

## DRAMATYCZNE POWIKŁANIA „MATKI“

„Był to kiedyś wspaniały pułk, duszko. Sławny pułk. Miał zawsze najwięcej poległych“. (Karol Czapka *Matka*, akt III)

Ostatnie dzieło Karola Czapka, sławny, a dopiero tak niedawno pokazany w Polsce dramat *Matka*, jest utworem pasjonującym. Intryguje i pociąga przede wszystkim dlatego, że rzadko spotyka się w literaturze, którą można jeszcze nazwać współczesną, dramat wywołujący tak różne zdania, oceny i sądy, utwór dający się widzieć tak rozmaicie. Pociąga to za sobą również wiele możliwości teatralnych interpretacji, scenicznego podania sztuki Czapka. I dlatego też *Matka* stanowi pozycję dość trudną zarówno dla teatru jak i dla każdego, kto pragnie ją krytycznie analizować.

Sądzę, że dzieje się tak dla tej przyczyny, że dramat Czapka jest swoistym przykładem utworu, którego tekst nie zastygł w z góry przemyślanym, zdecydowanym do końca, ostatecznym kształcie. Ten tekst jest żywy; żywy w tym sensie, że odbywa się w nim nieustanny ruch, toczy się jakaś wewnętrzna walka. Jest to walka tendencji, myśli i uczuć samego pisarza. Trudno i niebezpiecznie jest analizować *Matkę*. Można na przykład próbować za-

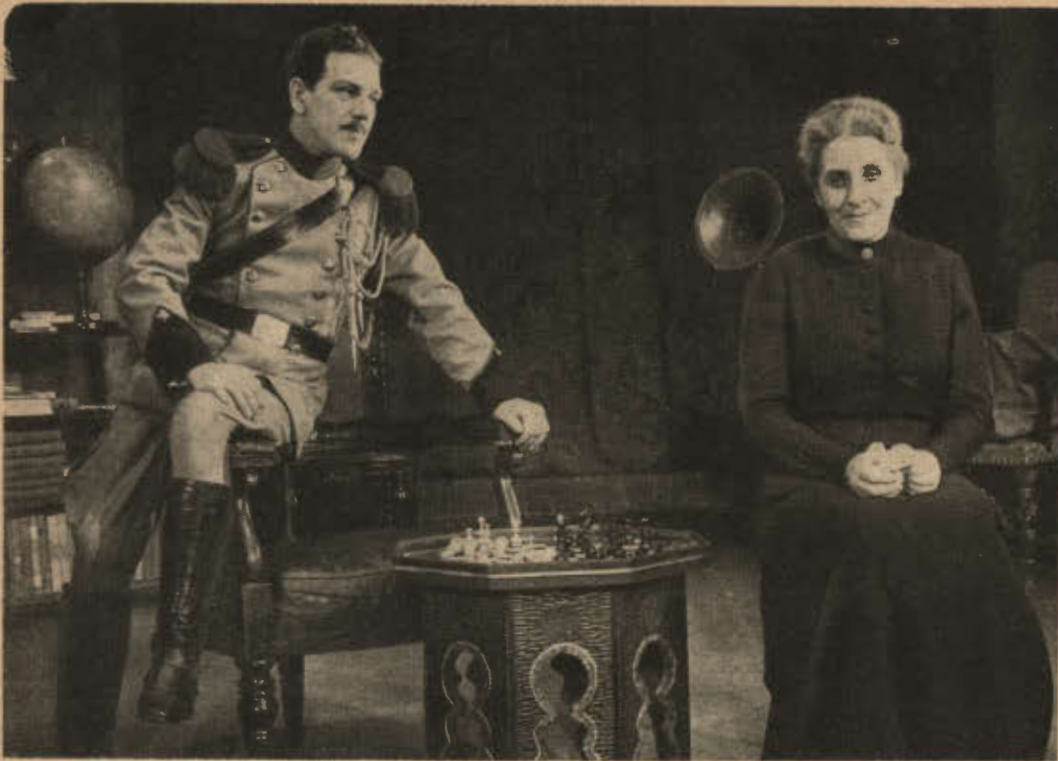
stosować do niej płodną na ogół metodę wprowadzania „formuły“ utworu z jego zewnętrznej czy wewnętrznej akcji, z logiki jego budowy i powiedzień, że dramat Czapka mówi o bezsensie ciągłego umierania za coś — z wyjątkiem śmierci za ojczyznę, gdy zagraża jej śmiertelne niebezpieczeństwo. A przecież nie taki jest chyba sens *Matki*, teza sztuki nie brzmi w ten sposób. W utworze tym po prostu nie ma chyba „tezy“, którą można by tak jednoznacznie sformułować. Są w nim bowiem tragiczne, nierozwiązywalne antynomie niesione przez rzeczywistość ludzką, przez „czas w którym żyjemy“, który według własnych słów autora z notatki wstępnej do *Matki* — dostarczył treści sztuce. Antynomi tych nie stara się pisarz rozwiązywać ani w jakiś sposób rozstrzygać i tylko szalenie mógłby mu z tego robić zarzut.

Z tego wszystkiego właśnie płyną dramatyczne powikłania *Matki*, które narzucają mi się jako główna cecha tej świetnej sztuki. Mówię z całym przekonaniem — świetnej — choć tak bardzo, jak mi się zdaje, niejednolitej, nierównej, załamującej się zwłaszcza w trzecim akcie. Ta sztuka pulsuje żywą krwią jej autora, pełna jest jego własnych zmaganiań ze światem i stąd biorą

się jej powikłania, Czapek zmagając się z nim i spiera z bohaterką swego dramatu.

Do początku trzeciego aktu *Matka* napisana jest przeciwko bohaterstwu, przeciwko nieustannemu umieraniu w imię jakichś wyższych celów i obowiązków, przeciwko bezsensownym śmierciom zależnym tylko od ludzi; przeciwko manii bohaterstwa i mitom o bohaterstwie. Pierwszy akt jest znakomitą, precyzyjną ekspozycją dramatu, treściową i formalną (pokazanie mechanizmu zastosowanej konwencji). Już tutaj rozpoczyna się wielka polemika *Matki* z umarlami o sens ich śmierci i jej walka z przyciągającą synów bohaterską tradycją, jaką Ojciec pozostawił po sobie, a którą ona sama zresztą, z miłości do niezującego męża starannie pielęgnowała. Protest *Matki* przeciwko niezrozumiałemu, dobrowolnemu umieraniu konkretyzuje się tu najlepiej może w jej słowach zwróconych do Andrzeja, mówiących o jego śmierci i śmierci Ojca: „Twój ojciec na przykład zginął dlatego, że trzeba było zabić jakichś dzikusów. A ty, Andrzej, dlatego umarłeś, że chciałeś ratować im życie. Widzisz, za głupia jestem, żeby zrozumieć to wszystko. Każdy z was robi coś odwrotnego, a potem mówicie mi: to są wielkie sprawy, mam, ty





TEATR KAMERALNY w WARSZAWIE: *MATKA* Karola Czapka. Mieczysław Milecki (Ojciec) i Zofia Małynicz (Matka). Reżyseria: Maria Wiercińska, scenografia: Zenobiusz Strzelecki

tego nawet nie możesz zrozumieć. Jeden z was będzie coś budował, a drugi to będzie burzył. A mnie powiecie: to są bardzo ważne sprawy, mam, musimy to zrobić, chociażby to miało nas kosztować życie. Podobny typ demaskowania tragicznego nonsensu pewnych ludzkich sporów zdemonstruje Czapek później w rozmowie Antosia z Kornelem z początku drugiego aktu, dotyczącej Piotra.

Za najistotniejszą dla tej, zasadniczej jak mi się zdaje, warstwy sztuki Czapka uważam wielką rozmowę umarłych, prowadzoną bez udziału Matki, po jej omdleniu, spowodowanym uświadomieniem sobie, że Piotr nie żyje. Jest to shawowska niemal partia sztuki. Wstrząsająco szczerą rozmową nieżyjących, w której oni sami odsłaniają nie ujawniane przedtem myśli na temat swej śmierci, bohaterstwa i spraw, za które się umiera. Pozycje, które tu odkrywają, się-

gają dalej może nawet niż pozycje Matki, nabierają sensu rozleglejszego i ogólniejszego. Zaczynają od zdemaskowania frazesów o pięknie samego momentu śmierci „za coś”, odsłaniają okrutną, zwykłą prawdę o śmierci. A dalej posłuchajmy Ojca, wsłuchując się w głos samego Czapka. „No tak, zawsze się za coś umierało, kto tam już wie za co; widocznie tak już być musi. (...) Ja za króla, ojczyznę i honor pułku. Albo za to, że jakiś pułkownik wydał głupi rozkaz, ale mniejsza z tym. Same piękne i wielkie sprawy, tylko że (...) gdy tak patrzę na was, przychodzi mi na myśl: może rzeczywiście któryś z nich byłby doskonały czegoś mądrego czy wielkiego. A tymczasem sami z nas bohaterowie. To bieda (...)”.

Częściej jednak wypowiada się Czapek inaczej. Nadaje słowom wypowiedzanym przez postacie treść i formę humorystyczną, pełną świetnej ironii. Tak jest na przykład

ze sformulowaniem Ojca o wspianym pułku, który miał zawsze najwięcej poległych, czy wtedy, kiedy Ojciec z całą powagą mówi do syna, który naruszył regulaminowy porządek własnej egzekucji: „Tego nie wolno ci było robić, Piotrze. Egzekucja to... poważna sprawa”.

Myślę, że wymowa tych części sztuki jest jasna. „Bodźcem do jej napisania — mówi Czapek w swoim krótkim komentarzu do Matki — stał się obraz wdowy klęczącej na jednym z pobożowskich obozów wojny”. Ale następuje trzeci akt i wyraźna dotąd myśl autora jakby się zmienia, obraca. Zostaje bowiem wprowadzony na scenę nowy, zupełnie inny dramat. Dramat, którego treści dostarczyła historia najbliższa i najboleśniej dla autora, historia rozgrywająca się w jego oczach. Rozegrała się już ona w Hiszpanii; dosłownie za chwilę miała się rozegrać w Monachium i ugodzić bezpośrednio w ojczyznę pisarza. W obliczu tej nadciągającej groźby Czapek nie zważając na poprzednie swe myśli i intencje, tragicznym gestem każe w ostatnim akcie Matki stanąć wszystkim do walki w obronie zagrożonego kraju. Gestem, który niestety wygląda chwilami melodramatycznie. Nie ma tam jednak, jak myślę, apologii bohaterstwa czy najwyższej pochwały dla przewyciężającej się Matki. Jest tam jedynie wyraz tragicznej konieczności zrozumianej przez broniącą się do końca, do ostatka nieustępliwą matkę Antosia. Dramat z trzeciego aktu Matki ma na pewno z poprzednimi jej sprawami jakąś styczność. On musi je w sposób nieunikniony uzupełnić. Antynomia jednak nie została rozstrzygnięta, powikłanie nie zostało rozwiązane. Musiało zostać jedynie przecięte. Ale czy potrafimy rozwiązać je w życiu? Czy ktokolwiek potrafił je dotąd rozwiązać w rzeczywistości naszego świata, tak straszliwie skomplikowanej?

Tak pozwoliło mi widzieć niepokojącą sztukę Czapka przedstawienie w Teatrze Kameralnym. Przedstawienie wybitne, sądzę, że najlepsze, jakie zespół Teatru Polskiego pokazał ostatnio.

Oczywiście można ujmować *Matkę* inaczej, nasuwa ona, jak już zaznaczyłem na początku, wiele możliwości teatralnych interpretacji, tak jak wiele może być spojrzeń na ten utwór. Słyszałem też zdania, których wyraziłoby chęć zobaczyć sztukę Czapka inaczej. Zgodnie z moim widzeniem jej i pojmowaniem uznaję reżyserię Marii Wiercińskiej za bezbłędną. Nie usiłuje realizować i przeprowadzać w przedstawieniu żadnej subiektywnej „koncepcji”, zacierać sprzeczności, ujednolicać i upraszczać spraw *Matki*. Nie usiłuje sztucznie eksponować jednych spraw kosztem innych, przesuwać, wzmacniać czy tużować akcentów (z wyjątkiem melodramatycznych). Stara się być obiektywna. Nie czyni na przykład motorem przedstawienia konfliktu pomiędzy racją wyższych spraw i obowiązków, a uczuciową racją Matki, co stanowić może łatwą pokusę dla reżysera. Myślę, że proponowane i realizowane już nieraz takie ujęcie *Matki* byłoby wobec Czapka fałszywe.

Precyzyjna i mądra reżyseria Wiercińskiej nie obezłaby się bez tej wysokiej rangi aktorskiej, jaką ma przedstawienie w Teatrze Kameralnym. Wydaje mi się, że bardzo często zapalczywa krytyka nie docenia naszych aktorów. (Przekonałem się o tym dobitnie — wbrew wszystkim twierdzeniom Zygmunta Grenia — mając okazję porównać przedstawienia *Czekając na Godota* w Paryżu i w Warszawie). W *Matce* oglądamy trzy kreacje aktorskie wielkiej miary i wysoki, wyrównany (z bardzo małymi wyjątkami) poziom pozostałych ról. Kreacje znakomite są dziełem Zofii Małynicz i Seweryny Broniszówny, grających *Matkę*, oraz w równej mierze Mieczysława Mileckiego jako Ojca. *Matki* Małynicz i Broniszówny są nieco inne i jest to jedna



TEATR KAMERALNY w WARSZAWIE: *MATKA* Karola Czapka. Zbigniew Bogdański (Kornel), Zofia Małynicz (Matka), Edward Szupelak-Gliński (Dzładek), Adam Hanuszkiewicz (Andrzej), Zdzisław Maklakiewicz (Jerzy), Mieczysław Milecki (Ojciec), Zdzisław Latoszewski (Piotr)



z atrakcji przedstawienia. W żadnym razie nie można ich klasyfikować. Można jedynie próbować określić, która z nich bardziej odpowiada indywidualnemu widzeniu dramatu. Zofia Małynicz stwarza postać bardziej monolityczną, skupioną, niezwykle mocną i sugestywną, choć jak najdalszą od jaskrawych efektów, pozbawioną patosu, na pewno bardzo nowoczesną w ogólnym rysunku. Nadaje jej wielką siłę uogólnienia nie przestając być żywą, konkretną, cierpiącą kobietą. Skala wyrazu Małynicz jest wspaniała. Znakomicie prowadzi trudny trzeci akt, znakomicie, jakże dyskretnie, z jaką kulturą i taktym artystycznym rozgrywa finał. Do samego finału prowadzi zdecydowaną walkę o swoją ludzką rację, walkę przeciwko umarłym, przeciwko śmierci. Z jaką pasją rzuca Antosiovi słowa „Bez szaleństw!“ na jego naleganie, aby puściła go do szeregów. Tym większego dramatyzmu nabiera naraz uświadomiony przymus, konieczność końcowej decyzji.

Matka Broniszówny jest, jak mi się zdaje, bardziej zwyczajna, bardziej codzienna. Jest bogata, ciepła i bliska, ludzka. Świetna w niebezpiecznych, ryzykownych momentach dramatycznych (mistrzowskie aktorstwo!), ma jednocześnie ton jakiejś kobiecej słabości, miękkości i zrezygnowania. Z tym zrezygnowaniem, budzącym największe współczucie, wiedząc jakby od początku, że będzie musiała puścić Antosia, rozgrywa Broniszówna trzeci akt. Jeszcze jedna rzecz uderza w jej rysunku Matki — Seweryna Broniszówna chciała być i jest inna od tyłu nieszczęśliwych matek, którymi była już na scenie.

Zdumiewająca i budząca podziw rola Mileckiego jest może tą kreacją przedstawienia, która decyduje o wyrazie sztuki Czapka w Teatrze Kameralnym. Ojciec w *Matce* jest spośród jego ról jedną z najznakomitszych, najdojrzałych, a przez swoją odmienność jedną z najciekawszych. Takiego niezwykle bogactwa tonów i odcieni, tak subtelnego i mistrzowskiego podania tego, o co w roli chodzi, nie widziałem jeszcze u Mileckiego. Narzuca on poza tym widowni wrażenie zupełnej łatwości, naturalności, z jaką gra. Jest to cecha świadcząca zwykle o aktorstwie najbardziej dojrzałym. Pokazuje Milecki postać o umysłowości i charakterze określonym, ograniczonym przez czas i warunki, jakie ją wydały i ukształtowały, budzi uśmiech, ale ma jednocześnie momenty głębokie. Potrafi wybornie wydobyc ironiczny podtekst nadany niektórym wypowiedziom Ojca przez Czapka i nagią perspektywę, jaką otwierają



TEATR KAMERALNY W WARSZAWIE: MATKA Karola Czapka. Zygmun Listkiewicz (Antosio) i Seweryna Broniszówna (Matka)

jego słowa w drugim akcie. Chciałbym przypomnieć jeden moment z gry Mileckiego, ową scenę, kiedy Ojciec z przymkniętymi oczami, cały pochłonięty przez wspomnienie i myśli stoi w głębi sceny przy patefonie z wielką tubą (tekst sztuki wspomina o patefonie walizkowym) i kołyszac się niedostrzegalnie słucha swojej ulubionej płyty — starego, bardzo sentymentalnego walca. Nie ma w tym nic z taniego, łatwego ośmieszenia — jest cały człowiek, jest przykład ujęcia postaci Ojca charakterystyczny dla całego przedstawienia.

Do bardzo dobrych ról spektaklu zaliczam Andrzeja granego przez Adama Hanuszkiwicza i Antosia Zygmunta Listkiewicza. Listkiewicz nie odpowiada wprawdzie sylwetką temu wyobrażeniu Antosia, jakie daje tekst (może było w tym celowe odstąpienie od konwencjonalnej potrzeby obsadzenia tej roli przez wątłego, szczupłego chłopca?) ale potrafi pokonać tę trudność swoim pięknie rozwijającym się aktorstwem, talentem i warsztatem, jaki już posiada. To jest wartość dla młodego aktora bezcenna. Listkiewicz ma w roli Antosia momenty grane doskonale, a cały wysiłek aktora i jego praca będącą szacunek. Listkiewicz ma trwałe zaczątki dobrego warsztatu, ma to, czego nie ma jeszcze, jak mi się zdaje, Zbigniew Bogdański grający Kornela, który, jak się to mówi, „pasuje“ do roli — i gra prawie tylko sobą. Piotr Zdzisława Latoszewskiego dobry w

pierwszym akcie, jako umarły wchodzi na scenę z niepotrzebną, nieuzasadnioną nerwowością, jakby przeżywał jeszcze dokonaną na nim przed chwilą egzekucję. Myślę, że to przeżywanie jest niepotrzebne. Nerwowości, roztrzęsienia Piotra nie uzasadniają wcale słowa Ojca o niepokoju umarłych, odnoszące się do innego zjawiska. Piotr dopiero później, kiedy usłyszy głos z głośnika, zaczyna gorączkować się szaleńczo niemal<sup>o</sup> tocząc się walką, w której sam był zaangażowany. Tutaj dopiero emocjonalność Piotra jest uzasadniona. Doskonałe natomiast wejście na jako umarły, w pierwszym akcie, Zdzisław Maklakiewicz, grający Jerzego — przyciszone, zwolnione już, spokojne. Tak samo brzmi głos Maklakiewicza na przestrzeni całej roli — niczym się już za żywo nie emocjonuje.

Jest dużą zasługą reżyserii sprowadzenie do minimum melodramatyzmu trzeciego aktu. Pomogły tu pewne skreślenia tekstowe, eliminujące na przykład dialogi Matki z głosem płynącym z radia (warto chyba podkreślić niewdzięczny trud Melanii Chrzanowskiej, której bardzo dobrą robotę głosową słyszymy z głośnika). Jest celowym dążeniem reżyserii, aby umarli pojawiali się na scenie i włączali do akcji jak najbardziej naturalnie, płynnie i dyskretnie, w czym dopomogła scenografia Zenobiusza Strzeleckiego. Scenografia, która w ogóle przyczyniła się do nadania sztuce Czapka ogólniejszego wyrazu, co jest zasadniczym może osiągnięciem przedstawienia Wiercińskiej. Nonsensem byłoby zagranie *Matki* w dekoracjach „bez ścian“, a wnętrza stworzone przez Strzeleckiego, trafne i celowe, w porównaniu z opisem, jaki daje Czapka, jest z pewnością odpowiednio uproszczone, skrótowe, syntetyzujące i „uogólniające“. Nie sądzę, by przedstawienie miało nadmiar psychologizowania, co usłyszałem jako zarzut. Zwrotómy uwagę choćby na tempo, które je cechuje.

Tragiczne, gwałtowne i niezamierzone skojarzenia, jakie wywoływał u polskiego widza w okresie premiery *Matki* w Warszawie dramat z trzeciego aktu tej sztuki, nie przesłoniły nam sensu i wymowy jej pierwszej, większej i artystycznie mocniejszej warstwy. Ta warstwa przypominająca trochę polemikę z „bohaterszczyzną“ ze *Święta Winkelrida*, odpowiada nam dziś najbardziej. Jej wymowa jest może dla nas najważniejsza. Ma ona w przedstawieniu w Teatrze Kameralnym trafny, celny wyraz. I dlatego rozpocząłem te rozważania od słów wywodzących się z tej właśnie warstwy *Matki*.