



ANDRZEJ WIRTH

ZDEMENTOWANIE ANIOŁA

Nowa premiera Dürrenmatta w Teatrze Dramatycznym, który ma ambicję stać się trybuną szwajcarskiego pisarza w Polsce. Po *Wizycie starszej pani* i *Romulusie Wielkim* — „komedia fragmentaryczna” *Anioł zstąpił do Babilonu*. Wśród zapowiedzi repertuarowych najnowsza rzecz Dürrenmatta *Frank V*, „opera banku prywatnego”. Przykład w naszej praktyce teatralnej odosobniony. Teatr dążący do zdefiniowania swojej „osobowości artystycznej” w oparciu o konsekwentnie studiowany wzór. Obok Dürrenmatta Brecht jako drugi filar repertuaru teatru Mollera. Przy takiej orientacji repertuarowej doświadczenia artystyczne wyniesione ze studiowania jednego wzoru okazują się przydatne w opanowaniu wzoru drugiego i odwrotnie. Bez szkoly stylu jaką był dla teatru *Dobry człowiek z Seczuanu* nie do pomyślenia byłby dzisiaj *Anioł Dürrenmatta*.

Konsekwencja w pracy artystycznej jest taką rzadkością w naszych teatrach, że nie sposób jej nie pochwalić. Na Brechtie uczyli się aktorzy Teatru Dramatycznego gry z dystansem, bez przeżywania. W oparciu o ten wzór opanowali technikę „efektu obcości”, epickiego cudzy-

słowa, bezpośrednich zwrotów do publiczności, sztukę songu jako śpiewu ledwie markowanego, kunszt pokramiania emocji. Nie dokonało się to z dnia na dzień, lecz było wynikiem ewolucji, mozolnego doskonalenia formy w walce z beznamiętnością, rutyną i „krowim ciepłem” starej szkoły aktorskiej. *Dobry człowiek z Seczuanu* był w Warszawie pełnym dyskretności poezji moralitetu o szlachetności ubogich i przewrotności możnych. Ale moralitet Brechta zmierzał do jakiejś tezy, formowanej zapewne w sposób nawiązany, ale nie pozbawionej wdzięku wielkiego uproszczenia. Komedia Dürrenmatta jest natomiast parodystyczną fantasmagorią, bajką, w której element kabaretowy okazuje się silniejszy od tendencji moralitetowej. Taki tekst w jeszcze większym stopniu wymaga od aktorów „udawania”, gry „na niby”, temperowania ekspresji, od reżysera zaś — pokazywania szwów roboty, niweczenia iluzji, eksponowania teatralności. Styl odpowiadający tym wymaganiom zaprezentował właśnie Teatr Dramatyczny w ostatniej premierze Dürrenmatta. Proszę zauważyć jaki dystans dzieli postać Szen Te od dziewczyny Kurrubi. Mikołajska grała jeszcze bohaterkę moralitetu, Traczykówna pokazuje już

tylko parę cech, które określają jej miejsce w konstelacji dramatycznej stworzonej przez autora komedii. I tak właśnie powinno być. Płotnicki nie gra bynajmniej anioła, lecz pokazuje komedianta, który przyprawiwszy sobie brodę, udaje posłańca niebios.

Następuje znamienne przesunięcie akcentów, uzmysławiające zasadę stylu. Aktorzy budują postać nie „w głąb”, przez psychologiczne wzbogacenie, lecz „plakatowo”, przez zarysowanie dobitnego konturu, zaznaczenie tonacji. Reżyseria nie dąży do stworzenia efektu „naturalności”, lecz akcentuje kompozycję, „artystyczność” poszczególnych układów. Anioł Płotnickiego nikogo ani niczego nie imituje, ma być tylko i jest istotnie, piękną zjawą z bajki. Zjawia ta nie przeżywa własnych słów, lecz jedynie ich muzykę. Gogolewski i Wyszyński (Nabuchodonozor i Nemrod) nie grają absolutnych i okrutnych władców, lecz dziwaczną podwójną postać, którą reżyser sadowi na tronie w sposób pozwalający zasmakować w efekcie lustrzanego układu. Nogi Nabuchodonozora spoczywają na ramionach Nemroda; ta figura zaczyna nagle mieć sens symboliczny, nie przestając być pięknym układem formalnym. Podwójny

w sposób doskonały. Aktor nie dąży w tym stylu do wytworzenia napięcia emocjonalnego między widownią a postacią, bo takie napięcie nie może powstać w oparciu o zmienną grę wartości. Napięcie wytworza jedynie fabuła, która jak zawsze u Dürrenmatta jest wynalazkiem, pulapką zastawioną na widza, niespodzianką. Gra z dystansem już nie wystarcza, trzeba pokazać problematyczność demonstrowanych postaci. W moralitetach Brechta moral potrafił być serio; jeżeli kwestionuje się wartości, to jednak ich opozycja rozumiana jest poważnie. Tu jednak wszystkie wartości są w zawieszaniu, aktor wychowany w poważnej atmosferze dramatu musi znaleźć odwagę uczynienia jeszcze jednego kroku w kierunku kabaretowości.

Tę konieczność zrozumiał reżyser i potrafił jej sprostać aktorzy. Otrzymałszy w dziedzinie stylu nową propozycję estetyczną. Nabuchodonozor Gogolewski jest nie tylko królem przebrany za żebraka, ale przede wszystkim aktorem, który udaje przebranego króla. Wszystkie postaci są jednowymiarowe, nikt nie dąży do spontanicznej ekspresji, wszelka ekspresja jest skomponowana. Okrucieństwo po-

mencie kabaretowa bajka przemienia się na chwilę w mroczną i groźną legendę babilońską, ale właśnie tylko na chwilę — tak jak trzeba. Wzniosłość jest bowiem w komediach Dürrenmatta równie niemożliwa jak czysty tragizm i komizm, i nie byłoby nic bardziej fałszywego jak potraktowanie tej sztuki jako historiozoficznej legendy o sporze Ziemi z Niebem.

Jako sztuka, „fragmentaryczna komedia” Dürrenmatta nie wytrzymuje porównania z *Romulusem Wielkim* a zwłaszcza z *Wizytą starszej pani*. Odwołuje się ona do poetyki moralitetowej, ale rezygnuje z właściwej moralitetowi tendencji dydaktycznej. Jest moralitetem bez moralu. W posłowie do sztuki pisze Dürrenmatt, że „komedia ta próbuje podać przyczynę wzniesienia w Babilonie wieży, co było w świetle legendy jednym z najwspanialszych, chociaż również i najbardziej bezsensownym przedsięwzięciem ludzkości”. Problem wydaje się Dürrenmattowi tym ważniejszy, że „my sami — jak pisze — czujemy się uwikłani w podobne przedsięwzięcia”. „Zgodnie z planem w następnej sztuce powinno być przedstawione samo wznieszenie wieży; tytuł: *Die Mitmacher*. Wszyscy są przeciw budowie wieży, a jednak zostaje ona zbudowana...”

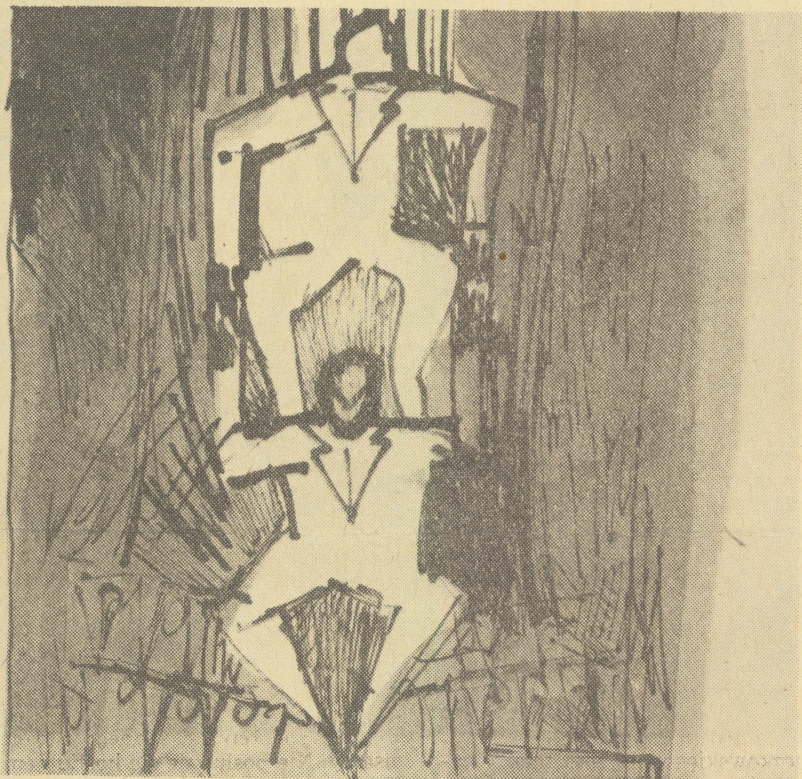
Nie znamy tej następnej sztuki i nie słychać o niej, mimo że od chwili powstania pierwszej redakcji *Anioła* minęło prawie osiem lat. Utrudnia to ocenę całości zamysłu. Można jedynie przypuszczać, że atmosfera tej budowy miałaby w sobie coś z klimatu opowiadania Dürrenmatta *Miasto*, napisanego w roku 1952. Rzecz ta, utrzymana w poetyce Kafki, jest jakby konspiektem *Zamku*. Opisuje świat bez uśmiechu, na pograniczu jawy i snu; kamienny świat, w którym ludzie przyrosnięci są do murów. Ze świata tego nie ma ucieczki, drzwi wprawdzie stoją otworem, ale nie wiadomo już, kto jest wartownikiem, a kto więźniem; wszystkich paraliżuje wzajemna inwigilacja.

Legendę o wieży Babel nazywa Dürrenmatt swoją obsesją, jednak nie potrafił z niej, jak dotąd, uczynić odskoczni do całościowej krytyki kultury, w którą zaangażował się w innych swych sztukach. Toteż przypowieść o tyranie, który nie umie wyrzec się władzy i zostać żebrakiem i dlatego traci dziewczynę sprowadzoną na świat przez anioła na rzecz żebraka, co skłania go do zuchwałego ataku na niebo — nie ma tej siły uogólniającej, jaka cechuje późniejszą *Wizytę starszej pani*. Wprawdzie pomysł fabularny oparty jest o podobną zasadę: cudowne zjawienie się milionerki zmienia mieszkańców Güllen w zbrodniarzy, popychając ich do kolektywnej zbrodni. Magiczny milion zmienia ludzi, wyzwala z nich ukryte instynkty zbrodnicze i usprawiedliwia zbrodnię. Cudowne pojawienie się anielskiej dziewczyny służy zademonstrowaniu tezy akurata przeciwnie: człowiek nie jest zdolny do przyjęcia łaski, bo nie potrafi się zmienić. I w jednej i drugiej sztuce bohaterka staje się „katalizatorem” reakcji, które wyzwala jej pojawienie się.

Postać żebraka Akkiego ma swoich antenatów literackich w szwajcarskim Hasku, w Baalu i w Peachumie Brechta, wreszcie w Romulusie samego Dürrenmatta. Jednak ideał moralny chrześcijaństwa, który, w odróżnieniu od swych artystycznych poprzedników, reprezentuje w pewnej mierze żebrak Akki, zostaje przez Dürrenmatta sprowadzony do absurdu, poprzez samozaprzeczenie: moralista staje się katem, kat zostaje estetą i moralistą. Wartości reprezentowane przez „trzy filary świata”: biurokrata, żebraka i kanta są równie problematyczne jak świat zbudowany na nich (świetnie uzmysławia tę dwuznaczność Holoubek w marginesowej roli kata).

Anioł Dürrenmatta parodiuje także zjadliwie filozofię despotycznego „państwa dobrobytu”, które, opierając się na społecznym wyzisku „musi metafizycznie utrwaląć to, co politycznie stoi na glinianych nogach”. Pojawienie się anioła staje się wtedy śmiertelnym niebezpieczeństwem dla ziemskiej zwierchności, ponieważ pojednanie z ideałem w świecie, który konstruuje nasz Szwajcar, możliwe jest tylko na zasadzie kompromisu. Anioł zatem musi być zdemontowany.

Andrzej Wirth



Rys. Barbara Jonscher

władca mówi podwójnymi ustami, słowa pokrywają się, jak w obłędnym refrenie Kobylego i Loby'ego, eunuchów z *Wizyty starszej pani*. Tron Nabuchodonozora — Nemroda jest huśtawką, — znakomity, cyrkowy pomysł scenografa. Ale jednocześnie tron ten jest monstrualną architekturą, z której bije „bestialska groza”, „coś ponuro murzyńskiego, coś w rodzaju zakrwawionych sztandarów zwycięskich armii królewskich”. Jest to tron monumentalny, który wezwłowiem sięga aż do nieba jak legendarna wieża Babel. Ale reżyser i aktorzy czuwają, aby żadna z wartości nie zrealizowała się jednoznacznie.

Groza jest tu dementowana przez komizm; komizm nabiera cech groźnych, liryzm pojawia się w cudzysłowie, ukazując zaraz swoje „pozaliryczne źródła”; moralu słuchamy ze śmiechem, bo jego mądrość jest zbyt naiwna i nie pozwala się traktować na serio, ale i śmiech nie może wybuchnąć swobodnie, mroźny podmuchami powagi. W swojej doktrynie estetycznej mówi Dürrenmatt o niemożności pokazania tragizmu jako wartości elementarnej i jednorodnej. Jego „tragiczne komedie” kwestionują jednak nie tylko samą kategorię tragizmu. Dwuznaczny jest w nich również komizm, wartości parodiują same siebie, wszystko otrzymuje cudzość i dąży do samozaprzeczenia.

Wynika z tego określony styl, który Teatr Dramatyczny opanował

zbawione przez gwałtowność (np. scena pastwienia się Nabuchodonozora nad Kurrubi), liryzm wyprany z uczuciowego ciepła. Dzwonkowski jako Akki nie pozwala nam się ani przez chwilę traktować na serio. Zrozumiał, że racja, jaką każe mu reprezentować autor jest również problematyczna jak racje innych postaci. Jest konsekwentny w propagowaniu swojej mądrości życiowej, ale nie zabiega (i słusznie!) aby uchronić ją przed ośmieszeniem.

Te tendencje stylistyczne w grze aktorskiej wspomaga scenografia Starowieyskiej i Swinarskiego, operująca jednocześnie aluzją i dosłownością, mieszącą słuszenie style i epoki dla zaznaczenia ponadczasowości tej kabaretowej paraboli, w której historyczność jest równie wątpliwa jak współczesność. Most w drugim akcie jest mostem i jednocześnie pomostem teatralnym; teatr ukazuje swoją podszewkę, nie tyle żeby epatować demonstrowaniem warsztatu, ile żeby zdemontować iluzję. Podobną rolę spełniają kostiumy, charakteryzujące postacie właśnie na sposób kabaretowy: sam kostium pcha aktora we właściwym kierunku, podpowiadając mu gest i tonację.

Swinarski dał w tym przedstawieniu parę *arrangements* o rafinowanej wartości widowiskowej. Zwłaszcza w scenie finałowej, w której strzelista tron Nabuchodonozora cofa się w głąb horyzontu, symbolicznie ogromniejąc. W tym mo-