

JOANNA MICHALCZUK

## KARPOWICZ WITKOWSKIEGO

Można by sądzić, iż Tymoteusz Karpowicz nie miał zaufania do reżyserów, skoro widział w nich tych, którzy brutalnie na ogół rozprawiając się z tekstem zaspokajają w ten sposób „swoją potrzebę dyktatury nad tym, co samo często aż dyszy od żądz panowania nad reżyserem”<sup>1</sup>. Ale też jego polifoniczna twórczość, piętrząca techniczne problemy, nie licząca się z fizycznymi ograniczeniami przestrzeni scenicznej, nigdy nie należała do dramaturgii łatwo przekładającej się na język teatru. Trudno w niej też widzieć łatwy materiał dla aktorów. Jeden ze znawców tej dramaturgii, Andrzej Falkiewicz, pisał, że nie ma u Karpowicza „żywych ludzi, z którymi aktorzy mogliby nawiązać kontakt, nie ma „ról aktorskich”<sup>2</sup>. Stawała się jednak polem dla kreacji wybitnych – jak Charon Edwarda Lubaszenki w realizacji Witkowskiego. A sam dramaturg wysoko cenił pracę aktorów, z zainteresowaniem śledząc efekty, jakie uzyskiwali w jego sztukach<sup>3</sup>.

---

Dr JOANNA MICHALCZUK – adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru KUL, adres do korespondencji: e-mail: joanmi@kul.lublin.pl

<sup>1</sup> „*Żeby uniknąć szaleństwa*”. Na pytania Wandy Sorgente na temat dramaturgii i teatru odpowiada Tymoteusz Karpowicz, „Archipelag” 1985, nr 12, s. 19.

<sup>2</sup> *Świat Tymoteusza Karpowicza, Wstęp* [w:] T. K a r p o w i c z, *Dramaty zebrane*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1975, s. XXII.

<sup>3</sup> Bogusław Kierc (w liście elektronicznym z 20 lutego 2004 r., skierowanym do piszącej te słowa) wspominał: „Nie znam równie wdzięcznego autora, który by, tak jak Karpowicz, okazywał aktorom swój szacunek i podziw. Przygotowywane przez Karpowiczów [Tymoteusza i jego żonę Marię] przyjęcia popremierowe w teatrze były swoistymi arcydziełami komponowania stołu. Od kwiatów poczynając, na niezwykłych sałatkach kończąc”. O zainteresowaniu dramaturga tym aspektem rzeczywistości teatralnej, jaką jest aktorstwo, świadczyć też może wywiad Karpowicza z Bogusławem Kiercem na temat sztuki aktorskiej, zamieszczony w „Teatrze” 1973, nr 20, s. 4-9.

Andrzej Witkowski był tym spośród praktyków sceny, sięgających po sztuki Karpowicza, który czytał je może uważniej od innych, dostrzegając w nich nową jakość teatralną i najwytrwalej poszukując adekwatnego kształtu inscenizacyjnego. Krytycy uznali go za najwybitniejszego interpretatora Karpowiczowych tekstów, a sam Karpowicz dostrzegał w nim jedyne go reżysera, który go głębiej zrozumiał<sup>4</sup>. Wrocławskie Rozmaitości właśnie Witkowskiemu – nie tylko reżyserowi, ale i dyrektorowi, i kierownikowi artystycznemu – zawdzięczały podjęcie „heroicznego wysiłku wyłonienia teatru artystycznego z przedsiębiorstwa usługowego o modelu „popularnym” – pisał J. Kele-  
ra<sup>5</sup>. „Zewnętrzny wyraz nowych ambicji” „energicznego” dyrektora widziano w jego staraniach o przemianowanie placówki na Teatr im. Edmunda Wiercińskiego<sup>6</sup>. Witkowski zetknął się wprawdzie z Wiercińskim w bardzo wczesnej młodości, ale głęboko pojął przesłanie swego patrona, niegdyś reżysera Reduty, pozostając „redurowcem” z ducha, swoim stosunkiem do teatru, miejsca i warsztatu pracy przypominającym zapał, pracowitość i dyscyplinę w słynnym teatrze Osterwy i Limanowskiego<sup>7</sup>. Tę odrodzoną scenę, która w tamtym czasie prezentowała twórczość Karpowicza na festiwalach, konkursach

<sup>4</sup> „Żeby uniknąć szaleństwa”...

<sup>5</sup> *Teatr Witkowskiego*, [w:] t e n z e, *Wrocław teatralny 1945-1980*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1983, s. 218. Witkowski związał się z Wrocławiem już w końcu lat 50. (od 1959 do 1962 był reżyserem T. Dramatycznych we Wrocławiu, w 1961 reżyserował też m.in. we wrocławskich Rozmaitościach, przenosząc się tu na etat reżyserski w sezonie 1962/63; później pracował m.in. w Jeleniej Górze i Nowej Hucie, od początku sezonu 1966/67 objął dyrekcję Rozmaitości, kierując (wkrótce przemianowanym) Teatrem do końca sezonu 1972/73. Okres prowadzenia wrocławskiego Teatru Współczesnego to szczególnie istotny etap działalności teatralnej Witkowskiego, z uwagi na uwieńczone powodzeniem ambicje artystyczne, realizowane w pracy reżyserskiej. Zob. więcej: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900-1980*, t. II, red. Z. Wilski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1994, s. 765-766.

<sup>6</sup> J a s z c z [J. A. S z c z e p a n s k i], „Trybuna Ludu” 1967, nr 221, s. 6. Dzięki Witkowskiemu, który zredukował objazd województwa (to zadanie należało przede wszystkim do sceny jeleniogórskiej i wałbrzyskiej), Rozmaitości, a potem Teatr im. E. Wiercińskiego, stały się przede wszystkim teatrem wrocławskim. Oficjalne przemianowanie teatru nastąpiło z dniem 1 września 1967 roku, ale nazwa Rozmaitości funkcjonowała jeszcze przez rok. Witkowski przekształcił skromny, objazdowy Teatr Rozmaitości w „partnera i konkurenta wrocławskiego Teatru Polskiego i Kameralnego w ważnym dla ich rozwoju okresie dyrekcji K. i J. Krasowskich”. Za jego dyrekcji głośne spektakle realizowali tu Jarocki i Szajna, do współpracy zapraszani byli wybitni scenografowie: P. Potworowski, J. Kosiński, L. i J. Skarzyńscy, F. Starowiejski, K. Wiśniak. Teatr Witkowskiego stale był obecny na ogólnopolskich festiwalach. Zob. np. *Słownik...*, s. 766.

<sup>7</sup> Zob. K e l e r a, dz. cyt., s. 220.

i przeglądach, dramaturg – dzięki kolejnym pracom reżyserskim Witkowskiego – mógł uznawać niemal za własną.

#### DZIWNY PASAŻER – PUŁAPKI TEKSTU I RYZYKO REALIZACJI

Wrocławską współpracę Andrzeja Witkowskiego z Tymoteuszem Karpowiczem, zyskującą najlepszy pod względem wartości artystycznej efekt w *Zielonych rękawicach*, rozpoczęła prapremiera *Dziwnego pasażera* (27 VI 1964)<sup>8</sup>. Spektakl ten doceniony został przez krytykę na V Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych i uhonorowany kilkoma nagrodami<sup>9</sup>, ale nie cieszył się powodzeniem w Rozmaitościach i już po dwóch przedstawieniach sztuka zeszała z afisza<sup>10</sup>. Karpowiczowy *Dziwny pasażer* nie doczekał się innych realizacji w polskim teatrze<sup>11</sup>.

„W osobie Andrzeja Witkowskiego – pisano po prapremierze – znalazł Karpowicz, najszcześliwiej, reżysera, któremu nieobca jest „sztuka umiaru, sztuka dyscypliny, talent konstrukcji”<sup>12</sup>, co wkrótce miała potwierdzić inscenizacja „średniowiecznej ballady scenicznej”. Mocną stroną prapremie-

---

<sup>8</sup> Wrocławskimi Rozmaitościami kierował wówczas Adolf Chronicki.

<sup>9</sup> Zob. uwagi do spektaklu w *Dokumentacji* zamieszczonej na końcu artykułu.

<sup>10</sup> W ramach współpracy z Teatrem TV Witkowski podjął się jeszcze telewizyjnej adaptacji *Dziwnego pasażera*. Sztukę pokazano we wrocławskim Teatrze Telewizji 28 IX 1966 roku (reż. A. Witkowski, reż. TV K. Oracz, scen. J. Tartyłło; w rolach głównych W. Grotowicz – Pasażer i W. Dewoyno – Szofer). Trudno jednak ocenić walory telewizyjnego spektaklu, gdyż, jak pisano, spektakl nadany z Wrocławia był poważnie zniekształcony, poprzerywany usterkami technicznymi i wpadkami realizacyjnymi. Złe ustawienie mikrofonów powodowało albo zanikanie głosu, albo jego nienaturalną siłę, ponadto słyszalne były szумы i dźwięki niewiadomego pochodzenia. Praca kamer również wzbudziła zastrzeżenia, raz pokazała się nawet cała kamera na ekranie. Jak podkreślano, usterki te były tym trudniejsze do przyjęcia, że sztuka sama w sobie nie była łatwa i wymagała szczególnego skupienia uwagi odbiorcy. Zob. (k) [M. Kosińska], „*Dziwny pasażer*”, „*Życie Warszawy*” 1966, nr 236, s. 4 oraz A. O. [A. Ostrowski], „*Dziwny pasażer*”, „*Radio i Telewizja*” 1966, nr 42, s. 4-5, 20.

<sup>11</sup> O zagranicznej realizacji wspominał sam Karpowicz: „I tu, w Ameryce, zdarzyła się ostatnio chwila pięknej współpracy, gdy Beverly Pevitts, z Wesleyan College, podjęła się realizacji *Dziwnego pasażera*. Swym przedstawieniem wróciła mi wiarę w tę sztukę tak dawno napisaną. Bardzo jej i jej zespołowi za to dziękuję. Zachęciło mnie to do tego, bym był jeszcze dziwniejszym pasażerem podróżującym do miejsca, które ludzie różnie nazywają, raz życiem, raz śmiercią”. „*Żeby uniknąć szaleństwa*”..., s. 19.

<sup>12</sup> J. K e l e r a, *Karpowicza „Sennik współczesny”*, „*Odra*” 1964, nr 10, s. 69; zob. też przedruk [w:] t e n ż e, *Pojedynki o teatr*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1969, s. 112-118.

rowej realizacji *Dziwnego pasażera*, oprócz wysokich kwalifikacji i predyspozycji do pracy nad trudną materią dramaturgii Karpowicza, była też praca scenografa – pisano o znakomitym popisie Janusza Tartyły – i gra aktorska Wiktora Grotowicza, który jako Pasażer był „w miarę obsesyjny, z wyraźnym hamulcem, włączonym trafnie i celowo”; „dość sprawnie” partnerował mu zaś Władysław Dewoyno (Szofer)<sup>13</sup>. Przyczyn fiaska realizacji trzeba by więc szukać przede wszystkim w pułapkach samego tekstu wrocławskiego autora, uznanego w tamtym czasie – co warto podkreślić – za „najciekawszą” i „najambitniejszą” spośród sztuk zaprezentowanych na scenach wrocławskich<sup>14</sup>, za rzecz „jeśli nawet w pewnych elementach chybioną”, to jednak stanowiącą przejaw rozwoju coraz „bogatszej”, „sprawniejszej”, coraz bardziej interesującej dramaturgii tego autora<sup>15</sup>. „W dramatach Karpowicza – pisał Kelera – wciąż jeszcze daje się zauważyć jak gdyby niedostatek proporcji pomiędzy autonomiczną nośnością dialogu (w jego strukturze dramatycznej) a gęstością i rozpiętością znaczeń, jakimi go autor obarcza, choć właśnie *Dziwny pasażer* jest pod tym względem bardzo zasadniczym krokiem naprzód”<sup>16</sup>. Sztuka przynosiła rewizję patriotycznego mitu i legendy AK – przypadkowe rozbitcie skrzyni, do której bohater nie zaglądał od dwudziestu lat, żyjąc w lęku i z brzemieniem zdrady z powodu niewykonania rozkazu, wystarczyło, by podważyć dotychczasową rację bytu Pasażera i uczynić zeń groteskową i tragiczną zarazem ofiarę okrutnego i absurdalnego żartu. Zarysowywała w szyderczej karykaturze polski dramat ideologiczny: obnażając zarazem względność zdrady, tchórzostwa i bohaterstwa, ale i podziału na „swoich” i „wrogów”. Trudna

---

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Papiemiera *Dziwnego pasażera* zbiegła się z „Tygodniem teatrów wrocławskich”, w ramach którego pokazano na trzech scenach dziewięć przedstawień, czyli blisko połowę wszystkich spektakli sezonu. Wśród pokazanych wówczas nowych sztuk polskich oprócz *Dziwnego pasażera* znalazły się: *Pokusa* Jana Pawła Gawlika, *Garść piasku* Jerzego Przeździeckiego, *Partita na instrument drewniany* i *W popiół płodna* Stanisława Grochowiaka, *Popioły* Jerzego Broszkiewicza „według Żeromskiego”. Zob. więcej: J. K e l e r a, *Wrocław – zamiast festiwalu*, „Teatr” 1964, nr 16, s. 6-9.

<sup>15</sup> T e n ż e, *Karpowicza „Sennik współczesny”*.

<sup>16</sup> T e n ż e, *Wrocław – zamiast festiwalu*, s. 7. Warto przypomnieć, iż dramat w wersji opublikowanej w „Dialogu” (1964, nr 6, s. 5-33), pozbawiony był – „niezmiernie istotnych dla autora” – scen zabaw dziecięcych, osiagających kulminację w zabawie w „łapankę” i rozstrzelanie, fragmenty te „zostały przez redakcję pominięte” – co podkreślał Kelera („*Sennik współczesny*”). Znajdują się jednak i w egzemplarzu teatralnym (Archiwum Teatru Współczesnego im. E. Wiercińskiego we Wrocławiu (sygn. I/184), liczącym 77 stron, kończącym się na obrazie 15: „Poszukiwanie nowej gry” i w tomie: T. K a r p o w i c z, *Dramaty zebrane*, wstęp A. Falkiewicz, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1975, s. 129-195.

w problematyce, nowatorska pod względem formy, prezentowała też dość specyficzną konstrukcję protagonisty. „Dziwny” Pasażer, niegdyś uczestnik kampanii wrześniowej, żołnierz AK, partyzant walczący w lasach kieleckich, należał wprawdzie do pokolenia bohaterów Borowskiego, Różewicza, Konwicznego, może nawet był nieco od nich starszy, ale też zbyt do nich niepodobny – zauważał Kelera<sup>17</sup>. Zapowiadana przez tytuł „dziwność” Pasażera, odczuwającego atrofie połowy ciała i doznającego połowiczności istnienia, konstatawana też przez Szofera: „Świat cały idzie [...] w stronę normy, na wprost, a pan od niej – na bok”<sup>18</sup> skojarzona z biografią konkretnego pokolenia mogła podważać wiarygodność protagonisty. To właśnie przeszkadzało w odbiorze spektaklu autorowi recenzji, którego – jak pisał – nie przekonywał ani ten typ wrażliwości, ani ta formacja postaci, ani język<sup>19</sup>.

Żywośnie dla polskiego społeczeństwa kwestie przedstawiał Karpowicz w sposób swoisty, prowokacyjny, a nawet szokujący, z uwagi na funkcje, jakimi obarczył bohaterów dziecięcych. Ich udział w realizacji stanowił niebezpieczną pułapkę inscenizacyjną, zważywszy na ilość przypisanego im tekstu – piętnaście z siedemdziesięciu siedmiu stron maszynopisu. Obrazy z dziecięcymi zabawami kontrpunktowały warstwę anegdotyczną, tworzoną przez bohaterów dorosłych, stanowiącą rekonstrukcję i dopełnienie scenariusza wydarzeń z przeszłości. W obrazie piętnastym oba plany nakładały się na siebie, a dziecięcy bohaterowie zwracali się bezpośrednio do dziwnego Pasażera, chcąc nauczyć się gry, którą ten toczył z Szoferem. W tekście Karpowicza plan zabaw siedmiorga dzieci, za każdym razem zachowujących ten sam schemat (pomysł na nową, coraz bardziej okrutną, zabawę, wyliczanka, śpiewanie piosenek podczas zabawy i dręczenie „ofiary”), jest równie istotny, jak plan ewokowanych czy raczej reżyserowanych przez obsesję Pasażera zdarzeń, wywołujących wzrost napięcia dramatycznego pomiędzy ich głównymi uczestnikami, Pasażerem, stopniowo odzyskującym utraconą część siebie, i Szoferem, coraz bardziej pogrążającym się w uczuciu „przepełnienia”. Potencjalne trudności inscenizacyjne ewokowała już owa dwutorowość tekstu, kawałkowana anegdota, obecność elementów hamujących bieg zdarzeń i spowalniających tempo dramatu (zwłaszcza dziecięce zabawy i piosenki, rozmowy z Głosem, w których „ofiara” oświetlona przez reflektor wskazywała na „wyliczenie” – swoją jedyną winę i zarazem konieczność, która wszystko tłumaczy) czy już samo

<sup>17</sup> T e n ż e, *Karpowicza „Sennik współczesny”*.

<sup>18</sup> T. K a r p o w i c z, *Dziwny pasażer*, [w:] t e n ż e, *Dramaty zebrane*, s. 162.

<sup>19</sup> K e l e r a, *Karpowicza „Sennik współczesny”*.

wprowadzenie na scenę technicznie nieprzygotowanego wykonawcy dziecięcego. Nadanie spektaklowi spójności, dramatyczne unerwienie całości i znalezienie odpowiedniego w niej miejsca dla owej „bawiącej się” gromady młodocianych aktorów, ale też przygotowanie tych ostatnich do ich ról i wydobywanie z ich zabaw atrakcyjnej dla widza teatralności było poważnym wyzwaniem realizacyjnym, wiążącym się z dość realnym ryzykiem niepowodzenia całego przedsięwzięcia.

„Teatralność” tych zabaw – czy to nie pozór, złudzenie? [...] To, wierzę, da się pomyśleć, nawet efektownie. Nie da się wykonać, żadną miarą – pisał Kelera – Dzieci [...] nie mogą być na scenie nawet „naturalne” i po prostu „takie jak są”; skrzyżowanie dziecka z bezradnym amatorem, pomnożone przez siedem, nie da się przekształcić w żaden instrument sceniczny, nawet pod ręką najbardziej genialnego inscenizatora<sup>20</sup>.

Doceniając odwagę wrocławskiego reżysera, krytyk pytał na łamach „Odry”: „któryż jeszcze reżyser zechce podjąć to ryzyko?”<sup>21</sup>.

Andrzej Witkowski doskonale zdawał sobie sprawę z tego, jak istotnym przesłaniem konstrukcji i metaforyki Karpowiczowego tekstu są obrazy z zabawami dzieci, „kondensujące i uzupełniające sferę znaczeń dramatu”<sup>22</sup>, potęgujące jego wieloznaczność, prowokujące różne interpretacje (odradzanie się agresywnych instynktów na skutek naśladowania okrutnych zabaw minionego czasu, niewygasła fascynacja sytuacjami i uczuciami skrajnymi), a także chór dzieci pojawiający się w tle rekonstruowanych wydarzeń, nawiązujący do zabawy „w starego niedźwiedzia”, który zdaje się podkreślać anachroniczność spraw wciąż aktualnych dla Pasażera. Reżyser nie mógł zrezygnować z owego planu i zarazem interesującej paraleli między zarażoną okrucieństwem rzeczywistością dziecięcych wyliczanek i gier a dramatem tych dorosłych, którzy zostali przypadkowo „wyliczeni”<sup>23</sup>. „Może należałoby jedynie rozpiętość tej „dziecięcej” metafory ograniczyć, skonkretyzować: do spraw i przypadków, tragicznych losów i pomyłek pewnego odłamu młodych ludzi zarażonych konspiracją, którzy nie potrafili odnaleźć swojego miejsca w pierwszych miesiącach, w pierwszych latach po wyzwoleniu? Dla nich konspiracja stała się okrutną zabawą, formą, w której nie rozpoznali już treści jednoznacznej:

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Z. K u b i k o w s k i, *Dwaj mężczyźni w taksówce*, Program Teatru Rozmaitości we Wrocławiu, prapremiera *Dziwnego pasażera*, 1964 r.

<sup>23</sup> Por. K e l e r a, *Karpowicza „Sennik współczesny”*, s. 68; K u b i k o w s k i, dz. cyt.

zbrodni” – niebezpiecznie dla tekstu konkretyzował Kelera, jakby mimowolnie wskazując na pułapkę jego ideologicznej deformacji<sup>24</sup>. Za taką interpretacją, jego zdaniem, przemawiała puenta dramatu: obnażenie banalnej (trzy butelki madery) zawartości skrzyni, którą – z rozkazu porucznika Zadry – Pasażer miał przed laty dostarczyć pod wskazany adres.

Nie rezygnując ze scenicznej aktywności młodych wykonawców, wrocławski reżyser daleki był jednak od poprowadzenia jej wedle wyobrażeń autora, „próbował, jak mógł najlepiej, zużytkować bardzo wymusztrowaną gromadkę w charakterze przerywników i znaków po prostu plastycznych, wkomponowanych w scenografię”. Chłopcy, którzy w tekście Karpowicza bawią się w żołnierzy, maszerując z drewnianą bronią, w spektaklu „jakby wycięci z obrazu Makowskiego”; maszerowali w spiczastych hełmach z gazet. Najpełniej udało się reżyserowi rozegrać najważniejszą z zabaw – „łapankę”. „I nawet kleiło się to po trosze, w ruchu, w kompozycji, pisał krytyk, zawsze jednak tylko do chwili, kiedy biedne dzieciaki musiały zacząć mówić”<sup>25</sup>. Nie mogły bowiem sprostać w swojej interpretacji wieloznacznościom kwestii i zbyt licznym niedopowiedzeniom. „Witkowski sprawił jednak tyle, że dzieci nie rozsypały mu spektaklu”<sup>26</sup>. „Ruchliwość dzieci posłużyła wszelako za kontrast sceniczny dla właściwej historii, potraktowanej niemal ascetycznie”<sup>27</sup>. Rozgrywającą się w konwencji epickiej „peregrynację” Pasażera z taksówkarzem poprowadził „czysto, z rytmem i umiarem, ładnie przy tym komponując akcję w przestrzeni scenicznej”<sup>28</sup>. W zamyśle autorskim ascezie nagiej sceny w obrazach zabaw dziecięcych towarzyszyć miał w równoległym planie sztuki, wyraźnie nawiązujący do techniki filmowego montażu, trudny do pokazania w teatrze, dynamicznie zmieniający się wraz z trasą taksówki i kolejnymi etapami podróży, krajobraz różnych miejsc stolicy<sup>29</sup>. Witkowski wraz ze

<sup>24</sup> Karpowicza „*Sennik współczesny*”, s. 68.

<sup>25</sup> Tamże, s. 69.

<sup>26</sup> T e n ż e, *Wrocław – zamiast festiwalu*.

<sup>27</sup> T e n ż e, Karpowicza „*Sennik współczesny*”.

<sup>28</sup> T e n ż e, *Wrocław – zamiast festiwalu*.

<sup>29</sup> Większe możliwości w zakresie wyzyskania techniki filmowej otwierały się przed realizacją telewizyjną, telewizja wydawała się też bardziej adekwatnym medium dla nadrealnej poetyki i specyficznego klimatu zawieszenia między snem a jawą *Dziwnego pasażera*. Po tym jednak, jak o tej realizacji pisano, należy wątpić, że zostały one wykorzystane. „Adaptacji telewizyjnej można by zarzucić, że za mało oderwała się od swego teatralnego pierwowzoru, a to w tym sensie, że nie wykorzystała tych wszystkich możliwości wizualnego wzbogacenia utworu, jakie stwarza w telewizji koegzystencja teatru z filmem. Po czołówce ukazującej zdjęcia stolicy z lotu ptaka można było oczekiwać, że reżyser sięgnie z rozmachem do techniki fil-

scenografem, Januszem Tartyłłą, zdawał sobie sprawę, iż w sztuce Karpowicza nie idzie o naturalistyczną wierność szczegółu, a z całej przywołanej w sztuce przestrzeni miasta tak naprawdę liczy się kilka istotnych dla Pasażera miejsc z przeszłości. Przestrzenią dla umownej podróży Pasażera stała się „jakby ulica, jakby z koszmaru Kafki – pusta i ściśnięta, zębiasto, perspektywicznie, w załamaniach zwężająca się w głąb sceny, pustka tedy pełna zasadzek, zagrożeń, niespodzianek, labirynt pamięci, pejzaż snu i umarłego czasu, zamknięty geometrycznie”<sup>30</sup>. Pisano wprawdzie o „jałowych kilometrach” owej, nadmiernie wydłużającej się podróży, o gubiącym się w drugiej części spektaklu rytmie, co czyniło sam spektakl nużącym<sup>31</sup>, udało się jednak stworzyć w nim „jedną syntetyczną wizję”<sup>32</sup>.

Paradoksalnie, *Dziwny pasażer* okazał się najbardziej teatralną spośród sztuk zaprezentowanych podczas V Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych, choć nie otrzymał żadnej z nagród zespołowych. Ale faktem jest i to, iż ów festiwal był „festiwalem bez dramaturgii”, wypełniły go bowiem ilustracyjne,

---

mowej. Temat bardzo do tego zachęcał. Owa dziwna wędrownica po mieście, na wpół realnym, na wpół baśniowym, ni to dzisiejszym, ni to sprzed dwudziestu lat, już dziś nie istniejącym, podróż na pograniczu snu i jawy, stwarzała tu ogromne, a niestety nie wykorzystane, możliwości. (Przykładem filmy Bergmanowskie rozgrywające się w podobnym klimacie, zwłaszcza *Tam, gdzie kwitną poziomki*). Wbrew temu spektakl był teatralnie statyczny, zbliżony zapewne do swego wrocławskiego pierwowzoru”. A. O. [O s t r o w s k i], dz. cyt.

<sup>30</sup> K e l e r a, *Karpowicza „Sennik współczesny”*, s. 69.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Co wiązało się z koniecznością uporządkowania nadmiernego bogactwa metafor i symboli – z jednej strony otwierającego wielość możliwości odczytań, z drugiej – gmatwającego warstwę znaczeń. Jak pisał Kelera (*Karpowicza „Sennik współczesny”*, s. 68), niektóre z metafor są „zbyt natrętne, teatralnie zrodzone z ekspresjonizmu” [...], jak chociażby ta z „przepełnieniem” Pasażera i nieczułością połowy ciała”. Dodał też, iż „w teatrze sprawdza się na ogół wielka metafora – taka, w którą można wpisać całą sztukę, jak w koło. W natłoku małych, drobnych metafor i symboli, które gonią się i bawią w chowanego, ginie w teatrze wielka metafora, ginie konstrukcja. Dramat jest bowiem dyscypliną wielkiej konstrukcji. I stąd może również trudności poety w dramacie”. Do powyższych uwag można by dodać przykład szczególnie ekspansywnego w dramacie symbolu – „szczęśliwej” dla Pasażera siódemki, symbolizującej zapewne tę pełnię i kompletność, której tak bardzo mu brakuje, (warto przy tym zauważyć, że zarówno dziecięcych, jak i dorosłych uczestników „zabawy” jest siedmioro, siedmiokrotnie jest też robione zdjęcie u fotografa, które ma upewnić Pasażera, iż stanowi on monolityczną całość), a może też – w kontekście „misterium wiary i oczyszczenia”, w jakim uczestniczy wraz z Szoferem – nawiązuje do nieustannego przebaczenia, darowania win (por. Łk 17, 3; Mt 18, 21-22).



uproszczone i naiwne „życiorysy dwudziestolecia”, niestanowiące dla dramatu Karpowicza istotnej konkurencji<sup>33</sup>.

### ZIELONE RĘKAWICE – DRAMAT NA NOWO ODCZYTANY

Wrocławska premiera *Zielonych rękawic*, przygotowana przez Andrzeja Witkowskiego we współpracy z autorem, zupełnie nie przypominała wcześniejszych realizacji<sup>34</sup>. Na jakość spektaklu istotnie wpłynęły zmiany w samym tekście, prezentowanym teraz w nowej wersji<sup>35</sup>. Mocniejsze wrażenie wywierało zakończenie, w którym Sylweryusz nie zamieniał pozostałych bohaterów w kamienie, jak w wersji pierwotnej, ale pozostawiał ich własnemu losowi, bez świadomości własnej winy. Już przy opadającej kurtynie trwali w obłądnym tańcu z podniesionymi siekierami, w przeświadczeniu, że uda im się ukarać diabła. Do istotnych zmian w tekście należało też – związane z przekształceniem i pogłębieniem osobowości bohaterów – dodanie sceny między Symeonem i Matyldą, poprzedzającej pławienie Matyldy – jako „czarownicy” – w jeziorze. „Daleko sięgające” i „bez wyjątku korzystne” zmiany

---

<sup>33</sup> Zaprezentowano m.in. *Pierwsze kroki* Leona Pasternaka, *Stworzenie świata* Jerzego Janickiego, dwa niefortunnie uscenicznione słuchowiska Stanisława Grochowiaka *Partita na instrument drewniany*, *W popiół płodna*, a także bliskie niezamierzonego sparodiowania *Szachy* i rażąco pretensjonalnością *Dzień orderu*, sztukę Marka Domańskiego *Ktoś nowy*, także wiele przeróbek i adaptacji. „Obawiam się, że źle gospodarujemy dorobkiem naszej kultury, dorobkiem naszego dwudziestolecia. – Pisał krytyk. [...] nonsensem i dziwolągami musi być festiwal polskich sztuk współczesnych bez utworów Mrożka, Różewicza, Broszkiewicza [...]. Nie znaczy to, że tylko oni stanowią o współczesnej polskiej dramaturgii, ale nikt rozsądny nie zaprzeczy, iż obraz tej dramaturgii, prezentowany bez ich udziału, musi być zniekształcony i zubożony dotkliwie”. J. K e l e r a, *Festiwal bez dramaturgii*, „Odra” 1964, nr 12, s. 60; zob. także przedruk [w:] t e n ż e, *Pojedynki o teatr*, s. 124-132.

<sup>34</sup> Teatr 38, Kraków, insc. i reż. Wanda Błońska, scen. Piotr Jarża, dźwięk K. Feldo, praprem. 26 I 1961; Bałtycki Teatr Dramatyczny im. J. Słowackiego, Koszalin – Słupsk (scena w Słupsku), reż. Barbara Bormann, scen. Krystyna Husarska, Prem. 15 IV 1961, 56 przedstawień; Teatr Ziemi Opolskiej, Opole, reż. Stanisław Wieszczycki, asystent reż. Juliusz Zawirski, scen. Zygmunt Smandzik, muz. Jadwiga Szajna-Lewandowska, oprac. muz. Stefan Zuber, prem. 30 IV 1961, 31 przedstawień; Teatr Polski, Scena Kameralna, Warszawa, reż. Olga Koszutska, scen. Teresa Targońska, muz. Karol Stromenger, prem. 22 IX 1962, 28 przedstawień.

<sup>35</sup> Pierwodruk „Dialog” 1960, nr 9, s. 5-40 (z podtytułem *średniowieczna ballada sceniczna w 5 obrazach*). Nowa wersja ([w:] K a r p o w i c z, *Dramaty zebrane*, s. 197-280) to zarazem redakcja końcowa, powstała na przełomie 1966 i 1967 roku, opatrzona podtytułem: *średniowieczna ballada sceniczna w sześciu obrazach* (w Teatrze Współczesnym znajduje się egzemplarz „cenzorski” – 115 stron w teczce o sygn. I/197).

zaowocowały sztuką alegoryczną, „żywą na scenie”, zdaniem Jaszcza wyraźnie określoną w wymowie filozoficznej, ewokującą władze ciemnej strony ludzkiej natury<sup>36</sup>. Sztuką, prezentującą deklarowany przy różnych okazjach relatywizm filozoficzny poety – jak pisał T. Lutogniewski<sup>37</sup>, przy tym aktualną, ale nienatrętnie aktualizującą<sup>38</sup>.

Po spektaklu, który okazał się jedną z najlepszych prac Andrzeja Witkowskiego i najlepszym w sezonie 1966/67 przedstawieniem *Rozmaitości*<sup>39</sup>, pisano o „poważnym sukcesie” teatru, zespołu, i „nade wszystko reżysera”, który „jak mało kto potrafi pracować z aktorem, ale nigdy chyba jeszcze nie osiągnął, w określonych warunkach, rezultatów tak zaskakujących”<sup>40</sup>. Realizację pochwalił nawet Szczepański, wskazując m.in. na „sprawną, wnikliwą, dobrze oddającą intencje autora” reżyserię, mimo iż, jak przyznał, nie był „wielbicielem” „rozwichrzonych, niepotrzebnie kokietujących pewnego typu awangardę” dramatów Karpowicza i szedł do teatru „bez większych nadziei”<sup>41</sup>. Konfrontacja dokonań Witkowskiego, który już wcześniej zrealizował w *Rozmaitościach* prapremierę *Dziwnego pasażera*, z dotychczas oglądanymi we Wrocławiu inscenizacjami sztuk Karpowicza<sup>42</sup> potwierdziła tylko, iż on

<sup>36</sup> J a s z c z [J. A. S z c z e p a ń s k i], „Trybuna Ludu” 1967, nr 221, s. 6.

<sup>37</sup> *Ballada o diable*, „Gazeta Robotnicza” 1967, nr 53, s. 2.

<sup>38</sup> J. J a k u b o w s k a, *Tymoteusza Karpowicza brak odpowiedzi*, „Kultura” 1968, nr 2, s. 10.

<sup>39</sup> Zob. K e l e r a, *Teatr Witkowskiego*, [w:] t e n ǳ e, *Wrocław teatralny 1945-1980*, s. 221. *Zielone rękawice* dogrywano jeszcze w sezonie 1969/70, ze zmianami w obsadzie. Warto dodać, że w tym okresie współpracę Karpowicza z Teatrem wzbogaciło nowe doświadczenie: od 1 stycznia 1969 roku do końca roku 1970 dramaturg pełnił tu funkcję kierownika literackiego i konsultanta programowego.

<sup>40</sup> J. K e l e r a, *Czy wierzyć w diabła?*, „Odra” 1967, nr 5, s. 80; zob. też przedruk tekstu [w:] t e n ǳ e, *Pojedynki o teatr*, s. 316-320.

<sup>41</sup> J a s z c z [J. A. S z c z e p a ń s k i], dz. cyt.

<sup>42</sup> We Wrocławiu oglądano wcześniej w sumie sześć realizacji: trzy w *Rozmaitościach* (*Wracamy późno do domu Jarockiego*, *Wszędzie są studnie* Zbyszewskiej, *Dziwny pasażer* Witkowskiego), jedną w Teatrze Kameralnym (*Czterech nocnych stróżów* K. Meissner), dwie prezentowane przez teatry spoza Wrocławia przy festiwalowych okazjach (*Zielone rękawice* Wieszczyckiego; Teatr Ziemi Opolskiej i *Przerwa w podróży* Paradowskiego; Teatr Wybrzeże). Szczegółowe informacje na temat wrocławskiego Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych znaleźć można w tekstach: J. K e l e r a, *Festiwal polskiej sztuki współczesnej* [w:] t e n ǳ e, *Wrocław teatralny...*, s. 359-371, t e n ǳ e, *Festiwal...* *Ścisły nadzór nad poszerzaniem sfery wolności*, „Notatnik Teatralny” 1993, nr 5, s. 5-22, a także w zestawieniu *Laureaci dwudziestu dziewięciu wrocławskich festiwali 1960-1991*, oprac. E. Małecka, tamże, s. 23-37.

właśnie jest reżyserem, który najlepiej „czuje” materię dramaturgiczną wrocławskiego poety<sup>43</sup>.

Zrywająca z konwencją intelektualnej zabawy i „bajeczkowatym stylizatorstwem”<sup>44</sup> inscenizacja Witkowskiego przełamała dotychczasową, obracającą się przeciw autorowi, bezradność teatrów wobec dramatu. W kontekście tej realizacji tym wyraźniej rysował się płytki efekt wcześniejszych, chybionych pomysłów na pokazanie *Zielonych rękawic*, co w dosadny sposób podkreślał recenzent „Odry”, Józef Kelera, wspominając swoje pospektaklowe wrażenia:

W tej jednej z pierwszych i najprostszych stosunkowo sztuk Karpowicza mieści się na pewno ciekawy materiał sceniczny: znacznie ciekawszy w istocie, niż można było sądzić znając jedynie pierwotną wersję tekstu [...] i realizacje teatralne wobec tego tekstu wyjątkowo bezradne. Oglądałem kiedyś przedstawienie *Zielonych rękawic*, w którym bez przerwy usiłowano porozumiewawczo mrugać do widowni: patrzcie, jak my się mądrze, inteligentnie bawimy, jak udajemy diabła, którego przecież naprawdę nie ma; patrzcie, jaki my to teatr produkujemy awangardowy i groteskowy; podziwiającie, jak my to gramy „z dystansem”, jak hasamy po scenie i fikamy koziołki, robimy kółka, krzyżyki i ele mele dutki, i za rybałtów, nie przymierzając, w tej balladzie średniowiecznej wszyscy jesteście! Bo mądrzy jesteście, nie wierzymy w diabła i wiemy, co to teatr nowoczesny! W taki sposób robiono Gębę Karpowiczowi, nieraz zresztą. Rzecz wydawała się w takim ujęciu zupełnie miąka<sup>45</sup>.

Witkowski, w przeciwieństwie do swoich poprzedników, „uwierzył w diabła”, potraktował go na serio, dostrzegając demoniczność rysów Karpowiczowych bohaterów. Wiarę tę narzucił aktorom, co zaowocowało kreacjami „żywymi, krwistymi, o bujnym wyrazie, popartymi całą siłą przekonania, pełnym rozmachem temperamentu, godną podziwu wreszcie mobilizacją możliwości aktorskich każdego z wykonawców w jego skali” przy zachowaniu „dyscypliny kształtu, konstrukcji świadomej całości i czuwającej nad miejscem każdego akcentu” – jak pisał Kelera<sup>46</sup>. Krytyk dodawał też, że dialog prowadzony był „dynamicznie, wartko, intensywnie, z ciekawie zróżnicowanym rytmem”, ale tę „bujność kształtu okiełznaną i dyscyplinę rytmu” widać było także w działaniach, komponowanych z sensem i wyobraźnią, jak również w gagach, na ogół osadzonych bezbłędnie, zwłaszcza gdy reżyser „zwięźle a efektownie” komponował teatralnie dowcipy na własną modłę. Zdaniem recenzenta „Odry”, Witkowski „wygrał” na scenie przede wszystkim dzięki te-

<sup>43</sup> Zob. L u t o g n i e w s k i, dz. cyt.

<sup>44</sup> K e l e r a, *Teatr Witkowskiego*, s. 221.

<sup>45</sup> T e n ż e, *Czy wierzyć w diabła?*

<sup>46</sup> Tamże.

mu, że „bujność i rozbuchanie żądz, namiętności, apetytów, temperamentów” ujął w „ściśły rygor formy” – doprowadził je „do wrzenia” i przełamał hiperbolicznie. W takim ujęciu ballada Karpowicza nabrała wreszcie wyrazu i właściwego sensu<sup>47</sup>.

Reżyser, zachowując lojalność wobec autora, stworzył jednak zupełnie samodzielną inscenizację, widowisko o solidnym i misternym szlifie, które uświetniło tylko Karpowiczową przypowieść. Teatr stał się tu „partnerem lojalnej destylacji”, oczyszczającym dramat z przerostów metaforyki i poetyckiego wielosłowania, „przedmiotem rzetelnego uintensywnienia”, „rzeczywistym twórcą dramatu narzucającym scenie ideologię i styl”<sup>48</sup>. Witkowski znalazł na tyle pojemną formułę sceniczną, że pomieściły się w niej poetyckość i umowność ballady z realistycznym potraktowaniem poszczególnych sytuacji. „Stąd – pisano – jednoczesność plastycznego skrótu w kolorystycznie i kompozycyjnie cieszącej oko scenografii Kazimierza Wiśniaka, a nawet pewnych elementów surrealizmu (wizualne rozwiązanie obrazu szóstego), z dosłownością, a nawet brutalnością w aktorskim rozgrywaniu co bardziej drastycznych epizodów akcji (wspólna „zabawa” przeora i Matyldy w obrazie czwartym, monologi wójta i Łuki wyrażające ich najskrytsze marzenia w obrazie szóstym, sadystyczny taniec nad Sylweryuszem w tymże obrazie)”<sup>49</sup>. Wiśniak, wychodząc naprzeciw zamysłowi interpretacyjnemu Witkowskiego, akcentował umowność scenerii, wprowadził na scenę niewielką ilość sprzętów, operował stłumionymi barwami, był też powściągliwy w akcentowaniu historyzmu<sup>50</sup>. Udanie współtworzył spektakl od strony muzycznej Adam Wala-ciński, który, choć wówczas oprawiał muzycznie niemal wszystkie widowiska wrocławskie, potrafił jednak za każdym razem znaleźć motywy dźwiękowe ściśle przylegające do wystawianego tekstu i pogłębiające jego atmosferę – jak pisał Lutogniewski<sup>51</sup>.

Na sukces spektaklu, o którym pisano, iż był „jednocześnie poetycki i ostry, subtelny i brutalny, piękny i drapieżny”<sup>52</sup>, złożyła się również gra aktorska. Wiktor Grotowicz z powodzeniem wcielił się w postać okrutnego przeora Symeona, Edward Lubaszenko jako fascynujący całe otoczenie „diabeł albo nie”

---

<sup>47</sup> Tamże.

<sup>48</sup> J. P. G a w l i k, *Karpowicz i Bardijewski*, „Życie Literackie” 1967, nr 33, s. 8.

<sup>49</sup> L u t o g n i e w s k i, dz. cyt.

<sup>50</sup> Zob. J a k u b o w s k a, dz. cyt.

<sup>51</sup> Dz. cyt.

<sup>52</sup> Tamże.

zaznaczał swoją odmienność, tkwiącą w humanizmie postaci, sposobem prowadzenia dialogu, gestem, ruchem podkreślał delikatność i wrażliwość kreowanego przez siebie bohatera<sup>53</sup>. Postać Matyldy stworzyła, grająca „ostro i zmysłowo”<sup>54</sup>, Asja Łamtiugina. „Rasowym”, „w bardzo plebejskim typie” wójtem był Eliasz Kuziemski. Jarosław Kuszewski „świetnie” zinterpretował rolę Łuki, a za tyradę nad trzęsawiskiem dostał oklaski przy otwartej kurtynie. Role braciszek zakonnych odegrali Zdzisław Kuźniar i Andrzej Bielski, mówiący dyszkantem w momentach udawanej pokory (tym samym – zauważał Lutogniewski – efekt „wokalny” dwóch eunuchów pozornie powtórzony z *Wizyty starszej pani*, znalazł się tu w zupełnie nowej funkcji)<sup>55</sup>.

### PRZERWA W PODRÓŻY

#### – POSZUKIWANIE KSZTAŁTU TEKSTU TEATRALNEGO I DZIEŁA

Gdy Witkowski podjął się realizacji trzeciej już sztuki Tymoteusza Karpowicza, tym razem *Przerwy w podróży*, na wrocławskiej scenie (28 V 1968), Józef Kelera żartował na łamach „Odry”, iż reżyser ten „specjalizuje się w inscenizacji kolejnych dramatów wybitnego wrocławskiego poety tak konsekwentnie (raz do roku), że historia nazwie może kiedyś jego Teatr Współczesny „Domem Karpowicza”, tak jak Komedię Francuską mianowała Domem Moliera”<sup>56</sup>. Kolejna inscenizacja Witkowskiego była ambitną próbą odkrycia zawilej metaforyki tekstu Karpowicza a zarazem kontrpropozycją odczytania sztuki zaprezentowanej już wcześniej we Wrocławiu przez Teatr Wybrzeże w ramach Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych w 1966 roku<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> Zob. J a k u b o w s k a, dz. cyt.

<sup>54</sup> J a s z c z [J. A. S z c z e p a ń s k i], dz. cyt.

<sup>55</sup> Dz. cyt.

<sup>56</sup> J. K e l e r a, „Przerwa w podróży”, „Odra” 1968, nr 7-8, s. 77; zob. też przedruk [w:] t e n ż e, *Pojedynki o teatr*, s. 423-425 oraz t e n ż e, *Teatr Witkowskiego*, s. 224.

<sup>57</sup> J. B a j d o r, *Teatr Karpowicza*, „Słowo Polskie” 1968, nr 150, s. 2. Zob. też t e n ż e, *IX Wrocławski Festiwal Teatralny*, „Dialog” 1968, nr 8, s. 134. Wcześniejsze realizacje *Przerwy w podróży*: Teatr im. A. Węgierki, „Studio 65”, Białystok reż. Jerzy Zegalski, scen. Hilary Krzysztofiak, układ plast. Józefa Stawucka, oprac. muz. Henryk Lipartowski, praprem. 27 III 1965; 21 przedstawień; Teatr Wybrzeże, Gdańsk-Sopot – Teatr Kameralny, Sopot, reż. Piotr Paradowski, asystent reż. Jerzy Dąbkowski, scen. Marian Kołodziej, muz. Zygmunt Konieczny, prem. 17 IX 1965, 26 przedstawień; do spektaklu włączono *Balladę o szybkiej podróży* (śpiew: Mirosław Obłoński), napisaną specjalnie dla tej realizacji przez Tymoteusza Karpowicza.

Za podstawę realizacji scenicznej służył tekst opublikowany w zbiorze Wydawnictwa Poznańskiego *Kiedy ktoś zapuka*, który w trakcie prac nad przedstawieniem, zwłaszcza pod wpływem dyskusji autora i reżysera sztuki, ulegał zmianom i korektom<sup>58</sup>. Koncepcje dramaturga i twórcy inscenizacji w zakresie modyfikacji tekstu zasadniczo pokrywały się ze sobą, na jednej z prób Karpowicz powiedział nawet, że uważa reżysera za współtwórcę swojej sztuki<sup>59</sup>. Bez zmian pozostawiono tylko obraz X, który autor zdecydował się napisać na nowo; cała sztuka podzielona została przez reżysera na dwa akty, cezura (po obrazie IV) przypadała zaś w chwili, w której kończyły się przeszkody obiektywne (śmierć Staruszki, narodziny dziecka), uniemożliwiające opuszczenie Małej Pośredniej, a rozpoczynały przeszkody wewnętrzne, tkwiące w bohaterach<sup>60</sup>. Do innych istotnych ingerencji reżyserskich należały skreślenia (tych było najwięcej), zastępowanie starego tekstu nowym i tzw. przestawki. Skreślenia służyły wyakcentowaniu tych elementów, które przystawały do wizji inscenizacyjnej oraz rezygnacji z tych, które wykraczały poza koncepcję Witkowskiego. Reżyser, osłabiając fragmenty realistyczne i punktując te o wymowie poetycko-filozoficznej, zamierzał nadać sztuce wymiar pełniejszej metafory na temat ludzkiego życia, konieczności i wolności<sup>61</sup>. Skreślenia służyły też uwolnieniu tekstu od jego słabych stron i na-

---

<sup>58</sup> Jak pisze Bożena Wawryniuk, tekst podstawowy, zaprezentowany na pierwszej próbie czytanej, przetrwał do próby piątej, na którą Witkowski przyniósł swój scenariusz reżyserski. Już wcześniej jednak rozpoczęły się dyskusje autora z reżyserem. Karpowicz zdawał sobie sprawę z braków własnego dramatu, co uświadomiły mu wcześniejsze realizacje, nie chciał, aby tekst w takiej samej postaci wrócił na scenę. Zob. więcej: B. W a w r y n i u k, „Przerwa w podróży” *Tymoteusza Karpowicza w reżyserii Andrzeja Witkowskiego na scenie Teatru Współczesnego we Wrocławiu. Próba interpretacji semiologicznej*, Wrocław 1969, mps pracy mgr., Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego, sygn. WI 5200/6736, s. 8.

<sup>59</sup> Zob. tamże.

<sup>60</sup> Zob. tamże, s. 8-9.

<sup>61</sup> W dawnej postaci tekst Karpowicza miał wiele cech realistycznego dramatu obyczajowego, jak słusznie zauważa Bożena Wawryniuk. Mała Pośrednia w koncepcji Karpowicza jest może nieco dziwną, ale podobną do wielu innych stacyjką z torami, tablicą rozkładów jazdy, nawet ławką pod ścianą. W izbie Gospodarza, w której jest wprawdzie zbyt wiele drzwi, znajdują się normalne sprzęty, takie jak: łóżka, prycze, stół, krzesła. Wszystkie kwestie odnoszące się do tak pomyślanego wnętrza w inscenizacji Witkowskiego musiały ulec skreśleniu – w spektaklu bowiem na proscenium znajdował się rów i semafor ze zmieniającymi się światłami, a w głębi wyciemnionej sceny widoczne były zarysy piętrzących się drzwi. W pustej, bezokiennej izbie jedynym sprzętem w ciągu całej sztuki pozostawała kołyska, która zmieniała swoje funkcje – była łóżkiem, stołem, trumną, miejscem flirtu między Suflerką a Architektem oraz Tancerką i Windziarzem. Wśród skreślonych fragmentów znalazła się też m.in. bajka Fryzjera, która nie mieściła się w jego koncepcji inscenizacyjnej (reżyser usunął ją mimo protestów autora). Zob. więcej tamże, s. 9-11.

daniu mu odpowiedniego tempa (redukcji poddane zostało m.in. zagęszczenie frazeologizmów, usunięto kwestie powtarzające się, gdy powtórzenie nie było zabiegiem celowym, skrócono zbyt długie monologi)<sup>62</sup>. Rezygnacja z niektórych fragmentów tekstu wynikała z doraźnych potrzeb i warunków teatru, dyktowały ją ograniczenia realizacyjne<sup>63</sup>.

Mimo radykalnych cięć tekstu, wprowadzenia tak wielu różnych zmian i wysiłków, by przedstawienie zyskało nowy, konsekwentny i odpowiadający zamysłowi inscenizatora kształt, nie dorównywało ono wcześniejszemu dziełu Witkowskiego, jakim były *Zielone rękawice*. Również dla reżysera, który udowodnił przecież, że potrafi „doskonale” przekładać dramaty Karpowicza na język sceny<sup>64</sup>, omińnięcie pułapek tekstu, skupiającego zresztą wiele charakterystycznych cech dla tej dramaturgii, okazało się trudne. Nie do końca powiódł się zabieg unerwienia całości i udratyzowania poszczególnych sytuacji, nie wszystkie niekonsekwencje materiału literackiego udało się stuszczać. Braki i niedoskonałości tekstu punktował m.in. Jerzy Bajdor, wspominając o „mieszaniu elementów samodzielnych i wtórnych, obserwacji naprawdę śmiałych i drażniąco pretensjonalnych”, a także ograniczaniu problematyki psychologicznej „postfreudystycznymi schematami” czy komponowaniu wątku fabularnego jako ciągu matematycznych równań, w których gubi się element psychologicznej niespodzianki, jak również zagubionej w symetrycznych układach architekturze całości<sup>65</sup>. Józef Kelera utyskiwał zaś na sposób ujęcia rzeczywistości snu w sztuce Karpowicza:

We śnie wszystko jest możliwe. Ale już we śnie opowiadanych po przebudzeniu – choćby najbliższej osobie – dokonujemy selekcji. Jeżeli chcemy, by nas słuchano. Skracamy, kondensujemy. Wynajdujemy słowa możliwie najtrafniejsze. Jeżeli trafi nam się coś zabawnego w takiej relacji, próbujemy to uwydatnić, osadzić w toku, bacząc, by się nie pogubiło, nie rozlazło. Są to omalże wrodzone, omalże przedświadome zasady rytmu, że już nie wspomnę o kompozycji. Tego rytmu przede wszystkim brak mi w sztuce Karpowicza. Może nie umiem go odnaleźć? Może jest tak odmienny od mego rytmu i słuchu? Może. Myślę jednak, że w kreowanej dramatycznie rzeczywistości snu, przy najdalej

---

<sup>62</sup> Zob. tamże, s. 11-12.

<sup>63</sup> Jak pisze Wawryniuk, skreśleń tej grupy było stosunkowo mało. Usunięto na przykład głosy podróżnych niewidocznego pociągu w obrazie X. Najpierw jednak szukano sposobu na ich wykorzystanie – nagrane na taśmę magnetofonową i odtwarzane z głośników zmieniły się w nieużyteczny bełkot, a ponieważ nie było lepszej koncepcji, zdecydowano o rezygnacji z tego fragmentu. Zob. więcej tamże, s. 12.

<sup>64</sup> TTb, IX *Wrocławski Festiwal Teatralny*; „Przerwa w podróży”, „Gazeta Robotnicza” 1968, nr 128, z 30 maja.

<sup>65</sup> *Teatr Karpowicza*.

idącym rozluźnieniu skojarzeń i swobodnej grze wyobraźni, konieczna jest tym bardziej – na scenie! – dyscyplina słowa, jego zwartość, funkcjonalność, choć na odmiennej, rzecz prosta, zasadzie niż w potocznym dialogu obyczajowym. Rzeczywistość snu w sztuce Karpowicza nie spełnia tych warunków. Niestety<sup>66</sup>.

Realizacja Karpowiczowego snu we wrocławskim Teatrze Współczesnym była zapewne bliższa zamysłowi autora, niż wcześniejsza reżyserska wizja Paradowskiego w Teatrze Wybrzeże<sup>67</sup>, choć uzyskany rezultat nie mógł satysfakcjonować – powstał bowiem spektakl „może ciekawy, zwłaszcza w warstwie interpretacji utworu, ale jednocześnie nierówny i niejednorodny w ekspresji”<sup>68</sup>. Witkowski „zagęścił klimat sztuki, zaostrzył rytm spektaklu, wprowadził elementy świadomej deformacji”, ale obok scen „zmontowanych sprawnie i z inwencją” (jak np. „narastający w tempie kontredans szukających się wzajemnie podróźnych”) zdarzały się też dłużyzny, miejsca puste i akcenty pretensjonalne. W opinii krytyka zamykająca sztukę modlitwa Fryzjera – „świetnie” zresztą wypowiedziana przez odtwórcę roli, Eliasza Kuziemskiego – stanowiła element „nie dość zestrojony” z całością i „sztucznie windujący” problematykę tekstu<sup>69</sup>.

Na niejednorodnym kształcie przedstawienia zaważyła gra aktorska<sup>70</sup>. Kuziemski i Maja Komorowska, kreująca postać Tancerki, najlepiej wyznaczali „dwa bieguny stylistyki” w inscenizacji – pisał w „Słowie Polskim” Jerzy Bajdor<sup>71</sup>. Fryzjer – w dziele Witkowskiego wyraźniej niż w Teatrze Wybrzeże wydobyty na plan pierwszy – utrzymany był w wyważonej, realistycz-

<sup>66</sup> „Przerwa w podróży”, s. 78.

<sup>67</sup> Kelera pisał: „Tamten sen o przerwie w podróży był jaskrawszy w barwie, pełen ostrych kontrastów i urzeczona materia – sen niejako ekstrawertyczny. Ten jest celowo bardziej szary, stonowany, bardziej skupiony na eksploracji psychologicznej. Jest smutniejszy. Jest może bliższy myśli autora, chociaż mniej efektowny”. Tamże.

<sup>68</sup> B a j d o r, dz. cyt.

<sup>69</sup> Tamże, zob. też: t e n Ź e, *IX Wrocławski Festiwal Teatralny*.

<sup>70</sup> Witkowski nie posiadał wówczas zespołu na miarę swych zamierzeń artystycznych. Kelera pisał: „Podziwiać można wprawdzie jego talent pedagogiczny i styl pracy iście „Redutowy” – efekty są widoczne w zaskakujących niekiedy przeobrażeniach aktorów znanych od lat z tej sceny; wszelako wątpić wypada, czy dalsze postępy Teatru Współczesnego okażą się możliwe bez nader wydatnych posiłków. Nie myślę zresztą o „kupowaniu” dla Teatru Współczesnego gwiazd i tuzów sceny; o ile znam Witkowskiego, taki sposób budowania teatru jest mu raczej obcy. I to dobrze. Chodziłoby więc chyba o skupienie zdolnej młodzieży, z której Witkowski potrafi ukształtować zespół pełnowartościowy”. J. K e l e r a, *Dobrze i lepiej*, „Odra” 1968, nr 10, s. 85-86; zob. też przedruk [w:] t e n Ź e, *Pojedynki o teatr*, s. 433-441.

<sup>71</sup> B a j d o r, dz. cyt.



nej tonacji (podobnie kreowała postać Suflerki Maria Zbyszewska). Kuziemski „wyraźnie troszczył się o ekonomię środków wyrazu, przekazywał pewne partie tekstu w sposób świadomie ściszony, za to starannie punktując wszystkie kulminacje”. Komorowska zaś konstruowała swoją rolę w zupełnie innej konwencji, „nie pamiętała ani przez moment o realistycznej warstwie tekstu, mówiła swe monologi z maksymalnym, obsesyjnym natężeniem, była chwilami zbyt monotonna i natarczywa w ekspresji”, swoją sugestywną kreacją wyraźnie odbiegała od charakteru aktorstwa pozostałych odtwórców ról<sup>72</sup>. Kreację byłej aktorki Teatru Laboratorium postrzegano jednak jako „obiecujący” debiut na scenie Teatru Współczesnego<sup>73</sup>.

Realizacja – zgodnie z koncepcją reżysera – rozgrywała się w surrealistycznej scenerii Daniela Mroza. Scenograf, projektując oprawę plastyczną inscenizacji, „ciekawie” potrafił podkreślić stopniowe odchodzenie od konkretności stacji ku wymiarowi czysto metaforycznemu – jak pisano<sup>74</sup>. Niezwykłą atmosferę współtworzyła także „odrealniona” muzyka Tadeusza Natanson – „istotny i celny element spektaklu” – podkreślał recenzent<sup>75</sup>.

Mimo wszystkich niekonsekwencji, jakie wypunktowywali krytycy, inscenizacja Witkowskiego pogłębiała i wzbogacała sztukę, stanowiąc „próbkę dobrego teatru”<sup>76</sup> i stając się cennym „przykładem samodzielnej, ambitnej, świadomej swego ryzyka roboty reżyserskiej”<sup>77</sup>. Efekt artystycznego porozumienia Karpowicza i Witkowskiego nie zdołał wprawdzie przekonać odbiorców – spektakl pokazano zaledwie dwa razy (podobnie jak *Dziwnego pasażera*) – ale też propozycja dramaturga (podobnie jak inne jego teksty) nie mieściła się w tym nurcie działalności Teatru, który można by nazwać „produkcyjnym”, zapewniającym komplet na widowni. Znalazła się za to w jednym szeregu z innymi, „ambitnymi, jak na siły tego teatru”, spektaklami sezonu 1967/68: *Pluskwą* w inscenizacji Jerzego Jarockiego, *Różą* Witkowskiego i *Śmiercią na gruszy* zrealizowaną przez Józefa Szajnę<sup>78</sup>.

---

<sup>72</sup> Tamże.

<sup>73</sup> K e l e r a, „Przerwa w podróży”; zob. też t e n ż e, *Teatr Witkowskiego*, s. 224.

<sup>74</sup> B a j d o r, dz. cyt.

<sup>75</sup> TTB, dz. cyt.

<sup>76</sup> Tamże.

<sup>77</sup> B a j d o r, dz. cyt.

<sup>78</sup> K e l e r a, *Dobrze i lepiej*, s. 86; zob. też: t e n ż e, *Teatr Witkowskiego*, s. 222-224.

*CHARON OD ŚWITU DO ŚWITU* ALBO SPEKTAKL JEDNEJ ROLI

Wrocławski dramaturg prapremierową realizacją *Charona od świtu do świtu* (26-03-1972) wrócił na afisz teatru prowadzonego przez Witkowskiego. O ważnym, choć nie tak głośnym jak tandem Różewicz – Jarocki, artystycznym sojuszu pisano wówczas na łamach prasowych:

Związki takie należy niewątpliwie popierać i pochwalać. Torują one drogę współczesnej dramaturgii, a dłuższa współpraca określonego reżysera z określonym dramatopisarzem daje zazwyczaj dobre wyniki w postaci ostatecznego dzieła scenicznego. Tak się dzieje na pewno w przypadku związku Karpowicza z Witkowskim. Reżyser dobrze już „czuje” poetykę autora, a autor zamiłowania i sposoby wypowiedzi scenicznego reżysera. Taką właśnie integrację i jedność bardzo wyraźnie wyczuwa się w przedstawieniu *Charona od świtu do świtu*<sup>79</sup>.

Materiał dramaturgiczny, który posłużył za podstawę Witkowskiego spektaklu, przypominał wcześniejsze twórcze upodobania autora; nie przynosząc zmian w zakresie konwencji, prezentował kolejną odsłonę Karpowiczowego teatru subiektywnego, w którym świat przedstawiony podlega poetyzacji, uwzniośleniu, a pozornie konkretne sytuacje – odrealnieniu<sup>80</sup>. Bohaterowie nowego na warsztacie Witkowskiego dramatu Karpowicza, podobnie jak postaci znane już z innych realizacji wrocławskiego dramaturga, wraz ze swoim pojawieniem się wnosili na scenę bagaż własnych, najdziwniejszych obsesji. Ich manie znajdowały swój sceniczny wyraz w sukcesywnie odślanianych scenkach, rozgrywających się pomiędzy Przewoźnikiem a kolejnymi pasażerami łodzi. Podobnie jak przy okazji innych Karpowiczowych premier, również i tym razem uwidoczniły się różnice w ocenie materiału dramaturgicznego. Zdaniem recenzenta „Teatru”, autor w „bardzo dobrze napisanych [dwuosobowych scenkach], zwięzłe, ostro, dowcipnie, z satyrycznym zacięciem” ujawnił „nowe, nieznanne dotąd cechy pisarskie”<sup>81</sup>. „Jest w tym Karpowiczowskim obrazie starego przewoźnika, owianym poetycką mgiełką – pisał dalej krytyk – nuta zadumy nad upływającym czasem, nad obojętnością człowieka wobec drugiego człowieka, nad czymś skromnym, a niedocenionym trudem”<sup>82</sup>. Inaczej rzecz postrzegał Józef Kelera, który nie pierwszy już raz

<sup>79</sup> A. W. K r a l, *Wrocławski „Charon” Karpowicza*, „Teatr” 1972, nr 9, s. 7.

<sup>80</sup> Por. B. B a k, *Moralistyka Karpowicza*, „Słowo Polskie” 1972, nr 98, s. 3.

<sup>81</sup> K r a l, dz. cyt.

<sup>82</sup> Tamże.

na łamach wrocławskiej „Odry” zgłaszał zastrzeżenia do dramaturgii Tymoteusza Karpowicza. Krytyk zastanawiał się nad tym, dlaczego swoistość wyobrażeń dramatycznych „znakomitego” poety „jako taka [...] godna baczej uwagi” wcale doń nie przemawia:

Karpowicz od dawna, z upodobaniem, kształtuje swoje dramaty w obrębie poetyki snu traktowanej swoiście – jako luźna sugestia zdarzeń przeżywanych we śnie i na granicy „przebudzenia”. Sen jest więc ramą kompozycyjną i narzędziem „przypowieści”, także płaszczyzną swobodnego montażu. Elementy tego montażu mają wszakże naturę „rodzajową”, przy czym montaż nie jest taki, by ze zderzenia tych elementów cokolwiek wyblysnęło; by samo ich umiejscowienie niesło w sobie coś więcej, lub dużo więcej, niż w istocie zdołał autor pomieścić w tych anegdotach o nieco przesuniętych rzeczywistych proporcjach. Te przesunięcia nie są także wyzyskane dość skutecznie. Rezultaty – ciekawsze przecież w takich utworach, jak *Dziwny pasażer* lub *Przerwa w podróży* – bywają zatem i takie, jak w sztuce pt. *Charon od świtu do świtu* [...] Karpowicz grzęźnie tutaj w „rodzajowych” anegdotach zestawianych kolejno i metodycznie, systemem „paciorkowym”; pomyślanych jako odbicie i przetworzenie „senne” różnych zdarzeń i motywów z życia odrzańskiego przewoźnika [...]<sup>83</sup>.

Utyskiwał też na niedostateczną zwięzłość wypowiedzi, zbyt przywiązanie autora do rodzajowego detalu czy wreszcie – dyskusyjność Karpowiczowego dowcipu, który nieczęsto bywa dowcipem scenicznie działającym.

Wyraźna różnica zdań zaznaczyła się też w kwestii interpretacji wieloznacznego tekstu. Z jednej strony podkreślano słuszność skojarzeń z Charonem mitologicznym, które – jeśli wierzyć recenzentowi „Słowa Powszechnego” – zostały wyakcentowane rozwiązaniami scenograficznymi<sup>84</sup>, z drugiej zaś wskazywano na mylący tytuł sztuki Karpowicza, która „nie jest mitologiczną przenośnią i w ogóle z mitologią nie ma nic wspólnego”<sup>85</sup>.

W większości recenzji ocena pracy reżysera i zespołu była pozytywna. Choć *Charon* Witkowskiego nie dorównywał poziomem artystycznym *Zielonym rękawicom*, „z całą pewnością” – podkreślał Kelera – nie czynił krzywdy

---

<sup>83</sup> J. K e l e r a, *Same nowe sztuki*, „Odra” 1972, nr 7, s. 80; zob. też przedruk [w:] t e n ż e, *Takie były zabawy, spory w one lata. Szkice i felietony teatralne 1968-1972*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1974, s. 361-363; por. t e n ż e, *Teatr Witkowskiego*, s. 233-234.

<sup>84</sup> Zob. S. P o l a n i c a [S. E. B u r y], „*Charon od świtu do świtu*”, „Słowo Powszechne” 1972, nr 146, z 20 czerwca. Jak pisał krytyk: „[...] kiedy po wejściu na widownię wrocławskiego Teatru Współczesnego [...] oglądamy scenografię Mariana Kołodzieja – nie mamy wątpliwości, że nasze skojarzenia z Charonem mitologicznym są prawidłowe i uzasadnione: pierwszoplanowy potężny akcent – łódź Charona – wkomponowany jest w mroczną, zamkniętą przestrzeń, kojarzącą się z naszym wyobrażeniem o Hadesie”.

<sup>85</sup> Zob. K r a l, dz. cyt.

autorowi. Zdaniem krytyka przedstawienie było „raczej sprawne, niżle zorganizowane w ruchu i w obrazie, pracowicie wyłuskujące z dialogu jego swoiste barwy i zamierzone treści”<sup>86</sup>. Kral pisał o „bardzo ładnym” spektaklu „trafiającym bezbłędnie w styl Karpowicza”, podkreślał też umiejętność przetworzenia różnych elementów w jednorodną scenicznie całość<sup>87</sup>. Bąk z satysfakcją odnotowywał konsekwencję i zdyscyplinowanie realizacji, wymieniając wśród zasług reżysera wartkie tempo, umiejętnie budowany nastrój, precyzyjne rozgrywanie scen i sytuacji; wskazywał też na jej walory malarskie<sup>88</sup>. Sposób ustawienia łodzi na scenie zdradzał „wysoką klasę plastycznego wyuczucia przestrzeni”, choć – zdaniem recenzenta „Teatru” – scenograf „nie miał tym razem wielkiego pola do popisu”<sup>89</sup>. Z tym ostatnim stwierdzeniem można by polemizować, jeśli wziąć pod uwagę wcale niełatwe do zrealizowania autorskie sugestie, dotyczące plastycznego ukształtowania przestrzeni:

Olbrzymi prom „przerastający” w elementy wnętrza mieszkania, krajobrazu. Miejsce raczej wewnętrzne niż konkretne, opisowo związane z akcją. Niestabilne, chybottliwe<sup>90</sup>.

Marian Kołodziej, rozstrzygając problemy związane z konstrukcją przestrzeni scenicznej, postawił, jak się wydaje, na minimalistyczną surowość sceny i konkretności:

Stara rozklekotana łódź, w niej stary, z każdą godziną starszy przewoźnik. Ciemne surowe tło. Niby zwyczajni, ale bardzo dziwni pasażerowie. Prawdziwa łódź, prawdziwa kapusta [pojawiająca się wraz z Hodowcą kapusty – J.M.], żywe kury [w klatce, rekwizyt Hodowczyni drobiu – J.M.]. Realizm, naturalizm, ale od początku wiadomo, że i sztuka i przedstawienie to metafora [...]<sup>91</sup>.

Tak pomyślaną oprawę plastyczną nie wszyscy recenzenci uznali za rozwiązanie adekwatne dla Karpowiczowego świata. Pisano nawet o „natrętnej ilustracyjności” i jednoznacznym dopowiadaniu źródła inspiracji zawartego w tytule<sup>92</sup>. Wskazywano też na inne niedostatki wrocławskiej realizacji.

<sup>86</sup> K e l e r a, dz. cyt., s. 81.

<sup>87</sup> K r a l, dz. cyt.

<sup>88</sup> B ą k, dz. cyt.

<sup>89</sup> K r a l, dz. cyt.

<sup>90</sup> T. K a r p o w i c z, *Charon od świtu do świtu*, egzemplarz teatralny, Archiwum Teatru Współczesnego im. E. Wiercińskiego, sygn. I/223; por. tekst wydany przez Ossolineum, s. 635.

<sup>91</sup> T. B u s k i, *Zaduma nad człowiekiem*, „Gazeta Robotnicza” 1972, nr 116, s. 2.

<sup>92</sup> S. E. B u r y, *Na czworakach od świtu do świtu*, „Słowo Powszechne” 1972, nr 127, z dn. 25 V; por. P o l a n i c a, „*Charon od świtu do świtu*”.

Mieczysław Orski, relacjonując XIII Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu, na którym zaprezentowano *Charona*, stwierdził nawet, iż „zatraciło się [w niej – J.M.] wiele z bogactwa znaczeń, sygnałów, emocjonalnych tonów lirycznych ukrytych w tkance tekstu Karpowicza”, może nie z winy reżysera, ale z powodu „zastosowania innego warsztatu do przełożenia tej sztuki na scenę”<sup>93</sup>. Minusem spektaklu była nieobecność Chłopca ze złotą rybką, jednej z postaci dramatu, zapowiadanej w programie teatralnym trzema gwiazdkami, a także – również zapowiadanego przez program – zespołu pantomimicznego pod kierownictwem Włodzimierza Kowalewskiego<sup>94</sup>. Z kolei udział w przedsięwzięciu „żenująco nieudolnie” zachowującej się na scenie Wrocławskiej Grupy Beatowej INFERNO wydawał się „nieprzemysłaną decyzją” reżysera; co gorsza na znaczeniu tracił tekst piosenki o pelikanie, który nie był słyszalny przez widzów siedzących w dalszych rzędach<sup>95</sup>.

Istotnym elementem spektaklu przynoszącego wiele ról epizodycznych i jedną dużą (*Charona*) musiała się stać kreacja postaci tytułowej. Rola Przewoźnika była nie tylko trudna, ale i wyczerpująca fizycznie (wymagała stałej obecności aktora na scenie, niełatwe było też operowanie „pagajami”, co zauważył jeden z krytyków<sup>96</sup>). Z powodzeniem zmierzył się z nią Edward Lubaszenko, aktor o doskonałych warunkach fizycznych – „o sylwetce żołnierza, wyrazistych ruchach i głębokim, mięsistym głosie”<sup>97</sup>. Lubaszenko, który, jak pisano, „wyrósł we wrocławskim Teatrze Współczesnym na aktora poważnego formatu” (zaangażował się do Teatru w 1966 roku), jako bohater Karpowicza „zaprezentował nowe możliwości, był trochę nierealny, a jednocześnie ciepły i wzruszający”<sup>98</sup>. „Wyczulony” na poetykę Karpowiczowskie-

---

<sup>93</sup> M. O r s k i, *Festiwal niespełnionych nadziei*, „Słowo Polskie” 1972, z dn. 31 V, s. 4. W opinii recenzenta, w kontekście zaprezentowanych na Festiwalu dramatów, Karpowiczowy *Charon* obok *Pogrzebu po polsku* Różewicza bronił się najsilniej. Dla odmiany, cytowany wyżej Bury, widząc w *Charonie* pozycję wprawdzie „bardzo interesującą”, ale „chyba niższego lotu poetyckiego” niż poprzednie sztuki Karpowicza, za najmocniejsze pozycje Festiwalu uznał: *Pasję doktora Fausta* Jerzego S. Sity, *Klik-klak* Jarosława Abramowa oraz *Lęki poranne* Stanisława Grochowiaka.

<sup>94</sup> Zob. B a k, dz. cyt.

<sup>95</sup> Zob. tamże. Warto zaznaczyć, iż krytyk upominał się o retusze spektaklu jeszcze przed wrocławskim festiwalom, w którym miał wziąć udział (recenzja z 26 IV 1972).

<sup>96</sup> Tamże.

<sup>97</sup> E. Linde-Lubaszenko, [w:] W. F i l l e r, L. P i o t r o w s k i, *Poczet aktorów polskich. Od Solskiego do Lindy*, Warszawa: Wydawnictwo Philip Wilson, 1998, s. 181.

<sup>98</sup> K r a l, dz. cyt.

go dramatu, stworzył postać „dużego wymiaru i intrygującej głębi”<sup>99</sup>, demonstrując prawdę o swojej postaci środkami aktorskimi, a nie charakteryzacją czy „skoślawioną sylwetką”<sup>100</sup>. W pełni dojrzałą kreację mógł Lubaszenko zaliczyć do swoich artystycznych osiągnięć, co znalazło zresztą potwierdzenie w przyznanej aktorowi nagrodzie na wrocławskim Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych<sup>101</sup>. Widziano w niej nawet rekompensatę niedostatków spektaklu Witkowskiego. Tadeusz Buski, w ramach „impresji festiwalowych” (po obejrzeniu spektaklu w ramach wspomnianego wcześniej XIII Festiwalu) pisał:

[...] Nie zdziwiłbym się, gdyby się okazało, że Karpowicz pisał rolę Przewoźnika [...] z myślą o Edwardzie Lubaszence. Jego kreacja jest największym atutem przedstawienia. W ciągu krótkiego spektaklu, w którym zamknął się najwyżej kilkunastogodzinny czas akcji, w niewielu działaniach i sytuacjach, z niewielu w końcu gestów i słów poznaliśmy Przewoźnika tak, jak się poznaje człowieka, obcując z nim latami. „Przeżyliśmy” z nim dzień, a jakbyśmy przeżyli ćwierćwiecze. Grał Lubaszenko, czy był po prostu przez godzinę Przewoźnikiem? Zafascynował mnie i zapomniałem wczoraj o tym, co mnie drażniło na premierze *Charona*. Nawet nie zauważyłem, jak nie wiadomo (dla mnie), po co zjeżdżały za przyczyną Rzeźbiarza jakieś dekoracje, działa, wrocławskie symbole, jak uruchomiona nie w porę teatralna maszyna rozwalająca zniewalający przedtem nastrój, burzyła intymną kameralność, psuła to, co wydawało mi się walorem spektaklu – jego surowość. Każde odwrócenie uwagi widza od Przewoźnika wydaje mi się grzechem przeciw tej sztuce. Zwłaszcza w przedstawieniu, w którym naprawdę jest na kim uwagę skupić<sup>102</sup>.

Role epizodyczne zagrane zostały w sposób wyrównany, a całe przedstawienie odznaczało się – „jak zazwyczaj w tym teatrze”, podkreślał Kral – „piękną zespołowością”<sup>103</sup>. Poza Lubaszenką na wyróżnienie zasłużyli: Halina Dobrucka (Hodowczyni drobiu), przypominając tą rolą swoje najlepsze wcześniejsze kreacje i potwierdzając możliwości aktorskie, Zdzisław Kuźniar jako Rzeźbiarz, Tadeusz Morawski jako Ksiądz, również Jerzy Z. Nowak w roli Nauczyciela (niestety, pojawiając się na scenie ponownie, jako jeden z czterech panów, „był po prostu niedobry”), a także Bogusław Kierc, który

<sup>99</sup> P o l a n i c a [S. E. B u r y], dz. cyt.

<sup>100</sup> B ą k, dz. cyt.

<sup>101</sup> Warto dodać, iż wcześniej (1970) sprawdził się już w teatrze poetyckim Kajzara, otrzymując nagrodę na wrocławskim Festiwalu za postać Ojca w *Paternoster*.

<sup>102</sup> B u s k i, dz. cyt. Recenzja ukazała się w numerze z 17 V. Być może owymi nieuzasadnionymi – zdaniem krytyka – dekoracjami były, zapowiadane w programie teatralnym, „rzeźby świątków”, wykonane przez uczniów Liceum Sztuk Plastycznych w Warszawie.

<sup>103</sup> K r a l, dz. cyt.

rozpoczął wprawdzie „zbyt nerwowo”, ale zdołał uwierzytelnić aktorską propozycję<sup>104</sup>. Korzystnie zaprezentował się też Andrzej Bielski jako Milczący Pasażer, a jako Pan I „precyzyjnie” podawał tekst<sup>105</sup>. Warto może dodać, iż kwestie Milicjanta (w tej roli Kazimierz Ostrowicz) ogłoszono z widowni.

*Charon od świtu do świtu* był ostatnią ukończoną pracą Andrzeja Witkowskiego nad materiałem dramaturgicznym Karpowicza. Na jednym z ambitniejszych w założeniu przedsięwzięć sezonu 1971/72 w Teatrze Współczesnym, będącego już raczej „próbą obrony osiągniętej pozycji teatru w toku zdarzeń coraz mniej szczęśliwych”<sup>106</sup>, zaciążyła, w opinii części krytyków, dyskusyjna atrakcyjność tekstu (przywołującego znane już obsesje autora) i specyficzne ujęcie snu („jeszcze jedna przypowieść nieciekawie pogmatwana i rozwleczona po bezdrożach poetyki snu”<sup>107</sup>), a także realizacyjne potknięcia. Ale spektakl ten, oparty na tytułowej kreacji Charona, przynosił ważną i trwale wpisującą się w dorobek artystyczny jednego z wybitniejszych polskich aktorów rolę, i choćby przez to pozostaje wydarzeniem znaczącym w dziejach wrocławskiego teatru.

Ostatnim dramatem Karpowicza, nad którym pracował Witkowski, już w okresie swojej dyrekcji w białostockim Teatrze im. A. Węgierki, była sztuka *Noc jest tylko wygnanym dniem*<sup>108</sup>. Realizację uniemożliwiła jednak nagła śmierć reżysera, w czerwcu 1977 roku, podczas Festiwalu Teatrów Polski Północnej.

Spotkanie Karpowicza z Witkowskim nie mogło być dziełem przypadku. Twórczość sceniczna autora *Zielonych rękawic* to przykład ambitnych i niebanalnych propozycji repertuarowych, takich właśnie, jakich odważnie poszukiwał reżyser hołdujący najlepszym, „redutowym” tradycjom pracy w teatrze<sup>109</sup>. I Karpowiczowi, i Witkowskiemu bliskie były: osadzenie w konkre-

---

<sup>104</sup> Zob. B a k, dz. cyt.

<sup>105</sup> Tamże.

<sup>106</sup> Zob. K e l e r a, *Teatr Witkowskiego*, s. 233-237.

<sup>107</sup> Tamże.

<sup>108</sup> Zob. opatrzonej adnotacją o niezrealizowaniu spektaklu tekst Andrzeja Falkiewicza, napisany do programu prapremiery sztuki *Noc jest tylko wygnanym dniem*, w reżyserii Andrzeja Witkowskiego w Teatrze im. A. Węgierki w Białymstoku [w:] A. F a l k i e w i c z, *Fragmety o polskiej kulturze*, Warszawa: Czytelnik 1982, s. 204-211; zob. też: K e l e r a, *Teatr Witkowskiego*, dz. cyt., s. 220. Podobnie jak we Wrocławiu, Witkowski „z właściwą mu energią, pracowitością i bezwzględnością zabrał się do zmiany charakteru i podniesienia rangi Teatru im. A. Węgierki, ta jednak dyrekcja trwała zbyt krótko [zaledwie jeden sezon – 1976/77 – J.M.], aby przynieść trwalsze efekty”. *Słownik*, s. 766.

<sup>109</sup> Wśród rozległych zainteresowań repertuarowych Witkowskiego znalazły się takie

cie, ekspresjonistyczna wyrazistość, groteskowa deformacja świata i jego bohaterów, aż do granicy okrucieństwa, przy jednoczesnym dążeniu do poetyckiego uogólnienia. Określany często przez krytyków formułą kameralnego ekspresjonizmu styl reżyserski Witkowskiego współbrzmiał z subiektywnymi, obsesyjnie zarażonymi światem, wizjami dramaturga, a jego talent konstrukcyjny, dyscyplina i sztuka umiaru, o których pisał – wielokrotnie tu cytowany – Keler, mogły tylko pomóc czasami zbyt bujnej w swej polifoniczności dramaturgii. Tym bardziej, że biorąc go na warsztat praktyka sceny istotnie obchodziło to, by twórczo i na własny sposób wydobywając bogactwo kreowanego świata nie pozbawić go jednocześnie owego swoistego charakteru, jaki nadał mu autor.

#### SZTUKI KARPOWICZA W REŻYSERII WITKOWSKIEGO DOKUMENTACJA

Teatr Rozmaitości – późniejszy Współczesny im. E. Wiercińskiego we Wrocławiu

##### *DZIWNY PASAŻER*

Reż. Andrzej Witkowski, scen. Janusz Tartyło

Obsada: Pasażer – Wiktor Grotowicz; Szofer – Władysław Dewoyno; Studentka – Alina Lipnicka; Maria Kęłowska; Gospodyni – Dorota Dworzyńska; Fotograf – Janina Skałacka; Ksiądz – Jerzy Chudzyński; Organista – K. Ostrowicz; Milicjant I – Wiesław Kowalczyk; Milicjant II – Henryk Teichert.

Praprem. 27 VI 1964; 2 przedstawienia

Rec.: J. K e l e r a, „Odra” 1964, nr 19, s. 67-71; t e n ż e, „Teatr” 1964, nr 16, s. 7.

Uwagi: Sztukę obejrzało zaledwie 135 widzów. Teatru Rozmaitości uczestniczył sztuką *Dziwny pasażer* w V Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu; Nagroda „Gazety Robotni-

---

pozytcje, jak: traktowane w stylu commedia dell'arte *Szelmostwa Skapena* (1956, 1958, 1960, 1964) i *Parady* (1966); późny Słowacki, m.in. *Zawisza Czarny* (1961), *Samuel Zborowski* (1970), adaptacje utworów Żeromskiego: *Popioły* (1964), *Róża* i *Przedwiośnie* (1968) czy też rzadko lub tylko przez Witkowskiego wystawiane (a więc podobnie jak Karpowiczowe) sztuki współczesne repertuaru światowego, m.in. *Człowiek i cień* (1959), *Więźniowie z Altony* (1962), *Szczęśliwa przystań* (1971). Zob. np. *Słownik*, s. 766.



czej” dla A. Witkowskiego za reżyserię, Nagroda Wydziału Kultury Prezydium Rady Narodowej m. Krakowa za grę aktorską dla W. Grotowicza, odtwórcy roli tytułowej, wyróżnienia jury dla W. Dewoyno za rolę Szofera, J. Tartyły za scenografię. Realizację Witkowskiego pokazano też we wrocławskim Teatrze TV (reż. TV K. Oracz, prem. 28 IX 1966, 76 min).

### ZIELONE RĘKAWICE

Reż. Andrzej Witkowski, scen. Kazimierz Wiśniak, muz. Adam Walaciński,  
tańce: Zofia Więclawówna

Obsada: Symeon – Wiktor Grotowicz, Sylweryusz – Edward Lubaszenko, Ma-  
tylda – Asja Łamiugina, Błażej – Eliasz Kuziemski, Łuka – Jarosław Ku-  
szewski, Barnaba – Zdzisław Kuźniar, Bonifacy – Andrzej Bielski.

Prem. 19 II 1967; 38 przedstawień

Rec.: J. P. G a w l i k, „Życie Literackie” 1967, nr 33, s. 8; J. J a k u b o w s k a, „Kultura”  
1968, nr 2, s. 10; J a s z c z [J. A. S z c z e p a Ń s k i], „Trybuna Ludu” 1967, nr 221, s. 6;  
J. K e l e r a, „Odra” 1967, nr 5, s. 79-80; T. L u t o g n i e w s k i, „Gazeta Robotnicza”  
1967, nr 53, s. 2; I. O c h n i o, „Express Wieczorny” 1967, nr 295, s. 4; S. P o l a n i c a  
[S. E. B u r y], „Słowo Powszechnie” 1967, nr 294, s. 5.

Uwagi: Sztukę grano w nowej, rozszerzonej wersji, która znacznie odbiegała od pierwodruku  
w „Dialogu” (1960, nr 9, s. 5-40). W sez. 1966/67 – 17 przedstawień w siedzibie (1163 widzów);  
2 przedstawienia w objęździe (679 widzów). W sezonie 1967/68 – 8 przedstawień w siedzibie  
(1229 widzów), 1 przedstawienie w objęździe (698 widzów). W sez. 1969/70 zmiany w obsadzie:  
Symeon – Edward Lubaszenko, Sylweryusz – Andrzej Kierc, Łuka – Jerzy Z. Nowak. 9 przedsta-  
wień w siedzibie (1136 widzów), 1 przedstawienie w objęździe (444 widzów). Udział Teatru  
Rozmaitości w VII Kaliskich Spotkaniach Teatralnych (2-10 V 1967) m.in. ze sztuką *Zielone  
rękawice*. Jury: Jerzy Grotowski (przew.), Maria Czannerle, Andrzej Hausbrandt, Stanisław  
Kaszyński, Jerzy Sokołowski, Bohdan Adamczak), przyznało nagrodę reżyserską Andrzejowi Wit-  
kowskiemu. Udział Rozmaitości z tą samą sztuką również w VIII Festiwalu (który nie miał cha-  
rakteru konkursu) poświęconym polskiej dramaturgii (Wrocław, 15-21 V 1967). Udział Teatru  
im. Wiercińskiego m.in. ze sztuką *Zielone rękawice* w III Warszawskich Spotkaniach Teatralnych  
(1-10 XII 1967, scena Teatru Dramatycznego). 4 III 1968 jury nagrody aktorskiej Towarzystwa  
Miłośników Wrocławia przyznało nagrodę za najwybitniejsze kreacje aktorskie w teatrach  
wrocławskich w sez. 1966/67 Eliaszowi Kuziemskiemu za rolę Błażeja w Teatrze Współczesnym  
im. E. Wiercińskiego.

### PRZERWA W PODRÓŻY

Reż. A. Witkowski, asystent reż. Helena Reklewska, scen. Daniel Mróz, muz.  
Tadeusz Natanson

Obsada: Architekt – Wiktor Grotowicz; Bokser – Zdzisław Kuźniar; Fryzjer  
– Eliasz Kuziemski; Gospodarz – Marek Idziński, Jerzy Block; Staruszka  
z jarzębiną – Wanda Węśław; Suflerka – Halina Dobrucka, Maria Zbyszew-

ska; Tancerka – Maja Komorowska; Windziarz – Jerzy Nowacki, Zawiadowca – Zbigniew Roman

Prem. 28 V 1968; 2 przedstawienia

Rec.: J. B a j d o r, „Słowo Polskie” 1968, nr 150; t e n ż e, „Dialog” 1968, nr 8, s. 134; J. K e l e r a, „Odra” 1968, nr 7/8, s. 77-78; TTB, „Gazeta Robotnicza” 1968, nr 128.

Uwagi: Spektakl obejrzało 517 widzów. Udział Teatru Współczesnego w IX Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych (Wrocław, 23-27 V 1968) m.in. z *Przerwą w podróży*.

### *CHARON OD ŚWITU DO ŚWITU*

Reż. Andrzej Witkowski, asystent reż. Andrzej Bielski, scen. Marian Kołodziej, muz. Piotr Moss, kier. zespołu pantomim. Włodzimierz Kowalewski  
Obsada: Przewoźnik – Edward Lubaszenko; Hodowca kapusty – Bogusław Kierc; Hodowczyni drobiu – Halina Dobrucka; Chłopiec ze złotą rybką – \*\*\*; Nauczyciel – Jerzy Z. Nowak; Milczący pasażer – Andrzej Bielski; Rzeźbiarz – Zdzisław Kuźniar; Ksiądz – Tadeusz Morawski; Milicjant – Kazimierz Ostrowicz; Czterech Panów – Andrzej Bielski (Pan I), Bogusław Kierc, Zdzisław Kuźniar, Jerzy Z. Nowak.

Praprem. 26 III 1972; 40 przedstawień

Rec.: B. B ą k, „Słowo Polskie” 1972, nr 98, s. 3; T. B u s k i, „Gazeta Robotnicza” 1972, nr 116, s. 2; J. K e l e r a, „Odra” 1972, nr 7-8, s. 80-81; (k.k.) [K. K l e m], „Wieczór Wrocławia” 1972, nr 115, s. 4; A. W. K r a l, „Teatr” 1972, nr 9, s. 7-8; M. O r s k i, „Słowo Polskie” 1972, nr z dn. 31 V, s. 4; S. P o l a n i c a [S. E. B u r y], „Słowo Powszechne” 1972, nr 146; S. E. B u r y, „Słowo Powszechne” 1972, nr 127, s. 4.

Uwagi: W spektaklu wzięł udział zespół pantomimiczny. Wykorzystano nagrania Zespołu Kameralnego Filharmonii Wrocławskiej pod dyr. Tadeusza Strugały oraz Wrocławskiej Grupy Beatowej INFERNO. Do przedstawienia włączono rzeźby świątków wykonane przez uczniów Liceum Sztuk Plastycznych w Warszawie. Teatr wrocławski sztuką *Charon od świtu do świtu* zaprezentował się na XIII Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych. W 1973 r. Nagrodę Dolnośląskiego Towarzystwa Upowszechniania Kultury Teatralnej, przyznaną z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru, otrzymał za rolę Charona Edward Lubaszenko. W sez. 1971/72 sztukę obejrzało 3677 widzów. W sez. 1972/73 – 25 przedstawień obejrzało 5546 widzów.

## BIBLIOGRAFIA

- K e l e r a J., *Pojedynki o teatr*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1969.
- K e l e r a J., *Takie były zabawy, spory w one lata. Szkice i felietony teatralne 1968-1972*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1974.
- K e l e r a J., *Wrocław teatralny 1945-1980*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1983.
- W a w r y n i u k B., „Przerwa w podróży” Tymoteusza Karpowicza w reżyserii Andrzeja Witkowskiego na scenie Teatru Współczesnego we Wrocławiu. Próba interpretacji semiologicznej, Wrocław 1969, mps pracy mgr., Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego sygn. WI 5200/6736.

## WITKOWSKI'S KARPOWICZ

## S u m m a r y

This paper discusses the collaboration between the author, Tymoteusz Karpowicz, and the director, Andrzej Witkowski (broken by the latter's sudden death). This artistic alliance had brought forth for theatrical works, prepared by the Wrocław group Teatr Rozmaitości (later renamed as the E. Wierciński Teatr); Witkowski himself made every effort to do it. Owing to Witkowski, the playwright could treat this theatre almost as his own stage. Karpowicz had found in the Wrocław director the most careful and profound interpreter of his plays, someone who noticed in them a new theatrical quality. According to critics, Witkowski "felt" best Karpowicz's dramaturgical matter. He collaborated with the author and at the same time created his independent and ambitious productions, which made the texts more profound and richer in their expression. This creative alliance was initiated by the preview of *The Strange Passenger* in 1964. Three years later Witkowski directed *The Green Gloves*. The latter production was very different from earlier productions in other theatres. It became the most important spectacle of the season and gained a permanent place among the most eminent productions of the director and the Wrocław stage. In the following years there were still other stagings: *A Break in the Journey* (1968), based on a new version of the text; Witkowski participated in the whole process, and the preview of *Charon from Dawn to Dawn* (1972).

*Translated by Jan Klos*

**Słowa kluczowe:** Tymoteusz Karpowicz, Andrzej Witkowski, reżyseria, teatralia.

**Key words:** Tymoteusz Karpowicz, Andrzej Witkowski, direction, theatricalities.