

„Dom na Twardej”

Sztuka Kazimierza Korcellego w 3 aktach. Inscenizacja i reżyseria Bronisława Dąbrowskiego, dekoracje i kostiumy Zenobiusza Strzeleckiego. Premiera w Teatrze Kameralnym w Warszawie.

Na twórczości Kazimierza Korcellego widzowie i krytycy polscy od dawna budują śmiało nadzieje, uzasadnione dramatis personarum talentem Korcellego, jego dużym wyczuciem teatru, ostrym ujmowaniem ważnych i zasadniczych problemów. Nadzieje te doznały pewnego zawodu po nieudanych „Dniu na prowincji”, po dość spłyconym malowidle historycznym „Czarnecki i jego żołnierze”. W znacznym stopniu znalazły natomiast potwierdzenie w ostatniej, nagrodzonej sztuce — „Dom na Twardej”. Z puli polskich sztuk teatralnych, jakimi dysponujemy za ostatnie dwa lata, dramat ten wysunął się na czołowe miejsce, obok Kruczkowskiego tragedii o „Juliuszu i Ethel” i komedii Jurandota „Takie czasy”. Tak przez swą problematykę, jak i przez swój kształt teatralny, osiągnął „Dom na Twardej” rangę reprezentacyjną dla polskiej współczesnej dramaturgii.

W Noc Sylwestrową 1943 roku żegnamy w domu na Twardej starą, zużytą, przegniłą Polskę burżuazyjną, a w tle zarysowuje się nowa Polska, mas ludowych, ta, która tej samej nocy, w innym mieszkaniu tego samego domu, powoła do życia pierwszą swą władzę, Krajową Radę Narodową. To jest zasadniczy temat, nić przewodnia sztuki Korcellego. Jeszcze jeden zatem rozrachunek pisarza z pokoleniem — w tym wypadku więcej niż z pokoleniem,

bo z całą epoką pewnego ustroju i jego nieprawości? W każdym razie — próba odpowiedzi na pytania bardzo zasadnicze, próba wciągnięcia w tok dramaturgicznej wizji spraw najbardziej podstawowych.

Koncepcja „Domu na Twardej” jest oryginalna, pomysłowa, otwierająca różne możliwości teatralne. Oskarżenie i konfrontacja mogą korzystać z pełnego zrozumienia i poparcia ze strony widzów. KRN jest tak żywą i bliską sercu wszystkich patriotycznych Polaków częścią naszej ludowej tradycji, że wystarczają drobne napomknięcia, zawałowane aluzje, by każdy wiedział o co chodzi, poczuł się wciągnięty emocjonalnie w owe wielkie sprawy, które przygotowała Noc Sylwestrowa 1943 roku w mieszkaniu tow. Blicharskiego przy ul. Twardej 22 w Warszawie. Gdy na scenie wspomina się o powstaniu PPR i Gwardii Ludowej — ktoś nie odczuwa, że mowa o jedynej drodze prowadzącej do wyzwolenia Polski? Gdy na scenie pada nazwisko Janowski — ktoś nie wie, że chodzi o towarzysza Bolesława Bieruta, przewodniczącego historycznym obradom? Są także w „Domu na Twardej” obfite aluzje do innych rzeczywistych wydarzeń z okresu okupacji i choć nie one rozstrzygają o autentyczności, charakteryzującym sztukę, przyczyniają się przecież do trafnego przez nią od-

tworzenia klimatu i atmosfery tamtych lat. Główną siłą ideową „Domu na Twardej” jest prawidłowość i prawdziwość ukazanego starcia sił społecznych i nieuchronnego upadku Polski przedwrzesniowej. — artystyczną zaś siłą jest wypełnienie jej ludźmi żywymi, scenicznymi mocno określonymi.

Pod względem fabularnym wysunął Korcelli na plan pierwszy ludzi Polski wczorajszej, Polski burżuazyjnej. Wachlarz polityczny jest tu wcale bogaty, wprowadzone postacie są znamienne dla swego świata. Inaczej z ludźmi Polski nowej o KRN tylko się wspomina, ludzie Polski Ludowej reprezentują w sztuce jedynie szeregowi peperowcy i gwardziści, i to nakreśleni szkicowo, ukazani dorywczo. Jest to niesporna słabość sztuki, chociaż trzeba dodać, że wizja Polski nadchodzącej domłnuje nad obrazem Polski odchodzącej i determinuje postępowanie wszystkich osób dramatu. Kontrast nie zarysowuje się ze zmniejszoną siłą, wyrok historii brzmi donośnie. I ten fakt decyduje o wartości i znaczeniu „Domu na Twardej”.

Przez scenę przesuwają się niezłomni bojownicy o nową Polskę — po scenie szastają „narodowi” spece od kolaboracji, mistrze najbrudniejszych interesów i jawnej zdrady. Peperowiec Frankowski, gwardziści Adam i Sowa — to jeden świat, torujący Polsce wyzwolenie. Pan Łada z siłwy leguńskiej, druh Wieniawy, londyński nominat na stanowisko „wojewody wolińskiego”; pan Gustaw, wojenny kombinator, król

„twardych” i „miękkich”, de-sygnowany na prezesa „Izby Przemysłowo-Hartdłowej”; hrabina Ciołek, mająca chody do samego arcykolaboracionisty Ronikiera; niejaka Klara, „geniusz interesów”, kochanka handlujących w generalnej guberni Niemców i kandydatka na egerię wracających „londyńczyków”; kapitan „narodowy” Bruk, jawny faszysta na usługach gestapo — to świat drugi, który historia wyrzuca bezapelacyjnie na śmietnik.

Ale jest i świat jakby trzeci, ludzie zawieszani w powietrzu, którzy nie od razu powzięli decyzję. To burżuazyjna rodzina Korbutów: ojciec, major z legionów Piłsudskiego, człowiek, który utracił wszystkie wiary, a nie umiał wyrzesać w sobie nowej — i jego dwoje dzieci, które drogę do nowego znalazły. Syn idzie do gwardzistów, córka — po różnych wahaniach — też znajduje się po lewej stronie barykady. Tych Korbutów umieszcza Korcelli w centrum akcji, przede wszystkim starego Jana Korbuta. Żyje on tylko jedną myślą: ocalenia syna, uwiezionego przez gestapo (i, jak się okazało, zamordowanego na Pawiaku, czemu jednak, ojciec nie wierzy). W obronie syna gotów Korbut na wszystko: także na wydanie w ręce gestapo Adama, kontaktującego się z jego córką (tylko wcześniej, w walce, śmierć Adama oszczędza Korbutowi roli mordercy). To egoistyczne aż do nikczemności postępowanie Korbuta umotywowane jest w sztuce szeroko i wnikliwie. Korbut zerwał ze swą klasą, ale

oń nie odszedł, udowadnia, że wżenie zewnętrznych ob-jawów zła nie jest jeszcze ani wyborem ani drogą ocalenia Korbuta, choć charakterem różniąc się poważnie od pospolicich „londyńczyków” ze swego otoczenia, należy w istocie do tego samego gatunku epigonów i moralnych i życiowych bankrutów co Łada i jego kompani. Bardzo ludzkie i współczucie budzące nieszczęście Korbuta nie osłabia w niczym klasowego wraza tej postaci.

W miarę posuwania się akcji sztuki naprzód zarysowuje się w niej jednak pęknięcie kompozycyjne, polegające na nadmiernym wyeksponowaniu i wysunięciu na plan pierwszy konfliktu indywidualno-psychologicznego kosztem problematyki społeczno-politycznej. To historyczne, ani słowa, odgrywa ważną rolę i węzły spraw prywatnych splecione są silnie z publicznymi; ale ostatecznie wszystko służy przede wszystkim wszechstronnemu oświetleniu osobistej tragedii Korbuta. Długo finalny taniec aferystów, niebieskich ptaków i bankrutów z „Domu na Twardej” nie jest jednak ani chochołim tańcem z „Wesela” ani amokowym frańcem gości pensjonatu „Polonia” w „Domku z kart” — tym bardziej, że wprowadzone tu postaci (tępy obszarnik z „kresów”, profesor z obrazem do sprzedania pod pachą, gwiazdka ówczesnych knajp), jakkolwiek wprawione w ruch znaczącymi poruszeniami palców, są raczej dziełem pokumanego z teatrem technika niż poszukującego twórcy. Po zwartej w konstrukcji, świetnej w dialogu i uplastycznieniu figur pierwszej części sztuki, upoważniającej do porównania z najlep-

szymi wzorami — odnosi się wrażenie, że autorowi jakby zabrakło tchu: w akcie trzecim dominuje powierzchowna widowiskowość, a zakończenie sztuki odczuwa widz jako „urwane”. Ono to przede wszystkim sprawia, że „Dom na Twardej” mimo wielkich swoich zalet nie osiągnął wymiarów pełnej dramatycznej syntezy, pełnego artystycznego uogólnienia.

*

„Dom na Twardej” może liczyć na powodzenie i stał się łakomym kąskiem dla kierowników teatrów. Niemal równoczesne jego premiery w Białymstoku, Lublinie, Łodzi, Zielonej Górze i Warszawie poświadczają raz jeszcze, że wszelkie wartościowe polskie sztuki współczesne — nie tylko komedie — mają drogę szeroko i natychmiast otwartą na tzw. deski sceniczne.

W Warszawie premiera „Domu na Twardej” wypadła w Teatrze Kameralnym, który po trosze jakby zmonopolizował dla siebie współczesne polskie nowości. Przedstawienie jest opracowane starannie, zarówno przez reżysera jak scenoplastykę. Może nawet zbyt starannie, skoro kameralne sceny szukały aż na strojach subtelnosci w rodzaju Czechowa. Za to akt trzeci stał się nowym sukcesem Dąbrowskiego — reżysera. Czuje on wybornie tego typu widowiskowe sytuacje, jakie mu poddał Korcelli, i potrafi je rozbudować, rozwinąć, po części przekomponować. Tak stała się i tym razem. Co prawda, nie bez pewnych nadmiarów, które czasem cechują prace reżyserskie Dąbrowskiego — plusy jednak stanowczo przeważają.

Korbuta gra Lech Madaliński Budzi jakby cień współczucia

dla-granej przez siebie postaci nawet wówczas, gdy Korbut celem uratowania syna popelnia podłość. To piękny sukces aktorski; ale czy dobrze zastoso-sowany? Korbut w ujęciu Madalińskiego jest najgłębiej nieszczęśliwym człowiekiem, pod czas gdy winien być przykładem niszczącego działania wilczego światopoglądu. Mylna koncepcja gry Madalińskiego tym bardziej narusza pierwotne intencje autora, że przeciwstawiony Korbutowi Frankowski, człowiek o postawie i moralności komunisty, wypada na scenie jeszcze bardziej nieprzekonywająco, blade, mgliste, niż został napisany.

Ewa Krasnodębska bardzo trafnie stara się pogłębić i rozbudować postać Moniki Korbutówny, ukazać w niej kobietę dojrzałą psychicznie, myślącą samodzielnie, idącą z AK do AL nie tylko przez uczucie dla Adama. Czy ów Adam Ignacego Gogolewskiego uprawdopodobniał pastelową scenę nad Wisłą i zakochanie się Moniki w przelotnym, zdawałoby się, kochanku? W każdym razie czuło się w tym Adamie szczerą determinację bez patosu i głębokie poczucie słuszności drogi, którą obrał.

Jest jeszcze w „Domu na Twardej” wśród postaci pozytywnych Antosiowa, gospodyni u Korbutów, rzetelnie zagrana przez Janinę Munclingrową i jest gwardzista Sowa, w którego roli Marian Łącz nareszcie odszedł od szablony swoich czupurnych piłkarzy i wkraczających na drogę poprawy bu-melantów, i dał postać z innego kręgu ludzi, pełną wewnętrznego ciepła, budzącą zaufanie, w miarę liryczną.

Korowód ludzi odchodzących wiedzie błazen, pijanica i jeden

z tych, co to chcieli nadać „trzy-mać za mordę” — rotmistrz Łada. Gra go Tadeusz Surowa. Ten wysoce utalentowany, o szerokiej skali aktor (wszyscy mamy w pamięci jego kreacje w „Juliuszu i Ethel”) ma jednak skłonność do ekstrawagancji, do przejawiania stosowanych środków ekspresji. I nie jest od niej wolny także w „Domu na Twardej”, gdzie pokazał figurę aż zbyt plastyczną, zbyt zamasytą, z pogrniczą szarżą. Przez co stracił nieco ze swego ostrego wyrazu „ostatni mazur” skrachowanego eksdygnitarza.

Zywo podpatrzony typek okupacyjnego wydrwigrosza stworzył Wienczysław Gliński; Korcelli pomyślał jednak „pana Gutka” na nieco większy format okupacyjnego łowcy ryb w mętnej wodzie. Realistyczną hrabiną-oszustką jest Jadwiga Gzylewska. Niewiele ma do powiedzenia w roli malarza Wrońskiego świetnie ucharakteryzowany Stanisław Zeleński. Chmurkowski i Maliszewski odstawiają obszarnika i profesora. Pietraszkiewicz zbyt prostolinijnie pojął faszystowską krzepę i zoologiczną nienawiść do komunizmu hitlerowskiego agenta Bruka. Ludwika Castori i Renata Kossobudzka mają okazję, nie tak znowu częstą, do zademonstrowania pięknych toilet i sylwestrowych dekolotów — Kossobudzka, przymuszająca się (co widać) do roli salonowej kokotki, Castori, nieco sztywna i drewniana w pierwszym akcie (wtedy gdy jej autor daje dobre pole do popisu) za to dostatecznie zła i brutalna w akcie trzecim (choć właśnie tutaj autor poskąpił jej dramatycznego tekstu).

JASZCZ