

Kraków, 8 lutego 1970. Rok XX, nr 6 (941)

ELŻBIETA MORAWIEC

PLAY — SZEKSPIR 1970

re objawień Dürrenmattowych mamy już od kilku lat poza sobą, czasy prapremier polskich takich sztuk jak „Wizyta starszej pani”, „Fizycy”, „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 prawdziwych stały się urojonymi. Trochę jak Dürrenmatt. Wystawia się go, bo to przede pisarz patrzący na epokę, w której i nam żyć wypadło. A Dürrenmatt tworzy dziś dramaty nie-dobre, wadowane, ocieźałe. 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 pretensję do Teatru Ludowego, który wystawił „Króla Jana według Szekspira”. Czy nie lepiej było zagrać „coś z Szekspira” niż Szekspira przyprowadzonego przez Dürrenmatta?

Dürrenmattowy „Król Jan” daleko odbiega 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 (widz: 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 rekach 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 możnych, ani ścisłość historyczna. Zajmuje go własna epoka, którą stroi w historyczny kostium, i jej pytania: gdzie przebiega granica pomiędzy potęgą ludzką poczyną 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 absurdalnych ruchów przypadku 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 też egzystencjalnych z marksistowskimi, ale widać także, iż i jedno i drugie zbyt odległe są od solidnej Szwajcarii.

Co jest największym zagrożeniem dla mieszczańsko-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 dramatyzmu, lub — jak kto woli — absurdalności wydarzeń. Wcieleniem rozumu historii jest u niego bastard — Filip Faulconbridge, sprzymierzeniec i wierny sługa Jana, którego mądre i przewidujące rady obraca wniwecz złośliwy przypadek. W ten sposób najwierniejszy z poddanych króla staje się przekleństwem jego życia, pechem, któremu uciec nie sposób.

O czym jeszcze traktuje wielka machina rozkrecona przez Dürrenmatta na tle Szekspira? Jest w niej karykaturalny żywioł gargantuiczny — świat spity winem, świat żarłoczny, ale i świat — bo nasz on jest, lub ma być — spływający krwią w równie beztroski wylewany sposób. Dürrenmatt jest pacyfistą — bastard kilkakrotnie powstrzymuje Francję i Anglię od rzezi — ale, gdyby nie historyczna przebieganka, 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. Spoza 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 dzieciennego uśmiechu do gwałtownego wybuchu gniewu nie upływa sekunda — mnożą się twarze, a żadna z nich nie jest własna, wszystkie pożyczone, nałożone jak maska, odegrane. Jedna 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 jakiekolwiek znacze-

nie poza grą własną. 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 2 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 podszepnę Pandulfowi (tak to jest u Dürrenmatta) otrucie niepotrzebnego już władcy. Król Jan umiera jak heros, choć prawie całe sceniczne życie był trefnisz. Ta rola pokazuje piękność 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.)

ŻYCIE LITERACKIE
Nr 30 Str.

conté →

wiem, moja bezinteresowność...
jak dowodził Kałużyński, w sprawach teatralnych i okołoteatralnych nie może istnieć. I rzeczywiście. Nie bezinteresowność i kumoterstwo, lecz najbardziej egoistyczna chęć pozbycia się konkurencji krytycznej i trochę sadystyczna ochota rozłożenia jednak autora na deskach scenicznych — powodowała mną, gdy z ogromnym zacięciem czytałem egzemplarz utworów teatralnych Jana Pawła Gwili. Sapieniti sat — kończył podobne artykuły pewien krakowski, klerikalny i nacjonalistyczny publicysta przed pięćdziesięciu laty. My jednak wszystkich dowcipnisiów pytamy skromnie: i bardziej z duchem czasu: wystarczy?

ZYGMUNT GRÉN



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

ŻYCIE LITERACKIE
KRAKÓW, ul. Wiślna Nr 2

wydanie

9

1 -03- 1970

Nr z dn.

Wokół »Króla Jana« Dürrenmatta

KORESPONDENCJA

Szanowny Panie Redaktorze!

W związku z opublikowaną w „Życiu Literackim” recenzją p. Elżbiety Morawiec z przedstawienia sztuki Dürrenmatta „Król Jan” w nowohuckim Teatrze Ludowym proszę uprzejmie o zamieszczenie kilku poniższych uwag.

Przede wszystkim pragnę poinformować zarówno Recenzentkę, jak i Czytelników „Życia”, że sztuka Dürrenmatta grana jest nie w wersji oryginalnej, lecz w polskim przekładzie dokonanym przez niżej podpisanego. Trudno mi, oczywiście, żądać, aby p. Morawiec zajmowała się w swej recenzji sprawą tak błahą i nieistotną jak polski tekst sztuki, który, bądź co bądź, stano-

wi podstawę realizacji scenicznej — p. Morawiec nie jest zresztą w tej praktyce lekceważenia przekładów odosobniona — mam jednak prawo i obowiązek domagać się przynajmniej odnotowania nazwiska tłumacza, który — o dziwo! — pracę swoją traktuje poważnie i nie widzi powodu, żeby miała ona dla Czytelników „Życia Literackiego” pozostać dziełem anonima, zwłaszcza że to właśnie pismo nie podziela chyba druzgocącej opinii p. Morawiec o twórczości Dürrenmatta, skoro nie tak dawno użyło swoich szpalt fragmentom moich przekładów „Meteora” i „Anabaptystów”.

Przy sposobności pozwalam sobie wyrazić Recenzentce szczerze uznania

nie za Jej zdecydowane, śmiałe i oryginalne sądy o twórczości jednego z czołowych reprezentantów współczesnej dramaturgii światowej, jakim — wbrew opinii p. Morawiec — Dürrenmatt jest jeszcze ciągle. Podziw mój dla Jej odwagi jest tym większy, że, jak wynika z treści jednej z poprzednich Jej recenzji, p. Morawiec opiera swoje apodyktyczne i wielce pogardliwe sądy o „ociężałych” i „watowanych” sztukach Dürrenmatta wyłącznie na ich realizacjach krakowskich, utożsamiając często sam utwór z jego scenicznym wykonaniem (patrz: zeszłoroczna recenzja z krakowskiego „Meteora”) i nie dopuszczając do świadomości własnej i mniej zorientowanych czytelników, że te same utwory na innych scenach odniosły poważne sukcesy i zostały uznane za wydarzenia teatralne (np. spektakle „Meteora” i „Anabaptystów” w Teatrze Dramatycznym m. st. Warszawy — służę recenzjami do wglądu!).

Dla uzupełnienia informacji posiadanych przez p. Morawiec podaję uprzejmie, że „Królem Janem” interesuje się w chwili obecnej kilka teatrów, które mimo iż mogłyby zagrać, jak radzi Recenzentka, „coś z Szekspira”, pragną jednak wystawić Dürrenmatta, uważając jego przeróbkę — zgodnie zresztą z opinią wielu wybitnych krytyków europejskich — za utwór znacznie lepszy od, niestety, bardzo słabego szekspirowskiego oryginału. Nawet i Szekspirowi zdarzało się pisać dzieła słabsze. Wystarczy je tylko uważnie przeczytać.

Na zakończenie, już nie jako tłumacz, lecz jako wieloletni kierownik literacki i praktyk teatralny, ośmielam się prosić p. Morawiec o zastanowienie się przez chwilę, czy wobec obecnego kryzysu współczesnej dramaturgii światowej i dotkliwego braku interesującego wartościowego repertuaru, uzasadnione są pretensje o „nadmiar zaufania” do teatru, który chcąc zaznajomić swoją publiczność z nowym utworem znakomitego dramaturga (sic!), wystawia sztukę dobrze napisaną, o niezaprzeczonych walorach ideowo-intelektualnych, ciekawą w formie, sztukę następczącą, jak zwykle u Dürrenmatta, duże możliwości inscenizacyjne i aktorskie, stanowiącą tzw. kawał dobrego teatru. Jeśli nawet jest to sztuka dyskusyjna, to chyba podyskutować zawsze warto. Zainicjowanie takiej dyskusji jest raczej zasługą teatru niż błędem repertuarowym.

Chyba że uznamy za słuszną metodę „wybrzydzenia się” na wszystko, uprawianą z pasją i niesłychanym — czasami wręcz humorystycznym — poczuciem wyższości i wszechwiedzy przez niektórych przebrafinowanych intelektualnie krytyków.

Łączę wyrazy szacunku —
ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Wokół »Króla Jana«

Szanowny Panie Redaktorze,

na wstępie pragnę przeprosić p. Zbigniewa Krawczykowskiego, tłumacza „Króla Jana” Dürrenmatta, za pominięcie jego nazwiska w mojej recenzji z przedstawienia w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Pełen oburzenia list p. Krawczykowskiego natchnął mnie optymizmem: jak to dobrze, że ktoś czyta recenzje teatralne! Wkrótce jednak optymizm mój przygaś — bo oto potwierdza się racja KTT, że krytyka jest u nas przeważnie czynnością towarzyską. P. Zbigniew Krawczykowski jest tłumaczem Dürrenmatta — i zapewne musi go cenić, a także uważać za „jednego z czołowych reprezentantów współczesnej dramaturgii światowej”. Pan Krawczykowski wyraża w ten sposób jedynie swój subiektywny sąd. Ma jednak nade mną przewagę „wieloletniego kierownika literackiego i praktyka teatralnego” i oto dlaczego jego subiektywizm jest lepszy od mojego. Wolno p. Krawczykowskiemu uważać, że „Król Jan” Szekspira jest słabszy od Dürrenmattowego. Ja tej opinii nie podzielam. I też mi wolno, jeśli to uargumentuję. (Vide recenzja, którą mój adwersarz uznał za omówienie li tylko spektaklu krakowskiego, pomijając milczeniem moje uwagi na temat tekstu dramatu.) Skoro by zaś argumenty rzeczowe nie wystarczyły — zawsze mogę dopisać towarzysko: „Jako wieloletni czytelnik »Dialogu«, wnuczka GBS uważam, że...” itd., itp. A jeśli i to nie za-

pewni mi miazdzącej przewagi, dorzucę: „wielu wybitnych krytyków europejskich”. Ponieważ my, prowincjusze, to i owo o Europie wiemy. Nie mówiąc już o Warszawie. I doprawdy nie dopuścimy ani do swojej, ani do „mniej zorientowanych czytelników” świadomości, że np. „Meteora” w Teatrze Dramatycznym m. st. Warszawy był wydarzeniem teatralnym.

Co do kryzysu dramaturgii światowej i sztuk „dyskusyjnych”. Czy został nam rzeczywiście tylko prorok z Zurychu, czy nie jest, zastanawiające dla tłumacza i wieloletniego kierownika literackiego teatru, dlaczego tak łatwo zniknęli z naszych scen np. szacowni inż. dziś klasycy współczesności — Beckett i Ionesco, dlaczego tak łatwo pozostał na nich Dürrenmatt?

Tworzy sztuki dyskusyjne. Dobrze, tylko pytam (w imieniu własnym i innych „przebrafinowanych krytyków”), czy ta dyskusja się nam opłaca w sytuacji naszych teatrów, które mogą wystawić 1—2 tzw. sztuki dewizowe w sezonie. Co lepiej — dyskutować za dewizy nad wartością zakupionego towaru, czy po prostu kupować towar wysokiej jakości?

Łączę wyrazy szacunku

ELŻBIETA MORAWIEC

ŻYCIE LITERACKIE
Nr 944 Str. 13



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

Gazeta Krakowska
KRAKÓW, ul. Wielopole Nr 1
magazyn

wydanie

14-17-18-01-1970

Skoró pełny tytuł sztuki F. Dürrenmatta, której polską prapremierę przygotował Teatr Ludowy w Nowej Hucie, brzmi **KRÓL JAN, WE DŁUG SZEKSPIRA** (tłum. Z. Krawczykowski) należało się spodziewać czegoś w rodzaju powtórnych opracowań, lub przeniesienia bogatej historii Jana Bez Ziemi we współczesność.

Sam bowiem fakt sięgnięcia po raz już (co najmniej) wyeksploatowany temat dla nadania mu własnej wersji dramaturgicznej, nie zaskakuje dziś nikogo. Tak, jak nie zaskakiwał w epoce Szekspira, gdy ten czerpał pełnymi garściami z opowieści również wykorzystanych przez innych dramatopisarzy. A w konkretnym przypadku *Króla Jana* mistrz William nie tylko zużytkował kronikę Holinsheda, ale całkowicie gotowy już dramat pierwszego w Anglii protestanckiego biskupa Ossory, J. Ball'a. Nie wyczerpuje to jeszcze dodatkowych zapożyczeń z innego, anonimowego utworu scenicznego (z 1591 r.) pod zwyczajowo już spiętrzoną tytułem: „Pierwsza i druga część zamieszek pełnego panowania Jana, króla Anglii. Z odkryciem króla Ryszarda Lwie Serce nieprawego syna (zwykle zwanego Bękartem Faulconbridge). Także śmierć króla Jana w opactwie Swinstead. Tak jak to różnymi czasami granem było przez J. Królowej Mości aktorów w przeznaczonym mieście Londynie”.

W ten sposób dochodzimy do poszczególnych ogniw w łańcuchu świadomych wpływów i mówiąc delikatnie — pożyczek z napisanych dzieł dramatycznych, od Szekspira do Dürrenmatta. Zarzut przystrajania się w cudze piórka — odpada. Najpierw bowiem należałoby wnieść pretensje do Szekspira. A po co?

Po co jednak Dürrenmatt, zamiast napisać nową sztukę, usiłuje zmieniać (czy uzupełniać) Szekspira? Wszak — w zasadzie — trzyma się wiernie, zwłaszcza w

pierwszych partiach tekstu, strof dramatu szekspirowskiego. Im dalej w tekst, tym więcej scen nieco odmiennych.

Dürrenmatt najwyraźniej bawi się utworem Szekspira. Jednocześnie stara się wyręczyć współczesnego reżysera oraz inscenizatora. Jakby chciał ukazać w przekorny sposób, że wizja współczesna starożytności nie musi dążyć do rozebrania scenicznych osób z szat epoki, do której przynależą; że wystar-

tego zabiegu na utworze Szekspira? Przecież nie dla wprawki, ani dla przywrócenia instytucji dramaturga w teatrze, którego zastąpił (gorzej lub lepiej) reżyser i scenograf przy scenicznej obróbce sztuki. Niewątpliwie chciał w sposób drastyczny, bez filozoficznych oraz poetyckich ozdób, ukazać śmiesznie proste, a groźne w skutkach, motywy wywoływania krwawych wojen, farsę pojednań i groteskową bezmyślność w ponoszeniu ofiar

Jerzy Bober

TEATR

SZEKSPIR

z poprawkami

czy — z perspektywy naszych doświadczeń historycznych, politycznych, moralnych — zmienić ton i dodać sceny, zgodne z logiką działań ówczesnych ludzi, czy mechanizmu władzy, aby spoza namaszczonej tragedii *kronik historycznych* wypelzła satyra, najbardziej współczesna i trafiająca do wyobraźni widza.

Autor *Króla Jana*, według Szekspira poszedł jeszcze dalej w satyrycznym kierunku odświeżania tego dramatu. Na dał mu bowiem charakter komediofarsy. Ponurej, w swojej wymowie, ale komediofarsy!

W imię czego podjął się Dürrenmatt

wojennych dla kaprysu władzy i jej egoistycznych przedstawicieli w koronach oraz tiarach. Sprowadził więc działania osób oraz idei w dramacie Szekspira do wymiarów tyleż dziecinnej, okrutnej zabawy, co i zmyślnej przebiegłości „dzieleń się” władzą nad światem potęg — nazwijmy je współczesnym językiem — imperialistycznych. Satyra Dürrenmatta nie cofa się przed uproszczonym, jako chwyt literacki, odświeżeniem zgnilizny moralnej i politycznej prostackich monarchów oraz światłego (a przez to wyniosłego) i bogobojnego, na pozór, Rzymu. Mądrzejsi i sprytniejsi okazują się władcy Watykanu.

Reprezentują ideę, popartą nagrodami w niebie, klątwami i potępieniem wiecznym. Realizują zaś całkiem doczesne cele. Srodki jednych i drugich prowadzą do wyniszczenia ludu, który zawsze w takich układach społeczno-politycznych musi pracować i ginąć za obce mu interesy. Interesy antyhumanistyczne, dyktowane przez klasy posiadające, wszystko jedno, czy świeckie — czy duchowne.

Dürrenmatt posłużył się Szekspirem, jako odskocznią do wizji zachodniego, konkretnego świata: świata podzielonego antagonizmami klasowymi, pomimo odejścia od form feudalnego do kapitalistycznego ustroju. Jest to wciąż świat wywołujący wojny, a mechanizm jego działań, odarty z nalotu cywilizacji i kultury XX wieku — nadal przypomina swoim kształtem model z *Króla Jana*...

Przeistoczenie tragedii Szekspirowskiej w komedię Dürrenmatta, ten ostatni podbudowuje znamienym oświadczeniem: „*Komedia bowiem ze szczególną łatwością przekształca rzeszę widzów teatralnych w masę, którą przy pomocy ataku, pokusy czy podstępów nietrudno nakłonić do słuchania rzeczy, których zazwyczaj chętnie by słuchać nie chciała*”. Adres tej wypowiedzi jest oczywisty: zachodni, syty mieszczech. Ten, bez którego bierności oraz korzyści materialnych, nie mogłyby istnieć warunki działania maszynierii kapitalizmu i wynikającego z tego imperializmu.

A my? Jak my widzimy komedię Dürrenmatta? Myślę, że wystawienie tej sztuki uczy pogłębiać naszą świadomość społeczną i polityczną, utwierdzać postawy ideowe, z których wynika, jak słuszne są zdobycze socjalizmu dla nauki humanistycznego myślenia i jedynej prawidłowości na drodze rozwoju społeczeństw.

Toteż należy podkreślić właściwy wybór pozycji repertuarowej przez Teatr Ludowy, który coraz konsekwentniej realizuje program wychowywania ideowego własnej widowni. Gdyby jeszcze za tym nadążały wszystkie formy artystycznego

ujęcia, byłby to prawdziwy powód do zadowolenia. A, że nie wszystkie walory komedii zostały wydobyte z widowiska, trzeba przypisać ten fakt lukom w obsadzie aktorskiej, z której *Aleksander Bednarski* (Król Jan), *Krzysztof Feldman* (jego matka), *Edward Rączkowski* (Kardynał), *Zdzisław Klucznik* (Delfin) oraz częściowo *Danuta Jamroz* (Blanka Kastylijska), *Irena Jun* (Konstancja) i *Stefan Rydel* (król Filip) sprostali komediowej stylistyce przedstawienia. Reżyserowała spektakl, na ogół sprawnie, *Irena Babel* przy współpracy scenograficznej *Barbary Stopki*, efektywnie rozwiązującej (barwnie i plastycznie) tereny akcji sztuki w Anglii i Francji.

P. S. Jan Pieszcachowicz, wspominając na marginesie swojej recenzji z „*Króla Jana*” („*Echo Krakowa*” — 13. I. br.), o moim podsumowaniu działalności teatrów krakowskich, napisał m. in., że „i chyba nie ma racji Jerzy Bober, który (...) aż tak sceptycznie patrzy na nie, zarzucając im brak ambicji i bezkierunkowość...”

Sądzę, że nie ma chyba racji Pieszcachowicz, pomawiając mnie o to, czego nie napisałem. To fakt, że krytycznie oceniłem ub. rok sceniczny, ale akurat nie za brak ambicji np. Teatru Ludowego i Rozmaitości, których pracy nie analizowałem w cytowanym artykule, czyniąc to wcześniej i bez wytykania im bezkierunkowości. Przeciwnie, nadmieniałem nawet o ambicjach na wyrost (Rozmaitości) i o ukierunkowaniu repertuaru Teatru Ludowego, po kilkuletnich poszukiwaniach drogi do swego widza. Natomiast, podkreślając program i ambicje Teatru im. J. Słowackiego, pisałem z niepokojem (ale i nadzieją) o wrażeniu przypadkowości w działaniach Teatru im. Modrzejewskiej.

Trzeba jednak czytać dokładniej cudze teksty, zanim się zrelacjonuje (z drugiej ręki) czytelnikowi swojego pisma czyjeś racje. Bez widocznych racji obiektywnych i własnych. Choć w przeciwieństwie do mojego „sceptycyzmu” — optymistycznych (chyba) w ocenie zeszłorocznego repertuaru scen Krakowa.

ŻYCIE LITERACKIE

Krytyka O.W. ul. Wiślna Nr. 2

Nr 3 z dn. 16-08-1970

PRZEGLĄD PRASY

POSTAWA OTWARTA

Muszę tu wywiązać się z zaległości: chodzi o artykuł Jerzego Kwiatkowskiego w poprzednim (15) n-rze WSPÓŁCZESNOŚCI — „Wrażliwość zamknięta i wrażliwość otwarta, czyli przepaszam, że lubię poezję”. Artykuł obszerny jak jego tytuł a napisany w polemicznej obronie „prawa do szerokiej wrażliwości estetycznej”. I dla stylu polemiki i dla wielu spraw poruszonych, o których zbyt rzadko się mówi, warto przeczytać tę rzecz w całości. Oto punkt wyjścia:

»To poetę obowiązuje wybór, jednorodność, jednostronność, troskliwe rozwijanie własnej, niepodobnej do innych oryginalności, to u poety jest zrozumiała niechęć, a nawet wrogość do innych poezji, innych poetek, innych wyznań estetycznej wiary. (...) Krytyk może dwóch, trzech potraw nie lubić... może pewne potrawy lubić szczególnie, nie powinien jednak przypominać owej panny Frani z Wiecha, która nawet w kawiarni domagała się „flaków z pulpety”. Zacietrzewiony, jednostronny, niczego poza jednym kodeksem nie rozumiejący krytyk jest czymś żalonym, może zaś stać się kiedyś — czymś śmiesznym. W jednej z recenzji napisano, że manifestowanie szerokiej wrażliwości estetycznej jest do przyjęcia w historii literatury, w krytyce zaś — nie. Ano, właśnie. Znaczy to, że krytycy-„wyborcy” stają dobrowolnie w kolejce do historycznoliterackiego prelegera. Historia literatury bowiem, ta która spojrzy na poezję minionej epoki spokojniejszym okiem, która będzie umiała wyłonić z niej wszystkie prawdziwe wartości — będzie też musiała odnotować, że ten a ten krytyk wykazał szkodliwą głupotę zwalczając (bo i o zwalczanie zapewne chodzi moim wojowniczym kolegom) taką to a taką poezję».

Chodzi więc o 1) interes literatury (bogactwo i różnorodność jako „warunek optymalnego rozwoju”), 2) sprawiedliwość (skwitowanie „dobrej roboty”, eliminowanie złej). Zresztą postawa otwarta nie wyklucza bynajmniej wyboru, tyle że leży on głębiej i daje się poznać po sposobach interpretacji, rozkładzie i hierarchii akcentów itd. Ważne jest by krytyk nie zrezygnował z własnej suwerenności (poddając się kryteriom uznawanych przez siebie poetów) i z suwerenności literatury (przyjmując kryteria pozaliterackie). Jest wtedy miejsce i na lansowanie twórców i na walkę o szczególnie bliskie wartości. Lecz gdy takich poezji aktualnie nie widać, to jeszcze nie powód, by istniejące przykrawać na Madejowym łożu: trzeba im oddać sprawiedliwość — „nawet gdy z (piastowanym) ideałem są tylko niesprzeczne”.

Sporo tam jeszcze o wartościach ludycznych (przeciwko „podawaniu do wierzenia”), o bogactwach wielorakiej i rozległej przygody duchowej, o nabytym stąd „treningu” w liberalizmie gustów i wreszcie szpila polemiczna: żeby zwalczać i lansować, trzeba samemu mieć jakiś program, a „wygląda na to, że rwiecie się Panowie do wojaczki ze sztandarem św. Ogólnika w rękę”.

Pięknie i serdecznie to napisane, a nic na wyrost — wszystko z pokryciem rzeczowym w praktyce krytycznej Kwiatkowskiego. Pięknie, jednak — skoro i on, różdżkarz wszędobylski, człowiek ci tylko, nie fenomen — coś się tu między wierzeniami przemyka. Na przykład: czy już naprawdę jestem kaleką, gdy mnie Ravel zachwyca a Debussy śmiesz? (Choć wiem o nim, co wiedzieć należy.) I czy naprawdę „normalny człowiek” oczekuje od sztuki przeżycia estetycznego w sensie uciechy „ludycznej” tylko? A jeśli, wraz z wybranym poetą, chce rosnąć z wierszem (i nie być ani zagłuszany, ani za pojęcie ściągany przez jakieś tam — dla Kwiatkowskiego piękne — kontrwiersze)? Czy ma zostać bez krytyka-obroncy? Albo taki argument: w świetle psychoanalizy i praw podświadomości twórczej staje się niecelowa krytyka postulująca: nic nie poradzi na kompleksy. A zdawałoby się, że tę psychoanalizę po to wymyślono, by właśnie poradzić z kompleksami? Zamiast więc obiecywać sobie wiele po wykrzyciu, że na dnie podświadomości poety tkwi jakaś tam szafa, szabla, drabina czy biust mamusi, może warto czasem przypomnieć mu ładny aforyzm Ramona Fernandez, że wszystko co zostało osiągnięte, dokonało się *malgré cela* — „pomimo to”. A więc nawet pomimo trudnego dzieciństwa, którym nas losy tak demokratycznie obdzieliły...

Takoz z tą ludycznością: pojęcie o zbyt szerokim zakresie staje się łatwym fetyszem. Nie wszystkich to samo bawi. Jeden się zabawia znaczkami pocztowymi albo zapal-

niczką, inny pistoletem. Jest wielkie, przyrodnicze serio w naszych zabawach. Również z poezjami. A więc jest i miejsce na walkę o styl zabawy. Nie chcę tu wcale podbijać bębena i mówić o tzw. sytuacjach granicznych. Wystarczą nasze, powszednie...

SZEKSPIR I DÜRRENMATT

W związku z szekspirowskim „Królem Janem” w przeróbce Dürrenmatta recenzenci nasi użyli sobie jak rzadko. Dotąd cokolwiek który z reżyserów z pomysłami nawyczyniał kosztem Szekspira, wszystko było „ciekawe”. Teraz się odegrali: Dürrenmatt — nieciekawym, gdzie się pchasz, szewcze, pilnuj kopyta. Aż mrugałem z wrażenia, ilu to mamy subtelnych znawców klasyki angielskiej! Żeby się jakoś podciągnąć, wzięłem oba teksty i przeczytałem równoległe, linijka za linijką. To też gdy do w/w chóru zgłosił ostatnio akces we WSPÓŁCZESNOŚCI Jan Kłossowicz, krytyk bystry i roztropny, mogę już dorzucić i swoje trzy grosze.

Kłossowicz jest ostrożniejszy od innych. Piszę, że D. „dobrze spełnił swą funkcję kierownika literackiego”, tyle że „pośrednictwo jego jest tu niepotrzebne”. Ten bowiem „świeżny niegdyś dramaturg”... „w ogóle mało ma teraz do powiedzenia”. W rezultacie warszawskie przedstawienie nie jest jakimś odkryciem...

»...nie jest manifestacją stylu teatralnego, wyrazem konfliktów, idei, nie mówi się w nim o tym, co nas w tej chwili naprawdę obchodzi».

Więc jednak! I tym razem autor odpowiada za przedstawienie... Nie byłem, nie widziałem. Ale czytałem. I mogę powiedzieć, że trudno by znaleźć jedną kwestię, którą Dürrenmatt z Szekspirowi popsuł. Przeciwnie, zgęścił tekst, doprawił związyłem skrótem, który często brzmi jak dobry dowcip, wyjaśnił, i nieco uwspółcześnił argumenty intrygi, stworzył kilka drażliwych sytuacji (np. śmierć matek-konkurentek). Już tyle by wystarczyło, żeby mu podziękować: za taktowną opiekę nad sztuką, z którą Wielki Mistrz obszedł się dość po macoszemu.

Ale Dürrenmatt zrobił więcej: stworzył trzy wielkie role — księżniczki (postać na miarę Stendhala), kardynała i Bektara. Kardynała — mieszanke piorunującą z wielkiej polityki i groteski — aktor w Nowej Hucie udźwignął, ale recenzentom to już było ponad siły. Bektart z awanturnika podszytego czarnym charakterem (takim zapewne był już w sztuce, którą Szekspir wziął do przeróbki) przemieniony został w nowoczesnego niemal humanistę, usiłującego wnieść do królewskiej jatki element racjonalnej myśli i ludzkości. (Postać mocno w stylu powieści historycznych Henryka Manana, a także nowych zainteresowań angielskich dramaturgią elżbietańską: por. „Ostatnie dobrane Armstronga”). I cała sztuka nagle dostała „drugie dno” i ta kronika, na wprost przeciwieństwo szekspirowska, stała się szekspirowską prawdziwie, bo z bohaterem, któremu możemy całym sercem kibicować. Ma rację Kłossowicz: u nas nie było „i takich” przeróbek. Skreślmy tylko to „i”...

I czytamy Szekspira.

TREMA

Narzekaliśmy tyle razy, że ludzie przed kamerą telewizyjną nie mają nic nam do powiedzenia, że przeuwają sieczkę frazesów, że muchy mrą z nudów. Tadeusz Kraśko w KULTURZE jest litosierniejszy: pisze o tremie nieboraków... Podobno nawet Mistrz któryś, choć gawędziarż znakomity, raz kiedyś przecie wylał... Czy nie ma na to rady?

Znalazłaby się, i nie jedna, tylko trzeba trochę wyobraźni. Szkłane Oko, wielkie mi rzeczy! Wybija to sobie z głowy, te miliony, które w tej chwili patrzą na ciebie itd. Patrzą na ciebie poszczególni, więc ich sobie tylko wyobraź. A wtedy takie np. myśli:

— Zaszył się w ciemnym kącie i dłużej w nosie. A fe!...

— Zzulał but i przebiera paluszkami. Trzeba nosić o numer większe, moja pani!

— Ty się na mnie gapisz, baranie, a tam mleko na gazie...

Trema — jak ręką odjął. Jeśli jednak masz coś naprawdę do powiedzenia, to skup się tylko na tym i — walcz z czasem. Wyobraź sobie grupę jak na zdjęciu rodzinnym. Wszyscy znudzeni, tylko jeden rozumny i życzliwy. Do niego mów. Bez wstępów, bez krygowania się: byle zdążyć zanim przeminie tych parę minut.

M. A. STYKS

Między Szekspirem i Anouilhem

Teatr Ludowy w Nowej Hucie: **KRÓL JAN WIELKI** SZEKSPIERA Friedricha Dürrenmatta w przekładzie Zbigniewa Krawczyńskiego. Reżyseria: Irena Babel, scenografia: Barbara Stopka, muzyka: Andrzej Żarycki. Prapremiera polska 21 grudnia 1969 r. (fot. W. Plewiński)

Na pierwszym planie — symetrycznie po prawej i lewej stronie proscenium — porzucone w artystycznym nieładzie stereotypowe symbole wojny: zbroje, miecze, szyszaki, strzaskane koła... Głębiej sceny przecina złoścista kurtyna, na której rozmalowano średniowieczną iluminację: starcie dwu armii. Ryśunek jest tak prosty i szlachetny, że wszystko co oglądamy już po rozsunięciu kurtynki musi nas rozczarować. Nawet piękne kostiumy, interesujące pomysły reżysera i aktorzy. Nawet, a może zresztą przede wszystkim, sama sztuka.

Pomysł Dürrenmatta, by dokonać przeróbki szekspirowskiego *Króla Jana*, można tłumaczyć bądź względami metafizycznej, ponadczasowej sprawiedliwości, bądź fizycznej, chwilowej niemożności twórczej. W pierwszym wypadku sztuka jest słuszną karą niebios dotykającą autora kronik królewskich za jego liczne i niefrasobliwe zapożyczenia z cudzych pomysłów, w drugim przykładem bezpłodności dramaturgicznej autora *Fizyków*. Albo więc Dürrenmatt jest narzędziem zemsty pozagrobowej na Szekspirze, albo ofiarą własnego wyjałowienia. Tertium non datur! Będąc z natury mistykiem przychyliam się ku tej drugiej hipotezie... materialistycznej.

König Johann nach Shakespeare Dürrenmatta zbudowany został z 3 aktów i niezliczonych migawkowych scen. Dwa pierwsze akty na dobrą sprawę można by uznać za tzw. inscenizację twórczą angielskiego oryginału tragedii. Bardziej krewcy reżyserowie przyzwyczaili nas już do odważniejszych ingerencji w tekst, niż to uczynił szwajcarski dramaturg. Niewątpliwie u Dürrenmatta znaczniejsza niż u Szekspira rolę odgrywają Becket czy Królowa Eleonora — podniesieni do rangi inspiratorów działań politycznych Jana bez Ziemi. W innym świetle oglądamy bitwę pod Angers — na zimno i pół serio prowadzone cudzymi rękoma zapasy cynicznych władców. Ale to wszystko jeszcze nie klóci się z Szekspirem. Dopiero w akcie trzecim spotykamy się na innej sztuce. Tym razem to kilka nacięć kartek z Anouilha, zaczynającego się „różowo” i dokończanego „czarno”. W tej sytuacji całość robi niezborne wrażenie, a przede wszystkim podsusza myśl, że Dürrenmatt miał od biedy pomysł na pół ostatniego aktu i by ten pomysł zrealizować zerznął resztę od starszego pana ze Stratfordu. Słowem transakcja z kupowaniem browaru dla wypicia kufelka piwa.

Oczywiście można odczytać szwajcarską wersję angielskiej tragedii jako jeszcze jed-

ną uniwersalistyczną rozprawę o władzy, ale można także zwiesić ze smutkiem głowę nad deficytem konceptów Dürrenmatta. Jeżeli to co ma nam do powiedzenia nie jest na dobrą sprawę niczym innym, bardziej nowym i odkrywczym, niż to co napisał już przed 400 laty w *Życiu i śmierci króla Jana* sam Szekspir — czyż warto było preparować oryginał? Po co i dlaczego? Wystawienie w nieco odważniejszej formie inscenizatorskiej pierwowzoru byłoby w efekcie ciekawszym zadaniem teatralnym, niż owa siódma woda po Szekspirze, którą tak obficie raczy nas Dürrenmatt.

Nie jestem pryncypialnie przeciwny zapożyczeniom tematycznym, nie mam w sobie nic z komornika wobec autorskich dłużników, nie uważam by jakiegokolwiek temat, anegdota czy fabuła zostały już wyeksploatowane do końca. Ale przecież jeżeli np. mit Alkmeny i Amfitryona chce się opracować po raz 38, to trzeba to zrobić inaczej niż w poprzednich 37 wypadkach (vide: Giraudoux). *Król Jan* Szekspira był ponoć inspirowany dwuczęściową tra-

rektora. Pani Babel starała się — a chwalic wypada to szczególnie — ujednolicić sztukę. Zamiar, który przerósł siły mężczyzny-autora, wzięta na swe barki kobieta-reżyser. Oczywiście o pełnej, konsekwentnej jednolitości spektaklu opartego na niezbornie spreparowanym tekście mowy być nie mogło. Natomiast p. Babel osiągnęła tyle, że anouilhowski III akt ma w każdym razie swoją zapowiedź w inscenizacji aktu II: w owych naradach wojenno-dyplomatycznych, ucztach, zaślubinach — potraktowanych na pół serio, na pół drwiąco. Zarówno w stosunku do osób dramatu, jak i osoby dramaturga. Walor ironiczny, a nawet komediowy sztuki został tu podniesiony do rangi wspólnego mianownika wszystkich części, co wprawdzie załamuje się w obliczu kątów i egzekucyjnego piękna, ale jakoś rzecz wiąże przez dwa i pół aktu. Zartować, jak wiadomo, można także ze śmierci, ale nie z każdej. Np. nie ze śmierci starej kobiety czy kilkulatniego dziecka. Tu — wbrew własnemu interesowi — reżyser taktownie zatrzymuje się: gubi jedność koncepcji, ratując własną, ludzką twarz. Jeżeli jest to nawet przegraną spektaklu, to równocześnie staje się sukcesem moralnym i dowodem godności osobistej inscenizatora.

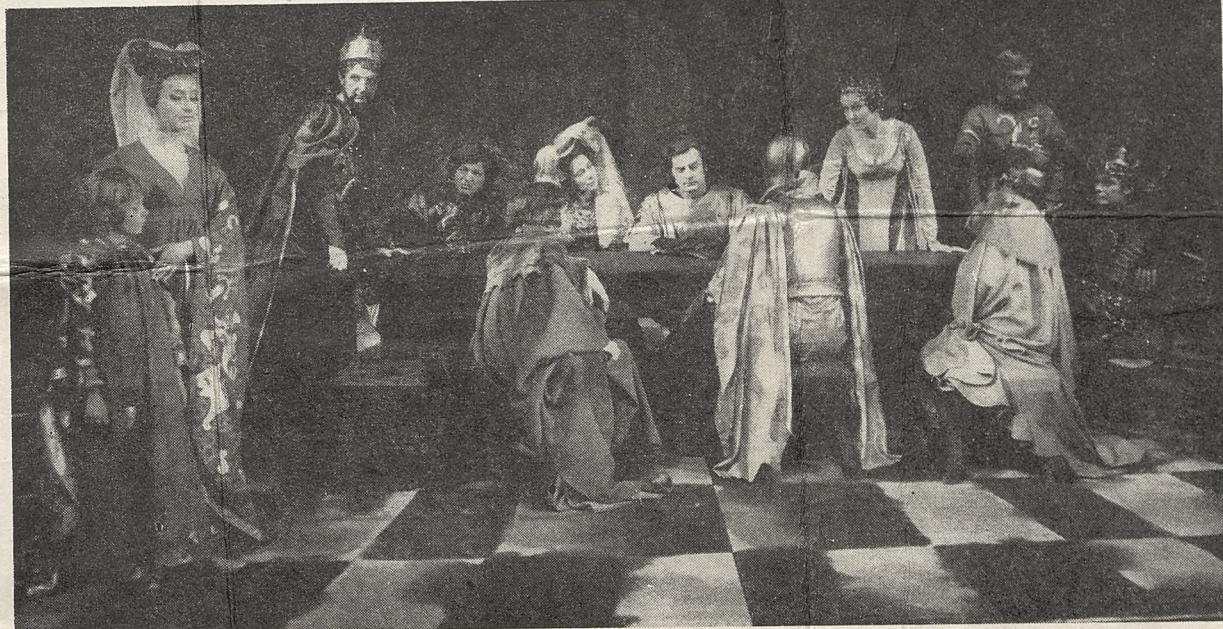
Uwagi o nowohuckim przedstawieniu rozpoczęłam peanem na cześć kurtyny — stanowiącej, jak cała scenografia, dzieło p. Barbary Stopczanki. Kurtynka ta i kostiumy stanowią najmocniejszą stronę plastycznego wy-

stroju spektaklu, a zarazem sprzyjają koncepcji inscenizatorskiej prowadzonej na granicy komedii. Reszta — w szczególności mury czerwone niczym zbrzyżane krwią ściany szlachtuza — wyszła, niestety, śmiertelnie poważnie i bardziej szekspirowskim koligacjom sztuki służy, niż Babelowskiej reżyserii. Na tym tle niełatwa rola do odegrania przypada aktorom. Palma sukcesu — zresztą z poręki obu autorów: Szekspira i Dürrenmatta — przypada w udziale dwu postaciom: Jana bez Ziemi w wykonaniu p. Aleksandra Bednarza i Sir Ryszarda w wykonaniu p. Zygmunta Józefczaka. Najtrafniej uchwycili oni ową reżyserką myśl porządkującą utwór, oscylującą między komedią a dramatem, bez przekraczania linii demarkacyjnych. Na szczególne wyróżnienie zasługuje tu trudniejsza, bo gorzej napisana, rola Króla, w pełnej umiaru interpretacji młodego aktora, który jednocześnie jest współczesnym youngangrymanem i postacią uniwersalistycznego dramatu władzy. Z umiarem, nachylając się ku komedii, narysował postać króla Filipa francuskiego p. Stefan Ry-

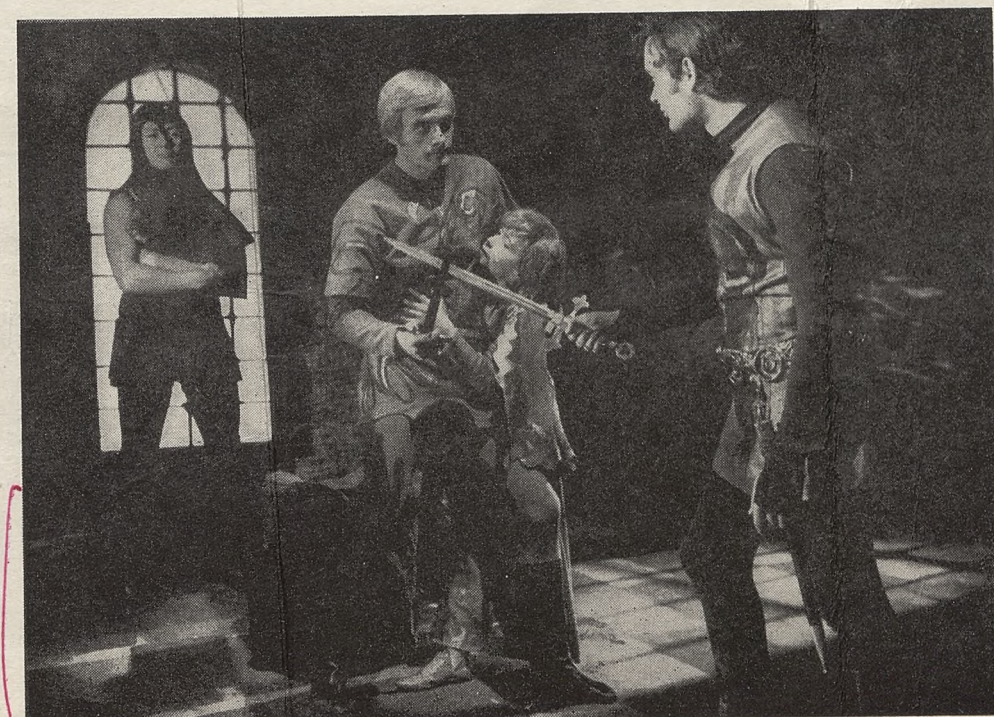
del. Słabsze niestety, okazały się panie, przy tym zupełnie nieporozumieniem była Królowa Eleonora w wykonaniu p. Krystyny Feldman. Próba połączenia w jednej postaci machiavelistycznej monarchini i trywialnej kobiety dała porunującą mieszaninę: królową z podwórzowe ballady Grzesiuka. Więcej niż nieporozumieniem były obniżające rangę przedstawienia gierki p. Edwarda Rączkowskiego w rol kardynała Mediolanu Pandulfa, zmierzające do wywołania za wszelką cenę szmerów, bawek i śmiechu na widowni.

W prologu do *Króla Jana* przytoczono m.in. następujące zdanie Dürrenmatta: „Musimy więc zadać sobie pytanie, w jaki sposób powinien zostać ukazany nasz podejrzany świat, przy pomocy jakich bohaterów, a także w jaki sposób powinny być sporządzone i oszlifowane lustra, które mają ogarnąć jego obraz.” Wielka szkoda, że pisarz próbuje odpowiedzieć na to pytanie językiem publicysty, a nie dramaturga, na kartkach programu teatralnego, a nie deskach scenicznych.

ANDRZEJ HAUSBRANDT



„Król Jan według Szekspira” Dürrenmatta w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. 1. Scena zbiorowa. 2. Lech Biłald (Kat), Zygmunt Józefczak (Sir Ryszard). *** (Artur Plantagenet), Aleksander Bednarz (Jan Plantagenet). 3. Edward Rączkowski (Pandulf) i Aleksander Bednarz (Jan Plantagenet). Reż. Irena Babel, scen. Barbara Stopka (fot. W. Plewiński)



ROK XXVI

Nr 16 (8061)

DZIENNIK POLSKI

KRAKÓW

Wtorek 20 I 1970

Krystyna Zbijewska

Szekspir uwspółcześniony

Sztuki Szekspira nie stały się — jak dzieła wielkich tragików antycznych — materiałem do rozlicznych scenicznych przeróbek, wersji, naśladownictw (jedynie kanwą scenariuszową opracowań muzycznych czy filmowych). Uważane za doskonałość, nie nęciły dramaturgów; kto odważyłby się napisać nowego „Hamleta”, nowego „Romea”, „Makbeta”? Odważył się Fryderyk Dürrenmatt. Co prawda sięgnął nie do najświetniejszych dramatów poety ze Stratfordu, lecz do obocznego niejako nurtu jego twórczości — kronik historycznych i to wśród nich do kroniki najmniej typowej, wyosobnionej, wybiegającej najdalej w przeszłość, bo do pierwszych lat wieku XIII, do „Życia i śmierci króla Jana”.

Oczywiście nie same historyczne fakty czy historyczne postaci zainteresowały szwajcarskiego dramaturga. Zainterесowali go ludzie, ich charaktery, ich namiętności, ich działania tak bardzo przywodzące

niekiedy na myśl fakty ze świata współczesnego. Już Szekspir nie liczył się w samym „Królu Janie” w stu procentach z dziejowymi wydarzeniami; nieścisłości w datach, malowaniu postaci czy nawet pewnych faktów są w jego dramatach dla historyka oczywiste. Dürrenmatt poszedł o wiele dalej; przede wszystkim wbrew historii tworzy całkiem nowe oblicza szekspirowskich bohaterów. Najjaskrawsze jest to w postaci Ludwika — u Szekspira walecznego rycerza, szlachetnego męża, tu pokazanego jako imbecyla, pederasta, postać ze wszechmiar komiczną. A także w obrazie jego żony, Blanki, ponoć wzorze żony i matki (Ludwika IX, Świętego!), u Dürrenmatta — frywolnej młódki, nazbyt wesoło traktującej życie i małżeński stan.

Ale zasadnicza zmiana — zmiana, która decyduje nie tylko o przekształceniu fabularnej warstwy dramatu, ale przede wszystkim o jego nowych treściach ideowych — dotyczy innej jeszcze postaci: Filipa —

sir Ryszarda, młodego szlachcica, bratanka króla Jana, nieprawego syna Ryszarda Lwie Serce, który to młodzieniec w dramacie dürrenmattowskim urasta do rangi bohatera pierwszoplanowego, wiodącego, kierującego akcją sztuki. Ową bękart — jak chce XIX-wieczny tłumacz, czy bastard — jak mianuje go twórca przekładu sztuki Dürrenmatta, Zbigniew Krawczykowski, zgodnie z historią i szekspirowską tradycją pasowany na rycerza, staje się w dramacie nie tylko głównym bohaterem wątku miłosnego (romans z Blanką i jej zemsta), ale — zausznikiem angielskiego króla, jego „prawą ręką”. Czymś więcej jeszcze: królewskim sumieniem. Reprezentuje trzeźwy głos, uczciwe dążenia, zrodzone nie tyle z politycznej mądrości, co ze szlachetności myśli i pragnień — wprowadzenia ładu i sprawiedliwości we wzburzonym świecie intryg, walk, fałszu, podstępów i prywatów. I choć w efekcie przegrywa, działanie jego nie idzie na marne: staje się nauką. Dla niego samego i dla... widzów: nie jednostki, najszlachetniejsze nawet, kształtują oblicze historii. Gdyby więcej było — nie tylko oczywiście — mówi w przenośni Dürrenmatt — na dworach francuskich i angielskich ludzi typu Filipa-Ryszarda: odważnych, ucz-

*Szekspir
Bismarck*

wencji załatwianych przez nasze społeczne organizacje, KIR-y świadczą o tym, że w tej dziedzinie konieczna jest dalsza praca wychowawcza, a tam, gdzie to nie odnosi skutku należy stosować ostre sankcje dyscyplinarne.

Do twórczej pracy w technice należy zachęcać nie tylko pracowników starszych, ale przede wszystkim rozpocząć od wychowania młodzieży, stąd wydaje mi się jak najbardziej celowe włączenie do programów nauczania średnich i wyższych szkół elementów nauki o wynalazczości, wiadomości o słynnych wynalazcach, zaszczepienie młodzieży potrzeby twórczej pracy, stałego podnoszenia poziomu kwalifikacji.

Jedną z form wychowania społecznego młodych robotników, studentów i inżynierów, uczniów i techników winien stać się prowadzony już od trzech lat Turniej Młodych Miistrzów Techniki.

O SZERSZY, TWÓRCZY UDZIAŁ

Budując plany rozwojowe naszej nauki i przemysłu w duchu uchwał II i IV Plenum powinniśmy:

• dążyć do odciążenia naszych inżynierów i techników od zbędnej pracy administracyjnej — celem u-

Krystyna Zbijewska

Szekspir uwspółcześniony

Sztuki Szekspira nie stały się — jak dzieła wielkich tragików antycznych — materiałem do rozlicznych scenicznych przeróbek, wersji, naśladownictw (jedynie kanwą scenariuszową, opracowań muzycznych czy filmowych). Uważane za doskonałość, nie nęciły dramaturgów; kto odważyłby się napisać nowego „Hamleta”, nowego „Romea”, „Makbeta”? Odważył się Fryderyk Dürrenmatt. Co prawda sięgnął nie do najświetniejszych dramatów poety ze Stratfordu, lecz do obocznego niejako nurtu jego twórczości — kronik historycznych i to wśród nich do kroniki najmniej typowej, wyosobnionej, wybiegającej najdalej w przeszłość, bo do pierwszych lat wieku XIII, do „Życia i śmierci króla Jana”.

Oczywiście nie same historyczne fakty czy historyczne postaci zainteresowały szwajcarskiego dramatopisarza. Zainteresowali go ludzie, ich charaktery, ich namiętności, ich działania tak bardzo przywołujące

niekiedy na myśl fakty ze świata współczesnego. Już Szekspir nie liczył się w samym „Królu Janie” w stu procentach z dziejowymi wydarzeniami; nieścisłości w datach, malowaniu postaci czy nawet pewnych faktów są w jego dramatach dla historyka oczywiste. Dürrenmatt poszedł o wiele dalej; przede wszystkim wbrew historii tworzy całkiem nowe oblicza szekspirowskich bohaterów. Najjaskrawsze jest to w postaci Ludwika — u Szekspira walecznego rycerza, szlachetnego męża, tu pokazanego jako imbecyla, pederastę, postać ze wszechmiar komiczną. A także w obrazie jego żony, Blanka, ponoć wzorze żony i matki (Ludwika IX, Świętego!), u Dürrenmatta — frywolnej młódki, nazbyt wesoło traktującej życie i małżeński stan.

Ale zasadnicza zmiana — zmiana, która decyduje nie tylko o przekształceniu fabularnej warstwy dramatu, ale przede wszystkim o jego nowych treściach ideowych — dotyczy innej jeszcze postaci: Filipa —

sir Ryszarda, młodego szlachcica, bratanka króla Jana, nieprawego syna Ryszarda Lwie Serce, który to młodzieniec w dramacie dürrenmattowskim urasta do rangi bohatera pierwszoplanowego, wiodącego, kierującego akcją sztuki. Ow borkart — jak chce XIX-wieczny tłumacz, czy bastard — jak mianuje go twórca przekładu sztuki Dürrenmatta, Zbigniew Krawczykowski, zgodnie z historią i szekspirowską tradycją pasowany na rycerza, staje się w dramacie nie tylko głównym bohaterem wątku miłosnego (romans z Blanką i jej zemsta), ale — zausznikiem angielskiego króla, jego „prawą ręką”. Czynnikiem więcej jeszcze: królewskim sumieniem. Reprezentuje trzeźwy głos, uczciwe dążenia, zdane nie tyle z politycznej mądrości, co ze szlachetności myśli i pragnień — wprowadzenia ładu i sprawiedliwości we wzburzonym świecie intryg, walk, fałszu, podstępów i prywaty. I choć w efekcie przegrywa, działanie jego nie idzie na marne: staje się nauką. Dla niego samego i dla... widzów: nie jednostki, najszlachetniejszego nawet, kształtują oblicze historii. Gdyby więcej było — nie tylko oczywiście — młoi w przenośni Dürrenmatt — na dworach, francuskich i angielskich ludzi typu Filipa-Ryszarda: odważnych, ucz-

Z teatru

Jan Pieszczachowicz

Tragedia komiczna Dürrenmatta

Tytuł można by równie dobrze odwrócić — i napisać, że obejrzelśmy w Teatrze Ludowym komiczną tragedię „Król Jan według Szekspira” Friedricha Dürrenmatta nie należy, jak się wydaje, do najbardziej błyskotliwych tekstów znakomitego szwajcarskiego pisarza — ale też, żeby stać się równorzędnym współpracownikiem Szekspira, trzeba by być... Szekspirem. Tym niemniej, „Król Jan” stwarza dla wykonawców niemało możliwości, pełen jest sytuacji nieledwie „samograjowych” — ot, wystarczy dobrze ustawić i poprawnie odegrać. Z drugiej zaś strony, owa pozorowana łatwość może się stać pułapką. Postaci Dürrenmatta należą do tych kreacji współczesnego teatru, gdzie gra sceniczna podniesiona została niejako do potęgi; każdy z wykonawców — z wyjątkiem może sir Ryszarda — gra jednocześnie postać i tej postaci sceniczną „atrację”. Utrzymanie dystansu wykończony w stosunku do swojej kreacji — oto główny problem dramaturgii Dürrenmatta na scenie. Jest to tym trudniejsze, że przecież pisarz wkłada w ową zabawę (nie mającą wszak wiele wspólnego ze „sztuką dla sztuki”), niemały ładunek moralistyki. Ze pragnie wyeksponować problemy niemałe: wojny i pokoju, odpowiedzialności indywidualnej w obliczu historii, jej konieczności.

Zaczynamy od warstwy najbardziej oczywistej: pacyfizmu. Działki on jest od tradycyjnego, utrwalonego przez Remarque'a czy Zweiga, europejskich klasy-

ków w tej mierze. Dürrenmatt pokazuje bezsens wojny, ale staje się on dla pisarza wykładnikiem bezsensu powszechnego. Determinizm zamienia się w fatalizm. Czytamy takie credo dramaturga: „W powszechnej krzątaninie naszej ery, wśród owych odpadków białej rasy nie ma już ani winnych, ani odpowiedzialnych. Nikt za nic nie odpowiada i nikt niczego nie chciał. I doprawdy można się obejść bez każdego. Wszyscy bowiem zostają porwani i zawisają na jakimś haku”. Nie jest to w żaden sposób postawa nowa. Do takich wniosków dochodził nawet mój cami Bertolt Brecht — podobne stanowiska zrodziło poczucie bezsilności pisarzy (i społeczeństw) podczas wojen światowych. Dla Dürrenmatta świat, który doprowadził do powstania i użycia bomby atomowej — i nie umie się jej wyrzec, zasługuje właśnie na taką ocenę. Nawet w ostatnich sztukach Kruczkowskiego owo poczucie fatalizmu cywilizacji, co nie umiała się niczego nauczyć w ciągu wieków i ciągle uważa wojnę, przemoc zbrojną za środek walki politycznej, uławniło się jako tragedia indywidualna.

Autor „Fizyków” proponuje, aby zrezygnować w naszych czasach z pojęcia czystości gatunko-

wej komedii czy tragedii. Obie zmieszały się ze sobą, tak jak groteska, paradoks i rozpacz stały się nierozłączną domeną człowieka naszych czasów. Świat zatracił dla pisarza swój wymiary, moralny kształt — jawi się jako magma. Pozostał tylko problem „ostatnich sprawiedliwych”, co na absurd godzić się nie chcą — ludzi odważnych, w których „sercach przywrócony zostaje porządek świata”, mimo że „sprawy ogólne im się wymykają”. Można by w tym momencie atakować autora za zbyt ogólnikowy katastrofizm — gdyby nie fakt, iż on sam z całą otwartością wskazuje na pewne aspekty swojego myślenia: „Nie godzę się na szukanie potwierdzenia tych spraw ogólnych w jakiejś doktrynie, traktuję je jako chaos. Świat jest dla mnie czymś niesamowitym, zagadkowym splotem nieszczęść, które należy przyjąć, lecz przed którym nie wolno kapitulować”.

Nie można bezkrytycznie traktować Dürrenmatta jako sojusznika myślowego — błędem byłoby uznać go za obcego. Bowiem w jego moralistyce, nawet przy programowej niechęci do ideowych doktryn, są momenty wspólne dla humanizmu XX-wiecznego, z jego koncepcją heroizmu ratującego ludzką godność w et-

chiani absurdu. W „Królu Janie” takim bohaterem jest sir Ryszard — trochę hamletyzujący, trochę lekkomyślny, ale w miarę rozwoju akcji dojrzewający do sprzeciwu wobec zbrodniczości i obliwy Plantagenetów, toczących tyłuż za tyłu, co nonsensowne boje. Gra go Zygmunt Józefczak, brak doświadczenia rekompensując naiwnym wdziękiem młodości i szczerością odruchów. W sumie — w tej niełatwej roli zaprezentował się pozytywnie. W roli dwu królów, co rozgrywały swoje własne niemy na szachownicy, na której pionkami są setki i tysiące istnień, wystąpili: Aleksander Bednarz (Jan Plantagenet) oraz Stefan Rydel (Filip król Francji). Nie są to role równe — ale Bednarzowi udało się trafnie uchwycić lekkomyślność, zaś Rydelowi bezmyślny cynizm. Spośród pań, najbardziej skryształizowane sylwetki stworzyli: Krystyna Feldman (królowa Eleonora), Irena Jun (Konstancja) oraz Danuta Jamroz (Blanka Kastyljska). Sporo zastrzeżeń mam do lady Faulconbridge Jadwigi Gibczyńskiej, mimo jej epizodyczności. Ale najwięcej humoru, który jest w końcu istotnym składnikiem sztuki Dürrenmatta, wnieśli: Edward Rączkowski (Pandulf kardynał Mediolanu), Zdzisław Klu-

cznik (Ludwik delfin Francji) oraz Józef Harasiewicz (Leopold książę Austrii). Rączkowski potwierdził raz jeszcze — i z niemałą swadą oraz inwencją — swą reputację aktora charakterystycznego.

Ale bohaterem głównym przedstawienia jest dla mnie tym razem Barbara Stopka. To jej ładna i pomysłowa scenografia zorganizowała kształt scenicznego — nie umniejszając wkładu reżysera, Ireny Babel, Babel uległa trochę pułapce, o jakiej wspominałem na początku, tzn. uznała, że w pewnych partiach tekst sam „zagra”, bez większej inwencji reżysera. W większości wypadków się nie zawiódła. Pomnę, jak na naradzie repertuarowej podnosiliśmy, że Dürrenmatt stanowi niełatwe zadanie dla zespołu, przeżywającego pewne trudności, ciągle jeszcze krystalizującego się. Wyznałem, że sam miałem podobne wątpliwości — i że Babel w znacznej mierze potrafiła je rozwiązać, choć nie do końca. Niemniej — przedstawienie jako całość warto polecić. I chyba nie ma racji Jerzy Bober, który podsumowując działalność teatrów krakowskich, aż tak sceptycznie patrzy na nie, zarzucając im brak ambicji bądź też bezkierunkowość...

Friedrich Dürrenmatt: Król Jan według Szekspira. Przeł.: Zb. Krawczykowski. Reż.: I. Babel. Scen.: B. Stopka. Muz.: A. Zarycki. As. reż.: T. Brich. Teatr Ludowy w Nowej Hucie.

» Echo Krakowa 1970 nr 10
(13 stycznia)

Trybuna Ludu

WARSZAWA, SOBOTA 7 LUTEGO 1970 R.

WYDA

TEATR

Od kilku lat nie napisał Friedrich Dürrenmatt żadnej nowej sztuki. Współpracując z teatrem w Bazylei (niedawno ustąpił z tego stanowiska) opracował natomiast dwie sztuki innych autorów. Jedną z nich jest adaptacja „Tańca śmierci” Strindberga, grana pt. „Play Strindberg”, druga nowa wersja „Króla Jana” Szekspira, którą przełożył na język polski Zbigniew Krawczykowski. Polską prapremierę tej sztuki wystawił niedawno Teatr Ludowy w Nowej Hucie w reżyserii Ireny Babel i bardzo pięknej scenografii Barbary Stopki.

Adaptacja Dürrenmatta jest zręczna. Spojrzał on na kronikę historyczną Szekspira oczyma współczesnego człowieka, dokonał nieodzownych skrótów, łączył postacie i wątki, kondensował akcję, a nawet wprowadził kilka jej elementów, których nie ma u Szekspira. Ale najważniejszy jest ironiczny punkt widzenia na bieg zdarzeń, ukazanie bezsilności człowieka wobec głupoty i zbrodni, jeszcze jedno oskarżenie wojny, okrutnej i bezmyślnej. Król Jan był, jak wiadomo, tym, który dał Anglii w roku 1215 dokument podstawowej wagi dla rozwoju mieszczańskiej demokracji tego kraju. Była nim Magna Charta Libertatum, na którą powołują się liczne pokolenia Anglików. Dürrenmatt pokazuje w tej sztuce (zgodnie z prawdą), że Magna Charta wymuszona została na królu, który znalazł się w straszliwych opałach i nie widział innego wyjścia, jak tylko zjednanie sobie niższych stanów tym aktem, przyznającym im pewne prawa, choć nimi tak bardzo gardził. Sztuka prezentuje też w całej rozciągłości średniowieczną politykę kościoła katolickiego i papieża, pragnącego podporząd-

kować sobie monarchów i nie wahającego się narażać Europy w tym celu na krwawe wojny. Pokazuje niechęć angielskich panów do podporządkowania się Watykanowi i jego legatom, a więc głęboko tkwiące w historii tego kraju korzenie jego oderwania się od kościoła katolickiego w kilka wieków później. Brak jest tej sztuce szekspirowskich wymiarów wielkiej tragedii, ale dość ma ona zalet, by ją grać. Dürrenmatt szedł tu śladem Brechta i jego transkrypcji „Edwarda II” Marlowe’a. Nie osiągnął wprawdzie rezultatów tak wybitnych jak autor „Matki Courage”, ale wiemy już przecież od dość dawna, że Dür-

dowy przeżywał przez kilka lat poważne trudności. Obecnie stać go na wystawienie tak trudnej i wieloobsadowej sztuki, jak „Król Jan”.

Rolę tytułową gra poważnie i z powodzeniem ALEKSANDER BEDNARZ. Ale może jeszcze większe wrażenie wywiera ZYGMUNT JOZEF CZAK, jako bastard, nieślubny syn brata króla Jana, Ryszarda Lwie Serce. Inna sprawa, że postać tę wypożyczył Dürrenmatt szczególnie bogato, łącząc ją z występującą w sztuce Szekspira ważną postacią szambelana królewskiego i przyjaciela króla, Huberta de Burgh. Można śmiało powiedzieć, że Zygmunt Józefczak wy-

był STEFAN RYDEL, a pokracznym delfinem Ludwikiem — ZDZISŁAW KLUCZNIK. W roli hrabiego Pembroke, ministra króla Jana, wystąpił JERZY SOPOCKO. Najwięcej wątpliwości wzbudza rola legata papieskiego, kardynała Pandulfa. Zagrał ją EDWARD RACZKOWSKI w sposób odbiegający od stylu przedstawienia, nazbyt groteskowo, nazbyt po błazeńsku. Legat papieża Innocentego III był postacią groźną, wytrawnym politykiem i chytrym graczem. Choć więc Dürrenmatt ośmiesza go, ukazując go nieraz w dość ryzykownych sytuacjach, aktor nie powinien tego podkreślać, lecz raczej tonować. Inaczej gubi się sens tej postaci i roli, jaka w sztuce odgrywa. W tym wypadku zaś mieliśmy do czynienia z szopką zamiast ostrej ironii.

W roku bieżącym Teatr Ludowy w Nowej Hucie obchodzić będzie 15-lecie swego istnienia. Start do tego jubileuszu był dobry. Plany są ambitne. Kierownictwo teatru pragnie wystawić „Krakowiaków i górali” (od których rozpoczął swą pracę Teatr Ludowy w Nowej Hucie w roku 1955) w nowej poetyckiej transkrypcji Ernesta Brylla, oraz sztukę Jerzego Broszkiewicza „Niedziela, poniedziałek”, kierownika literackiego tej sceny, związanego z nią od początku jej istnienia. Można tylko życzyć Teatrowi Ludowemu i jego kierownictwu powodzenia. Robotnicy Nowej Huty zasłużyli sobie na dobry teatr i przywykli do niego za czasów Skuszanki i Krasowskiego. Mają dobry gust, czego dowody dali uczęszczając na trudniejsze nawet spektakle. Warto więc dbać o to, by nie doznali zawodu, by ich teatr rozwijał się równie dynamicznie, co ich kombinat, a w każdym razie by godny był miana pierwszej sceny w pierwszym polskim mieście socjalistycznym.

ROMAN SZYDŁOWSKI

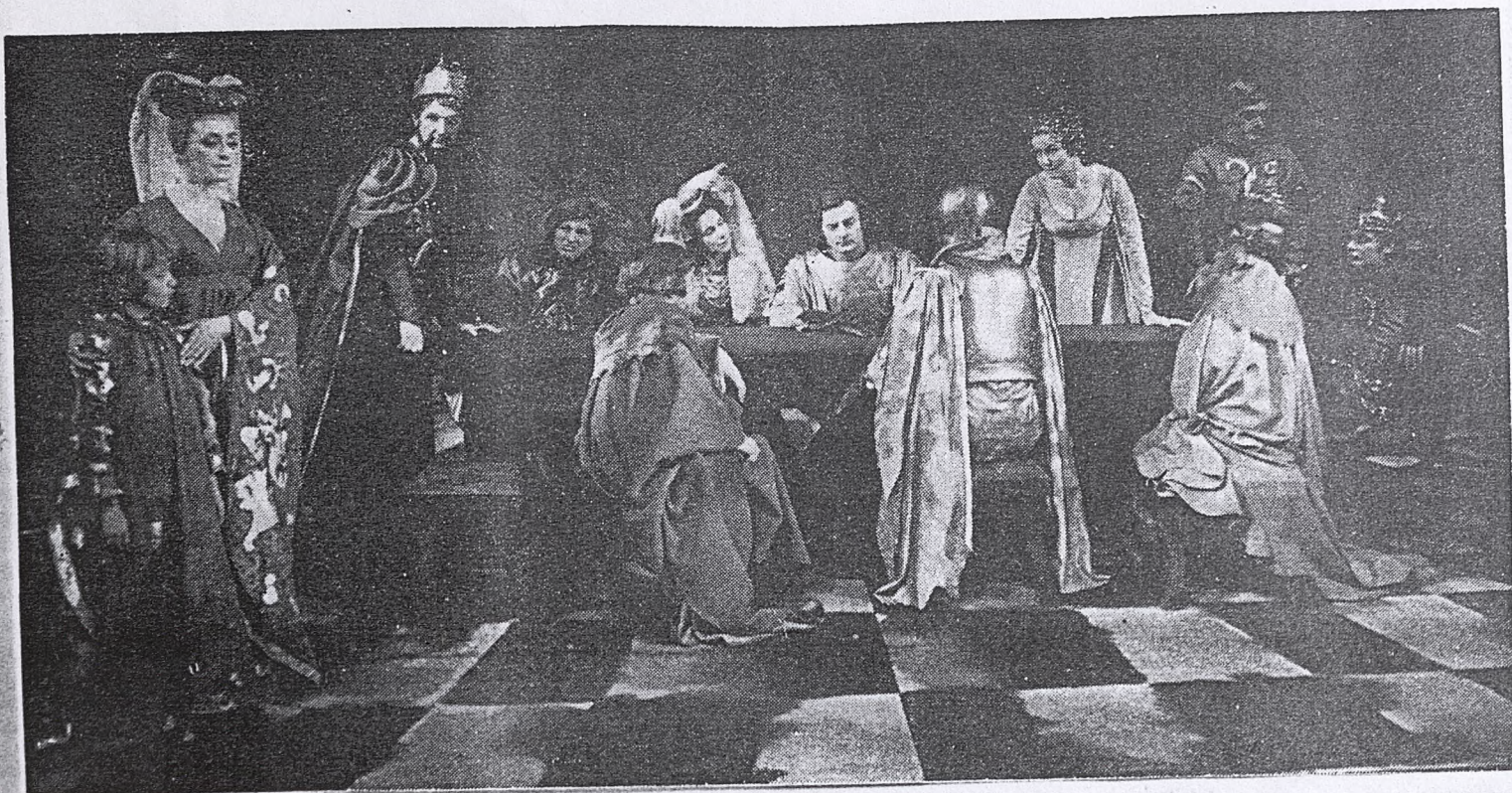
„Król Jan” w Nowej Hucie

renmatt, to nie Brecht, choć nie wszyscy zdają sobie już z tego w pełni sprawę.

Irena Babel wystawiła „Króla Jana” bardzo starannie i troskliwie. Dobrze dociera do widzów ideowy sens sztuki, bardzo sprawny jest montaż przedstawienia, jego rytm i tempo, co było możliwe dzięki jednolitej dekoracji, pozwalającej na przenoszenie terenu akcji w sposób szybki i skuteczny, poprzez zmianę kilku tylko elementów scenografii.

Z przyjemnością można stwierdzić, że zaczyna formować się obecnie w Nowej Hucie zespół z młodych aktorów zespół z prawdziwego zdarzenia. Po odejściu Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego Teatr Lu-

wiazał się z niej bardzo dobrze. Zagrał z temperamentem, ma wdziek, ładnie mówi tekst, ma przed sobą na pewno ładną przyszłość. Bardzo dobrze zaprezentowała się także DANUTA JAMROZY w roli Blanki Kastylijskiej. Niewielką rolę nieśczęsnej Konstancji, matki Artura Plantageneta, pretendenta do angielskiego tronu, zagrała IRENA JUN bardzo wyraziście prezentując dużą kulturę słowa, ruchu i gestu, z której znają ją miłośnicy teatru jednego aktora, gdzie zbiera od lat laury. Rolę Eleonory, matki króla Jana zagrała KRYSZYNA FELDMAN przekonująco, choć może warunki zewnętrzne nie najlepiej jej do niej predestynują. Godnym królem Francji Filipem



SEZON 1969/70 DEBIUT

Siedem prapremier sztuk polskich i obcych na scenie Teatru Ludowego w okresie 3 ostatnich lat — to na pewno świadectwo ambicji połączonej z gotowością podejmowania ryzyka. Chociaż, rezultat artystyczny tych „prawykonań” był bardzo różny i nie odkryto przy tej okazji żadnego arcydzieła. Trudno byłoby nim nazwać np. węgierski „Bunkier”, amerykański „Blues dla pana Charlie”, rodzime „Zygmuntowskie czasy” czy „Narwik”. Kompletna kłapa u publiczności zapisał się „Filip z prawdą w oczach”. Nienaciągany sukcesem poszczycić się może chyba tylko „Ballada wigilijna”, oczywiście — w serii prapremier. O sukcesie i celnym wyborze repertuarowym mówi się obecnie, z okazji prapremiery „Króla Jana”. Na kanwie mało znanej i rzadko grywanej sztuki Szekspira pt. „Historia życia i śmierci Króla Jana” — znakomity dramat i pisarz szwajcarski Fryderyk Dürrenmatt oparł swego „Króla Jana”, przenosząc żywcom niektóre partie szekspirowskiego tekstu, dopisując potrzebne mu dialogi i sceny i zmieniając zgodnie ze swoją koncepcją funkcje i role głównych postaci. Rzecz całą nasycił przy tym swoją ironią, kpina, szyderstwem — trafiając nimi bezbłędnie we współczesne mechanizmy życia społecznego i politycznego.

Treścią sztuki jest walka o władzę rozgrywana w rodzinnym gronie jednej dynastii, zajmującej dwa trony: angielski i francuski. Walka ta obfituje w koszmarnie sytuacje tworzone przez szalonych w swym braku poczucia odpowiedzialności i debilowatych zbrodniarzy — Plantagenetów. W imię zdrowego rozsądku, w imię korzusi jakimi góruje

W Teatrze Ludowym

„Król Jan według Szekspira”

stan pokoju nad stanem wojny — występuje przeciwko bezmyślnym zbrodniom władców — bastarda ich krwi, Sir Ryszard. Jego żarliwej agitacji należy przypisać końcową przemianę króla Jana w reformatora społecznego, omal że przyjaciela ludu. Fakt, że ginie otruty z rozkazu wroga swej reformy („Magna Charta”) reprezentanta interesów Rzymu — Kardynała Pandulfa, zdradzony przez własną arystokrację — stanowi tylko częściową prawdę historyczną. Wiemy bowiem, że ów dokument „Wielka Karta Wolności” — rok 1215 — stanowiący podstawę przyszłej konstytucji angielskiej, został wymuszony na królu Janie przez wpyśsze stany, że ograniczał jego władzę i samowolę. Jeszcze jeden przykład na to, by w utworach literackich nie szukać ścisłości historycznej.

Rysunek postaci, ich język — wskazują dobitnie na tragiczno-komiczny charakter sztuki. Nosicielem obu tych cech jest zarówno wleprzowany safandula Delfin (Zdzisław Klucznik), cyniczny Filip (Stefan Rydel), prostacki i okrutny Jan (A. Bednarz), który pod koniec życia w cudowny sposób szlachetnieje jak i chełpliwy podżegacz Ludwik austriacki (J. Harasiewicz) wykorzystany chyba w najbardziej makabrycznej scenie z odciętą głową w wazie na zupę. Mocno zindywidualizowany język (przekład Zb. Krawczykowski) przy tym jur-

ny, soczysty, z elementami „czarnego humoru” — dawał szansę, zwłaszcza aktorom charakterystycznym. Bardzo dobrze skorzystała z tej szansy moim zdaniem w galerii postaci kobiecych — Krystyna Feldman, jako Królowa Eleonora. Edward Rączkowski jako kardynał Pandulf powodował na widowni takie bomby śmiechu, jakich dawno już w T. L. nie słyszano. Zbyt wiele miejsca zajęło by opisywanie tej gry, którą jednak należy samemu zobaczyć.

Wiodącą postać, tylko formalnie wywiedzioną z Szekspira, bo skonstruowaną na nowo przez Dürrenmatta, postać małego, wściekłego „naprawiacza świata” kreuje młody aktor Zygmunt Józefczak. Jego sir

Ryszard choć prezentuje wartości pozytywne, mieści się równie dobrze dzięki swojej grze w atmosferze totalnego absurdu i szaleństwa Plantagenetów.

Nieźle w tej królewsko-księżęcej menażerii czują się nie wymienione jeszcze bohaterki a to Blanka Kastylijska — Danuty Jamroz, Konstancja — Ireny Jun, Izabella — Wandy Swaryczewskiej, z tym, że poza farsą babskich kłótni na poziomie pospolitych przekupiek — rola właśnie Konstancji matki zagrożonego dziecka wymaga miejscami przedstawienia się na autentyczny tragizm.

Kostiumy i scenografia, pomnażające sukces sztuki — są dziełem p. Barbary Stopki. Reżyseria — Ireny Babel. Radzę koniecznie zobaczyć „Króla Jana”, zanim nie przyćmi go (kto wie...) „Księżniczka na opak wywrócona” Calderona, z kolei najbliższa w planie repertuarowym Teatru Ludowego!

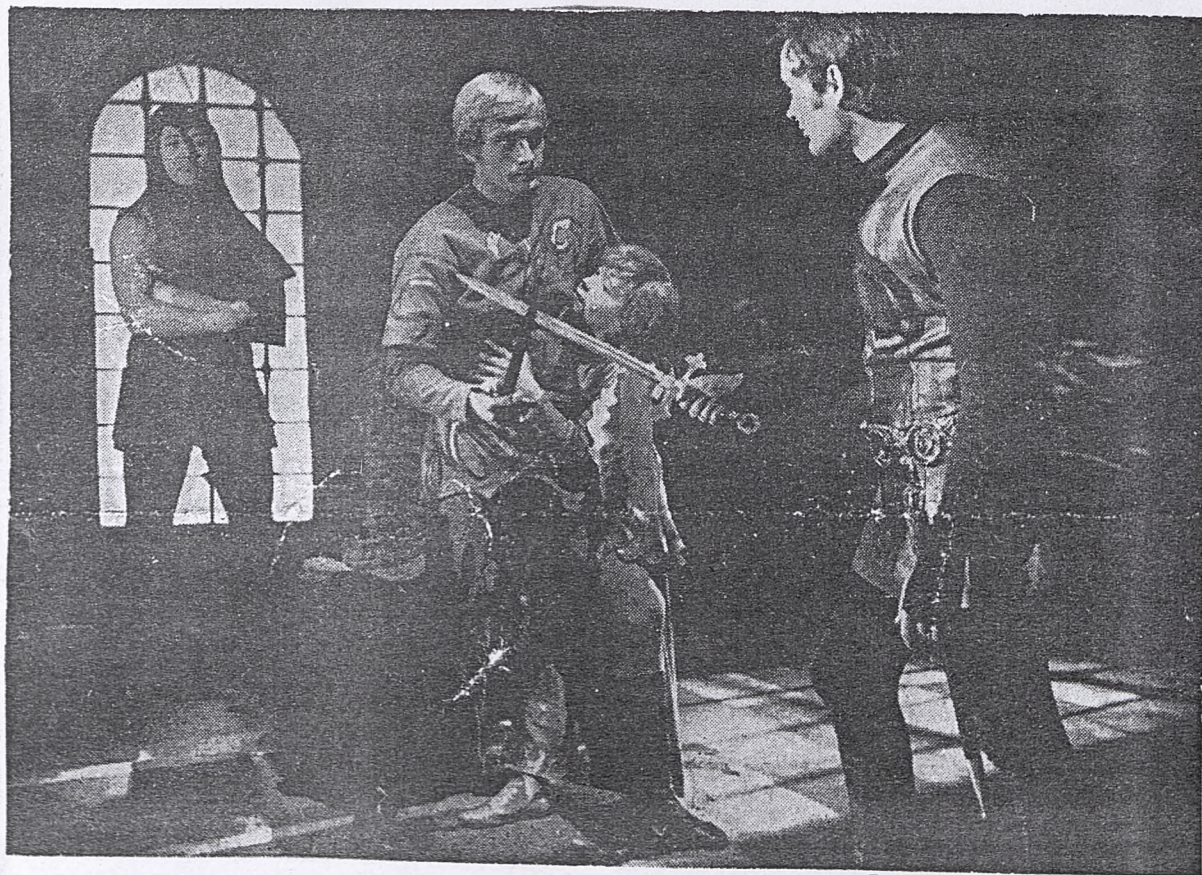
JADWIGA DUSZANOWICZ



Zygmunt Józefczak i Aleksander Bednarz w jednej ze scen „Króla Jana”.

Fot.

W. PLEWIŃSKI



1-15
MARCA
1970
Rok
XXV