



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-59

ŻYCIE LITERACKIE
KRAKÓW, UL. WIŚLNA 2

wydanie

Nr 27 z dn. 7. VII. 68

ELŻBIETA MORAWIEC

DZIEJE LAMUSA

W znanej anegdocie ktoś się zastanawia nad walorami sera szwajcarskiego, dziwiąc się niepomnie nie jego dziurom. Ktoś inny wyjaśnia, że „dziurawość” jest istotą tego sera. Anegdota ta niezupełnie ściśle przylega do „Anabaptystów” Dürrenmatta, znacznie lepiej natomiast do sytuacji tego pisarza na naszym rynku czytelnicy i teatralnym. Dürrenmatt jest wielki, ergo należy przyjmować go z całym inwentarzem (dziury są cechą wielkości). W przypadku „Anabaptystów” dostrzec się daje przede wszystkim „dziura w wielkości”, chociaż skądinąd szata sztuki bardzo bogata i na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, że *embarras de richesse* cierpieć nam wypadnie...

To bogactwo teatralne pociągnęło prawdopodobnie Zygmunta Hübnera do realizacji superdramy Dürrenmatta. Istotnie, „Anabaptysty” dają teatrowi same szanse duże — a to: możliwości zatrudnienia całego prawie zespołu w ciągu jednego wieczoru, zagęszczenie sceny jak największą ilością rekwizytów itd., itp. Jest to bowiem dzieło, które właściwiej określić by można mianem: za-teatralne.

Cytowany w programie przedstawienia Urs Jenny głosi, że „Dürrenmatt stawia znak równania między światem a teatrem”, co bliżej znaczy: „Jakaś historia jest — wtedy przemyślana do końca, jeśli z wszystkich istniejących obrotów przybrała możliwie najgorszy”. Jest to podobno niezawodny sposób, aby amoralność świata mogła zatriumfować w wielkim efekcie teatralnym, aby teatr zatriumfował zmieniwszy światu tragedię w groteskę. A więc dramat z tezą, kanonizacja św. Groteski? Wygląda na to, że tak — sam autor nie omieszczał też dodać kilku informacji, które niby to brzmią w tonacji „jak powstał «Doktor Faustus»”, a w gruncie rzeczy wyjaśniają „za co powinniśmy kochać »Anabaptystów?»”. Ostatnie pytanie wydaje się pomyłką; należałoby chyba zapytać „czy powinniśmy...”; wydaje się również, że zawsze podejrzanie wyglądają tak obszerne komentarze dopisywane przez pisarza na marginesach dzieła. Czyżby ono samo nie było sobie dostatecznie bogatym komentarzem? W przypadku „Anabaptystów”, niestety, filozoficzne wywody na marginesach są o kilka rozmiarów za duże dla dzieła.

Treść sztuki nawiązuje do XVI-wiecznego ruchu anabaptystów w niemieckim Münster, którego przywódcą był — po śmierci pierwszego proroka ruchu, Jana Matthisona — Jan Bockelson z Lejdy, po słumieniu ruchu stracony w meczarniach. Dürrenmatt uczynił go tak zwanym przez siebie „negatywnym bohaterem tragicznym”, czyli aktorem, który historię walki o ideę wygrywa na własny benefit jako dramat o błażństwie władzy, a po przegranej anabaptystów znajduje schronienie w teatralnej trupie kardynała. Wojna, jaka się toczy między anabaptystami i wojskami biskupa, jest pretekstem do ujawnienia postaw osobowych wobec historii: są więc oprócz Bockelsona i inne dzia-

łające postacią, które chcą na niej zarobić (Lancknechci, Rycerze, Zieleniarka), postaci, które do końca pozostają wierne swemu posłannictwu i przegrywają (Knipperdolinck, Matthison), są wreszcie (tak ich nazywa Dürrenmatt) cyniczni widzowie tragedii, po której nie wszyscy aktorzy schodzą ze sceny w laurach — książęta, cesarz i kardynał. Ci ostatni uświadamiają sobie Münster jako niebezpieczne, dopiero gdy biskup-banita wykląda im „komunistyczne”, godzące w istniejący porządek społeczny idee anabaptystów.

Ale tym kluczem — kluczem „historycznej groteski”, jak ją nazywa jeden z naszych krytyków — niczego się w dramacie nie otworzy. Tylko że, jak się okazuje, pozorami problematyki społecznej łatwo jeszcze zwieść, łatwo zwieść kilkoma kwestiami dialogu. Podobnych — uwodzących widza pozornymi głębią — refleksji nad historią i współczesnością jest w dramacie więcej, jak choćby aluzje do nazizmu (Mnich-humanista, zadenuncjowany przez uczennice entuzjastkę anabaptystów; lud, który „mimo woli” słuchał ich idei i „wpakował się w to”). Zresztą może nawet nie o pozorne głębie tu chodzi, bo sytuacje te są obiegowymi, publicystycznymi liczmanami, raczej o nieznosne naśladowanie Brechta. Dramat Dürrenmatta przypomina solidną bibliotekę w liberalnym szwajcarskim domu, w której na półkach obok siebie: Marks, św. Augustyn, Brecht, Szekspir i... Jan Kott. Bowiem centralna postać dramatu, dla której właściwie został on napisany, Jan Bockelson, tyleż realizuje Brechtowski efekt obcości (czy, jak chce Dürrenmatt, nieidentyfikacji), co przypomina tezę polskiego krytyka o tragediach Szekspira. Także i tutaj błażen, histrion jest nadświadomością wydarzeń, on jeden — jako znający reguły gry — odmawia w niej udziału na serio, teatralizuje historię. Z tej teatralizacji nic dobrego dla historii — za to wiele dobrego dla histriona-kupczyka, który tym różni się od Szekspirowskich, że swoje błażństwo dobrze umie sprzedać. Prawo osmozy między rzeczywistością a teatrem zostało przez Dürrenmatta źle sformułowane. W ogromnym gmachu superdramy, gdzie rozwlekła operowa maniera opowiedziano historię ruchu anabaptystów, koncentrując się wokół igraszek władzy i miłości Bockelsona, wał się jeden po drugim filary dźwigające rzeczywistość, ostatni od wątych słów biskupa: „Ten nieludzki świat stać się musi bardziej ludzkim”. Ale jak? Ale jak? Więc po to, aby postawić to mało odkrywcze pytanie, aby stwierdzić, że ten świat jest zły i zło w nim zwycięża, trzeba było aż tak budować teatralność, wypróżniać wielki lamus ogranych sytuacji i chwytów?

Teatr, niestety, przyjął idee „Anabaptystów” jako religię objawioną i postanowił teatralność utworu podnieść do potęgi. Zygmunt Hübner, reżyser przedstawienia, posłużył się w tym celu dwoma metodami. Poszerzył krąg osób, które — podobnie jak Bockelson — są aktorami, o biskupa Münster i cesarza Karola V, każąc obydwu oznajmiać się na scenie quasi-operowymi reci-

tativami. W wypadku tych postaci nie było to najszcześniejsze; biskup jest poza teatralnością jako *porte parole* autora, wcielenie jego niepokojów moralnych i jako „miłośnik komedii”, a cesarz przynależy do, nazwijmy to tak, realnego planu historycznego, podobnie jak książęta i kardynał.

Inny chwyt Hübnera — nadspodziewanie dobrze kompromitujący nieudany zamysł „Anabaptystów”, osmozę rzeczywistości i teatru — polegał na wprowadzeniu swoistego collage'u rekwizytów; w pierwszej odsłonie ze sceny grzmiało autentyczne działo, w następnych Zieleniarka handlowała prawdziwą sałatą, a biskup przemawiał do starannie odrobionej w papier-maché głowy Matthisona. Z fście operową pieczołowitością nie opuszczono ani jednej sceny, wszystko zostało odśpiewane, a także i odtańczone: święty szal procesji anabaptystów, orgie Jana Bockelsona wiodącego orszak licznych żon. Z prawdziwego baletu-tragifarsy o sztuce i rzeczy-

wistości była (i u Dürrenmatta, i w przedstawieniu) tylko scena tańca opętanego żywiołem gry Bockelsona (Zdzisław Maklakiewicz) z opętanym prawdą Knipperdolinckiem (Antoni Pszoniak). Obie te role zresztą wybijają się z tła spektaklu obok wiodącej przedstawienie postaci biskupa (Jerzy Nowak), „miłośnika dobrej komedii”, dysponującego sceptyczną wiedzą o kolejach świata humanisty-obszwaratora, który ma swoją antytezę-zwierciadło w postaci ubogiego Mnicha-humanisty (Andrzej Kozak) w walce o ideę humanizmu i równie często w walce o własne życie. Ta czwórka ról musi wystarczyć za cały spektakl, w nich jest dobra, niezawodna teatralność — aktorstwo. Jak przystało na operę, scenografia Andrzeja Cybulskiego jest bardzo wystawna.

ELŻBIETA MORAWIEC

ŻYCIE LITERACKIE
Nr 858 Str. 7