

068

Dürrenmatt odgrywa obecnie u nas rolę podobną do tej, która w latach 1908-1938 przypadała Shawowi. Jego sztuki dostarczają inteligentnej i interesującej zabawy. Równocześnie uchodzi on za szermierza przekory, nicującego utarte pojęcia, działającego efektywnym paradoksem.

Syn wiejskiego pastora z berneńskiego kantonu, studiujący najpierw fizykę, potem biologię, wreszcie literaturę i filozofię, myślał o stworzeniu nowego teatru naszej epoki. W jednym z wywiadów prasowych (dla „Figaro Littéraire”) mówił o „literaturze i teatrze kwantów”: chodziło o to, by się zająć określonym a wyjątkowym układem rzeczywistości; takim, w którym „logika staje w sprzeczności” (a raczej: w pozorowej sprzeczności) „z faktami”. Prawdopodobieństwo i zasada przyczynowości kontrastują tu z doświadczeniem. Takie rozminięcie się nazywał Dürrenmatt „okrutnym, czyli poetyckim” (można by je też nazwać tragicznym) „momentem zerwania”.

Przykład stanowią dobrze u nas znane opowiadania: „Kraaksa” i „Obietnica”. Dokładne, ściśle, matematyczne obliczenia specjalisty kryminalnego rozbijają się w „Obietnicy” o głupi przypadek samochodowy. W twórczości Dürrenmatta usiłowania te krzyżowały się jednak — z innymi. Warto przypomnieć interesujący esej, który autorowi „Romulusa Wielkiego” poświęcił jego rodak, młody pisarz genewski, Walter Weideli. Jest on Dürrenmattowi dostatecznie bliski, by go dobrze rozumieć. Jako genewczyk, a zarazem przedstawiciel nowej generacji, może jednak patrzeć na Dürrenmatta „z boku”, niejako z zewnątrz. Esaj Weidelego „Dürrenmatt przeciw Dürrenmattowi”, zamieszczony został w „Teatrze” z 1-15. V. 1960, w przekładzie Jolanty Krystyny Sell.

Chodzi tu o pierwszą sztukę sławnego autora, u nas nieznaną, „Es steht geschrieben” (polski tytuł powinien chyba brzmieć: „Tak stało w Piśmie”). Rzecz została wystawiona w 1946 roku, czyli tuż po wojnie. Weideli podkreśla, jak silne było wtedy powiązanie pisarzy berneńskich i zuryjskich z niemieckimi:

„Pisarze niemiecy, współcześni Dürrenmattowi, byli jakby przytłoczeni ogromem i złożonością tragicznych zdarzeń, jakie przeżyli (...) Starali się wyrazić to, co przeżyli sami i czego doznał ich naród. Lecz ich wyznania były nierozłącznie związane z faktami; miały one wyłącznie charakter rejestru, czy spowiedzi. Nie potrafili więc wyrazić sensu wydarzeń i połączyć ich w odpowiednie związki. Trudność ta nie ma w sobie nic zadziwiającego, gdy się pomyśli, że nazizm doprowadził do całkowitego zerwania tradycji literackiej w Niemczech (...) Natomiast pisarze szwajcarscy, którzy nie

WOJCIECH NATANSON

O dwóch sceptycyzmach

poznali ani wojny ani terroru, mogli w tym okresie pogłębić swoją znajomość kultury niemieckiej, poświęcić się nowym eksperymentom poetyckim, rozszerzyć pole swej świadomości moralnej. (...) Dałoby się z grubsza określić sytuację mówiąc, że pisarze niemieccy tego pokolenia mieli wiele rzeczy do powiedzenia — a szwajcarscy mieli możliwość ich wypowiedzenia. Ci ostatni, mimo swej uprzywilejowanej sytuacji, musieli być przejęci katastrofą, która przez 6 lat szalała tuż obok granic ich kraju. Jest rzeczą znaną, że pierwsze dzieło Dürrenmatta (podobnie, jak utwory, które pisał jego rodak i przyjaciel, Max Frisch) jest przepełnione nastrojami katastrofizmu”.

Ow pierwszy utwór, „Es steht geschrieben” — to niewątpliwie krytyka umysłowości niemieckiej. Dramat, przeżyty przez anabaptystów w mieście Münster, jest u Dürrenmatta m. in. aluzją do najnowszej historii niemieckiej. Wzniosłe hasła szybko przeobrażają się w parodię, zamiatacz uliczny recytuje początkowy monolog z „Fausta” — Dürrenmatt chce tu dać do zrozumienia, że rękomy niemiecki idealizm nie jest nawet świadomy wewnętrznego swego zakłamania.

Może warto tu sięgnąć po pewne porównanie. Niemieckiemu ruchowi anabaptystów odpowiada sekta braci czeskich, a w Polsce — arianie. Wszystkie te zjawiska skończyły się katastrofą, prześladowaniem, banicją. Ale i nad Wełtawą i u nas ruchy te pozostawiły ślady w kulturze: piśmiennictwo, szkoły, teorie pedagogiczne, pacyfistyczne, biblijne, socjalne. W Niemczech zatopiono wszystko potokami krwi. Analogie z hitleryzmem i jego krwawymi orgiami narzucały się same.

Do tej pierwszej swojej sztuki, pisaną pod wrażeniem załamania się młodzieńczych wier, powrócił autor „Es steht geschrieben”. Stało się to już po napisaniu „Meteora”, czyli komedii, gdzie po raz pierwszy spróbował Dürrenmatt nowej techniki zbliżonej do zjawiska, które nazywamy „teatrem bulwarowym”. Wielki pisarz, laureat nagrody Nobla, syt sławy i zaszczytów, świadomy kryzysu, jaki przeżywa jego twórczość, znudzony natarczywością, z jaką wszyscy w niego wierzą, zdegradowany przemocą pieniądza, którym gardzi, ciężko chory — pragnie umrzeć. Ale śmierć, upragniona, nie przychodzi. Każdy jej atak zostaje odparty przez żywotny organizm.

Dzieje się nawet coś wręcz przeciwnego — wszyscy naokoło umierają czy odchodzą, jakby technicznie śmierci niezdolne do zabicia swego „medium” porażało otoczenie.

Pomysł, nie pozbawiony pewnych elementów przenośni filozoficznej i poetyckiej, został jednak w „Meteorze” zużytkowany przede wszystkim dla celów rozrywkowych. Trochę za wzięty, by wypełnić całą sztukę, pozwolił jednak Dürrenmattowi zmierzyć się ze współczesnymi „championami” teatru bulwarowego. A więc — w pewnym sensie — popularnego. U nas wspominamy go z wdzięcznością choćby dlatego, że dał kilku polskim aktorom okazję do popisu: np. w warszawskim Teatrze Dramatycznym: Tadeuszowi Bartoszkowi, Zbigniewowi Zapasiewiczowi, Mieczysławowi Voitowi, Barbarze Horawiance.

Techniki bulwarowej użył znów Dürrenmatt, przerabiając „Es steht geschrieben” na „Anabaptystów”. Zmiana główna na tym polegała, że przywódca ruchu, Johann Bockelson z Lejdy, nie jest człowiekiem wierzącym; że tylko „gra”, a zarazem „reżyseruje” ruch, w którym uczestniczy. Owa gra — a równocześnie inscenizacja — jest w swej istocie bezinteresowna, a nawet pozbawiona funkcji; nie kryje się poza nią żaden inny cel.

Ileż to razy „teatr w teatrze” stał się ważnym czynnikiem akcji — począwszy od „Hamleta” aż po „Artura UI”! Przez stwarzanie w widoku teatralnym sytuacji analogicznych do zbrodni dynastycznej osiągał Hamlet potwierdzenie swych domysłów. Przez zgrywanie się, wyuczone u prowincjonalnego aktora, zdobywał Arturo UI (podobnie, jak jego historyczny pierwowzór) możliwość sugestywnego działania. Inszenizując rzekomą swą apostazję w III akcie „Przeziółreczki” — Przełęcki próbuje ocalić dzieło Porębian, a zarazem zastosować swe nowe widzenie fizyki do zjawisk psychologicznych i moralnych.

Johann Bockelson z „Anabaptystów” jest obcy wszelkim pragnieniom, dążeniom i marzeniom, poza tym jednym: zabawy w teatr. Nie tylko cele religijne czy polityczne są mu obojętne — nawet i artystyczne. Recytuje Senekę, ponieważ może mu się okazać przydatny. Tak samo — Biblię! Rzecz prosta, że pomysł taki odpowiada pewnym estetycznym dążeniom autora. „Najgorszy obrót, jaki może przybrać historia, to zwrot w stronę komedii” — pisze Dürrenmatt w „Rozważaniach dra-

matycznych na temat »Anabaptystów«, przytoczonych w programie warszawskiego spektaklu. Śmieszne strony sytuacji tragicznej są bowiem tragizmem najbardziej beznadziejnym, nie pozostawiającym pociechy wielkości. Taki tragizm jest zapewne bardziej katastroficzny od katastrofizmu, charakterystycznego pierwszą wersję sztuki Dürrenmattowskiej. Świadomy swego losu histron Bockelson wygrywa walkę, skazując zarazem na klęskę tych, którzy mu byli wierni.

Zapewne, że dla teatru otwierają się tu możliwości ogromne. Skorzystał z nich warszawski Teatr Dramatyczny, gdzie od wielu już lat każda sztuka Dürrenmatta doznaje pieczołowitej opieki. „Anabaptysty”, wystawieni w Warszawie, zostają w pamięci przede wszystkim dzięki wspaniałym dekoracjom Jana Kosińskiego. Architektoniczne, a zarazem malarskie, funkcjonalne i podające się grze oświetleń, coraz to nowe, a połączone jednością założeń strukturalnych — operują raz zarysami bram i wież, kiedy indziej emblematami herbów lub spuszczaną krata obleganego miasta. Pozostaje też w pamięci kilka ról.

Ryszard Pietruski gra Bockelsona. Można by tę postać i jej funkcję pojmować rozmaicie; np. jako aktora, starannie ukrywającego swe kpiarstwo, umiejętnie wcielającego się w swe zadania. Pietruski zachowuje się inaczej; od początku kpi sobie ze wszystkiego; z uniesień anabaptystowskich, a nawet ze zbiegu okoliczności pozwalającego mu objąć sukcesę po poprzedniku. I tylko chwilami, wiedziony intuicją, potrafi uderzyć w najczulsze miejsce: np. gdy mówi stęsknionemu za zbawieniem burmistrzowi Knipperdolinckowi, że mu przynosi dobrą nowinę lub gdy recytuje Senekę, tym cudzym, okrutnym a tragicznym tekstem zdobywając serca i wyobraźnię.

Scena z Knipperdolinckiem jest sukcesem także i wskutek kontaktu z wykonawcą tej roli, Mieczysławem Mileckim. Drgnięcie burmistrza, gdy mu apostoł anabaptystów mówi o wiecznym zbawieniu, tłumaczy znakomicie sens tej sceny, znaczenie postaci, ich funkcję w sztuce. Ostre skonstruowanie owych dwóch ludzi to jeden z najmocniejszych atutów spektaklu.

Reszta stanowi tło. Czasem — bardzo interesujące! Janina Traczyków-

na klarownie ukazuje dziewczyną niezdolną do ratowania swego młodego życia kosztem pozornie tak łatwego kłamstwa. Andrzej Szczepkowski rysuje postać cesarza, którego nihilizm staje się odpowiednikiem gry Bockelsona. Jedyną przyjemnością i celem jest kpina (różnica na tym tylko polega, że dla Karola V granicą zabawy jest jego komfort i wygoda).

Widać było, że Ludwik René znakomicie zna i rozumie wszelkie odcięcia Dürrenmattowskiego pisarstwa. Konflikty zarysowały się jasno, sytuacje osiągnęły efektywność. Miałbym pretensje jedynie o sceny zbiorowe, w których zgiełk przeistaczał się czasem w nieco bezładną hałaśliwość. Myślę też, że epizody „harenowe” nie znalazły zbyt ciekawego rozwiązania, ale to już zapewne wina samego Dürrenmatta. Bardzo piękny jest za to moment, gdy w mieście, obłożonym, przerażonym i wygłodzonym, pada rozkaz radowania się, rzucony przez groźną, uzbrojoną straż — i gdy zgromadzone kobiety głosami bliskimi placu, posłusznie intonują jednak pieśń zaufania i nadziei...

Publiczność na ten spektakl tłumnie uczęszcza. Dyskutuje się o nim w prasie. A jednak pozostaje w nas pewien niepokój. Czy sprowadzenie zjawisk do ośmieszającej konkluzji nie jest postawą zbyt upraszczającą? Zbyt łatwą? Dürrenmatt sam tu czuje niebezpieczeństwo, skoro w „Rozważaniach na temat »Anabaptystów«” mówi:

„Teatr jest instytucją moralną tylko o tyle, o ile uczyni go nią widz. W zjawisku, że wielu spośród dzisiejszych widzów nie dostrzega w moich sztukach niczego poza nihilizmem, odzwierciedla się tylko ich własny nihilizm. Nie mają możliwości innej interpretacji.”

Jest to więc przerzucenie odpowiedzialności. To nie ja głoszę rozpacz — mówi autor — wy właśnie nie umiecie we mnie dostrzec nic poza zwątpieniem. A może nie tylko widz jest winien?

Krytycyzm i podważanie obiegowych wartości może mieć znaczenie dwójakie. Może się stać ożywcą i pobudzającą lekcją samodzielnego myślenia, nieprzyjmowania bez sprawdzenia niczego, co nam się do myślenia podaje. Jakież to ważne zwłaszcza dla tych, którzy się tylokrotnie, i tak dotkliwie, sparzyli. Ale istnieje i krytycyzm inny, żywiący się „czystą” przekorą. Nie tyle wymaga wysiłku, co z góry powziętych uprzedzeń. Już choćby z tego powodu budzi we mnie niepokój, że dziś (a zwłaszcza u nas) staje się postawą zbyt modną, zbyt częstą, zanadto powszechną i zwalniającą od wysiłków. Czasem wprost ogarnia tęsknota za jakimś nowym Don Kichotem!

WOJCIECH NATANSON