BIURO WYCINKÓW PRASOWYCH
WYCINKI PRASOWE GLOB RSW „PRASA"
Warszawa
Pl. Staryńkiewicza 7
Tel. 28-59-59

ODGŁOSY
ŁÓDŹ, UL. PIOTRKOWSKA 98

wydanie .....
Nr 21 z dn. 25-05-1969

„Anabaptyści" Duerrenmatta w Warszawie i Łodzi

WŁADYSŁAW ORŁOWSKI

TEATR wyobcowania

Efekt obcości (Verfremdungeffekt) to pojęcie sformułowane przez Bertolta Brechta. A Friedrich Duerrenmatt jest wyznawcą Brechta. Wywołanie u widza postawy nieidentyfikowania się z postaciami bohaterów scenicznych jest wspólne jako cel zabiegów dla obu dramaturgów.

Podobno na premierze „Anabaptystów" w Zurychu publiczność gwizdała. Protestowała w ten sposób przeciwko nieludzkiemu okrucieństwu tej sztuki, przeciw jej głównemu bohaterowi, z którym w żadnym sensie nie czuła się solidarna, wreszcie przeciw autorowi, który tak odrażający obraz świata przysposobił. Ta dezaprobata była jednak dla Duerrenmatta dowodem, że cel swój osiągnął.

Bowiem na przestrzeni ponad dwóch tysięcy lat teatr tworzył wzorce moralne, wzruszał losem nieszczęśliwych, potępiał zbrodniarzy i intrygantów, wskazywał na światłe przykłady ludzi odważnych i szlachetnych. Widz mógł więc wybierać między postaciami scenicznymi, od jednych odwracać się ze wstrętem, do innych czuć sympatię, jednoczyć się z nimi w ich dążeniach, współczuć w cierpieniu i niesprawiedliwości, słowem: identyfikować się z aprobowanymi przez siebie bohaterami.

Taka identyfikacja schlebia widzowi, daje mu przeżycia zastępcze, pozwala mu odnosić wraz z bohaterem scenicznym zwycięstwa nad nieprzyjaciółmi, znosić ciosy niesprawiedliwego losu, doznawać wspaniałych wzruszeń miłosnych. Te emocje przeżywane przez widza teatralnego określił Arystoteles jako „litość i trwogę", które zmierzają przy zakończeniu spektaklu do katharsis — oczyszczenia, rozładowania.

Brecht, a za nim Duerrenmatt nie cenią sobie jednak takiej roli teatru. Ludzie przeżywają przecież w jego murach najszlachetniejsze wzloty afektu, po czym wracają do swej skorupy codzienności tacy sami jak byli przedtem. Nic w nich nie pozostaje z podziwianych bohaterów. Świat także się nie zmienia, a konflikty moralne są identyczne jak za Sofoklesa czy Eurypidesa.

Czy nie należy zatem szukać innej drogi dla teatru? Drogi nie schlebiającej, ale drażniącej widza? Smagać jego sumienie, podsuwać mu bezlitośnie zwierciadło, w którym zobaczy samego siebie bez retuszu i upiększeń, ukazywać mu świat w całym jego okrucieństwie? W tych poglądach zbliża się Duerrenmatt do Antonina Artaud, twórcy tzw. teatru okrucieństwa, który w latach poprzedzających II wojnę światową pisał w swoim manifeście:

„W okresie strachu i katastrofy, który przeżywamy, odczuwamy pilną potrzebę takiego teatru, którego wydarzenia nie zagłuszą, którego oddźwięk w nas będzie głęboki, dominujący nad niespokojnymi czasami". *)

Na takim gruncie powstała sztuka Duerrenmatta „Anabaptyści", ponura i bezlitosna, bez pozytywnych bohaterów i bez sprawiedliwego zakończenia. Autentyczny epizod z dziejów Niemiec o mistycznej sekcie nowochrzczeńców, którzy w r. 1534 objęli w posiadanie miasto Muenster, by przekształcić je w Nowe Jerusalem — posłużył Duerrenmattowi za kanwę do snucia filozoficznych rozważań na temat władzy i niesprawiedliwości.

Historyczną postać jednego z przywódców anabaptystów Jana z Lejdy, czyli Johana Bockelsona, którego w rzeczywistości po zdobyciu miasta przez wojska biskupa Franza von Waldeck trzykrotnie szarpano kleszczami i zaszyletowano, (zwłoki jego umieszczono w pozycji stojącej w żelaznej klatce i zawieszono na wieży kościoła św. Lamberta ku przestrodze) — uczynił Duerrenmatt osią swej sztuki. Z tym że autora nie interesują intencje i cechy charakterologiczne autentycznego Bockelsona. Nie każe mu nawet zginąć po kapitulacji Muenster. Bockelsona traktuje jako formę do wypełnienia własnymi treściami.

Gdy na początku sztuki anabaptyści rozchodzą się po mieście, by głosić swą naukę, Bockelson wypowiada słowa: „Nadeszła chwila, zadrżyj Muenster w Westfalii!" Mógłby zamiast tego powiedzieć: „Kurtyna w górę! Zaczynamy przedstawienie". Z woli bowiem Duerrenmatta niedowarzony aktor postanawia uczynić z całego miasta jakby wielką scenę, a z jego mieszkańców aktorów przedstawienia. On sam staje się głównym histrionem i reżyserem widowiska.

Czy jednak Bockelsonem kieruje tylko pragnienie teatralnego wyżycia się? Nie, jego ponury spektakl ma przecież swą widownię. Stanowią ją książęta Rzeszy, elektorzy, landgrafowie i biskupi oraz sam cesarz Karol V. Jako karykaturalny król „Nowej Jeruzalem" Bockelson naśladuje władców feudalnych, doprowadza do absurdu ich metody sprawowania władzy. Rządzi więc okrutnie, uprawia terror i samowolę, protegując lizusów i karierowiczów, uprawia nierząd, sprowadza z Hamburga na swój stół delikatesy, podczas gdy mieszkańcy oblężonego Muenster giną z głodu.

Pozostawałoby jeszcze pytanie, jaki cel stawiał sobie Bockelson jako koryfeusz spektaklu, za który miasto Muenster zapłaciło najwyższą cenę, a jego były burmistrz Knipperdolinck, który ślepo uwierzył samozwańczemu władcy, zginął łamany kołem? Z pewnością chciał Bockelson zabłysnąć wobec swych ukoronowanych widzów talentem aktorskim, ale może zamierzał także nimi wstrząsnąć? Powiedzieć możnym tego świata: tacy jesteście, zastanowcie się!

Takie właśnie intencje przypisał Bockelsonowi inscenizator i reżyser łódzkiego przedstawienia „Anabaptystów". Marokańczyk Abdellah Drissi. W takim ujęciu Bockelson staje się postacią tragiczną. Oklaski książąt aplaudujących jego aktorstwo wywołują u niego gest rozpaczy.

Tę niezmiernie trudną rolę zagrał Henryk Jóźwiak. Włożył w nią z pewnością wiele rzetelnego wysiłku, a jednak trudno stwierdzić, że podźwignął zadanie. Przede wszystkim nie udało mu się różniować interpretacji w momentach, kiedy Bockelson zgrywa się tylko i kiedy wypowiada szczerze to co czuje. Brak tej dyferencji w znacznym stopniu unieczytelnił wymowę przedstawienia. Przecież przez drobne pęknięcia w gładkiej powierzchni powlekającej postać Bockelsona można by ukazać pewne głębsze treści, ujawnić, że jest on w jakiejś mierze — jak to często było domeną błaznów — sumieniem epoki.

Niestety, aktorstwo nie było najmocniejszą stroną spektaklu, było nierówne, charakteryzowało się złym podawaniem wiersza. Lepiej zarysowały się na tle innych postacie Knipperdolincka w wykonaniu Feliksa Żukowskiego (choć bardzo przeszkadzało źle opanowanie przez aktora tekstu), Judyty (Mirosława Marcheluk), Mnicha (Józef Łodyński), Karola V (Kazimierz Iwiński), Franza von Waldeck (Kazimierz Talarczyk), Rzeźnika (Henryk Staszewski) i Rycerza Johana von Bueren (Antoni Lewek).

A jednak mimo niedostatków wykonawczych mamy do czynienia ze spektaklem dużego formatu. Henri Poulain zapewnił mu ciekawą oprawę plastyczną. Ambitniejsze prace scenograficzne Poulaina mają z reguły charakter znaczący. Także i w tym wypadku wypełniający dużą część sceny mechanizm gigantycznego zegara ma złożoną wymowę semantyczną. Sygnalizuje przede wszystkim, że tragedia rozgrywa się w okresie zapoczątkowującym ere uprzemysłowienia. Symbolizuje nieubłagany przepływ czasu. Zapowiada tortury i kaźń Knipperdolincka.

Reżyser, wykorzystując scenę obrotową nadaje przedstawieniu rytm filmowego montażu, przy czym jak w filmie kolejne sceny wchodzą w poprzednie jakby metodą przenikania. Do dusznej atmosfery przedstawienia dostrojona jest ilustracja muzyczna oparta na oratorium „Mesjasz" Haendla.

Publiczność łódzka nie protestuje przeciw okrucieństwu „Anabaptystów" gwizdem. Ale i oklasków skąpo. Wszyscy są jakby odrętwiali, przybici. Duerrenmatt osiąga swój cel.

*) A. Artaud „Le theatre et la cruante", Paryż 1933.

MIECZYSŁAWA WALCZAK

„CZYSTA GROTESKA" contra „Wyolbrzymiona tragedia"

Najgorszy obrót, jaki może przybrać historia to zwrot w stronę komedii (F. Duerrenmatt)

W swoich „Anabaptystach" Duerrenmatt rezygnuje z pokazywania przyczynowości wydarzeń. Następujące po sobie sceny nie łączą się w nierozerwalną całość. Jedną scenę można zastąpić inną lub zmieniać ich kolejność bez szkody dla logicznego ciągu akcji, bowiem poszczególne fragmenty skonstruowane są tak, że bez względu na kolejność ich prezentacji za wsze wiązać się będą w łańcuch przyczyn i skutków. Co więcej, przy scenicznej realizacji sztuki istnieje spora ilość możliwości interpretacyjnych, różnie można także potraktować jej bohaterów.

Za przykład różnorodnych możliwości inscenizacyjnych posłużyć może porównanie dwóch całkowicie odmiennych w swym założeniu przedstawień „Anabaptystów": w warszawskim Teatrze Dramatycznym i łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza.

Reżyser Ludwik Rene, ukazał tę komedię jako krwawą farsę. Z na pozór komediowych sytuacji słów i postaci wyrasta tragiczna koncepcja ludzkiego życia. Reżyser w sposób celowy i świadomy burzy wizję teatralną spektaklu. Przed stawienie rozpoczyna się od prezentacji występujących postaci. Wszystkie sceny montowane są na zasadzie „teatru w teatrze". Aktorzy odnoszą się do scenicznych wydarzeń z zamierzonym dystansem, spotęgowanym jeszcze wprowadzeniem pieśni komentujących przebieg akcji. Nierzadko sceny „Anabaptystów" mają w sobie coś z moralitetu, choćby spór Zieleniarki z Lancknechtami zakończony antywojennym morałem.

Muzyka Tadeusza Bairda idzie w kierunku zaakcentowania farsowości widowiska. Zartobliwe, niemal beztroskie tony znanych melodii brzmią szyderczo w zestawieniu z tragicznym losem mieszkańców miasta Muenster. W epilogu wkracza po raz wtóry na scenę mnóstwo korowód wykonawców defiluje przed zdezorientowaną widownią przy dźwiękach wesołej muzyki, beztrosknie urągającej ludzkiemu nieszczęściu.

Widzowie oglądając ten spektakl przez cały czas zachowują świadomość tego, że znajdują się w teatrze, a wszystko co czynią aktorzy jest tylko teatralną iluzją. Od początku do końca pozostają widzami, przed oczami których jak w barwnym kalejdoskopie przesuwa się 20 obrazów-migawek. Farsowa konwencja świata przyjmują jako rzecz normalną, bo stanowiącą cząstkę ich rzeczywistości.

Wydawać by się mogło, że „Anabaptystów" nie można by to „zrobić" inaczej jak to uczyni tylko twórcy warszawskiego spektaklu, jako że sam autor, prowadził z nimi przez cały okres prób korespondencję, proponował zmiany, dyskutował na temat koncepcji z reżyserem, scenografem, kompozytorem i aktorami. Był czynnym współtwórcą widowiska, nie szczędzącym wysiłku i drobiazgowej, wnikliwej analizy. Czyż można było dać bardziej duerrenmatowską inscenizację tej sztuki? A jednak. Autor uważa, iż nie należy z góry ustalać wszelkich założeń spektaklu, bowiem dopiero w konfrontacji z reakcją publiczności można ocenić wartość koncepcji.

Reżyser łódzkich „Anabaptystów" znalazł inne wyjście, trafność którego zda się potwierdzać sam Duerrenmatt pisząc w „Rozważaniach dramaturgicznych na temat Anabaptystów": „Kiedy komedia staje się teatrem świata, tylko akcja musi być komiczna, w przeciwieństwie do niej postacie są bardzo często nie tylko niekomiczne, lecz tragiczne". Z takiego właśnie założenia wyszedł Abdellah Drissi pozostawiając komizm sytuacyjny, a postacie komedii czyniąc tragicznymi. Już sam początek zapowiada jakieś apokaliptyczne objawienie — spektakl rozpoczyna się od doniosłych, nie do zniesienia głośnych tonów Alleluja. Także przerywniki w tekście wypełniają utwory z cyklu „Obrazy śmierci" Hansa Holbeina. Po pewnym czasie następuje zamierzone znużenie widza. Zostaje on odurzony, przygnieciony i zgnębiony przerażającą siłą tej niby-komedii nie mającej z beztroskim śmiechem nic wspólnego. Odnajduje natomiast symboliczne przedstawienie mechanizmu historii i mimo woli musi stać się jednym z uczestników toczących się na scenie wydarzeń. Jest zmęczony zmęczeniem ludu miasta Muenster buntuje się przeciw wielkim tego świata, pogardza Lancknechtami, którzy uważają iż: „rzecz nie w tym komu się służy, ale za ile", przeraża i oburza go sceną hipnotycznego erotyzmu mieszkańców Nowego Jeruzalem.

Łódzki spektakl jest prowokacją. Reżyser traktuje widzów jako sprawców i uczestników przedstawienia. Słowa Biskupa skierowane wprost do widowni: „Ten nieludzki świat musi stać się bardziej ludzkim. Ale jak?" Ale jak? — są rękawicą rzuconą beztroskim, zadowolonym z życia mieszczuchom, którzy czuli się zawiedzeni nie znajdując w teatrze bezproblemowej rozrywki. Opuszczają teatr zaszczepieni dziwnym niepokojem, z pytaniem na które sami muszą dać odpowiedź. L. Rene każe to pytanie zadać Mnichowi — intelektualiście, którego mądrość polega na przewertowaniu grubych tomów. A. Drissi to samo pytanie wkłada w usta stuletniego starca, jakby kpiąc sobie z mitu o starczej mądrości i przeczące sile doświadczenia. Pytanie to rzuca w próżnię, bo nie oczekuje na nie żadnej odpowiedzi.

Różnie potraktowana została w obydwu spektaklach postać Bockelsona — byłego czeladnika krawieckiego, szynkarza, właściciela burdelu, członka Zgromadzenia Krasomówczego, autora kilku fars, wreszcie aktora. Bockelson niedostrzeżony jako aktor postanawia zagrać swą życiową rolę — demonicznego proroka, króla anabaptystów. W tym celu miasto Muenster obiera za sceniczne miejsce akcji, zaś jego mieszkańców czyni aktorami.

Wiele osób doszukuje się prototypu Bockelsona w osobie Hitlera przyjmując za wspólny mianownik — manię wielkości i poczucie nadczłowieczeństwa. Jest jednak między nimi wielka różnica. Hitler był postacią bezlitośnie rzeczywistą, Bockelson jest fikcyjnym „odpowiednikiem teatralności właściwej każdemu władcy".

Warszawski Bockelson z Ledy (Ryszard Pietruski) okazał się przede wszystkim aktorem, który nie licząc się z następstwami swych czynów postanawia grać rolę jednego z małych, pospolitych oszustów, uważając się przy tym za wybitnego aktora i genialnego reżysera. Jest daleki od niszczycielskiego demona o historycznych wymiarach. Pozbawiony wszelkich skrupułów buduje sobie ze swych ofiar pomnik sławy, aby na tym broczącym krwią podwyższeniu poddać Muenster w ręce wojsk Biskupa w zamian za „wieniec sławy" i „trzykrotnie maksymalną gażę" w prywatnym teatrze Kardynała. Na słowa uznania i oklaski książąt reaguje cwaniackim mrugnięciem oka w stronę widowni.

Łódzki Bockelson (Henryk Jóźwiak) jest przede wszystkim postacią tragiczną. Decydując się na zagranie roli wielkich tego świata nadaje im cechy wyzyskiwaczy, zbrodniarzy i łupieżców. — „Tak więc czyniłem ku waszej rozrywce to, co i wy czynicie. Rządziłem, uprawiałem samowolę i wymierzałem sprawiedliwość... Nosiłem tutaj tylko waszą maskę", zwraca się do grona zgromadzonych władców. Bockelson — Jóźwiak przeżywa swą rolę, ale przygnieciony jej ciężarem, zrzeka się dobrowolnie dalszego ciągu, a oklaski będące wyrazem uznania dla jego „kreacji" kwituje rozpaczliwym gestem zasłonięcia sobie uszu. Te klaszczące ręce przygniatają go swym ciężarem, są stokroć gorsze niż ręce kata. Bockelson opuszcza miasto w przebraniu zwykłego mieszczucha zostawiając książętom insygnia królewskiej władzy.

Szkoda, że aktorzy grający rolę Bockelsona nie potrafili wykorzystać wszystkich możliwości tkwiących w tej niezmierne bogatej i skomplikowanej charakterologicznie postaci.

Były burmistrz — Knipperdolinck umiera na kole tortur płacąc w ten sposób za swą wiarę w boską moc i bezkrytyczny stosunek do ludzkich poczynań. Knipperdolincka grali w Warszawie — Mieczysław Milecki, w Łodzi — Feliks Żukowski. Pierwszy z nich niemal farsowy w swym śmiesznym, religijnym fanatyźmie wzbudzał u widzów drwiący uśmieszek, F. Żukowski jako Knipperdolinck był tragiczny w swej ślepej wierze i dziecięcej naiwności z jaką przyjmował wszelkie poczynania domniemanego wysłańca niebios — Bockelsona. Jeśli nawet był miejscami w swej roli niekonsekwentny, to wynagrodził te braki zaprezentowaniem szaleńczo-mistycznego tańca, w którym zawarł cały indywidualny tragizm tej postaci.

Biskup — Franz von Waldeck (Piotr Pawłowski) okazał się zgorzkniałym, kłótliwym i złośliwym starcem, dla którego pokonanie znienawidzonego wroga stanowiło główny motor działania. Biskup w interpretacji Kazimierza Talarczyka był bardziej ludzki. Ten zgorzkniały fanatyk teatru zdolny jest do buntu wynikłego z obserwacji przerażająco tragicznej teatralności świata.

Rozumnemu Biskupowi przeciwstawiona została postać Mnicha, pseudo-misjonarza, który uważa, że rozum jego jest zdolny „ujarzmić ten nierozumny świat". Ponosi jednak żałosną porażkę. Mnich (Stanisław Wyszyński) ufa sile swej wiedzy, dostrzega paradoksy ludzkiego życia. Z chwilą klęski anabaptystów odchodzi bezpiecznie nadal głosić swe utopijne poglądy. Mnich (Józef Łodyński) to mały człowieczek zaplątany w machinę historycznych wydarzeń. Jego zakonny strój wygląda w takim zestawieniu groteskowo. Ów mały krzykacz zostaje bezceremonialnie osądzony i powieszony.

Judyta (Janina Traczykówna) jest istotą zbuntowaną, żywą, energiczną, szlachetną i konsekwentną w swej walce do końca.

Judyta (Mirosława Marcheluk) to młode dziewczątko przyjmujące na dalszy plan pozwala z 16 żon Bockelsona, zapatrzone w siebie, niezdolne do działania. Dopiero w scenie — u Biskupa, budzi się ze swego odrętwienia rodzi się w niej bunt i rozpaczliwa odwaga.

Antoni Lewek i Zdzisław Jóźwiak stworzyli pełne wervy postacie cynicznych i krzykliwych rycerzy Lancknechtów, w przedstawieniu warszawskim rycerze Johan von Buren (Mieczysław Stoor) i Herman von Mengerssen (Zygmunt Kęsto) byli mniej wyraziści i za mało zróżnicowani.

Natomiast Zieleniarka (Maria Kozierska) zbyt „intelektualna" nie posiadała niezbędnego tutaj moralitetowego humoru i kupieckiego sprytu jaki zaprezentowała Katarzyna Łaniewska.

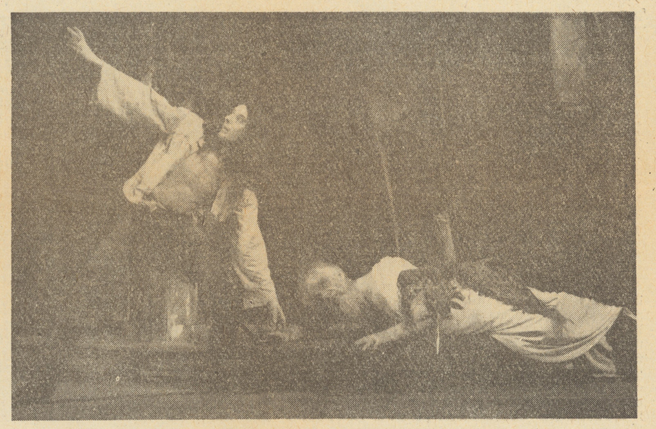
Zarówno Andrzej Szczepkowski jak i Kazimierz Iwiński wywiązali się bez zarzutu z roli Cesarza Karola V kierując z cynicznym wyrachowaniem i dyplomatycznym zmysłem polityczną rozgrywką między książętami.

Ciekawą sylwetkę nieco rubasznego Landgrafa Heskiego nakreślił Mieczysław Szargan. Na uwagę zasługuje także skondensowana, bezbłędnie naszkicowana postać Rzeźnika (Henryk Staszewski).

W „Anabaptystach" występuje ponad 40 aktorów, ale każde ich pojawienie się na scenie jest umotywowane. Szczególnie sugestywnie wypadły dwie sceny zbiorowe: erotyczne ekstazy mieszkańców Muenster oraz Bockelson ze swoimi żonami. W sumie jednak odczuwa się niedosyt gry aktorskiej, a wiele interesujących zamierzeń autora i reżysera nie zostaje w pełni zrealizowanych.

Szczególne miejsce zajmuje w przedstawieniach „Anabaptystów" scenografia. Dekoracje Jana Kosińskiego bardzo oszczędne i potraktowane serio harmonizują z całością widowiska. Scenografia nie pełni tu funkcji dramatycznej, celowo usunięta na dalszy plan pozwala na wyeksponowanie samych postaci i przebiegu akcji.

Inaczej w Łodzi — Henri Poulain uruchomił całą machinę: zwodzone mosty, żelazne bramy, rozchodzące się w różne części miasta uliczki, baszta obronna itp. Wszystko to zgrzyta, kręci się, jest prawie w bezustannym ruchu. Ma się wrażenie, że owa machina zetrze za chwilę z powierzchni sceny aktorów i przyczyni się do ostatecznego pognębienia widzów. Bohaterowie osaczeni i przytłoczeni jej ogromem przy pominają bezsilne kukiełki, które rymi ona dyryguje i reguluje tempo toczących się wydarzeń. Tak więc scenografia H. Poulaina dopełnia jeszcze tragicznego wydźwięku tej „wyolbrzymionej tragedii".



Henryk Jóźwiak i Feliks Żukowski w „Anabaptystach" w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi.

Fot. Fr. Myszkowski