

### *Karolina Kusek w roli dramaturga*

Karolina Kusek znana jest nam przede wszystkim jako autorka poezji dla dzieci, mało kto natomiast wie, że w ubiegłym roku napisała sztukę pt. *Tajemniczy cień* (pierwszy tytuł *Konewka pełna łez*), która nie została jeszcze opublikowana i nie miała swojej teatralnej premiery. Zjawisko uprawiania sztuki dramaturgicznej przez poetów jest równie stare i powszechne jak sam teatr – w końcu tragedia starogrecka bierze swą genezę z dytyrambu. W czasach nowożytnych spośród poetów uprawiających gatunki sceniczne wystarczy wymienić gwoli przypomnienia takie nazwiska, jak: Szekspir, Hugo, Maeterlinck, Garcia Lorca, Eliot, Kochanowski, Mickiewicz, Norwid, Gajcy, Białoszewski etc.

Przykłady można by mnożyć – także na gruncie polskiej literatury dla dzieci, że wymienimy Artura Oppmana, Janinę Porazińską, Jana Brzechwę, Hannę Januszewską i Józefa Ratajczaka. Można się jedynie zastanawiać, czy uprawiany przez twórcę typ poezji determinuje określony typ dramaturgii. Gdyby Stanisław Jachowicz zajął się tą dziedziną twórczości, to jako autor niezliczonych powiastek dydaktycznych, niekiedy o wyraźnej zresztą strukturze dramaturgicznej (z podziałami na role protagonistów przeciwstawnych postaw), wybrałby zapewne styl gatunkowy komedyjki, jaki przebija czasem także z wierszy Marii Konopnickiej (*Komedia przy myciu, Stefek Burczymucha*). Na plan pierwszy wybija się wówczas dydaktyczna anegdota, która za sprawą dramaturgicznego nerwu, prowokuje do inscenizacji w kameralnej przestrzeni pokoju dziecinnego. W przypadku wierszy autodydaktycznych naturalną formą teatralizacji staje się monodram, nie wymagający poważniejszych zabiegów inscenizacyjnych. Co innego w przypadku poezji lirycznej, której tematyka (przeważnie opisowa) i nastrój domagają się oprawy muzycznej, ale i literatura zna przykłady utworów, którym śmiało można nadać miano dramatów lirycznych, jak chociażby w Mickiewiczowskich *Dziadów*; na gruncie twórczości dla dzieci mogą to być obrazki sceniczne o tematyce kalendarzowo-przyrodniczej, przeważnie wierszowane i pozbawione

rozmachu epickiego, jakie tworzone u nas w okresie Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego.

Osobne miejsce zajmowała baśń sceniczna, oparta bądź to na wątkach tradycyjnych (adaptacje), bądź własnych pomysłach autorskich, ale znakomicie łącząca funkcję ludyczną z funkcją kompensacyjną. Dobór i natężenie określonych środków wyrazu były z kolei uzależnione od tego, czy utwór sceniczny przeznaczony był dla teatru lalkowego czy żywoplanowego, ale jest to zagadnienie odrębne, podobnie jak kwestia adresata widowiska, które w zależności od stopnia złożoności sensów może być przeznaczone zarówno dla odbiorcy dorosłego jak i dziecięcego. Tak było na przykład w przypadku *Niebieskiego ptaka* Maeterlincka – dramatu belgijskiego poety, napisanego specjalnie dla MCHAT-u – sceny znanej z ambitnych przedstawień dla dorosłych.

Wybór konwencji lalkowej, jak w przypadku sztuk Marii Kownackiej (również poetki dla dzieci) przesądzał na ogół o zawężeniu kręgu odbioru do widowni dziecięcej, choć w wieku XX zrobiono wiele, aby teatru lalek nie kojarzono tylko z marionetkami i pacynkami, a tym bardziej z widzem małoletnim. Podobnej ewolucji uległa poezja dla dzieci, która w pewnym zakresie, wyznaczonym przez model tzw. liryki dziecięcej, przekroczyła bariery pokoleniowe, zaspakajając estetyczne potrzeby zarówno dorosłych, jak i niedorosłych czytelników. Jeżeli twórczość liryczną Karoliny Kusek zaliczyć do tego ambitnego i cenionego współcześnie nurtu, a wiele na to wskazuje, czy wobec tego jej dramaturgiczny debiut również wpisuje się w ów liryczny paradygmat? – oto kwestia, którą przyjdzie nam rozważyć.

Już sam tytuł *Konewka pełna łez* sytuuje utwór Karoliny Kusek w kręgu poetyckości i dziecięcości, ale nie przesądza o samej treści, mimo że nasuwa skojarzenia z rzeczywistością ogrodniczą/ogrodową, stanowiącą często najbliższe otoczenie dziecka i jednocześnie ulubiony teren zabaw. Kreacja przestrzeni ma w tym utworze znaczenie kluczowe, gdyż wyznacza nacechowanymi aksjologicznie miejscami akcji: kruszarnią kamieni, reprezentującą świat zachłannej industrializacji a ogrodem jako ostatnim bastionem natury. Stosownie do tego podziału dobrane zostały osoby dramatu: z jednej strony – Robot Złota Rączka, Pracusia i Majster, z drugiej zaś – sąsiedzi oraz wspierający ich Diagnosta, przeciwni poświęceniu ogrodu na rozbudowę kruszarni. Istotną rolę odgrywa tu tajemniczy Cień Róży, który odciąga Robota od jego mechanicznej pracy, obiecując mu koronę króla kamieniarzy, pod warunkiem, że ogrzewać będzie swymi

stalowymi rękami kamienne jajko, z którego ma się wykluć ptak jako zadośćuczynienie za unicestwienie ogrodowego ptactwa. Zabawny podstęp Cienia otwiera drogę bezrobotnym, którym Robot odebrał możliwość zatrudnienia w kruszarni.

Kiedy akcja przenosi się do ogrodu, na scenę ogrodzony płotkiem głąz zwany Kronikarzem, będący równocześnie depozytariuszem Testamentu Ogrodnika, którego nie zamierza ujawnić dociekliwym Sąsiadom oraz Poeta, zstępujący z nieba na Pegazie, by prosić Różę jako muzę o natchnienie. Od tej pory prezentowane zdarzenia nabierają zupełnie innego wymiaru. Zapatrzony w swą „położniczą” misję Robot wkracza do ogrodu – nie po to by go przekopać, zniszczyć, lecz kroczyć śladami *Legendy o miłości Róży i Ćwirka*, opowiedanej mu *in extenso* przez starca zwanego Legendarnikiem. Jest to historia tragiczna, gdyż na drodze szczęścia zakochanych stanął ojciec dziewczyny, niechętny wobec jej wybranka - Irka, zwykłego wiejskiego chłopaka. Gdy zdesperowany Irek udał się na włóczęgę, Róża z rozpaczony za utratą więzi z ukochanym, gdyż jego listy do dziewczyny przechwytywała przyjaciółka Ogrodnika – Kocia, zaczęła wypłakiwać łzy niczym konewka a umarłszy z tęsknoty zamieniła się w krzak róży. Fakt ten pociągnął za sobą szereg kolejnych tragicznych transformacji, gdyż Irkowi na widok uschniętej Róży pękło serce a z klatki piersiowej wyfrunął płaczący ptak – Ćwirek. Za karę ojciec Róży przybrał po śmierci postać Stracha na Wróble, by nadal strzec ją przed ukochanym, a jego przyjaciółka – kocicy. Jak wyjaśnił Legendarnik: „wnet po tej tragedii zakochane pary obrzuciły dom Ogrodnika kamieniami, obwiniając go za ten grzech przeciw miłości. Kamienie te zaś nazwali Kamiennymi Sercami Ogrodnika. Wkrótce też zmarł Ogrodnik, a jego dom rozsypał się w gruzy. Gdy zaś na fundamentach Ogrodnikowego domu zbudowano kruszarnię, kamienie posypały się w jej mury. I tak jest już co roku w dniu śmierci Róży. Bo stało się to już tradycją. Dzień ten zaś zakochani ogłosili swoim świętem i nazwali Amorynkami” (s.54).

Robot nie zauważa Róży tańczącej z konewką, gdyż brakuje mu wyobraźni i serca oraz traktuje opowieść Legendarnika jako „lichy kicz”, ale dostrzega płaczącą wierzbę, w którą zamieniła się matka Róży i nawet zostaje uśpiony jej kołysanką. Teraz Legendarnik, wędrując samotnie po śladach legendy, napotyka na jej czołowych bohaterów: Ogrodnika jako Stracha na Wróble, prześladowanych przez niego zakochanych – Różę i Ćwirka oraz winnego całej sprawie Amora. Niczym na zasadzie

retrospektywy ożywa w kilku scenach historia całej intrygi skierowanej przeciwko tej parze z udziałem Ogrodnika, Koci i jej krewniaczek, zamienionych w żaby – Kumci i Rehotki. Intrygi, którą daremnie starali się utracić sprzymierzeńcy Róży, robotnicy ogrodowi – Kret, Jeżyk i Pszczoła. Dotknięta obłędem Róża tańczy i próbuje schwytać ramiona zjawę ukochanego, a widok ten przemienia Ogrodnika w Stracha na Wróble. Jak stwierdził sam Legendarnik: „Czas zaprzeszły z dzisiejszym czasem całkiem mi się pomieszały” (s.56). Kiedy Robot budzi się, bierze głos legendarnego Ćwirka za wysiadywanego we własnej dłoni „skamielinka” – jajka, które jednak było i pozostało kamieniem. Zjawia się Cień, by przyznać się do oszustwa, ale walka z Cieniem to daremny trud – Robot staje w płomieniach i jako żelastwo zostaje wywieziony do kruszarni.

Teraz kruszarnia staje się na powrót miejscem zdarzeń i to zdarzeń puentujących całą akcję. Tam Robot zostaje przywrócony do życia, tam Diagnosta formułuje tezę o wyższości energii biologicznej nad mechaniczną a Cień z legendy szuka pojednania ze Złotą Rączką, gdyż swym podstępem chciał ocalić Różę przed wykarczowaniem. Dalej następują efektowne i zaskakujące momenty. Cień oznajmia zamiar wyjawienia dręczącej go tajemnicy, eksploduje a z jego wnętrza wylatuje Szary Cień, który przyznaje się do stworzenia całej legendy. Drugą eksplozję powoduje Robot, uderzając ostrzem łopaty o posadzkę i unicestwiając tym samym Kronikarza – głaz, pod szczątkami którego zostaje odnaleziony Testament Ogrodnika, cedujący ogród z przyległościami na Różę i Irka, a to znaczy, że w przypadku braku fizycznych spadkobierców, także na żyjących poza legendą miejscowych nosicieli owych imion, rekrutujących się z okolicznych wiosek. Konflikt między przeciwnikami zostaje rozstrzygnięty i kruszarnia rozbuduje się w przeciwną stronę. Następuje Królestwo Pojednania a Robot zostanie królem kamieniarzy.

Rozwiązanie akcji ma charakter wieloetapowy i wieloaspektowy, stosownie do jej poprzednich segmentów. Fundamentem Królestwa Pojednania stanie się wrzucony przez dziurę do ogrodu krzemień, który przejmie funkcję Kronikarza. Łopata Robota posłuży do spulchnienia ziemi pod krzakiem Róży, a tajemniczy Cień zostaje zdemaskowany jako były parobek Ogrodnika – Walenty, wzgardzony adorator Róży, szpiegujący jej schadzki z Irkiem, nastawiający przeciwko nim pryncypała. Z tego też względu Walenty zostaje zdegradowany z funkcji patrona zakochanych na rzecz Amora a Walentynki zastąpione Amorynkami. Mimo to Cień pozostaje

nadal jako „ciemna strona bytu” żywym składnikiem Legendy, przyszłości świata, gdzie znajdzie się miejsce na miłość wolną i niezależną.

Akcja *Konewki pełnej łez* jest, jak widać, całkowicie oryginalna. Trudno wskazać na takie czy inne inspiracje tematyczne. Niewątpliwie mamy do czynienia z baśnią dramatyczną, nie powiazaną jednak z żadnym wątkiem tradycyjnym. Jest to par excellence baśń autorska, przypominająca co najwyżej, z uwagi na dramatyczne losy kochanków przemienionych po śmierci w inne istoty – różę i ptaka, *Metamorfozy* Owidiusza. Właśnie motyw transformacji jednej postaci w drugą jako następstwo działań przeciwników można uznać za motyw baśniowy, podobnie jak motyw kary, jaka spadła na intrygantów, przemienionych w szkaradne istoty odzwierciedlające ich prawdziwą naturę: bżawy kochanków, przenikające do świata ogrodowego, a z dziedziny science-fiction postać niestrudzonego i dającego się naprawić Robota. Kumcia, Rehotka, Kret, Jeżyk i Pszczoła należą prawem imion i funkcji do świata bajki Ezopowej, rządzącej się własnymi prawami – prawami alegorii, która jedne zwierzęta czyni uosobieniem ludzkich wad, inne zaś walorów pozytywnych. W kręgu bajki ajtiologicznej można by usytuować postać Walentego, któremu z racji dokonanych przewin odbiera się prawo do patronowania walentynkom. Jedynie Amor, przeszywający strzałą serca kochanków, wydaje się zbanalizowanym reliktem starogreckiej mitologii, której przeciwstawić można stworzoną na użytek tego utworu mitologię poetycką, reprezentowaną takimi bohaterami, jak: Legendarnik, Kronikarz i Poeta. Mitologia poetycka czyni te postacie depozytariuszami prawdy o świecie, prawdy zgodnej z autorską wizją świata, w którym od miłości nieodłączne jest cierpienie a śmierć nigdy nie prowadzi do całkowitego unicestwienia, gdyż na straży ciągłości bytów stoi legenda, mająca walor oczyszczający i wyzwalający. Jak głosi motto do dramatu:

Im rzadsze są miejsca, w których zachowały się  
ślady naszej przeszłości – tym mocniej trzeba je chronić.

Skarb to powszechny, narodowy.

To relikty nasze. Nasza ostoja. (s.2)

W tym sensie mitologia owa staje się afirmacją twórczości, a zwłaszcza poezji, która w konfrontacji z przyziemnymi celami i wartościami musi zwyciężyć. Jednak, biorąc pod uwagę dychotomię świata przedstawionego, wyrażoną poprzez opozycję między bezwzględną realnością kruszarni a zmitologizowaną przeszłością ogrodu, mamy tu do czynienia z bytami

nierównorzędnymi: materią i ideą, by ta ostatnia mogła zabłysnąć jako podstawa ładu społecznego i estetycznego. Nie jest to myśl nowa, jeśli wziąć pod uwagę polską dramaturgię romantyczną. Walka materii z ideą to walka z cieniem, która przyjmuje tutaj postać zabawnego agonu już od pierwszych scen dramatu. Można się jedynie zastanawiać, czy opozycji tej nie dałoby się przedstawić prościej, bez wprowadzania niektórych postaci, jak Matka Róży – Wierzba, robotnicy ogrodowi, Amor czy Poeta, których obecność nie tłumaczy i nie posuwa akcji do przodu, ale może są one konieczne jako elementy ornamentacyjne i „interpunkcyjne”, pozwalające odbiorcy złapać drugi oddech i uporządkować sens zaprezentowanych zdarzeń.

Biorąc pod uwagę synkretyczną strukturę gatunkową utworu i zawiłość jej ideowego przesłania, można zastanawiać się, czy trafi w upodobania adresata niedorosłego. Komiczne perypetie Roboty wyprowadzonego w pole przez Cień Róży i jego awans na króla kamieniarzy z pewnością przyciągną uwagę najmłodszych odbiorców, podobnie jak epizody z udziałem bohaterów zwierzęcych czy Stracha na Wróble. Centralny dla sztuki wątek nieszczęśliwej miłości Róży i Ćwirka oraz wątek walki o prawo do sukcesji po Ogrodniku, nacechowany przesłaniem ekologicznym, może trafić w gusta młodzieży szkolnej, z natury rzeczy zbuntowanej przeciwko starszym i decydentom. Natomiast sama sytuacyjna i metatematyczna oprawa historii owej miłości, opowiedanej lub komentowanej ze stanowiska Legendarnika jako przekaziciela tradycji oraz płomienne eksklamacje Poety wzbudzą uznanie raczej tylko dorosłego odbiorcy. Pod tym względem *Konewka pełna łez* może spełnić oczekiwania czytelników bądź widzów w każdym wieku. A to już niemało! Jeżeli twórczość Karoliny Kusek zaliczana bywa do nurtu zwanego liryką dziecięcą, nacechowanego charakterystyczną dla niektórych dzieci zadumą nad cudownością świata, jej dramat stanowi naturalne i w pełni usprawiedliwione przedłużenie tej problematyki.

Uniwersalizmowi odbioru sprzyja język utworu, niezmiernie komunikatywny i zniuansowany w zależności od mówiącego podmiotu. W akcie I dominuje język potoczny, jakim posługują się pracownicy kruszarni, łącznie z Robotem. Nawet w wypowiedziach Roboty pojawiają się kolokwializmy w rodzaju: „Nic tutaj na żywiol” (6), „Podkablowałeś sąsiada”, „czuję się całkiem zdołowany” (12). Tylko on posługuje się właściwym sobie bon motem: „Ale heca! Sam nie wpadłbym na to”, którym

puentuje każdą nieoczekiwaną dla siebie informację. Tym też różni się jako bohater baśni od swych pobratymców z science-fiction, posługujących się na ogół pseudonaukowym żargonem. Nawet przyjaciółka Ogrodnika – Kocia, zabłąśnie w plotkarskim zapędzie książkową erudycją, gdy brak listów od Ćwirka skomentuje słowami: „Może centa jeszcze nie zarobił na znaczek? Albo... przygruchał sobie Maryskę Toporkową, co to z ojcem popłynęła w świat za chlebem” (s.41). Cytatów kulturowych, zwłaszcza odpowiednio sparafrazowanych zwrotów przysłowiowych, znajdziemy zresztą więcej, jak chociażby w takich stwierdzeniach, jak: „Myszy harcuja, gdy kot czujność traci” (s.44), „Bo nie czas żałować Róży, gdy w jej płomieniach ogród płonie” (s.69), „Z bębniem nie idzie się na zajęcia” (s.86).

Z kolei Legenadarnik wypowiada się stylem sprawozdawczo-kronikarskim jako naturalnym dla treści o charakterze retrospektywnym, nie stroni również od rymowania, gdyż treść jego przekazu może przybrać cechy ballady:

Irkowi oddała serce,  
Panu Bogu duszę.  
Sobie zostawiła  
Ten tylko wianuszek... (s.53)

Wierszem przemawia ponadto, co zrozumiałe, Poeta, błagający Różę o natchnienie, ale także, o dziwo, Głos bezrobotnych, skierowany przeciwko Robotowi a utrzymany w stylistyce pieśni rewolucyjnej (XIX-wiecznych burzycieli maszyn):

[...] W oczach mamy tylko sól,  
z głodem się wymieszał ból.  
Każdy z nas pochwyci łom  
I wypchniemy go na złom.  
Sił dołoży każdy z nas.  
Zemsty naszej nadszedł czas. (s.23)

Oprócz tego nie brak w tekście licznych wstawek pieśniowych, jak np. Pracusi, zagrzewającej Robota do pracy; Róży tańczącej z konewką, jej Matki śpiewającej kołysankę, Ćwirka wyznającego miłość ukochanej, duetu Diagnosty i Majstra na cześć marzenia oraz samych zakochanych: Irka i Róży a w finale – wszystkich osób uczestniczących w ostatnich scenach (włącznie z Poetą), zgodnie wyśpiewujących piosenkę pt. *Róża Miłości*. Obecność owych wstawek pełni nie tylko funkcję retardacyjną w stosunku do biegu akcji, ale również ornamentacyjną, tworząc określony nastrój i

atmosferę wzniosłości. W gruncie rzeczy są to liryki same w sobie, zgodne z idiolektem twórczym Karoliny Kusek jako poetki.

Atmosferę liryczności potęgują didaskalia, zwłaszcza gdy kreują rzeczywistość ogrodową:

*Ogród ogrodzony spróchniałym płotem z uchyloną furtką, a w nim w różnych punktach drzewa: wierzba płacząca z witkami sięgającymi do sadzawki, z której rozlega się kumkanie i rechotanie żab, brzoza z sercem przebitym strzałą Amora, i rozkwiecona lipa, wokół której lata brzęcząca pszczoła. A pod nią stoi szerniała ławka, z oparciem w kształcie serca. W środku ogrodu na klombie uschnięta róża z czerwonym wianuszkiem w górnych gałązkach. Przy niej konewka, grabie, łopata.. Wśród grządek z wyblakłymi kwiatami i skarłatymi warzywami – strach na wróble. U jego stóp łąsi się kotka, sennie pomrukując. Naprzeciw krzemieny głąz, okrążony płotkiem (Kronikarz).*

*W głębi ogrodu Amor z łukiem i kołpakiem napełnionym strzałami... Cała przestrzeń ogrodu zasnuta jest delikatną mgiełką i oprószona pyłem, co dodaje mu tajemniczości i posmaku minionego czasu, a zarazem unaocznia negatywny wpływ cywilizacji technicznej (ogród sąsiaduje z kruszarnią kamienia) na życie biologiczne tegoż ogrodu oraz zagrożenia, jakie cywilizacja ta stwarza dla pamiątek przeszłości, które się w nim zachowały. (s.24).*

Wydaje się, że nasycając ten opis licznymi detalami autorka sztuki nie pozostawia zbyt wiele inwencji inscenizatora. Didaskalia te to po prostu plastyczny skrót treści aktu II. a jednocześnie, kto wie, czy nie teatralna imitacja otoczenia domu samej autorki na wrocławskiej Leśnicy, gdzie zachowało się wiele pamiątek po byłych niemieckich właścicielach. Pamiątek narażonych przez niedbalstwo bądź zachłanność nowych gospodarzy terenu, zwłaszcza władz gminnych. Ale kwestię tę pozostawiamy domyślności czytelników tudzież widzów.

Z technicznego punktu widzenia najwięcej problemów inscenizacyjnych mogą stwarzać sceny magicznych transformacji bohaterów jak np. Cienia, który: *wciąża powietrze, stopniowo się rozszerza, aż w końcu przybierając postać balona pęka z hukiem, obsypując się z czarnej otuliny i z brudów, które w nim zalegały. Z jego wnętrza wyfruwa Szary Cień z czerwonymi ustami i unosi się pod sufit. Po wypowiedzeniu zaś krótkiej kwestii: Cieniowi odpadają przyklejone usta, a on sam wyfruwa z kruszarni do ogrodu przez dziurę w oknie. (s.73).* Od razu pojawia się tu kwestia konwencji teatralnej,



która zdołałaby udźwignąć owe cyrkowe efekty. Zapewne dałoby się to zrealizować w teatrze lalek, który chętnie sięga także do gry w masce, czego wymagają z kolei popisy bohaterów sztuki przemienionych w zwierzęta. Także w sztukach lalkowych dla dzieci przyjął się zwyczaj inkrustowania akcji baśniowej wstawkami piosenkowymi, jakich w tekście Karoliny Kusek nie brakuje.

Nie jest to jednak ostatnie słowo wyobraźni teatralnej tej autorki. Weźmy bowiem pod uwagę *Pantomimiczny „taniec” Róży, dotkniętej obłądem*:

*Róża w długiej, białej, powiewnej sukience, z rozwianymi włosami „tańczy” z konewką, przyciska ją do serca, niczym tancerza. Gdy w oddali spostrzega Irka w przezroczystym, niebieskim, jakby z kropel wody ubraniu, rzuca konewkę i biegnie do niego, rozkładając ramiona, aby go objąć. Zwid znika, a po chwili znów się pojawia w oddali. Gdy dziewczyna krok kieruje w jego stronę, Irek rozszczepia się na kilka postaci, które kładąc się na trawę robią wrażenie falującego oceanu. Róża wchodzi do „wody”, stawia stopę w miejscach, w których fale (postacie) rozstępują się. Jedna z fal się unosi i przybiera postać chłopca, a inne „fale” prostują się aż do zaniku. Młodzi zbliżają się do siebie, padają sobie w objęcia i wirują w tańcu, z którego po chwili tancerz się wymyka, a tancerka wirując nadal, zamienia się w krzak Róży (s.52).*

Podobne efekty znajdziemy w teatrze Maeterlincka, zarówno żywoplanowym (*Niebieski ptak*), jak i lalkowym (*Ariane i Sinobrody*) – słowem: w jego sztukach baśniowych, gdzie śmiałość w tworzeniu scen wizyjnych można wytłumaczyć jedynie zachwytem francuskiego symbolisty możliwościami rodzącego się kina. Ale i współczesny teatr lalek nie stroni od wplatania do widowiska wstawek filmowych, o czym świadczy chociażby lubelska inscenizacja sztuki Jana Wilkowskiego *Jak Wicek Warszawiak pokonał śmierć*, opartej na baśni Kornela Makuszyńskiego. Widzimy zatem, że sztuka Karoliny Kusek może z powodzeniem zostać zrealizowana środkami współczesnego teatru i trzeba jej życzyć, żeby stało się to jak najprędzej.

