TEATR POLSKI

W WARSZAWIE

SCENA KAMERALNA

DYREKTOR

ANDRZEJ KRASICKI

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY

AUGUST KOWALCZYK

KIEROWNIK LITERACKI

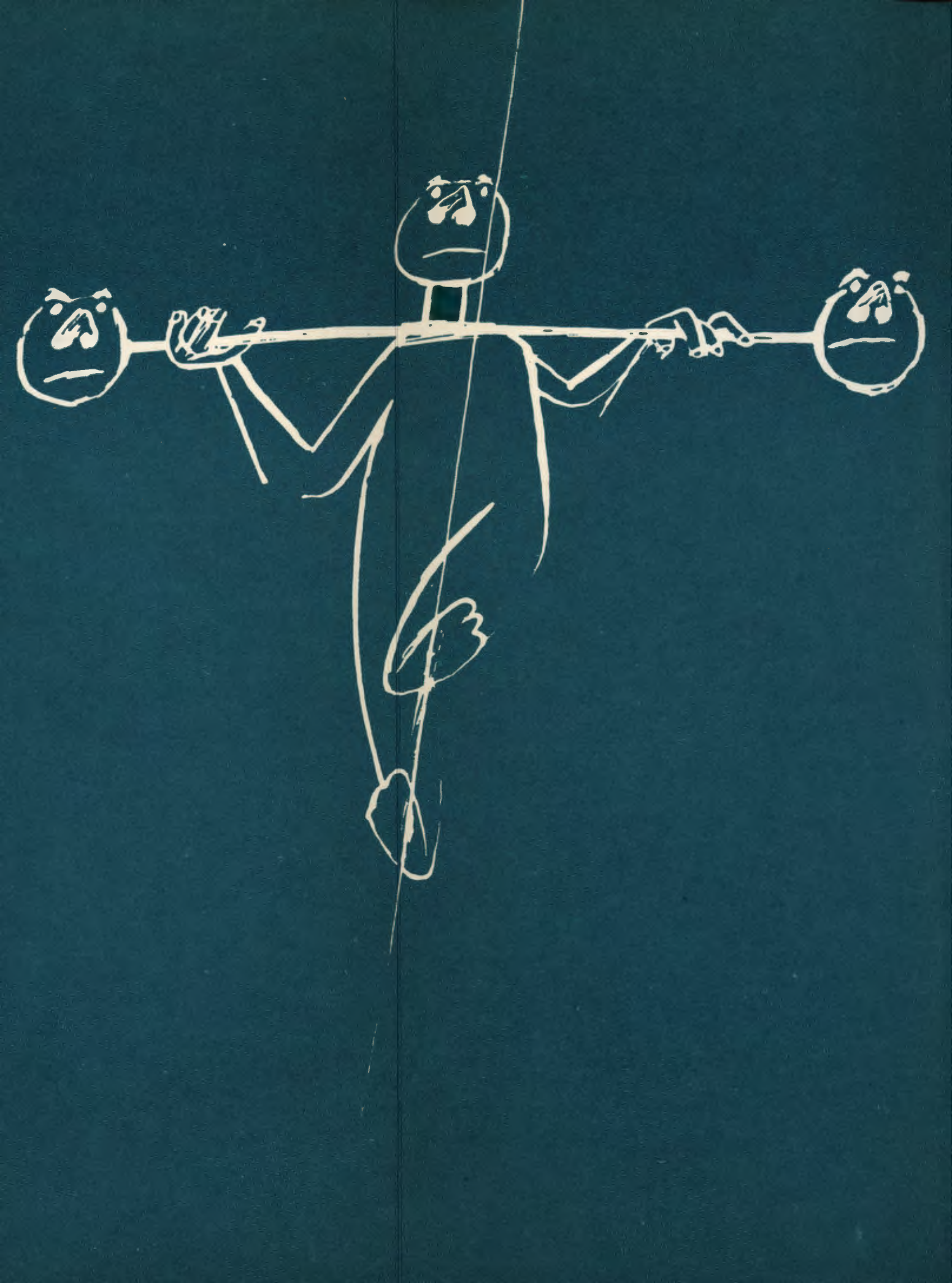
STEFAN TREUGUTT

Aleksander Ścibor-Rylski

BLISKI NIEZNAJOMY

1

SEZON 1968-1969



PRAPREMIERA

W PAŹDZIERNIKU 1968

Aleksander Ścibor-Rylski

BLISKI NIEZNAJOMY

ALEKSANDER ŚCIBOR-RYLSKI

REŻYSER

Na to pytanie może się pan obrazić — albo może je pan zbyć łatwym żartem. Ale po to, żeby mówić o pana sztuce, musimy je postawić. Otóż — dlaczego wybrał pan ten właśnie temat?

AUTOR

Każdemu, kto pisze, krążą po głowie najrozmaitsze tematy: koniec końców zostaje się przy jednym, prawda? Za trzydzieści lat, jak dobrze pójdzie i jak zacznę pisać pamiętniki, wymyślę pewnie jakieś motywy, może nawet będą wyglądać sensownie. Dziś mogę najwyżej powiedzieć, że zawsze intrygował mnie taki charakter, jaki przypisałem Antoniemu; reszta sama wynika z tego charakteru. Proszę nie wymagać, żebym równocześnie pisał i zastanawiał się, dlaczego piszę. Jak dla mnie — o jedną funkcję za dużo.

REŻYSER

Więc wyraźniej — ważna jest w tym wypadku sprawa jednostkowa, próba pokazania sytuacji wprawdzie niezwykłej, ale będącej wynikiem zjawiska w życiu współczesnym statystycznie dość powszechnego, czy wreszcie — punkt wyjścia dla powiedzenia widzowi czegoś o nim samym, o jego życiu (bo przecież każdy może być Magdą albo Antonim)?

AUTOR

Pani ma nadzieję, że ja powiem coś więcej niż jest w tekście. A mnie się to po prostu wydało zabawne: taki człowiek, który chce kochać jedną kobietę, ale nie potrafi, bo mu w tym przeszkadza obecność wszystkich innych kobiet na świecie. Oczywiście, kiedy się jest Antonim, nie ma się zbyt wielu powodów do śmiechu. Ale im dalej od Antoniego, tym rzecz robi się mniej poważna, aż wreszcie — w którymś punkcie — wydać się musi całkiem błaha. Próbowałem patrzeć na Antoniego równocześnie z bliska i z daleka; tam gdzie mi się to udało (albo gdzie mi się wydawało, że mi się udało), Antoni był dla mnie zarazem i żałosny i śmieszny. Te miejsca lubię nabardziej. W innych, jak na przykład w końcówce — nie umiałem zachować dystansu. Z tych miejsc nie jestem zadowolony. W sumie, jak Pani widzi, mogę opowiedzieć parę plotek na temat tego, jak się układały moje stosunki z bohaterami, ale to właściwie wszystko. Resztę zostawiam kolegom, lepiej przygotowanym teoretycznie.

REŻYSER

W sztuce są dwa plany „dziania się": to, co Magda i Antoni odgrywają z przeszłości — a więc retrospekcja oraz to co oboje przeżywają w chwili oglądania własnej przeszłości. Plany te nieustannie zderzają się ze sobą, zderza się w ten sposób przeszłość z teraźniejszością.

Dla aktora ta dwuplanowość czasowa jest trudna i ciekawa jednocześnie. Ciekawa, bo pozwala pan grać mu kilka postaci złączonych w jednej osobie; trudna, bo postać musi być „prawdziwa" w obu rzeczywistościach równocześnie. Która jest bardziej realna?

Dla nas odpowiedź na pytanie, który plan jest ważniejszy, była oczywista — i o tym próbujemy mówić na scenie. A odpowiedź pana?

AUTOR

To jest tak i nie tak. Proszę zważyć, że Magda tylko w kilku scenach gra coś, co widziała na własne oczy. We wszystkich innych konstruuje sytuacje, maksymalnie — jej zdaniem — zbliżone do tych, które zaistniały, lub przynajmniej mogły zaistnieć. Ale są to za każdym razem sytuacje hipotetyczne. Wskutek tego również Antoni bywa zmuszony do grania czegoś, co — być może — wyglądało właśnie tak, ale mogło także wyglądać inaczej. Czasami nawet — jak np. w scenie z redaktorką

i szwedzkim piernikiem — widzimy, że gra, a przynajmniej zaczyna grać bez większego przekonania. Być może historia ta w rzeczywistości miała inny przebieg niż na scenie. Ostatecznie oboje robią to wszystko w jakimś celu, a cele ich nie są identyczne. Dlatego również ta godzina prawdy nie jest całkiem wolna od kłamstwa.

Dla mnie ta sztuka jest pojedynkiem i wszystko, co się w niej dzieje, musi być podporządkowane regułom walki, również retrospekcje, hipotezy i domysły. To, jak myślę, określa także hierarchię planów; jedyną rzeczywistością, jaka istnieje i jaka się liczy, jest rzeczywistość bieżąca, rozgrywana przed nami na gorąco. Reszta — to argumenty, fortele, zasadzki. Ale — żeby miały siłę — powinny być grane bardzo prawdziwie. W sytuacji, jaka powstała tej nocy, markować można istnienie rekwizytów, lecz nie uczuć. Inaczej będzie to pojedynek na papierowe szable.

REŻYSER

W trakcie pracy uznaliśmy za kluczową scenę ostatnią — która powinna być dla widza i zaskoczeniem i nieuchronnym finałem, ale finał musi być przez wcześniejsze wydarzenia w sposób logiczny przygotowany. Czy dochowanie tej tajemnicy — pana zdaniem — jest konieczne?

AUTOR

Tak i dlatego wolałbym, żeby ten program sprzedawać po przedstawieniu. Albo żeby go opatrzyć wyraźnym ostrzeżeniem: widzowie, jeśli nie chcecie sobie zepsuć zabawy, przeczytajcie tę rozmowę dopiero po powrocie do domu. Nawet Antoni i Magda nie powinni wiedzieć, czym się to wszystko skończy, mimo że nie może się skończyć inaczej. Oboje w trakcie sztuki przeżywają momenty niepewności, rozczulenia, rozterki; chwilami zapala się w nich nawet iskierka nadziei, ale zapala się w każdym z osobna i gaśnie, nie rozdmuchana w odpowiedniej sekundzie. Trzeba tu specjalną uwagę zwrócić na Magdę; jeśli nie zachwieje się ani razu, może stracić sympatię widowni, nikt nie lubi kobiet, działających niby ślepe ramię sprawiedliwości, nawet jeżeli mają sto procent racji. Nawet sto procent racji nie jest jeszcze powodem, aby kogoś lubić.

REŻYSER

Wybór zdarzeń z przeszłości nie jest oczywiście przypadkowy. Wybiera zarówno Magda jak i Antoni. Każde z innych powodów i każde dla innych celów. Kobieta chce się utwierdzić w słuszności swojej decyzji, szuka w przeszłości potwierdzenia dla własnej racji. Mężczyzna próbuje z tą decyzją walczyć, zdaje się, chciałby się wytłumaczyć, zepchnąć winę na okoliczności towarzyszące. Przegrywa mężczyzna: do końca nie rozumie, o co w tym „zdarzeniu banalnym" chodzi, do końca kobieta jest dla niego nie żywym człowiekiem, lecz rodzajem układu odniesienia do spraw własnych. Jest to więc sztuka przeciwko mężczyźnie...

AUTOR

Wszystko się zgadza z jednym zastrzeżeniem: nie każda przegrana jest klęską. Antoni przegrywa, bo jest winien; przegrywa, bo jest słabszy. Ale Antoni przegrywa również dlatego, że raz chciał powiedzieć całą prawdę — albo przynajmniej tak dużo prawdy, jak to było dla niego możliwe. Chciał odbyć spowiedź nawet za najwyższą cenę i odbył ją. Proszę zauważyć, jak przez cały czas brakowało mu mamusi; razem z nią znikła z jego życia możliwość oczyszczenia. Odsłaniając się przed Misiunią stracił wszystko — ale po raz pierwszy poczuł się czysty. Zostawiamy go na klęczkach i wcale nie wiemy, czy się z nich podniesie. Ale ma szanse, bo pokonany i nieszczęśliwy — jest mimo wszystko innym Antonim niż ten, którego oglądaliśmy przez dwa akty.

Główny Urząd Statystyczny wyda w najbliższym czasie nową publikację p.t. „Przyczyny rozwodów" opartą o wyniki badania ankietowego, przeprowadzonego w końcu 1967 roku. Ankieta dotycząca przyczyn rozkładu małżeństw objęła 2 008 par małżeńskich, które wniosły powództwo o rozwód i dla których posiedzenia pojednawcze odbywały się w listopadzie 1967 r. →→→→→→→→→→→→

KONRAD EBERHARDT

ALEKSANDER ŚCIBOR-RYLSKI LITERATURA FAKTU I POKUSY KAMERALNOŚCI

W jednym z wywiadów przeprowadzonych z Aleksandrem Ścibor-Rylskim padła kwestia: „Pan najczęściej dokonuje mariażu przygody z problematyką polskiego dramatu". Autor „Bliskiego nieznajomego" powiedział wtedy: „Jednym z powodów tego jest fakt, że nie umiem wymyślić najprostszej historyjki bez odwoływania się do wydarzeń, miejsc i przedmiotów, które sam widziałem. Nie umiałbym nakręcić filmu dziejącego się poza Polską, a przynajmniej poza Polakami. Dwa lata temu namawiano mnie, bym napisał scenariusz wojennego filmu polsko-jugosłowiańskiego. Nie potrafiłem wymyślić kompletnie nic. Jeśli nie wiem, jakich tam używano rodzajów broni, co gotowano wieczorem przy ognisku, z czego składało się poszycie lasu, w którym można się było ukryć przed ostrzałem — moja wyobraźnia w ogóle się nie uruchamia .Nie umiałbym także stworzyć filmu abstrakcyjnie europejskiego, jak niektóre filmy „nowej fali". („Kino" nr. 10 1967 r.).

To wyznanie stanowi bardzo dogodne wprowadzenie do rozważań nad twórczością Aleksandra Ścibor-Rylskiego — prozaika, scenarzysty, reżysera filmowego, a ostatnio także dramaturga. Jest to bowiem twórca, który wszedł do literatury (a do niej zaliczam także scenariusze) jako autor utworów wyraźnie osadzonych w realiach Polski powojennej, odwołujący się do rzeczywistych sytuacji, do faktów historycznych. Dwie najbardziej znane powieści Ścibor-Rylskiego „Węgiel" (1950 r.) i „Styczeń" (1956 r.) prezentują nam pisarza przekładającego nade wszystko ostro zarysowane sylwetki bohaterów — antagonistów, wyraźne konflikty, atmosferę napięcia politycznego. A zatem cechy, które nie są dzisiaj pospolitymi...

Data wydania „Węgla" wiele może powiedzieć o okolicznościach, w jakich ta górnicza powieść powstała. Przez długie lata owe „okoliczności" przesłaniały obiektywne zalety i wady książki. Dzisiaj kiedy otwiera się tę książkę zapominając o okresie, w którym była pisana, odnosi się wrażenie, że jest to po prostu jedna z lepszych polskich powieści poświęconych górnikom, których wyczerpująca praca i konflikty związane z awansem społecznym zostały ukazane w sposób wyrazisty, barwny, na pograniczu sensacyjności. Można by powiedzieć, że to właśnie wyczucie faktów, realiów w osobliwy sposób ocaliło „Węgiel", pozwalając mu wydobyć się na powierzchnię z potopu drętwych, schematycznych tekstów lat pięćdziesiątych.

„Styczeń" — (według tej powieści Witold Lesiewicz nakręcił „Rok pierwszy") pozostaje książką żywą, przedstawiającą w niezafałszowany sposób konflikty polityczne pierwszych lat powojennych.

Aleksander Ścibor-Rylski jest bowiem pisarzem i scenarzystą o temperamencie zdecydowanie poli-

2 008 spraw rozwodowych, objętych ankietą, stanowi około 5% wnoszonych rocznie do sądu spraw rozwodowych i wynosi około 8% orzekanych prawomocnie rozwodów.

Ze wszystkich spraw, objętych ankietą, 27 zostało zakończonych pojednaniem stron i odstąpieniem od powództwa, reszta spraw przeszła w następną fazę procesu rozwodowego. Około 87% pozwów w sprawach →→→→→→→→→→→→→→→→

tycznym. To nie rzemieślnik, dla którego każdy temat jest dobry; ma on swój świat, swoich bohaterów. Jego świat wyłania się z kataklizmu, mozolnie scala się na ruinach, zaludniają go ludzie zdeformowani psychicznie przez stały przymus walczenia, zabijania, dokonywania politycznego wyboru. Jego obsesją jest nieufność, mury wyrastające pomiędzy ludźmi najlepszej nawet woli. Tej nieufności, uzasadnionej przez sytuację, lecz tragicznej w następstwach, autor przypisuje niejedną klęskę, niejeden błąd dokonany w przeszłości. W „Cieniu" (scenariuszu zrealizowanym przez Jerzego Kawalerowicza w 1965 r.), nieufność jest czymś w rodzaju zatrutego powietrza, „smogu", którym oddychają wszyscy; w scenariuszu „Ostatniego strzału" (reż. Jan Rybkowski — 1958 r.) mur nieufności prowokuje człowieka z podziemia do krwawych rozrachunków; w „Roku pierwszym" nieufny Otryna zgubi swego sojusznika, Dunajca.

Znamy Ścibor-Rylskiego scenarzystę poprzez filmy innych reżyserów: Kawalerowicza, Lenartowicza, Lesiewicza, czy Wajdę („Popioły" — 1966 r.). Dlatego też pełne pojęcie o jego stylu może dać lektura jego własnego scenariusza, choćby „Zaułka Świętego Sebastiana" (1957 r.).

Sytuacja wyjściowa w „Zaułku" jest niezmiernie charakterystyczna dla pisarstwa Ścibor-Rylskiego: pierwsze lata powojenne, czas ujawniania się organizacji podziemnych. Bohater scenariusza, Rosłaniec, zwleka z ujawnieniem się, bierze jeszcze udział w bezsensownej akcji, w której zostaje ranny. Korzec, szef miejscowego urzędu bezpieczeństwa nie dąży do rozognienia konfliktów politycznych, wolałby zdobywać przeciwników dla swych racji niż ich likwidować. Sprzyja mu Lachowicz, były działacz konspiracyjny, on także szuka kontaktu z grupą Rosłańca chcąc skłonić ją do dekonspiracji. W momencie gdy usiłowania te są bliskie pomyślnego rezultatu — na scenę wkracza przełożony Korca, Roland, człowiek reprezentujący „twardy kurs" i przekreśla poprzednie próby. Rzecz znajdzie tragiczny finał: Rosłaniec i Lachowicz zginą, Korzec pójdzie do więzienia.

Jednakże ten portret autora politycznego, aprobowany zresztą chętnie przez samego Ścibor-Rylskiego w jego własnych wypowiedziach, nie jest przecież pełny. Ścibor-Rylski jest bowiem nie tylko autorem powieści, scenariuszy i filmów o tematyce politycznej. Znajdujemy w jego dorobku także realizowane według własnych scenariuszy filmy: „Ich dzień powszedni" (1963 r.) i „Późne popołudnie" (1964 r.) filmy kameralne, intymne, dotyczące problematyki zdecydowanie obyczajowej. Myślę, że można by, choć z pewnym wahaniem dorzucić do tych tytułów także i zrealizowany przez Ścibor-Rylskiego według własnego scenariusza film „Jutro Meksyk" (1965 r.). To z tej właśnie tradycji kameralnej i obyczajowej, wywodzi się pierwsza sztuka teatralna Aleksandra Ścibor-Rylskiego — „Bliski nieznajomy". Łączy ją szczególnie bliskie pokrewieństwo z „Ich dniem powszednim".

Film ten kojarzy się z ważnymi, choć już odległymi faktami z naszego życia kulturalnego, a przede wszystkim ze zjawiskiem, które pięć lat temu nazwano „buntem scenarzystów". Zjawisko to było wynikiem typowo polskiej sytuacji w dziedzinie kinematografii, która nie dysponuje zupełnie tzw. scenarzystami zawodowymi, lecz wykorzystuje teksty pisarzy.

objętych ankietą wpłynęło od mieszkańców miast, 13% — od mieszkańców wsi. Mniej więcej taką samą proporcję obserwuje się w danych z prawomocnie orzekanych rozwodów. Tam 85% rozwodów jest orzekanych z powództwa mieszkańców miast, a 15% z powództwa mieszkańców wsi. Około 87% ankietowanych kobiet i około 79% mężczyzn nie ukończyło →→→→→→→→→→→→→→→→→→→→→→

W głośnym artykule Jerzy Stefan Stawiński domagał się wówczas uznania autonomicznych praw scenarzystów, a także umożliwienia autorom realizacji ich własnych filmów.

Zgodzono się z tymi postulatami; na ekranach pojawiły się filmy Tadeusza Konwickiego („Ostatni dzień lata", „Zaduszki"), Jerzego S. Stawińskiego („Rozwodów nie będzie", „Pingwin") i „Ich dzień powszedni" Aleksandra Ścibor-Rylskiego.

Spośród pisarzy, imających się kamery, tylko Ścibor-Rylski przeistoczył się w reżysera, którego mamy prawo uważać za zawodowego filmowca, realizującego jeden, a nawet dwa filmy na rok.

Owe filmy pisarzy zaskoczyły krytyków. Nie tego oczekiwali. Chyba tylko filmy Konwickiego odpowiadały wyobrażeniom o „filmie autorskim". Tej konsternacji dał może najpełniejsze świadectwo Ernest Bryll w artykule pt. „Łagodne włamanie", który ukazał się we „Współczesności" (nr 7 — 1963 r.):

Pisarze „nie powinni tworzyć filmów niekontrowersyjnych, choćby nawet tworząc filmy przeciętne potrafili to lepiej zrobić od zawodowych reżyserów. A to, niestety, muszę zarzucić Ściborowi.

Może to złe słowo. Nie można Ściborowi wiele wypominać złego, traktując go jako jeszcze jednego z licznej falangi polskich reżyserów A.D. 1962. Jest nawet jednym z lepszych. Potrafi budować napięcie, umie realizować sceny dowcipne, umie pokazać ciekawie błahe sprawy. I znowu złe słowo. Bo to, o czym opowiada Ścibor, mogłoby wcale nie być błahe. Ale to już jest właśnie kwestia pasji twórczej. W wypadku „Ich dnia powszedniego" większa część wysiłku zdolnego pisarza poświęcona została temu, aby pisarz przemienił się w niepodlegającego żadnym zarzutom przyzwoitego reżysera... Tylko nie tak wyobrażałem sobie dyskutowane niegdyś gorąco włamywanie się pisarzy do kinematografii".

Jest to tekst znamienny, gdyż doskonale można z niego wyczytać wahanie krytyka. Z jednej strony spotkał go zawód, bo „Ich dzień powszedni" nie jest „filmem autorskim", jakiego się spodziewał, to znaczy filmem wprowadzającym nowe treści odziane w nową, oryginalną formę. Z drugiej jednak strony nie może zamknąć oczu na fakt, że Ścibor-Rylski potrafi pokazać ciekawe „błahe" sprawy. A to jest w tym wypadku istotą rzeczy. Wbrew ogólnym przewidywaniom pisarze za kamerą nie wnieśli do filmu żadnych rewolucji formalnych. Ale za to zwrócili uwagę na ten obszar spraw i tematów, który wykraczał poza pole widzenia najwybitniejszych reżyserów, zaprzątniętych przez wielkie problemy narodowe, historyczne i polityczne.

Dotyczy to zwłaszcza „Ich dnia powszedniego". To co uderza w tym filmie — to przede wszystkim bezpośredniość, z jaką autor potraktował temat skłóconego małżeństwa. Temat ten nie stał się punktem wyjścia dla jakichś daleko idących uogólnień, nie ma w nim nic z przenośni, z metafory tak drogiej sercu większości wybitnych polskich reżyserów. Bohater tego filmu jest lekarzem Pogotowia Ratunkowego, jego żona — nauczycielką wychowania fizycznego. Mieszkają w zwykłym, umiarkowanie nowoczesnym mieszkaniu, które zdecydowanie odbiega od luksusu większości wnętrz pokazywanych w polskich filmach. Praca Andrzeja jest pożyteczna, lecz wyczerpująca i nużąca; pracy jego żony także na dłuższą metę nie można uznać za upajającą przygodę. Ich wspólny urlop ma być właśnie okazją wyrwania się z codziennego kieratu, spojrzenia na wiele rzeczy z dystansu. Ale film

w momencie wniesienia pozwu rozwodowego 30 roku życia. Przeciętny wiek rozwodzącej się kobiety wynosił 34 lata, a mężczyzny — prawie 37 lat. Ankietowane małżeństwa odznaczały się dość długim „stażem" małżeńskim, wynoszącym przeciętnie 10 lat od momentu ślubu do wniesienia powództwa o rozwód. Tylko 2% małżeństw nie przeżyło ze sobą pełnego roku, 48% małżeństw →→→

Ścibor-Rylskiego opowiada właśnie o niemożności spędzenia tego urlopu razem.

Mamy zatem w tym filmie warstwę doskonale podpatrzonych i precyzyjnie zarejestrowanych przez kamerę realiów oraz płaszczyznę niewidzialną, ale wyczuwalną, na której dokonuje się starcie czynników w gruncie rzeczy pozaracjonalnych. Bo właściwie nie można dokładnie scharakteryzować konfliktu między Andrzejem a jego żoną, Nitką, wszystkie argumenty, jakimi się posługują, są pozorne i ukrywają coś znacznie poważniejszego. Tak jak trudno byłoby jednoznacznie określić istotę sporu pomiędzy Antonim i Magdą w „Bliskim nieznajomym". Z tą wszakże różnicą, że „Bliski nieznajomy" jest w większym stopniu seansem psychoanalitycznym, próbą dotarcia do źródeł konfliktu, do źródeł osobowości bohatera. „Ich dzień powszedni" prezentuje nam nieco łatwiejszy gatunek utworu, utworu, w którym ludzie „ujawniają się" poprzez swoje działania, a nie słowa; widzimy ich stale w ruchu, w najrozmaitszych sytuacjach. Ale i tutaj Aleksander Ścibor-Rylski stara się uchwycić coś, czego nie można zamknąć w żadnej formule: ustawiczne przyciąganie się i odpychanie dwojga istot, które potrzebują się nawzajem właśnie dlatego, że istnieje między nimi konflikt.

Widać to wyraźnie wtedy, kiedy Andrzej ma już szansę — tak się w każdym razie zdaje — bezkonfliktowego ułożenia sobie spraw intymnych. Poznaje przecież dziewczynę, która odbiega swoim zachowaniem, swoim liryzmem od impulsywnej i skomplikowanej żony. Jest kochająca, oddana, zachwycona, ma o dwadzieścia lat mniej. Dysponuje cichym domkiem na prowincji. A jednak do rozwodu nie dochodzi. Żona wraca, zaczynają się ponownie przekomarzania, walki na miny, wypominania popełnionych i nie popełnionych grzechów. Ileż z tego klimatu odnajdujemy w „Bliskim nieznajomym".

Mówiąc o „Ich dniu powszednim" trzeba jednak wyraźnie podkreślić, że mówimy o filmie komediowym. Rzecz o tyle ważna, że Ścibor-Rylski akcentuje chętnie swoją intencję zjednywania widowni, unika konwencji zbyt elitarnych, zbyt trudnych. „Ich dzień powszedni" w postaci ponurego dramatu małżeńskiego trafiłby zapewne do niewielkiego grona odbiorców. Tymczasem jest to komedia — i Zbigniew Cybulski w roli wahającego się męża — kochanka tworzy w tym filmie swoją najlepszą rolę komediową.

Nazwisko nieodżałowanego, wielkiego aktora prowadzi nas do innego, charakterystycznego filmu Aleksandra Ścibor-Rylskiego, w którym Cybulski kreuje główną rolę, a mianowicie „Jutro Meksyk".

Odnajdujemy w nim pokrewieństwa z „Ich dniem powszednim": oto w miarę rozwoju akcji pomiędzy bohaterem filmu, starzejącym się trenerem nauki pływania a jego uczennicą, lansowaną przezeń przyszłą gwiazdą sportu pływackiego — dojrzewa konflikt.

Tutaj właśnie dotykamy sprawy ogromnie interesującej Ścibor-Rylskiego: w centrum jego uwagi znajduje się stały, choć przybierający rozmaite formy konflikt pomiędzy kobietą a mężczyzną. W konflikcie tym obie strony czują się pokrzywdzone: kobieta sądzi, że partner traktuje ją jak „rzecz", „narzędzie" i że całe jego postępowanie wypływa z pobudek egoistycznych, mężczyzna natomiast uważa, że styka się wyłącznie ze złą wolą, z niezrozumieniem najlepszych intencji, niepojętym zupełnie darem mylnego odczytywania każdego je-

przeżyło ze sobą do wniesienia powództwa 10 lat lub więcej. Wśród małżeństw objętych ankietą 9% stanowiły pary w równym wieku, 73% — małżeństwa, w których mąż był starszy od żony (w tym 26% o więcej niż 5 lat), 18% — małżeństwa, w których żona była starsza od męża (w tym w 4% o więcej niż 5 lat). Dla porównania należy dodać, że w zawieranych →→→→→→→→→→→→→→→→→→→→→→→→

go słowa i gestu. Odnosi się po prostu wrażenie, że kobieta i mężczyzna u Ścibor-Rylskiego w różny sposób nazywają te same rzeczy, że nie posługują się tym samym językiem.

Tym niemniej ten konflikt niejako elementarny, organiczny, którego nie bardzo można wyeliminować, potrafi także spełnić funkcję spoiwa; widać to także jasno w filmie „Jutro Meksyk". Kiedy dziewczyna poddawana udrękom treningów już zna motywy działania swego mistrza, kiedy trener zdaje sobie sprawę z oporów wewnętrznych i „niewdzięczności" swojej podopiecznej — właśnie wtedy, w atmosferze napiętej i grożącej lada moment wybuchem, współdziałanie nauczyciela i uczennicy układa się najlepiej, doprowadzając do pożądanych wyników. „Jutro Meksyk" spełnia w twórczości Ścibor-Rylskiego funkcję pomostu pomiędzy etapem poszukiwań psychologicznych, a filmami o charakterze sensacyjno-rozrywkowym, takimi jak „Morderca zostawia ślad" (1967 r.) i „Wilcze echa" (1967 r.). Przejście do tej następnej fazy twórczości zmusiło ostatecznie krytyków do rozstania się z mniemaniami wiązanymi z osobą pisarza-reżysera. O ile „Ich dzień powszedni", „Późne popołudnie" i „Jutro Meksyk" jeszcze pozostawiały pewne wątpliwości, o tyle te dwa kolejne filmy ukazały nam reżysera par excellence zawodowego, posługującego się biegle tradycyjnymi środkami wyrazu i chętnie korzystającego z wypróbowanych już formuł filmu kryminalnego i westernu.

Aleksander Ścibor-Rylski nie usiłuje przedstawić się jako twórca, który z jakichś powodów musi zrezygnować ze swych wzniosłych planów i w oczekiwaniu na stosowną okazję para się reżyserowaniem filmów „dla ludzi". Nie, głosi on otwarcie, że właśnie filmy trafiające do widowni, operujące wartką akcją, sensacją, zarysowujące sylwetki mocnych bohaterów — to jego powołanie, że nigdy nie zamierzał szukać jakiejś własnej formuły filmu autorskiego czy awangardowego.

Co więcej, robiąc te dwa kasowe filmy, „Morderca zostawia ślad" i bieszczadzki western „Wilcze echa", Ścibor-Rylski nie zdradzał samego siebie; przecież jego scenariusze dotyczące okresu wojny, takie jak „Cień", „Pigułki dla Aurelii" czy „Ostatni strzał" zawsze wykorzystywały elementy sensacji, pragnęły utrzymać widza w napięciu. Dopiero jednak jako realizator swoich własnych scenariuszy Ścibor-Rylski mógł nadać im pożądany kształt. Myślę, że w kategorii owych filmów rozrywkowych i sensacyjnych najwyżej należy postawić „Wilcze echa", film, w którym reżyser zdołał maksymalnie wyzyskać awantaże bieszczadzkiego pejzażu, a także zręcznie nawiązać do dramatycznej przeszłości tej ziemi.

Jeśliby zatem szukać najdalej odsuniętych punktów w twórczości Aleksandra Ścibor-Rylskiego, trzeba by wskazać na dwa tytuły: „Ich dzień powszedni" i „Wilcze echa". Albo może inaczej: „Bliski nieznajomy" i „Wilcze echa". Po jednej stronie — studium psychologiczne, przenikliwy i okrutny dialog dwojga ludzi odnajdujących się i odchodzących znowu od siebie, po drugiej — barwne, szerokoekranowe widowisko z bieszczadzkich prerii. Sprzeczność? Jak kto woli. Może po prostu te dwa zjawiska określają dwie tendencje, które stale odnajdujemy w twórczości Ścibor-Rylskiego i które prawdopodobnie przeplatać się będą jeszcze w przyszłości.

Konrad Eberhardt

STEFAN TREUGUTT

DRAMATYZM OD ŚWIĘTA I DRAMATYZM NA CODZIEŃ

Dramat jako gatunek literacki polega podobno na ukazywaniu sytuacji konfliktowych. Liryka to prezentowanie uczuć, epika to wszelkie sposoby opisywania światła, dramat zaś to dialog racji przeciwstawnych, konflikt, przedstawienie sił sprzecznych w działaniu. Tak mniej więcej nas uczono w szkole, tak my z kolei uczymy innych. W mowie potocznej także „sytuacją dramatyczną" nazywa się taka sytuacja, gdy ktoś jest przez kogoś zagrożony, gdy nie jest pewne, czy działania jego przyniosą pożądany skutek. Gdy, jednym słowem, coś się dzieje i gdy nie wiemy, jak się akcja rozwiąże. Gdy czekamy na finał, na to, co będzie na końcu, z niecierpliwością — nawet z niepokojem. To ostatnie zależy w życiu tak samo jak w teatrze od tego, jak dalece ta akcja, to coś, co się dzieje, dotyczy nas samych. Sztuka dramatu jest tedy odwoływaniem się do spraw znanych nam z doświadczenia zbiorowego (nie musi to być, rzecz jasna, doświadczenie przeżyte osobiście, jakiż najbardziej wyuzdany megaloman ośmieliłby się twierdzić, iż np. o miłości wie wszystko z własnego życia!) — sztuka dramatu pokazuje człowieka w działaniu. W działaniu z przeszkodami, w starciu z czymś, co jest poza nim, a nawet z tym, co jest w nim samym, sztuka dramatu przedstawia człowieka w kłopotach. Czyli każdego z nas. W sytuacji, w której byliśmy albo jesteśmy, albo będziemy, albo moglibyśmy być, gdyby... To „gdyby", to odwołanie się każdej sztuki dramatycznej do naszej wyobraźni, do poczucia ludzkiej solidarności. Ktoś walczy z rywalem, ktoś jest oszukany, ktoś boryka się z losem, ktoś inny jest piękny i bardzo kochany, a jeszcze innemu zbrakło odwagi i siły charakteru — wszyscy oni są ludźmi, są stworzeniami tego samego, co ja gatunku, w ich życiorysach są kawałeczki tego wszystkiego, co się kiedykolwiek mogło zdarzyć nam samym.

Wolę nie myśleć, czym jest życie psychiczne aktora, który przy pomocy własnego ciała, głosu, emocji i intelektu pokazuje coraz to inne wzory i wzorki wszelkich możliwych zachowań ludzkich. Trudno sobie wyobrazić, jak można żyć w tylu rozmaitych uwikłaniach konfliktowych. Ale to w końcu ich zawód: udawanie ludzi. (Zawód aktora polega na wykonywaniu tego, czego każdy z nas uczy się jako dziecko: polega na chodzeniu, mówieniu, uczeniu się na pamięć, okazywaniu różnymi sposobami zewnętrznymi tego, co jest wewnątrz itp.). Ale mogę sobie wyobrazić, co się dzieje z nami, widzami, gdy siedzimy na sali i gdy się nam przypomina, ile to „ról" moglibyśmy grać, ilu to ról los nam oszczędził, ile zazdrośnie sprzątnął sprzed nosa... Słyszy się czasem, że teatr powinien usunąć rampę, która dzieli scenę od widowni, że w teatrze doskonałym uczucia widzów i aktorów zlewają się w jedno, są równie mocne i autentyczne; istnieją już na świecie widowiska, w których celowo dąży się do tego,

corocznie małżeństwach, mniej więcej 11% stanowią pary w równym wieku, 4% małżeństwa, w których żona jest starsza od męża. W 85% pobierają się pary, w których mąż jest starszy od żony. Dla 89% mężczyzn aktualne małżeństwo było pierwszym, dla 10% — drugim, dla 1% — trzecim. 90% ankietowanych kobiet było zamężnych po raz pierwszy 9% — po raz drugi →→→→→

*prawie 1% — po raz trzeci, a jedna z kobiet rozwodziła się będąc zamężna po raz czwarty. Małżeństwa, objęte ankietą, w 43% znały się przed ślubem dłużej niż rok, a w 5% — poniżej miesiąca. 18% małżeństw poznało się w pracy, 5% — w szkole lub na studiach, 5% znało się od dzieciństwa, reszta poznała się za pośrednictwem krewnych lub znajomych →→→→→

by widzowie brali bezpośredni udział w tym, co robią aktorzy — jest wiele pomysłów na dręczenie publiczności. Wiemy, jakie mało zachęcające rezultaty dawało zbyt rygorystyczne i dosłowne stosowanie teorii przeżywania roli przez aktora. Jeżeli zaś eksperymentalne rozwijanie tej teorii pragnie przerzucić koszta tej zabawy i na nas, widzów, jeżeli i my mielibyśmy całkiem serio wcielać się i przeżywać... Całe szczęście, że jesteśmy amatorami, że takie wcielanie się byłoby z konieczności nieudolne i niekompletne. Teatr nie jest dublowaniem życia realnego, stwarzaniem jeszcze jednego „prawdziwego" życia obok tego pierwszego, z którym i tak mamy dość zmartwień. Prawdziwość teatru polega jednak na czymś ciekawszym i zabawniejszym, i bardziej pouczającym od histerycznych seansów wcielania się i współuczestnictwa. Teatr nie udaje prawdy, ani nas nie zmusza do jej udawanego przeżywania, teatr stawia nam przed oczyma dramatyzm jakiegoś losu, czyjegoś możliwego losu, teatr daje nam nie imitację prawdy, ale propozycję jednej z prawd możliwych. Nie mówi się nam, widzom: j e s t tak — nam się mówi natomiast: uwaga! tak mogło być; tak mogłoby być też; to nie jest prawda o tobie, ale to przykład jednej z prawd o nas, o ludziach.

I oczywiście: przykłady sytuacji ludzkich, prawdy o możliwych i grożących nam przygodach życiowych, bywają w sztuce dramatycznej pokazywane z różnym przybliżeniem, mają niejednakowy zasięg. Jeżeli autor zechce napisać moralitet o, dajmy na to, nieuchronnej śmierci, która nas wszystkich kiedyś czeka, to sztuka jego będzie odnosiła się absolutnie do wszystkich — jeżeli natomiast będzie to utwór o degeneracji życia rodzinnego w wyniku alkoholizmu głowy domu, albo będzie traktował o zabawnych — bądź ponurych — perypetiach bigamisty, to w takim wypadku mała tylko część widzów będzie adresowała taki przykład wprost do siebie. Pytanie tylko, poprzez jaki typ utworu bardziej pobudzić można naszą uwagę, zainteresowanie i emocje — czy poprzez bardzo ogólne prawdy o losie ludzkim, czy — przeciwnie — poprzez prezentację przykładu szczegółowego, obyczajowo ograniczonego do jakiejś jednej sprawy, do wybranej kategorii przeżyć, do możliwie konkretnie oznaczonej sytuacji ludzkiej? Zabawa bowiem w życie (a niczym innym nie jest teatr i dramat na scenie) ustawianie na wybranym polu szachowym figurek, które wedle mądrości i pomysłowości autora mają się wzajemnie zbijać, wygrywać, przegrywać albo jak to często w pesymistycznym dramacie współczesnym, remisować, porzucać grę, która nie ma sensu — to wszystko można przeprowadzić przy pomocy marionetek rozmaicie ubranych, w różnym stopniu podobnych do każdego z nas, albo tylko do niektórych z nas, albo do nikogo z nas siedzących

na sali. Figurki mogą mieć dokładnie wyrzeźbione rysy twarzy, mogą naśladować dokładnie obyczaje i narowy jakiejś wybranej kategorii mieszkańców naszej planety albo mogą to być klocki z napisem „człowiek" i więcej nic. Odpowiedzmy na pytanie o wartości tych dwu — tak krańcowo różnych — zabaw w dramatyczną prawdę o naszym życiu, odpowiedź zaś może być taka tylko, że wielkie dzieło, prawdziwe w przedstawieniu człowieka wśród przeciwności losu, może powstać tak samo w kategorii tragedii metafizycznej, jak w kategorii dramatu obyczajowego, w kategorii filozoficznej tragifarsy, jak i farsy całkiem nieobciążonej poważnymi uogólnieniami i aparaturą poznawczą. Wiele jest poziomów poznawania człowieka, rozliczne twarze ma nasze życie, pełne nadziei i strachów „możliwe" życie nas ludzi, jest w nim nocny koszmar i wyrazistość dnia, świąteczna refleksja i praktyczna codzienność.

I po tym stwierdzeniu ogólnym chciałoby się wystąpić w obronie tak ostatnio lekceważonego dramatu obyczajowego. Lekceważonego za płaskość i zwyczajność, za to, że nie porusza wielkich problemów, nie stawia pytań ostatecznych... Wśród współczesnych autorów panuje zwyczaj, by nawet utwory obyczajowe, poświęcone ludzkiej codzienności, temu, co robimy w dzień i na jawie, skomplikować bardziej lub mniej głębinową refleksją, by jakoś nie pozwolić nam, widzom na sali, patrzeć na scenę z zainteresowaniem, z jakim ogląda się bliźnich, byśmy bez przerwy czuli osobiste zagrożenie, bo tam, na scenie, pokazuje się zabawę w twoje własne, widzu, życie. Chwalebna intencja i jest rzeczą jasną, że zawsze, gdy ze sceny przemawiają prawdy z gatunku tak zwanych ostatecznych („wszystko ma sens ukryty", „wszystko nie ma sensu", „śmierć jest kresem beznadziejnego czekania na coś, co nigdy nie przyjdzie", „wszyscy jesteśmy skazani"), to tego trzeba słuchać z odświętną powagą i że nie wypada lekceważyć lekkomyślnie takich różnych arcytrafnych przypomnień. Takie nawet otrzeźwienie bywa pożyteczne. W średniowieczu nie przypadkiem przykładano tyle wagi do wielkopostnej pokuty i umartwień. No tak, ale przemądre przypomnienie *vanitas vanitatum et vanitas omnia* następowało po karnawale! I chciałoby się częściej i na naszej współczesnej scenie oglądać nie tylko przypowieści o tym, co nas czeka w wymiarze ostatecznym, ale także to, co się tam komuś kiedyś wydarzyło, i co ma mniej ostateczny charakter. Chcemy być, widzowie, mniej zagrożeni. Chcemy współczuć także innym — nie tylko sobie. Wiemy, że i pan autor jest „skazany", i panowie aktorzy, i my widzowie — ale dziś wieczorem jeszcze żyjemy! I jesteśmy ciekawi życia.

Stefan Treugutt

na zabawach, na ulicy itd. Małżeństwa, które znały się przed ślubem bardzo krótko, częściej niż inne chciały się rozwieść nie przeżywszy ze sobą całego roku. Małżeństwa, które przed ślubem znały się powyżej roku, w największym odsetku (30%) przeżyły ze sobą, do czasu wniesienia powództwa o rozwód, 15 lat lub dłużej. 43% małżeństw, objętych →→

KRZYSZTOF TEODOR TOEPLITZ

MISIUNIA JAKO MONSTRUM SPOŁECZNE CZYLI O DEGRADACJI MĘŻCZYZNY

Jakże zazdrościć należy Boyowi, który perypetie romansowo-łóżkowe bohaterów omawianych przez siebie sztuk i powieści traktował z niefrasobliwą pogodą ducha, jako fascynujące ploteczki, jako dziwne fanaberie ludzkiej natury, jako nie pozbawione wdzięku i uroku igraszki literackiej wyobraźni! Ów niefrasobliwy, „boyowski" ton jego rozważań o zdradach małżeńskich, „trójkątach", psotach subretek i intrygach państwa, wreszcie jego osobliwy liberalizm, tolerancyjny wobec „wszystkiego, co ludzkie" i nieskłonny, aby cokolwiek traktować „zbyt tragicznie", jeśli przyjrzeć się mu bliżej, czerpał swoje nie zmącone niczym dobre samopoczucie z przekonania, że jakkolwiek by się układały poszczególne elementy owej obyczajowej łamigłówki, jakkolwiek by się komplikowały poszczególne losy ludzkie, to w końcu jednak, jeśli nie w sensie całkiem indywidualnym, to przynajmniej globalno-społecznym wszystko wróci na swoje miejsce po zakończeniu scenicznego czy literackiego figla. Na swoje miejsce — to znaczy do tradycyjnego wzoru rodziny opartej o wspólnotę interesów nie tylko majątkowych, ale i społeczno-towarzyskich, do tradycyjnego wzoru mężczyzny, który może być nawet „rogaczem", ale nie przestaje przez to być panem domu i głową rodziny oraz tradycyjnego wzoru kobiety, która w tym domu może być mniej albo więcej przedsiębiorczą i ruchliwą, ale zawsze jednak „szyją", pilnującą swego miejsca w obyczajowo-społecznej anatomii.

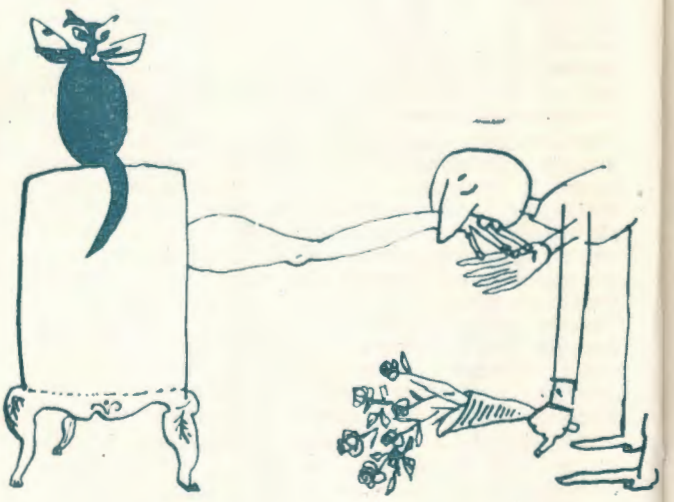
Obserwator współczesny może, jak się rzekło, jedynie z zazdrością spoglądać na podobny optymizm. Z zazdrością — ponieważ żadna ze wspomnianych wyżej pewności, na których wspierała się mądrość „mędrca Boya", nie wydaje mu się dzisiaj naprawdę pewna i godna zaufania. Przeciwnie nad każdym nowym albo niezwykłym, albo po prostu nieregularnym układem obyczajowym, ujawnionym przez literaturę lub przez teatr, zwykł pochylać się z napięta czujnością, węsząc w nim nowy przejaw „ogólniejszego problemu" nowej „postawy społecznej", cechy „nowoczesności", „nowego pokolenia" lub „rewolucji obyczajowej".

I — niestety — ów nieufny i zafrasowany krytyk nie znajduje pocieszenia nie tylko w samych utworach literackich, ale także w dywagacjach badaczy, naukowców, socjologów. Stwierdzenie o „rewolucji obyczajowej", której świadkiem są czasy dzisiejsze, powtarza się na łamach literatury socjologicznej i pedagogicznej z mocą aksjomatu. Różnice dotyczą jedynie interpretacji szczegółów, być może genezy, różnej w różnych krajach, sam fakt jednak, że do obyczajów naszych wkroczyły nowe pojęcia, nowe treści, ba — nowe instytucje nawet — zastępując lub usuwając w cień instytucje tradycyjne, dla nikogo zdaje się nie ulegać kwestii.

Oto cytat, jeden z wielu. Socjolog, Marcin Czerwiński, pisze w szkicu „Rodzina i jej okolice":

„Jest rzeczą oczywistą, że owa „rewolucja obyczajowa" ... rozpoczęła się szeregiem zmian cząstkowych, a także szeregiem aktów niejako wstęp-

ankietą, miało samodzielne mieszkanie już od momentu ślubu. Około 27% małżeństw mieszkało wspólnie z rodzicami, 5% mieszkało w rozdzieleniu — mąż gdzie indziej i żona gdzie indziej. Reszta małżeństw otrzymała samodzielne mieszkanie po zawarciu małżeństwa, a w tym około 8% uzyskało →→→→→→→→→→→→



nych, przygotowawczych. Niemniej przeto, dopiero lata wojennych wstrząsów oraz powojennej rewolucji społecznej i kulturalnej dokonały przemian pełnych. Ich szybkość i radykalny charakter podsuwają słowo „rewolucja". Oddaje ono także najlapidarniej efekt zaskoczenia, który sprawdzić dzisiaj łatwo na licznych przedstawicielach starszych roczników społeczeństwa".

Cóż się bowiem stało? Ano, stało się kilka spraw, których kolejność można już dziś dosyć łatwo ustalić i ułożyć w należytą gradację. Początkowo więc była rodzina co się zowie, tradycyjna, której założeniu towarzyszyły krótsze może afekty miłosne młodożeńców, za to dłuższe dywagacje na temat jej podstaw ekonomicznych, na temat tego, co które z małżonków wniesie, oprócz uczucia, do wspólnego rodzinnego majątku, zarówno materialnego, jak i prestiżowego. Dywagacje te nie były wcale bez sensu, zważywszy, że finalnym celem takiego związku było nie tylko połączenie pary kochanków, ale przede wszystkim stworzenie jednostki społecznej samodzielnej ekonomicznie, a ponadto — być może — jeszcze ekspansywnej, to znaczy zdolnej swe dobra materialne pomnażać, po to, aby nie tylko wychować w owych pomyślnych materialnie warunkach szczęśliwe i zdrowe potomstwo, ale jeszcze zabezpieczyć mu „start życiowy" w postaci dziedziczonej po rodzicach schedy.

Na tym tle, które bywało przeważnie tematem boyowskich analiz, mogły pojawiać się, oczywiście, tyleż zabawne co i nieszkodliwe ekstrawagancje i fanaberie. Jest tu przecież wiele miejsca zarówno dla ukrywanych skrzętnie kochanek, jak i dla zachowujących wszelkie przepisy savoir-vivre'u „przyjaciół domu", ale fundament całego układu pozostaje niewzruszony, niczym fundament mieszczańskiej kamienicy.

Ale oto, pewnego dnia, do tej tak wspaniale ufundowanej fortecy wkrada się nieobecny dotąd, rozkładowy czynnik — płeć. I to nie tylko ta płeć, która służy prokreacji ani ta nawet, która znajduje swoje tajemne ścieżki poza ramami rodziny. Z tamtą potrafiono sobie przecież dawać radę, znajdując dla niej ujście tyleż wdzięczne, co urocze. Niestety jednak, płeć wkracza teraz nie chyłkiem, nie ukradkiem, ale frontowymi drzwiami, w majestacie wiedzy i nauki. Wprowadza ją przede wszystkim nauka psychoanalizy, która wielkim głosem obwieszcza, że to płeć właśnie leży u źródła wszystkich ludzkich poczynań, a nawet, co więcej, że wszelkie przeciwstawianie się jej wymogom prowadzi do nieodwracalnych skrzywień psychicznych. Hamulcami zaś, które najsilniej przeciwstawiają się naszemu instynktowi płciowemu, będącemu — w myśl psychoanalizy — wykładnikiem naszej wolności, są, oprócz wychowania, państwa, religii, również — rodzina.

Ta rewelacja psychoanalizy, rozprzestrzeniająca się w błyskawicznym tempie zwłaszcza w latach trzydziestych naszego wieku, poparta jest rewelacją drugą, bardziej może oczywistą, lecz nie mniej brzemienną w skutki. Po raz pierwszy mianowicie zaczyna mówić się otwarcie o tym, że istotą stworzoną do tego, aby doznawać pełnej satysfakcji erotycznej jest nie tylko — co w świecie zdominowanym przez mężczyzn wydawało się wszystkim od dawna oczywiste — mężczyzna, lecz także kobieta, która dotychczas jeśli nie w czynach, to w słowach przynajmniej gotowa była złożyć wszystkie swoje niedosyty na ołtarzu rodziny, wychowania potomstwa i od wieków ustalonego porządku rzeczy.

Nie znaczy to oczywiście, aby rewelacje psychoanalizy za jednym zamachem podważyły dotychczasowe fundamenty małżeństwa i wprowadziły chaos w tę, tak doskonale dotychczas konserwowaną, instytucję. Na to należy jeszcze trochę poczekać. Tymczasem jednak — wraz z wkroczeniem tej nowej problematyki do życia rodzinnego i małżeńskiego — pojawiają się próby pogodzenia jed-

nego z drugim, a więc takiego wymodelowania małżeństwa, aby pomieściło także, domagające się swego prawa, wymogi płci. Słynne dzieło Van de Valde'a „Małżeństwo doskonałe", owa biblia postępowych małżeństw przed II wojną światową, przynosi szereg praktycznych wskazówek, jak, zachowując wszystkie dotychczasowe moralne i obyczajowe podstawy tradycyjnego małżeństwa, uczynić zeń równocześnie siedlisko swobodnej miłości erotycznej, nie tylko złączoną intercyzą majątkową firmę i instytucję wychowawczą, lecz także gniazdko szczęśliwych kochanków.

Zauważyć tu zresztą należy na marginesie — iż małżeństwo, jako tradycyjna instytucja społeczna, ma, również w nowoczesnym wydaniu, to do siebie, że im bardziej zagrażają mu wpływy zewnętrzne, im więcej czynników zdaje się działać na jego zgubę, tym bardziej stara się ono wchłonąć je do swego repertuaru, wytrącając w ten sposób broń z ręki przeciwnikom. Oto zupełnie niedawno, w roku 1968, na amerykańskim rynku wydawniczym ukazuje się więc np. niewielka książeczka, spisana na 80 stronach druku i ze 113 rysunkami, pt. „Strip-tease". Nie byłoby w tym nic dziwnego, ponieważ strip-tease posiada już potężną literaturę zarówno techniczną jak i psychologiczną, gdyby nie fakt, że autorka książeczki, p. Libby Jones stwierdza wyraźnie, że książka jej adresowana jest do żon amerykańskich. Po prostu p. Jones, jak deklaruje, czuje się zaniepokojona faktem, że w r. 1965 np. na 1.800.000 małżeństw amerykańskich zdarzyło się aż 481.000 rozwodów, czego przyczynę upatruje głównie w spadku atrakcyjności erotycznej żony w oczach męża. Aby więc zaradzić temu nieszczęściu pani Jones zaleca żonom, by odwołały się do kusicielskiej techniki strip-teaserek, włączając w ten sposób oręż pozamałżeńskiej pokusy do repertuaru atrakcji małżeńskiego stadła. Kto wie, czy podobna zdolność adaptacyjna nie stanowi dzisiaj jednego z głównych spoiw współczesnego małżeństwa?...

Zarówno jednak naukowo-medyczne wskazówki Van de Valde'a, jak frywolna kokieteria p. Jones nie usuwają, a nawet przeciwnie, akcentują raz już postawioną problematykę. Zalecając bowiem „Małżeństwo doskonałe" być może uda się udoskonalić wiele związków, nie omija się jednak, a najwyżej przesuwa nieco dalej, pytanie: co robić, jeśli małżeństwo, mimo wszystko, doskonałym nie jest? Albo co robić, jeśli, mimo wszystko, nowoczesna technika strip-teasu, przeniesiona do małżeńskiej sypialni, nie daje pożądanych rezultatów?

Pytanie to, rozbudzone jak się rzekło, nie od dzisiaj zaliczyć by należało jednak, zgodnie z de-

je wciągu roku po ślubie. 14% ankietowanych mężczyzn i 12% kobiet miało dzieci sprzed aktualnego małżeństwa. 29% małżeństw nie miało w ogóle wspólnych dzieci, a 43% nie miało w momencie uniesienia powództwa o rozwód wspólnych dzieci w wieku poniżej 18 lat. Stosunek współmałżonka do dzieci, pochodzących sprzed aktualnego →→→→

małżeństwa, był niejednokrotnie — według oświadczenia ankietowanych — przyczyną nieporozumień małżeńskich. Według odpowiedzi ankietowanych, najczęstszą przyczyną nieporozumień małżeńskich była niewierność współmałżonka i alkoholizm. Również w pozwach rozwodowych przeważała argumentacja tego rodzaju. Opinia sędziego prowadzącego

posiedzenie pojednawcze, często była zgodna z motywacją pozwu, ale dość często sędzia potwierdzał w stosunku do strony powodowej zarzut niewierności — wysunięty przeciwko stronie pozwanej. Znaczna część małżonków stwierdziła, że nieporozumienia małżeńskie wynikały na tle spraw finansowych, niegospodarności współmałżonka, niedoboru →→→→→→

finicją Czerwińskiego, do „aktów niejako wstępnych, przygotowawczych". Znamion „rewolucyjnych" nabiorą one dopiero w momencie, kiedy autentyczna rewolucja społeczna, od innej zupełnie strony zaatakuje to, co od strony wymagań psychicznych i erotycznych wolnej osobowości wydawało się w małżeństwie niepodważalne. A więc kiedy runie jego charakter umowy gospodarczej, zawieranej — w mieszczańskich oczywiście środowiskach — pomiędzy dwoma posiadającymi coś — w sensie materialnym — stronami. Dzisiejsze małżeństwo nie ma bowiem żadnej cechy „łączenia majątków", ponieważ majątki nie istnieją. Nie rokuje ono również niczego w sensie „zabezpieczenia bytu dzieci", ponieważ współcześni rodzice niewiele mają do przekazania swym potomkom w postaci spadku. Wreszcie — w warunkach faktycznego zrównania i przemieszania klas i warstw społecznych — nie może być nawet mowy o wspólnocie interesu środowiskowo-prestiżowego; zdeklasowany hrabia ożenić się może z dójką i nikt mu nie weźmie tego za złe, jeśli owa narzeczona jako jednostka reprezentować będzie wystarczające walory osobiste.

Otóż to — walory osobiste. To, czemu przypisać można znamiona rzeczywistej rewolucji w obyczaju małżeńskim, polega w istocie rzeczy na usunięciu w praktyce wszystkich innych podstaw związku małżeńskiego dwojga ludzi, poza walorami osobistymi dwojga partnerów. Bo przecież nie tylko wśród dawnych klas posiadających zmniejszył się lub też wręcz dał się sprowadzić do zera motyw materialny. Również wśród warstw tradycyjnie „pracujących" presja wymogów materialnych zmalała znacznie. Na wsi łatwość migracji do miast przesunęła motyw „łączenia morgów" na miejsce poślednie, a nawet, jak twierdzą niektórzy, „panna z morgami" uchodzi wręcz za niebezpieczną partię, grożąc oblubieńcowi dożywotnim przywiązaniem do ziemi i pozbawiając go nieodwołalnie mirażu wyemigrowania do miasta. W mieście samodzielność zawodowa i społeczna kobiet czyni je nie formalnie, ale faktycznie równymi partnerami mężczyzn i nierzadkie są wypadki, kiedy kobieta więcej „przynosi do domu", niż mężczyzna. Trud wychowania dzieci w poważnej części przejęło na siebie społeczeństwo poprzez system żłobków, przedszkoli, a przede wszystkim powszechnej, bezpłatnej oświaty. Jeśli zaś jeszcze na tym obrazie tu i ówdzie występują jakieś, dyktowane przez życiowe realia, rysy, to w każdym razie jego zasadnicza kompozycja jest prawdziwa, co więcej nawet — zarysowane tu motywy stanowić mogą dość pewne przesłanki dla prognozy na przyszłość.

I oto w ten — skrótowy rzecz jasna — sposób stanęliśmy u progu sytuacji nowoczesnej, sytuacji, o której traktuje sztuka Ścibor-Rylskiego „Bliski nieznajomy". Jego bohaterowie — pomimo swej willi z ogródkiem — są obywatelami społeczeństwa, w którym o życiu dwojga ludzi decydują właśnie ich „walory osobiste". Kiedy nic nie jest w stanie ich związać poza trwałością przywiązania, przyjaźnią, miłością wreszcie. Nawet presja otoczenia, chęć zachowania pozorów, nie mogą stać się tu żadnym, z zewnątrz pochodzącym spoiwem, ponieważ otoczenie jest dziś, jak nigdy, tolerancyjne i wyrozumiałe, a z cudzych zmagań najwyżej ukuje anegdotę, nic więcej. Autor natomiast przedstawia anatomię tych zmagań.

Nie będę zajmował się ich rozbiorem. Można by tu jedynie zwrócić uwagę na wyuczoną — i wpojoną przez całą wspomnianą wyżej literaturę psychologiczną — zwinność, z jaką bohater chcąc umotywować swoje postępowanie, posługuje się argumentacją psychoanalityczną (a więc „kompleks mamy", a więc „kompleks dziecinnej twarzy"), na trafność, z jaką życiorys erotyczny bohatera przesuwa się od

seksualnego, zazdrości i stosunków z teściami. Znacznie mniej było nieporozumień na temat metod wychowania dzieci, różnic światopoglądowych. Przy okazji badania przyczyn rozkładu pożycia małżeńskiego ustalono inne prawidłowości, jak te, że im niższy był poziom wykształcenia małżonków, tym krótszy był okres znajomości przed ślubem →→

form właściwych jeszcze minionej formacji obyczajowej (a więc np. wtajemniczenie erotyczne dokonywane na osobie bohatera przez kobietę dojrzałą, mężatkę; dziś zapewne ten etap zapewniają raczej koleżanki) do obecnego trybu wyzwolonego z wszelkich zahamowań (np. epizod z Jolką). Mnie jednak, na koniec, najbardziej korci, aby zatrzymać się przez chwilę przy osobie żony, „Misiuni".

Bowiem „Misiunia" milczy. Misiunia przysłuchuje się spowiedzi swojego małżonka, wyciąga od niego szczegóły, współdziała przy aranżowaniu co pikantniejszych scenek z jego erotycznego życiorysu. Przysłuchuje się również z kamiennym spokojem, kiedy bohater maluje w swojej opowieści jej postać w sposób jawnie tradycyjny — jako potulnej, delikatnej i kochającej żony, oczekującej w pokorze, aż jej pan powróci do niej ze swoich życiowych peregrynacji. Ale nie zapomnijmy przy tym, że to przecież ta sama Misiunia w rezultacie zadaje ostatni, miażdżący cios ich małżeństwu. Twierdzi, że ma dosyć. Możliwe. Ale przecież w owym stwierdzeniu kryje się także coś więcej. Misiunia, po prostu kobieta, wbrew pozorom jest mniej przywiązana do tych wszystkich zwietrzałych i zgruchotanych resztek tradycyjnego układu małżeństwa, które bohater stara się rozpaczliwie skleić. I ma w tym swoją rację, ponieważ tradycyjne małżeństwo zarówno w sensie erotycznym jak i społecznym jest dziełem mężczyzn. Misiunia jest, wbrew pozorom, bardziej „nowoczesna", odważniejsza po prostu lub obdarzona śmielszą wyobraźnią niż jej mąż. Mężczyzna na końcu opisanej tu ewolucji, po stuleciach swojego panowania, prezentuje się nam zagubiony i rozbity, zdegradowany ze swojej dotychczasowej pozycji, chaotycznie starający się łapać strzępy nowych wolności i starych tradycji, przy czym ani jednych ani drugich nie potrafi ułożyć w system. Kobieta jest silniejsza. Nie Misiunia sama zresztą, ale także Jolka, także owa zabawiająca się z niedoświadczonym chłopaczkiem żona, także wszystkie na dobrą sprawę kobiety, o których mowa w tej sztuce. Bowiem z nich wszystkich, nie tylko z Misiuni, wyłania się Magda — uspokojona, panująca nad sytuacją, pewna nie tylko swojego miejsca w dzisiejszym obyczaju, ale także przekonana, że do niej należy przyszłość. Z wyimaginowanej, potulnej Misiuni wyłania się małe monstrum, pewne, że do niego należy następny ruch na wielkiej szachownicy rewolucji obyczajowej, na której niewiele już rzeczy powróci „na swoje miejsce".

Krzysztof Teodor Toeplitz

że osoby pochodzące z dużych miast nie miały w ogóle dzieci lub miały najwyżej po jednym dziecku, a osoby pochodzące ze wsi miały większe rodziny, że im mniejszy był dochód przypadający na 1 członka rodziny, tym liczniejsza była rodzina itd.

(Według informacji Głównego Urzędu Statystycznego)

PROGRAM
OZDOBIONO
RYSUNKAMI
HENRYKA TOMASZEWSKIEGO

Redakcja
ANNA BOSKA

Opracowanie graficzne
RYSZARD WINIARSKI

WYDAWNICTWO
TEATRU POLSKIEGO

Cena zł 5.—

Zakł. Graf. „Dom Słowa Polskiego"
Zam. 8135. N-87.

Aleksander Ścibor-Rylski

BLISKI NIEZNAJOMY

Sztuka w dwóch częściach

OSOBY:

Magda JADWIGA BARAŃSKA

Antoni HENRYK BOUKOŁOWSKI

Reżyseria JOANNA KOENIG

Scenografia STANISŁAW BĄKOWSKI

Inspicjent
GRZEGORZ STOPIŃSKI

Sufler
JANINA PROSIŃSKA

Światło
JANUSZ TRĘBIŃSKI

Dźwięk
EDWARD WEJMAN

Brygadier Sceny
STANISŁAW JANKOWSKI

Pracownia scenograficzna
JAN WIŚNIEWSKI
MARIA JANKOWSKA

Kierownik techniczny
JERZY ZALESKI

Pracownia malarska
ZBIGNIEW GULIK

Pracownia stolarska
MIECZYSŁAW MICHAŁOWSKI

Pracownia modelatorska
EUGENIUSZ RĄCZKOWSKI

Pracownia tapicerska
IGNACY IWAŃSKI

Pracownia krawiecka męska
JAN MARKO
EDWARD MICHAŁOWSKI

Pracownia krawiecka damska
KRYSTYNA TURSKA

Pracownia perukarska
FRANCISZEK CIEŚLAK

Pracownia szewska
ADAM KRYSTECKI

Pracownia farbiarska
KAZIMIERZ STANIS

Pracownia ślusarska
MIECZYSŁAW ZALESKI

Rudolfa Gołąbowskiego

TEATR POLSKI
W WARSZAWIE
SCENA KAMERALNA

DYREKTOR: ANDRZEJ KRASICKI
KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: AUGUST KOWALCZYK
KIEROWNIK LITERACKI: STEFAN TREUGUTT

SEZON 1968 — 1969

ALEKSANDER ŚCIBOR-RYLSKI

BLISKI NIEZNAJOMY

SZTUKA W DWÓCH CZĘŚCIACH

OSOBY

Magda . . . . . JADWIGA BARAŃSKA

Antoni . . . . . HENRYK BOUKOŁOWSKI

REŻYSERIA: JOANNA KOENIG

SCENOGRAFIA: STANISŁAW BĄKOWSKI

PRAPREMIERA W PAŹDZIERNIKU 1968
NA SCENIE KAMERALNEJ

Następna premiera w Teatrze Polskim

JULIUSZ SŁOWACKI

LILLA WENEDA

RÉŻYSERIA: AUGUST KOWALCZYK

SCENOGRAFIA: TERESA TARGOŃSKA

MUZYKA: ZBIGNIEW TURSKI

Następna premiera na Scenie Kameralnej

EURYPIDES

MEDEA

JAN PARANDOWSKI

MEDEA

REŻYSERIA: MICHAŁ PAWLICKI

SCENOGRAFIA: RYSZARD WINIARSKI

MUZYKA: ZBIGNIEW WISZNIEWSKI

Zakł. Graf. „Tamka". Z. I. 4000. Zam. 1622/68. N-90