

Ryszard Kosiński

268

Anabaptyści

U pomysłu tej sztuki legły autentyczne wydarzenia. Z kronik historycznych autor wziął nie tylko wątki fabularne, ale nawet prawdziwe nazwiska bohaterów. Do tej metody nieraz już odwoływali się pisarze, w ostatnich zaś czasach stała się ona szczególnie modna, by wspomnieć tylko Millerowskie „Czarownice z Salem”, które skomponowane zostały wedle wzorów, że tak powiem, tradycyjnego pisarstwa teatralnego, i „Namiestnika” — publicystyczny zapis oparty o dokumentację historyczną z wydarzeń drugiej wojny światowej.

„Anabaptyści” sięgają w historię walk ideologiczno-religijnych Niemiec połowy wieku XVI. Münster stał się laboratoryjnym przykładem napięć, konfliktów, nadziei i rozczarowań społecznych, szamotań i poszukiwań ludzkich. Przez to nowe Jeruzalem przeciągają święci i szamani, nawiedzili i oszucili, dziewczki i zakonnice, walczyły urzędy, a korony przywdziewają błądzący, kwitnie spekulacja wojną i dziełami sztuki, protestanci wieszają kato-

lików, katolicy anabaptystów, ci ostatni pierwsi i drugi, padają fortuny i rosną nowe kariery, nikt nie jest pewny głowy, ani dnia jutrzejszego. Co się z tego chaosu wyłoni? Skąd my to znamy?

W programie przygotowanym dla przedstawienia, czytamy w pewnym miejscu przestrożę, żeby nie doszukiwać się w sztuce Dürrenmatta pochopnych analogii do współczesności, mimo że jest sprawa jasna, iż kostium historyczny jest dla autora tylko chwyt pisarskim, by mówić o tamtych wypadkach z pozycji współczesnej świadomości. Wolne żarty. Poczytajcie depesze z Paryża.

We „Frankfurter Allgemeine” spotykam rozważania na temat filozofii Herberta Marcusego, duchowego przywódcy wielu zachodnich ruchów studenckich:

„Według Marcusego nie istnieje jednak żadna prawidłowość rozwoju historycznego — w przeciwieństwie do Marksa — nie ma żadnych klas, które byłyby podmiotem rewolucyjnego po-

stępu. Pozostaje beznadziejny protest niewielu, którzy są świadomi swojej sytuacji i charakteru społeczeństwa. Są to jednak tylko niezintegrowane marginesy społeczeństwa. Marcuse widzi rozwinęte społeczeństwo przemysłowe jako system technicznego aparatu produkcji i rozdziału, przy czym zarówno produkt, jak i możliwości usługowe aparatu są z góry zaprogramowane. Jeśli aparat produkcji określa potrzeby i życzenia — staje się totalitarny... Kto się może podjąć „odmowy absolutnej”? Wygnańcy i outsiderzy, ofiary prześladowań rasowych i bezrobocia lub niezdolni do pracy. Ich opozycja jest rewolucyjna (nawet jeśli ich świadomość jest nierewolucyjna) i naruszając reguły, demaskuje je”.

Przepraszam za długi cytat. Bardzo mi jednak pasują te wyznania jeszcze jednego nowożytnego proroka do tamtych, z czasu anabaptystów sytuacji. Dzieje ludzkości — powiada Dürrenmatt — są pasmem wydarzeń tragicznych. Świat jest komedią, życie teatrem: „Proroku, tylko to ostaje, co nas irytuje i z czego się śmiejemy”. Komedia akcji — mówi autor „Anabaptystów” — jest formą teatralną, jakiej Brecht domaga się od naszego wieku nauki ze względu na fakt, że widza nie można do niczego zmuszać.

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

„Anabaptyści” są szyderczą opowieścią o świecie złym, podłym, skorumpowanym i bladeńskim, który zatracił (lub w ogóle nie miał?) busolę moralną, wiarę i godziwą skalę wartości. Jest to jednak sztuka, która poprzez manifestację owego zła, jego karykaturalne spiętrzenie, wyzwolić musi odruch samoobrony, potrzebę protestu przeciwko tym układom, nakazuje zrozumieć elementarny imperatyw, iż dopóki nie zerwiemy masek z twarzy bladeńców i fałszywych proroków i nie zdobędziemy się na umiejętność rozróżniania „splotu winy i błędu, rozsądku i dzikiego szaleństwa” — nie zmienimy tego „niehumanistycznego świata”.

W tym właśnie kierunku, do tych interpretacji skłania się reżyseria przedstawienia, spoczywająca w rękach Zygmunta Hübnera. „Anabaptyści” są sztuką, która stawia przed inscenizatorami i aktorami olbrzymie trudności. Jej, że odwołam się do określeń muzycznych, polifoniczność, jej dynamizm

i dramatyzm, niszony szybko przebiegającymi klatkami wydarzeń, jednocześnie biegnąca epickość fabuły z kameralnymi, by tak rzec, kontrapunktami, wielkie sceny zbiorowe i szamalizowane sceny dyskursywne, szekspirowski niemal tragizm wymieszany z kłownadą — wszystko to wymaga mocnej ręki reżysera — i wysokiej sprawności aktorów.

Hübner stworzył przedstawienie bogate i jurne jak opowieści renesansowe, malowane sekwencjami ładnej urody plastycznej, budował rozbrykane korowody — i rodzajowe miniaturki, rafinowane zaloty — i zwyczajne umizgi, pokutne procesje — i prostactwo kondotierów, cienki dyskurs polityczny — i trywializm możliwych. Nie zabrakło żadnych niuansów. Cóż, że raz i drugi zgrzytało coś w tej maszynie, iż te korowody grzdyły jak zimny ogień, a anabaptyści w procesje ustawieni wydawali się momentami prosto nieporadni aktorsko, w sumie jednak jest na co popatrzeć i nad czym się zamyślić. Wysilek realizatorów do prawdy godny podziwu, muszę to przyznać nawet ja, nie przepadam bowiem za kinem w teatrze. A do tego kina skłania się w jakiś sposób i autor, i reżyser.

W licznych ansablach na plan pierwszy wychodzą Zdzisław Maklakiewicz

(Eckelson), Jerzy Nowak (biskup Valdeck) i Antoni Pszoniak (Knipperdolinck). Te dwie pierwsze postaci są szczególnie świetnie napisane przez autora, dają aktorom szerokie pole do działania, do interpretacji. Maklakiewicz dźwigał olbrzymią rolę. I piekielnie trudną. — Błazna i kata rewolucji. Oszusta i hochszaplara. Rozebrał ją prostymi i sugestywnymi środkami, budując giętkiego i bezwzględnie jednocześnie gracza i cwaniaka, puentując tę postać przejmującą sceną tańca w finalnej fazie przedstawienia. Dużej szlachetności kreację stworzył w roli biskupa von Valdecka — Jerzy Nowak. Potrafił on tej tragicznej postaci symbolizującej Urząd przydać cechy wyrafinowanego polityka i starca następnego sceptycznym doświadczeniem, człowieka zdolnego nawet do rozciągnięcia na bliźnich uczucia poślizgnięcia, a więc uczucia tego, które zatrzymujemy zwykle wyłącznie dla siebie. Piękna rola. Nie zachwyciłem się Knipperdolinckiem w wykonaniu Antoniego Pszoniaka, przypominał mi za bardzo gminnego pokutnika, niżli możnowładcę szarpanego rozterkami sumienia.

A ponadto — dwie soczyste, powiedziałyby, postacie Rycerzy stworzyli

Wiktor Sadecki i Jerzy Bińczycki, w świetnej scenie u Cesarza wnieśli akcenty wypróbowanego aktorstwa Kazimierz Witkiewicz (Karol V) i Kazimierz Fabisiak (Kardynał), mając w pobok komicznych partnerów w osobach Zbigniewa Filusa (Elektor) i Mariana Słojkowskiego (Landgraf Heski), Andrzej Kozak wcielił się w wychudzonego i szarpanego przez wszystkich intelektualistę — mnicha, ładnie swą rolę prowadził Bolesław Smela (Mathison), podobnie zresztą jak Romana Próchnicka jako Zieleniarka. Niestety, nie sposób wspomnieć nawet o reszcie aktorów, gdyż nie staż na to miejsca.

I scenografia Andrzeja Cybulskiego. Bardzo mi się podobała. Cybulski wypunktował scenę skrótami plastycznymi i znakami, które świetnie oddają klimat dramatu, to jest chciałem powiedzieć — komedii. Zakomponował piękne kostiumy i wziął swój dobry udział w tym spektaklu.

Ja tylko na zakończenie bardzo proszę pana Reżysera, żeby nie kierował lufy armatniej na widownię. W partyzantce nauczyli mnie, że nawet do pistoletu się nie zagląda. A strzelać może — tylko radzę ustawić na wszelki wypadek karetkę pogotowia pod teatrem.