenicz- nych“, która to sprzeczność, wedle autorytatywnego stwierdzenia Kardi- na, „decyduje o dzisiejszej sytuacji naszej dramaturgii“.

Zwróćcie uwagę: decyduje! Sam Kardin stara się również w swoich artykułach rozwijać wytrwale sens owej „decydującej o dzisiejszej sy- tuacji naszej dramaturgii sprzeczno- ści“; jednak chwała jej odkrycia i te- oretycznego wyjaśnienia przypada w udziale — słusznie — Szczegłowowi, którego artykuł oceniono z tego wzglę- du jako „wybitny“.

I gdybyśmy ograniczyli się do czysto literackich zalet artykułu *Realizm współczesnego dramatu*, nie byłoby w tej ocenie przesady: artykuł napisany jest rzeczywiście namiętnie, ostro, autor temat swój ujmując szeroko, śmiało wysnuwa wnioski z wysunię- tych przez siebie przesłanek, przeja- wiając przy tym dużą różnorodność w dobieraniu przykładów i argumen- tów. Jednym słowem — żywy, świeży artykuł. Wzbudza zainteresowanie czy- telnika nawet wtedy, gdy poglądy autora wywołują sprzeciw.

Artykuł Szczegłowa wywołuje wła- śnie nasz zasadniczy sprzeciw; trudno to przemilczeć, mimo że smutno nam rozpoczynać polemikę z poglądami utalentowanego i przedwcześnie zmar- łego krytyka.

Artykuł *Realizm współczesnego dra- matu* poświęcony jest wyjaśnieniu podstawowych, ogólnych praw sztuki dramatycznej i ich zastosowania do naszej współczesnej praktyki dramato- pisarskiej. Szczegłow wierzył w bez- względną, absolutną niezmienną dzia- łania tych praw. Pisał: „W sztuce, jak wiadomo, istnieją prawa wieczne, nie do przełamania, odpowiadające możli- wości naszej estetycznej percepcji. Jak wiadomo, istnieją sprawy, od któ- rych nie można odstąpić i które, dla przykładu, dają nam w sztuce teatral- nej specyficzną radość i czar, rodzące swoistą siłę dramatu“.

Nie będziemy na razie wnikać w to, na czym „konkretnie“ polegają te „prawa wieczne, nie do przełamania“ i ograniczymy się do bardziej ogólnej sprawy: czy prawdą jest, że prawa, zapewniające sztukom „specyficzną radość i czar“ są tak wieczne, jak to się zdaje autorowi artykułu *Realizm współczesnego dramatu*?

Nie odważylibyśmy się dać na to py- tanie jednoznacznej odpowiedzi. Oczy- wiście, wychodząc od owych konkret- nych form artystycznych, w których

MORALITET

prawie
współczesny

SYLWESTER BERNACKI

HISTORIA a z nią literatura i teatr cierpią w Polsce na dotkliwy nadmiar „nowych rozdziałów”. Ich logika i następstwo nie są natury artystycznej — są one bowiem „dziejowe” i „przełomowe”, zawsze zmuszone budować na gruzach i nierządno zaczynać z martwego punktu. Dramaturgia popaździernikowa — to rozdział piszący się prawie tak trudno, jak ta recenzja, którą ledwie rozpocząłem. Z garstki utworów scenicznych, napisanych u nas w ciągu ostatnich dwóch-trzech lat, jedynie „Imiona władzy” Broszkiewicza pozostają pełnowartościowym dramatem, przy całym swym publicystycznym rodowodzie i nieco dydaktycznym układzie trzech anegdot. Poza obfitym zasobem doświadczeń natury moralno-politycznej, nowa polska dramaturgia — o ile wolno już mówić o istnieniu takiego zjawiska — nie ma ani swego stylu, ani swojej wizji teatru, ani koncepcji formy dramatycznej, ani żadnej własnej, artystycznej idei. W tej sytuacji każda nowa próba, choćby nieco wątpliwa w realizacji, każda konkretna propozycja, choćby niepełna i niedokrwiła artystycznie, zasługuje na baczną uwagę.

Ciekawą propozycją i próbą dramatyczną jest „pierworodna” sztuka Tymoteusza Karpowicza* (autor ma już następną w tece i trzecią na warsztacie — podobno lepsze), cenionego poety, który ma wszelkie szanse zostać interesującym dramaturgiem. Moralny konflikt i wstrząs pokolenia, które przyleżało w najlepszej wierze „czarnobiałym” uniwersalnym systemom pewników o życiu i o świecie — by ochławiwszy ujrzyć się na krawędzi zbrodni i zadraty człowieczeństwa — Karpowicz przenosi na płaszczyznę daleką od wszelkich wydarzeń o charakterze publicznym. Nie chodzi mu już nawet o demaskowanie owego żalosnego systemu; chodzi mu o wszelkie „systemy” moralnie zakrzepłe, uładowane ostatecznie w jednoznacznej i z góry przewidzianej ocenie ludzkich spraw i postępów. Życie bez wątpliwości jest fundamentem i nadbudowa takiego systemu; zakłada bezwzględnie trwałość i pewność przyjętych wyobrażeń o życiu i jego znanych, ukształtowanych formach; przynosi

spokój sumienia, poczucie ładu, bezpieczeństwa i bezbłędnej orientacji w świecie dwubarwnym, czarnobiałym, jednoznacznym. To życie ułatwione, życie kłamane; jego pozorny ład i spokój muszą się pokruszyć przy pierwszym ostrzejszym starciu ze światem, który nie zweryfikuje urojonego systemu pewników.

W takim starciu ze światem przegrywa swój ład i spokój sumienia bohaterka sztuki Karpowicza, matka dwóch dorastających i niepokojąco samodzielnych córek, zdradzana żona. Jej świat pozorów wali się od jednego podmuchu; zdarzenia nieprzewidziane w jej życiowym systemie, choć będące konsekwencją samookłamywania się w imię systemu, wytrącają jej spod nóg wszelki moralny grunt. Reglicka musi zacząć żyć na nowo — bez oparcia w „systemie”, z pełną świadomością swych niepokojów i wątpliwości, z pełną odpowiedzialnością za swe decyzje i postępy, których słuszność nie jest nigdzie zagwarantowana. To załamanie się i przebudzenie bohaterki jest treścią moralitetu w siedmiu obrazach, z których dwa (z udziałem imaginacyjnych „trzech panów”) stanowią w całości obiektywizację psychicznych przeżyć Reglickiej.

Dialog „imaginacyjny”, eksponujący scenicznie myślenie i przeżycia bohatera, nie jest oczywiście wynalazkiem debiutującego dramaturga. Nie szukając daleko — na tej zasadzie zbudowana jest cała prawie piąta scena trzeciego aktu „Kordiana”, cały drugi akt „Wyzwolenia”. Zwłaszcza dialog Konrada z maskami („Wyzwolenie”) w swej dyskusyjnej materii bliski jest koncepcji Karpowicza, będącej przeciwieństwem skądinąd współczesnym przekształceniem dawnego refleksyjnego monologu. Ale Karpowicz bardzo odromantycznie swój dialog imaginacyjny; wcisnął go między rodzinne sprzęty i rodzinne kłopoty, w obrazie trzecim nadał mu pozory klubowej, salonowej pogawędki; w obrazie szóstym trochę tylko „udziwnił”. Ze sferą wyobraźni scenicznej przemieszany został solidny kęs realistycznej obyczajówki — niemal dramy rodzinnej, podszytej już na wstępie niechęcią sensacją. Powstał amalgamat stylów, mający za-

pewne działać — w zamiśle autora — efektem kontrastów i przeskoków sytuacyjnych, wbrew autorowi ciąży (w tekście!) bardziej ku warstwie obyczajowej, niezbyt wymyślnej, niż ku rozgrywce racji moralnych, dla których „obyczajówka” miała być ledwie pretekstem. Ów pretekst często raczej przyniata niż uwypukla myśli, dla których sztuka została napisana.

Same zresztą myśli nie są przybrane w kształt szczególnie frapujący. Aforyzmy bywają niekiedy dość pretensjonalne, o soczystości nieco przywidłej i ostrości odrobinę zamazanej. Dialog tu i ówdzie jeszcze szeleści papierem — jest przepowiniony, nieco sztywny, „literacki”. Co ważniejsze, ów dialog nie zawsze jest sam z siebie dramatycznym działaniem — często jest tylko gadulstwem; nie zmierza najkrótszą drogą do celu, do pointy, do zderzenia — gubi się w meandrach zbytecznych rozwlekłości, powtórzeń i detali, które paraliżują nęrw dramatyczny. To wszystko bardzo typowe i zrozumiałe błędy dramatycznego debiutu — zaiste najtrudniejszego z trudnych.

Dramat moralny Marii Reglickiej jest osią sztuki i płaszczyzną konfliktu. Ale Reglicka nie jest ani pełną kreacją psychologiczną, ani dość mocnym i nośnym metaforycznie skrótem; jest to raczej schemat z tezą moralną — szczególnie schemat egzystencjalny. Reglicka od pierwszej do ostatniej sceny ilustruje podstawową tezę sztuki; bardziej ilustruje niż żyje, bardziej ilustruje niż działa, bardziej ilustruje niż myśli. Na pewno nie jest to schemat martwy ani fałszywy — i tym się różni zasadniczo od schematów „minionej epoki”. Ale jest w nim pewna znamienność dla debiutanta niepewność ręki, zawieszenie i niewyważenie proporcji między „obyczajówką” a moralitetem, między psychologią a przeprowadzeniem tezy autora, między kreacją pełnokrwistych postaci a rozdziałem głosów w moralnej dyspacie. Jest wiele cennego dramatycznie materiału, któremu brak jeszcze mocnej więzi, dyscypliny w dialogu i dynamicznej, celowej organizacji.

Teatr Skuszanek wykazał niezbicie, że debiut Karpowicza kryje w sobie przesłanki oryginalnej dramaturgii. Tekst skrócony o jedną trzecią nabrał rumieńców, dialogi poczęły się ścierać i zazębiać z płynnością i efektem zgoła nieoczekiwanym. Skuszanek wyrugowała ze sztuki Karpowicza pospolitą i mało frapującą obyczajówkę; całość zbliżyła w tonacji do planu imaginacyjnego, któremu bez reszty podporządkowała scenografię (z odrzuceniem wszelkich pudełkowatych wnętrzy: wszystko dzieje się na prawie gołej prostokątnej platformie i dokoła niej, na tle trojga czarnych w białe prostokąty drzwi, z których wychodzą „trzej panowie” — wszystko pod nawisem dziwnych, skłębionych, poszarpanych kształtów zmateriałizowanej wyobraźni). W ten spo-

sób radykalnie usunęła na bok wszelkie problemy motywacji sytuacyjnej, miewającej w wersji autorskiej pewne luki i sztuczności. Oczyszczała i wyklarowała sztukę do nagiego niemal moralitetu z nikłym pretekstem anegdotycznym. Nie-skrystalizowany schemat z tezą moralną przekształciła prawdziwie w metaforę o szerokim, scenicznym oddechu.

Cały dramat zogniskowany został w scenie szóstej. Reglicka ostatecznie pozbawiona swego „oparcia” — sama pośrodku nagej platformy, wołająca, że spa-

da; wokół niej, w równych odstępach, po kole, krążący miarowo „trzej panowie”, w kostiumach skrzyżowanych z czarnych strojów wieczorowych i kolorowych lampasów clowna. Filozoficzny dyskurs tej grupy, przy wszystkich brakach tekstu, nabiera mocy i wyrazu, gęstości scenicznej wizji, która jest przeblyskiem teatru prawdziwie nowego.

Założenia Skuszanek nienagannie zrealizował zespół tyleż dojrzały, aktorsko, co świadomo kreowanych form teatru. Bronisława Gerson-Dobrowolska (Re-

glicka), Maria Gdowska (święta Stefa), Tadeusz Luberański (dr Ranicki), Anna Gołębiowska (Ada) przekazali najoszczędniej sylwetki, myśli, idee moralitetu. Oto przykład pracy teatru, który prostuje ścieżki i wskazuje drogę debiutującemu na scenie pisarzowi.

Sylwester Biernacki

★ Teatr Ludowy Kraków — Nowa Huta. Tymoteusz Karpowicz. „Wracamy późno do domu”, sztuka współczesna w siedmiu obrazach. Reżyseria: Krystyna Skuszanek. Scenografia: Marian Garlicki. Muzyka: Józef Bok

Wracając od Skuszanek¹⁾ niechętnie podsłuchiłam rozmowę kilku młodych ludzi, którzy — prawdopodobnie studenci — jak ja (i większość widzów) wracali tramwajem do Krakowa. Młodzi ludzie spierali się ciekawie i symptomatycznie. Nie będę jednak cytować ich rozmowy, jednym tylko zdaniem pragnę posłużyć się, do celów zresztą raczej formalnych.

— Z jednej strony ta sztuka szerzy kulturę, z drugiej stawia aktualne problemy, to dobrze...

Otóż w tej na pewno nie recenzji z dwóch sztuk²⁾ o tematyce młodzieżowej wszystko, co podsłuchani rozumieci pod określeniem: „szerzy kulturę“, zostawić pragnę na boku. Choć może nie należy pisać tak o debiutach.

Nielatwy zabieg oddzielenia treści od formy dodatkowo usprawiedliwiają niewątpliwie ambicje autorów³⁾, którzy pragną zabrać głos w powszechnej dyskusji o młodzieży. Z okazji „Strasznej zabawy“ podkreśla to nawet wypełniony cytatami z artykułów prasowych program, część najciekawsza tego spektaklu.

„Strasza zabawa“ formułuje sprostowanie i zarzut dość modny: młodzież jest nieautentyczna. Kiedy w finale Pani Maria (bohaterowie cały czas, założywszy, że ją zabili, szukali dla tej zbrodni motywów, powiada zdegustowana:

— A nie mogliście mnie zabić po prostu dla pieniędzy? — chodzi jej właśnie o to.

Manifestuje swoją dezaprobatę konstrukcji psychologicznych wychodzących poza sprawy najbardziej prymitywne, które z tej racji właśnie uważa w każdym razie za zdrowsze. Pachnie tu sarmatyzmem, ba! myśmy nigdy nie lubili rzeczy zbyt skomplikowanych.

Ale to na rachunek własny. Pozostający całkowicie w mocy Marcina Bierzewicza młodzi bohaterowie

DWIE ZBRODNI TEATRALNE

wie sztuki nie dostali od niego nic, czym by mogli bronić się sami.

Historie, które wymyślają oskarżając się, lub broniąc w imaginowanym śledztwie, zawierają wszystkie jeden i ten sam motyw: niechęć do ucieleśnionego ideału. Pani Maria dzień i noc czuwała przy umierającej matce Izy. Katowana w Gestapo nie wydała swego męża, który podeptał jej miłość i odszedł do innej kobiety. Zapłaciła wielkie sumy, aby ocalić życie kochanki męża, matki Katarzyny. Wszystkie swoje możliwości wykorzystwała, aby pomóc rozwojowi młodego muzyka — Marka. Bezinteresownie. Tak wielka dobroć, takie serce, są czymś niezwykle, upokarzają otoczenie ludzi zwyczajnych, którzy nie mogą mu sprostować. Parę zdań w sztuce wskazuje na to, że zabawa nie jest tylko zabawą. To konwencja, która pozwala ujrzyć uczucia i myśli bohaterów wyolbrzymione, dorosłe do — chciałam napisać: dramatów. Melodramaty to raczej. Ale zgodnie z umową, sprawy te zostawmy kompetentnym.

I w tym także tkwi zarzut: oto jaka jest młodzież. Czego nie dokonuje się w rozbuchanej lekturą wyobraźni, a do czego jest się zdolnym na jawie! Stawiam zakład, że pani Maria wołałaby zostać uduchszona, naprawdę. Tymczasem trwa patologiczna zabawa, ludziom słabym, życiowym impotentom jedynie patologiczna zabawa rozproszyć może nudę zwykłego bytowania.

No, cóż, biedny Marcin Bierzewicz, jak już imaginować sobie świat, to po co taki smutny?

Karpowicz bliższy jest życia nie tylko dlatego, że tam zbrodnie się dokonują naprawdę i chociaż różne Ucieleśnione-Mysli wchodzą u nie-

go na scenę. Karpowicz żadnych modnych ani niemodnych ocen stawiać nie pragnie, w ogóle, jeśli pretenduje do ocen, to nie w sensie publicystycznym. Dlatego prawdopodobnie wtedy nawet, gdy bohaterowie sami mówią o sobie: „my młodzi“ i „my starzy“, autor nie buduje tego, jakże mimo wszystko złudnego przeciwstawienia. Na scenie rozgrywają się losy po prostu

ludzi. Ta pozycja o wiele więcej pozwala wyjaśnić.

Jest w sztuce „Wracamy późno do domu“ interesujący ciąg myślowy, który może nie każdemu widzowi rzuci się w oczy.

Kiedy Ada staje się współniczką zbrodni, morderstwa na swoim rówieśniku, kiedy przed matką staje dylemat — ukryć czy wydać córkę, matka również wybiera drogę

MAGDA
LEJA

zbrodni, ponieważ ukrywa. Więcej: nie chce nawet dopomóc tamtemu, walczącemu ze śmiercią chłopcu. Nie robi tego w imię miłości do córki, tej miłości w ogóle — na scenie przynajmniej — widać bardzo mało. Pani Reglicka nie może dopuścić, aby zawałił się jej dom. Wszystko, co wewnątrz — ona wie — da się jeszcze jakoś zwyciężyć. Tylko — bez innych ludzi. Taki jest punkt wyjściowy pani Marii Reglickiej, głównej bohaterki dramatu, osoby sobie ufającej.

Zaś Ada? Długo na scenie trwa sugestia że zabójstwo dokonane zo-

stało w atmosferze pijackiej zabawy, kłótni dwóch amantów dzieł, czynu, która w ogóle często zmienia amantów. Czyli tragiczne skutki rozwyrzenia seksualnego i alkoholizmu? Sama Ada podtrzymuje ten obraz i dopiero o wiele później, kiedy ukrywanie i tak już na nic się nie zda, Ada mówi (chyba w rozmowie z siostrą) prawdę. Jak matka, ona też zabiła w obronie swego domu. W obronie domu, który choć jej samej, „wracającej późno“, nie na wiele się przyda, ale który pozostał ostatnią może świętością. Trzeba utrzymać przynajmniej mit o świętości.

Ada broni także matki, którą bardziej podziwia niż kocha. Tutaj natrafiamy na wątek myślowy pokrewny „Strasznej zabawie“, lecz jakże inaczej rozwiązany!

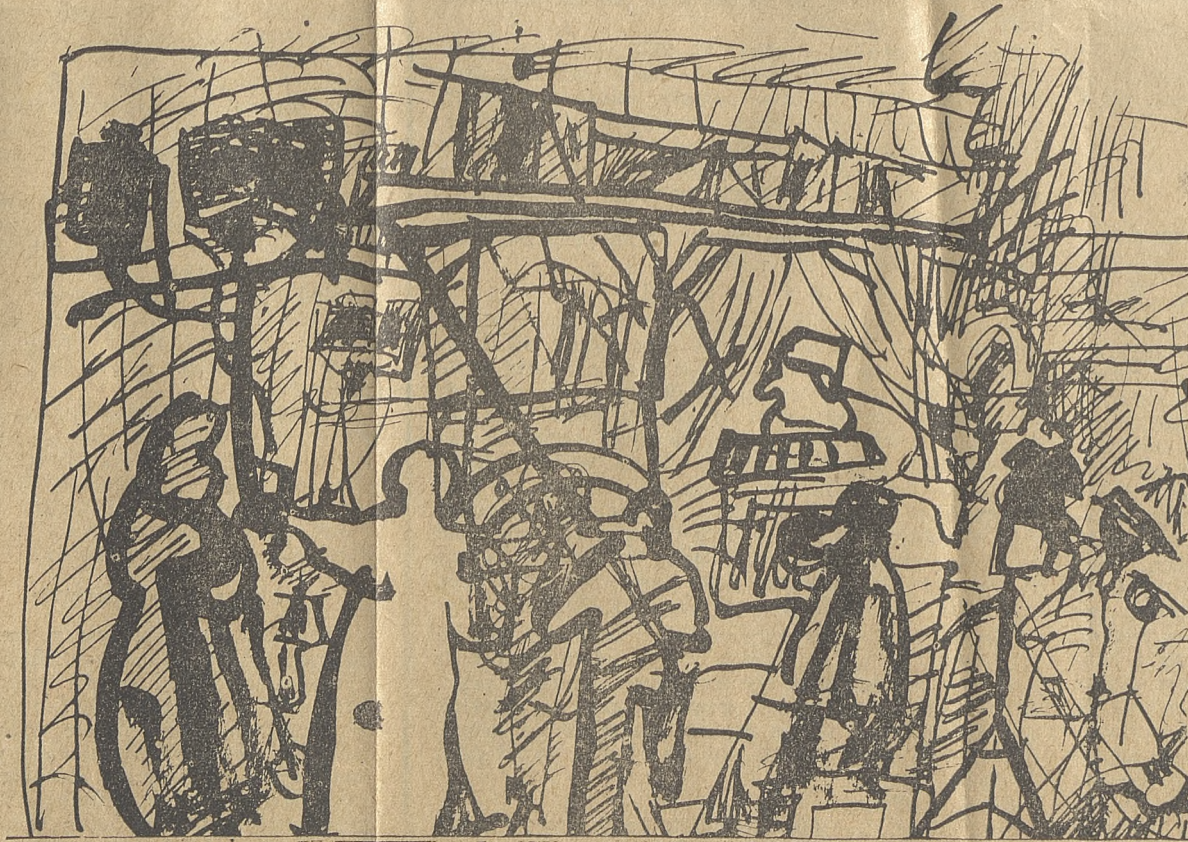
Pani Reglicka (nota bene też Maria) jest kobietą spokojną i racjonalną. Własna prawda, szlachetność serca są jak znakomicie dopasowany pokrowiec: Pani Maria czuje się w nim bardzo dobrze. Chętnie acz dyskretnie aplikuje go innym. Napisał niedawno Salomon Łastik (na łamach bodajże „Zwierciadła“), że dzieci zazwyczaj czują mniej zaufania do rodziców tzw. przyzwolonych. To właśnie są rzeczywiste proporcje sprawy.

Rodziny dom, kilka osób, z których każda myśli w gruncie rzeczy o sobie, bywa budowlą bardzo kruchą. Pierwszą cegłą z fundamentów domu Reglickich wyciąga ojciec, wszystko, co dzieje się dalej nie dowodzi niczyjego rozwyrzenia ani cynizmu, jest tylko logicznym ciągiem zdarzeń. Nie wracajcie późno do domu — mówi Karpowicz. Karpowicz nie jest głupi.

¹⁾ Teatr Ludowy w Nowej Hucie. Tytuł Karpowicz: „Wracamy późno do domu“. Reż. K. Skuszanek, scenogr. M. Garlicki, muz. J. Bok.

²⁾ oraz: Teatr Powszechny. Warszawa. Marcin Bierzewicz: „Strasza zabawa“. Reż. I. Babel, scenogr. Z. Wierchowicz, choreogr. St. Kłosowski.

³⁾ Jak wskazują dotychczasowe recenzje Marcin Bierzewicz nie jest autorem, lecz autorką, a nawet dwiema! Nasze skłonności defektywistyczne nie sięgają jednak aż tak daleko, żebyśmy mogli coś do wiedzy w tym zakresie ze swej strony dorzucić.



ADAM PERZYK

Kulisy

ŻYCIE LITERACKIE KRAKÓW

wydanie

47

22 Lislop. 1959

z dn.

19

Zywocik literacki

BALAGAN ZE SCENOGRAFIĄ. We
wnikliwym i obszernym omówieniu „Nie-
boskiej”, jakie Maria Czanerle zamieściła
w dwu kolejnych numerach „Teatru”
(18—19) czytamy ze zgrozą: „Obsesyjność
tej dekoracji, którą w nieco odmiennym
wydaniu widzę już po raz trzeci (po-
przednio we „Wracamy późno do domu”
Karpowicza i „Stanie obłączenia” Camusa)
utrudnia jakikolwiek świeży i obiektyw-
ny sąd o takiej właśnie scenografii w
zastosowaniu do «Nieboskiej». Zdumie-
nie nasze wypływa nie z braku «świeżego
i obiektywnego» omówienia oprawy pla-
stycznej przedstawienia, bo ostatecznie
krytyk z tych czy innych względów może
się z tej powinności wymigać, ale z po-
mieszania autorów. Scenografię do Kar-
powicza projektował bowiem w Nowej
Hucie nie Józef Szajna lecz Marian Gar-
licki. Pomijam nie taką zawiłą spra-
wę inspiracji i zapożyczeń, która po-
zwoliła wytrawnemu krytykowi na po-
stawienie niefortunnego znaku równości
— ale nie przeczytać w programie...