

ELŻBIETA MORAWIEC

PLAY — SZEKSPIR 1970

Erę objawień Dürrenmattowych mamy już od kilku lat poza sobą, czasy prapremier polskich takich sztuk jak „Wizyta starszej pani”, „Fizycey”, „Romulus Wielki” oddaliły się na tyle, że nic nie jest już w stanie zmącić naszego spojrzenia na ich wielkości prawdziwe i urojone. Lub — na wielkości, które z prawdziwymi stały się urojonymi. Trochę jak Dürrenmatt. Wystawia się go, bo to przeciw pisarz patrzący na epokę, w której i nam żyć wypadło. A Dürrenmatt tworzy dziś dramaty nie dobre, wadzone, ociężałe. Dürrenmatt tworzy: „Meteory”, „Anabaptystów”, play — szekspiry i „Play — Strindbergi”. Wypycha swoje myśli historią, sztukuje cudzymi wątkami. Starszy masywny pan o mądrych oczach staje się powoli literackim rentierem z nieograniczonymi zasobami zaufania. Przynajmniej u nas. I w tej sprawie — nadmiaru zaufania zgłaszam prefensję do Teatru Ludowego, który wystawił „Króla Jana według Szekspira”. Czy nie lepiej było zagrać „coś z Szekspira” niż Szekspira przyprawionego przez Dürrenmatta?

Dürrenmattowy „Król Jan” daleko odbiegł nie tylko od swojego antenata, ale i od artystycznej doskonałości. Szekspir nazwał swą kronikę obiektywnie: „Życie i śmierć króla Jana”. Jego bohater jest uzurpatorem. Ale uzurpatorem, który dostał się na tron zgodnie z prawem elżbietańskiej epoki indywidualizmu — ten ma rację, kto potrafi sobie ją zdobyć (vide sprawa Filipa Faulconbridge'a, która jest zwierciadłem dla sprawy Jana, zwierciadłem w sferze dyplomatycznej gry). Władca-uzurpator ma przeciw sobie nieletniego dziedzica praw korony, jego matkę Francuzkę i Francję, żądną władania nad ziemiami, które są w rękach Jana. Postać króla jest więc nie tylko wykładnikiem racji in-

dywidualizmu, ale także i przede wszystkim Ducha Rozumu w historii, w chwili, kiedy dojrzała ona do tworzenia scalonych narodowych państwowości. Jan przegrywa swój własny los, umiera otruty, ale wygrywa zamiar — konsolidacji państwa wokół osoby króla, którym będzie jego syn. Szekspira nie zajmuje bowiem ani „Magna Charta Libertatum” — ustępstwo władzy królewskiej na rzecz możliwych, ani ścisłość historyczna. Zajmuje go własna epoka, którą stroi w historyczny kostium, i jej pytania: gdzie przebiega granica pomiędzy potęgą ludzkich poczynań i potęgą ślepego przypadku? co zwycięża?

Dürrenmatt także chce być sędzią swoich czasów, swojego świata, w którym — wedle jego własnych słów — tragedia stała się niemożliwa. A więc komedia i pulsujący w niej żywioł tragizmu, bezsensu. Szekspir rozważał zwycięstwa i porażki Rozumu, Dürrenmatt śledzi zwycięstwa i porażki Absurdu. Jego bohater nie jest indywidualnością, lecz żywą plazmą, która działa w takt absurdu i w sposób przypadkowy i w sposób pisarzowi tylko wiadomy przekształca się w postać sprawiedliwego władcy: u człowieka, który przejrzał bezsens ludzkiego bytu i uzyskał świadomość siebie samego i narodu-ludu. W przeprowadzeniu losów króla Jana widać próbę ożenku tez egzystencjalnych z marksistowskimi, ale widać także, iż i jedno i drugie zbyt odległe są od solidnej Szwajcarii.

Co jest największym zagrożeniem dla mieszczaucha-konformisty? Nie wojny, bo w nich nie bierze udziału od czasów Wilhelma Tella: nie działalność antyrządowa (jeśli już się w Szwajcarii spiskuje, to według recepty z „Biografii” Frischa) lecz przypadek. Przypadek, od którego ubezpieczyć się nie można: wyjdiesz

na ulicę, poślizniesz się na skórcie z banana i...?

A Dürrenmatt właśnie przypadek uczynił motorem dramaty, lub — jak kto woli — absurdalności wydarzeń. Wcieleniem rozumu historii jest u niego bastard — Filip Faulconbridge, sprzymierzeniec i wierny sługa Jana, którego mądra i przewidujące rady obraca wniwecz złoty przypadek. W ten sposób najwierniejszy z poddanych króla staje się przekleństwem jego życia, pechem, któremu umknąć nie sposób.

O czym jeszcze traktuje wielka machina rozkrecona przez Dürrenmatta na tle Szekspira? Jest w niej karykaturalny żywioł gargantuiczny — świat spity winem, świat żarliwny, ale i świat — bo nasz on jest, lub ma być — spływający krwią w równie beztroski wylewaną sposób. Dürrenmatt jest pacyfistą — bastard kilkakrotnie powstrzymuje Francję i Anglię od rzezi, — ale, gdyby nie historyczna przeterminacja, jego pacyfizm wydałby się nieznosny. Charakterystyczne: gdy świat przeżywa fascynację teatrem dokumentu i faktu, Dürrenmatt coraz bardziej zagłębia się w kostiumowość, w rekwizyty, w ciężkie sceniczne bibeloty. Spozna nich coraz trudniej nam dostrzec oblicze tej prawdy, której podobno poszukują jego bohaterowie.

Myślę, że i reżyserka przedstawienia w Nowej Hucie miała pewne trudności w takiej jego konstrukcji, aby nie obróciło się ono przeciw pisarzowi. Zrobiła dobry spektakl ze sztuki, która ma w sobie zaród własnej klęski. A tego przezwyciężyć się nie da, mimo najlepszych chęci teatru.

Najbardziej demaskatorskie wobec Dürrenmatta okazało się aktorstwo. Mam tu na myśli przede wszystkim odtwórcę tytułowej roli, Aleksandra Bednarza, na pewno najlepszego z



„Król Jan”. Od lewej: Zygmunt Józefczak, Edward Rączkowski, Aleksander Bednarz

zespołu w przedstawieniu nowohuckim (to jest jeszcze jedna tajemnica popularności Dürrenmatta na naszych scenach — daje on niemałe możliwości aktorom). Król Jan Bednarza należy do postaci blisko spokrewnionych z współczesnym teatrem absurdu. Ten władca z własnego wyboru nie jest charakterem, dążenie do stworzenia jednolitej osobowości jest pokazane równoległe z dążeniem do wzmocnienia się na tronie. Każda najdrobniejsza sytuacja prowokuje go do reakcji, a wszystkie reakcje pochodzą z różnych źródeł psychicznych, jakby nie jeden człowiek nim władał, lecz różni: od dziecinnego uśmiechu do gwałtownego wybuchu gniewu nie upływa sekunda — mnożą się twarze, a żadna z nich nie jest własna, wszystkie pożyczone, nałożone jak maska, odegrane. Jedną jest tylko cecha niewątpliwie własna: naiwność. Gdy Jan przybywa w pokutnej szacie do Pandulfa, aby złożyć mu koronę Anglii, w miarę rozmowy z dostojnikiem Kościoła, poprzez sardoniczny gorzki uśmiech przebiega jedno: bezgraniczne zdumienie, że ten potężny przeciwnik jest aż tak głupi. Zanim tu przybył, wiedział, że musi tę rolę odegrać, ale nie sądził, że ma to jakiegokolwiek znacze-

nie poza grą właśnie. Po rozmowie wierzy w to jeszcze mniej. A to błąd — polityczny błąd naiwności. I z tej naiwności tylko można wywieść dalszy ciąg tej postaci: Jan z całą żarliwością i przekonaniem przybiera rolę obrońcy ludu, obrońcy swobód parlamentarnych, sprawiedliwego władcy, który dojrzał do wydania „Magna Charta”. Sądzi, iż głupota przeciwnika daje mu pewność zwycięstwa osobistego. Zapomina o jego dyplomatycznej tresurze, o cynizmie, które podszeptają Pandulfowi (tak to jest u Dürrenmatta) otrucie niepotrzebnego już władcy. Król Jan umiera jak heros, choć prawie całe sceniczne życie był trefnieniem. Ta rola pokazuje pęknięcie Dürrenmattowej dramaturgii jak na dłoni — albo się tę postać przekreśli całkowicie — do końca wszystkim jej perypetiom dodając owo drugie dno: udania, pozoru, gry, albo ni stąd, ni zowąd po wszystkich bezsensach i absurdach otrzymamy epilog z *pièce à thèse*: o ludzie, który jest ostateczną wartością, o szlachetnych władcach, co (Dokończenie na str. 6.)

ZYCIE LITERACKIE
Nr 941 Str. 5

8 lutego 1970 r. Nr. 6

PLAY...

(Dokończenie ze str. 5.)

muszą umierać, aby sprawiedliwość mogła zwyciężyć.

Jeżeli dodać do tego jeszcze, że władcy (oprócz Jana) są albo cynicznie przebiegłymi dyplomatami jak Filip francuski, albo półgłówkami, jak jego syn Ludwik, ich towarzyszek — zdemoralizowane do szpiku kości — jak Blanka Kastylijska i królowa Eleonora, jeżeli dodać, że u Dürrenmatta ginie nie tylko młody Artur Plantagenet, ale i królowa Eleonora kładzie głowę pod topór kata francuskiego, że Blanka Kastylijska zakochana w bastardzie (który ją rzuca w ramiona królewskiego safanduly — Ludwika, aby uratować angielskie racje swego króla) staje się królewskiej krwi ladacznicą — otrzymamy już całkowity obraz współczesnej Sodomy przedstawiony przez Dürrenmatta. Obraz efekciarski, skłamanym mnogością „mocnych” soczystych sytuacji, prawie jak z brukowego romansu.

Reżyserka spektaklu — Irena Babel, scenografka — Barbara Stopka i cały zespół zadali sobie wiele trudu, aby tę maszynę udźwignąć. Przedstawieniu trudno coś zarzucić — jest to na pewno najlepszy spektakl Teatru Ludowego od „Ślubów panieńskich”, przynajmniej w zakresie sprawności warsztatowej.

Więc był pokaz świetności kostiumów i architektury scenicznej. W głębi sceny zbudowała B. Stopka półokrągły mur, który ograniczał coraz to nowe obiekty — występując jako warowne mury miasta, mury klasztorne, ściany więziennej celi czy boczna nawa katedry. Pozostałe dekoracje skrótowe, o materii „zabrudzonej” — jak strzaskany portal katedry w Angers — ostentacyjnie tekturowy, atrapy potraw pyszniące się swą sztucznością w scenie uczt weselej, czy wreszcie porzrzucone na proscenium „ślady wojny” — jakieś pogruchotane koła, podarte szmaty. Kostiumy odcinały się swoją jaskrawością: czerwienią, błękitem, różem i złotem od tego szarego tła.

Z długiej listy aktorów odnotować trzeba przede wszystkim debiutanta — Zygmunta Józefczaka (Bastard Filip Faulconbridge, później sir Ryszard). Zagrał swą rolę czysto, ze szlachetnym patosem. Dużo wdzięku i seksapilu miała Danuta Jamroz (Blanka), królewskiego majestatu i obrazonej dumy, zranionych nadziei — Irena Jun (Konstancja). Edward Rączkowski (Pandulf) posiada tytuł wielbicieli na widowni, że śmiechy ją w każdej sytuacji. Sztuka rozśmieszania wydaje mi się znacznie poniżej możliwości tego aktora — niestety, nie wyszedł on poza nią w tym spektaklu. Może zresztą Rączkowski odczuł, że „Play — Szekspir” anno 1970 to nie „Romulus” anno 1960.

ELŻBIETA MORAWIEC