

KIERUNKI
WARSZAWA

wydanie

Nr 11 z dn. 19 Marz. 1961

HIERONIM BOSCH WSPÓŁCZESNEGO TEATRU

JÓZEF SZCZAWIŃSKI

TEN pogodny pan o twarzy starszej, dobrze odżywionej kobiety, to właśnie Friedrich Dürrenmatt. Autor komedii, których śmiech zabrzmi czasem tonem przypominającym zgrzyt noża po kości. Co prawda nie Dürrenmatt odkrył, że na scenie komizm sąsiaduje z tragizmem i że to sąsiedztwo nie jest bynajmniej dziwne. Rozumiał to już doskonale Szekspir.

Friedrich Dürrenmatt wygląda na człowieka zadowolonego z życia. Więcej. Ten autor powieści kryminalnych i sensacyjnych słuchowisk, teoretyk teatru, który uważa, że tragedia jako „czysty” rodzaj literacki niewiele ma do powiedzenia we współczesności, ma spojrzenie na rzeczywistość typowego piknika. Może jednak gorzka wiedza o współczesnym świecie i widzenie tego świata jako splotu paradoksów zmusiły go do zdecydowania się na formy sceniczne złożone i niejednolite. Monumentalna, z jednej bryły, a nie wielu płaszczyznami zróżnicowana forma tragedii antycznej nie bardzo pasuje do rzeczywistości zbrudzonej wieloma milionami zmaszcelek, które mogły powstać i z rozpacz, i ze śmiechu. Ponadto, jak sam wyznaje, problemy jego sztuk powstają w miarę ich kształtowania się, a nie są czymś nieodzownym przy ich poczęciu. Zaczyna więc autor od kształtowania fabuły, od pomysłu, a nie od problemu. Problem pojawia się później. I to jaki! Całe pęczki problemów, wśród których przebiegać może swobodnie widzi i teatr, dobierając to, co mu się akurat bardziej podoba, więcej pasuje do jego świata. Zawsze jednak, grzebiąc się wśród świecidełek i perełek humoru, natrafiamy na jakąś ostrą igłę budzącą nas z dziecinnego zachwycenia. Wydaje się jednak, że można zauważyć powolną ewolucję pisarza w kierunku tragizmu.

„Anioł zstąpił do Babilonu”, komedia wystawiona po raz pierwszy w Polsce przez warszawski Teatr Dramatyczny, jest utworem przesyconym nie tylko ironią i pogodnym sceptycyzmem, ale także i poezją. Lecz jest to jednocześnie i rozprawa z poetyckością rozumianą jako odwrócenie się od twardych praw życia. To konfrontacja tego, co realne, brutalne i konsekwentne, trzymające się spraw rzeczywistości, z ulotnością, fantazją i naiwnością. Jak zwykle, tak w tej sztuce Dürrenmatt daleki jest od syntetyzowania zjawisk, które ożywia i konkretyzuje. Proponuje nam wielki wybór różnych interpretacji, zmuszając jednocześnie, byśmy pamiętali i o owym zaleceniu czy przestrodze autora skierowanej do teatru: „Wystarczy trafnie grać mój tekst — podtekst znajdzie się sam”.

Pamiętając o tym, z większą ostrożnością podejździemy wtedy do fabuły sztuki, która jest zarazem i bogata i prosta. Oto sympatyczny Anioł przywodzi na ziemię dziewczynę wywołaną przez Stwórcę z nicości. Ma ją ofiarować najnędzniejszemu z ludzi. Anioł jest wybitnym niebiańskim fizykiem, specjalistą od słońc i logikiem zarazem, co nie oznacza, by pewnie stapał po ziemi. Pojawia się dwóch żebraków, z których ten nędzniejszy i bardziej nieudolny okazuje się przebrany królem Babilonu. Komu ma przypaść dziewczyna? Kogo zgodzie ze swoim przeznaczeniem obdarzy uczuciem? Ta prosta fabuła jest świetnym pretekstem do pokazania tysiąca wspaniałych sytuacji, postaci, dygresji. Raj dla teatru, który lubuje się w barwie, grotesce, refleksji i aluzji, w sytuacjach mieniących się wieloznacznością. Myślę jednak, że reżyser przedstawienia w Teatrze Dramatycznym dał się trochę nabrać autorowi i gorliwie począł wyszukiwać podteksty, prezentować je widowni, cieszyć się ich błyskotliwością tak, jak widzowie cieszyli się błyskotliwością sytuacji. Teatr upodobał się więc do owego Anioła, który zachwycony wielością form napotkanych na ziemi, zapominał zupełnie o swojej podstępnej Kurrubi — pięknej dziewczynie, powołanej z nicości. Ale Kurrubi jest samym pięknem i samą poezją, nieosiągalną przed bełkot niedomytych poetów. Mądrość starego żebraka, Akki, najprawdziwsza życiowa mądrość, może jedynie pojąć i docenić to, co nieuchwytnie, bezradne, ale istotne — urodę rzeczy ulotnych. I tam, gdzie teatr poszedł drogą żebraka Akki, prowokowania sytuacji i odkrywania wielości odczuć i reakcji człowieka, a nie interpretowania, nadawania im określonego filozoficznego czy historyzoficznego sensu — otrzymywaliśmy sceny pełniejsze, różnorodniejsze, i bardziej konsekwentne zarazem. To nakładanie się różnych form i warstw cechowało również i scenografię.

Trafnie nawiązano do współczesności dzięki motywowi żelaznego mostu, stanowiącego tło dla stylizowanych elementów architektury babilońskiej. Ta kulturalna scenografia dobrze współdziałała z akcją poszczególnych scen, podbudowując określone sytuacje, lecz — tak jak i w pewnym stopniu reżyseria, nie wyrażała w pełni indywidualnego odczucia tej sztuki.

Premiera nowej na naszych scenach sztuki Dürrenmatta nie przyniosła, w przeciwieństwie do poprzednich premier jego utworów na scenie Teatru Dramatycznego, wielkich kreacji aktorskich. Mieliśmy za to role zagrane bardzo trafnie, interesująco, twórczo. Aktorzy uchwycili w większości wypadków styl utworu, co na pewno jest też dużą zasługą reżyserii. Umieili odczuć typ swoich postaci, pozostając jednocześnie wobec nich nieco na uboczu, nie utożsamiając się z nimi, w pewnym stopniu działając na zasadzie zbliżonej (ale bynajmniej nie identycznej) do brechtowskiego efektu obcości, choć innymi sposobami osiąganego. Najtrafniej połączył oszczędność i wyrazistość sylwetki Akkiego — Aleksander Dzwonkowski, najbliższy chyba autorowi w widzeniu tej postaci. Podobnie prostota połączona ze świadomym wygraniem roli na jednej nucie naiwności w sposób bardzo świadomy, uroczy i nie monotony wyróżniała rolę Kurrubi graną przez Janinę Traczykównę. Gustaw Holoubek w epizodycznej roli królewskiego kata nasycił refleksyjnością scenę dialogu Uroczystego z żebrakiem Akki. Oczywiście, trudniejszą rolę miał Ignacy Gogolewski, szczególnie w scenach, w których był kępowany obecnością swego groteskowo potraktowanego poprzednika na tronie. Dlatego, być może, mieliśmy wrażenie, że artysta dotknął powierzchni tej postaci, nie czyniąc jej bardziej tragiczną i prawdziwszą. Natomiast „nieprawdziwość Anioła” doskonale zasugerował Bolesław Płotnicki, w czym mu dowcipnie pomógł scenograf.

Sztuki Dürrenmatta tak silnie związane z doczesnością mają nawet i w tych swoich partiach, w których autor pozornie atakuje metafizykę — pewien sens metafizyczny. Nie jest to na pewno metafizyka bezpośrednio związana z jakąkolwiek ortodoksją. Jej kształt daje się odczuć w kategoriach poetyckiego humoru. Bo czyż nie poetycko oddziałuje opis stworzenia Kurrubi. Posłuchajmy Anioła: „On — mogę ci to powiedzieć — w moich oczach zanurzył rękę w nicłość, lekko potarł kciukiem środkowy palec — i od razu uczynił zrecznie kilka kroków na jego dłoń”. Myślę, że jednak ów sens metafizyczny, dostrzegalny i odczuwany również i w tej sztuce Dürrenmatta, objawia się w potrzebie zachowania i uratowania wartości ziemskich, bogactwa zjawisk fizycznych i etycznych przed człowiekiem, który postawił się na marginesie rzeczywistości narzucając jej swoje brutalne prawa. Ale jest to także dążenie do ocalenia człowieka przed samym sobą. Ocalenie go poprzez wiedzę o świecie, ale i poprzez obudzenie w nim tęsknoty za pięknem, poprzez obudzenie nadziei. Taka jest droga mądrego żebraka Akki, szukającego ocalenia w wielości niedoskonałej, która jest odbiciem i rozproszeniem doskonałej jedności.

Jeśli końcowy akcent przedstawienia jest jego akcentem decydującym, to powiedzieć trzeba, że reżyser Konrad Swinarski odnalazł to, z czym się razem z autorem niejednokrotnie mijali — sens sztuki ujęty w jedną syntetyczną myśl, w jedną syntetyczną sytuację. Wiatr pustyni, który zmiotł ze sceny tron Nabuchodonozora i płynną ścianą otoczył na scenie Kurrubi i Akki, będzie dla tych dwojga żywiołem, który pogłębia świadomość życia i daje poznać smak nadziei.

Teatr Dramatyczny m. stoł. Warszawy, Friedrich Dürrenmatt „Anioł zstąpił do Babilonu”; przekład Irena Krzywicka, Jan Garewicz i Jerzy Lau (wiersze), reżyseria Konrad Swinarski, scenografia Ewa Starowieyska i Konrad Swinarski, muzyka Witold Rudziński.