

nowe przedstawienia

ANARCHISTYCZNY ANIOŁ

MARTA PIWIŃSKA

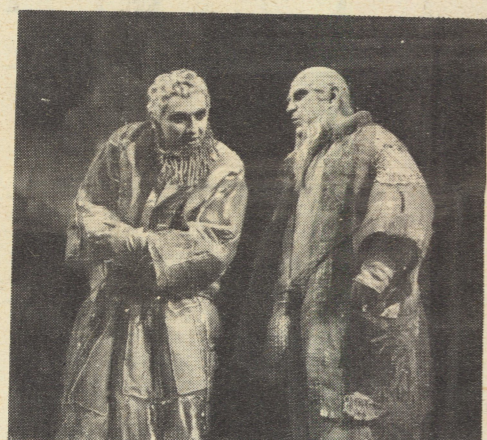
Po *Diablu i Panu Bogu* w Teatrze Dramatycznym — *Anioł zstąpił do Babilonu*. Po Sartre — Dürrenmatt, a przywołane niebiskie i piekielne moce wiódł obu znakomitych dramaturgów do tego samego wniosku, że ziemia jest dla ludzi. Dla innych jednak ludzi przeznaczają ją Sartre, dla innych Dürrenmatt. Wydaje się, jak gdyby Teatr Dramatyczny wystawił kolejno dwa głosy w dyskusji na jeden z bardziej zasadniczych tematów: co ma robić człowiek na świecie. Sartre uzbroił Goetza i odpowiedział, że walczyć, Dürrenmatt — że zbierać. Odpowiedź Dürrenmatta jest zresztą znacznie bardziej przetrwała i skomplikowana.

Polskie inscenizacje dramatów Dürrenmatta nie pokrywają się z chronologią ich powstawania. Po *Wizycie starszej pani*, sztuce bardzo czytelnej w swym jednolitym okrucieństwie, oglądamy wcześniejszego *Romulusa Wielkiego* i *Anioła*, dramaty ani tak jednoznaczne, ani tak konsekwentne. Adres *Wizyty* można znakomicie określić w kategoriach ekonomii politycznej. Dwa wcześniejsze dramaty to jeszcze listy odtwórcy do całego świata. Taki szeroki adres dezorientuje: mówić do wszystkich to po trosze tak jak mówić do nikogo. A może niejasność płynie i stąd, że w *Wizycie starszej pani* mamy do czynienia tylko z oskarżeniem, tylko z negacją, a poprzednie dramaty są także i szukaniem pozytywów? Nie zapominajmy jednak, że to właśnie Dürrenmatt, odkrywany pesymista, jest autorem jednej z bodaj współczesnej utopii. Bo tak właśnie można określić niewielką sztukę, napisaną z myślą o radiu, a wystawioną u nas i przez Teatr Telewizyjny, *Operację Węga*.

Zostały w niej zachowane typowe elementy utopii: doskonale społeczeństwo ludzkie, w fantastycznym kraju, w danym wypadku aż na innej planecie. Zmieniły się tylko przyczyny tej doskonałości. W Dürrenmattowskim państwie słońca są nimi skrajnie ciężkie warunki życia. Prawdziwe człowieczeństwo i autentyczna solidarność między ludźmi rodzi się tylko w obliczu wielkiego niebezpieczeństwa i powszechnej nędzy. Jest w tej współczesnej wersji przypowieści o przechodzeniu wielbłąda przez ucho igielne duża doza zaufania do człowieka.

Motyw miasta nad Eufratem w *Aniole* i zamykająca sztukę wizja wleży Babel, to oczywiście symbole pychy ludzkiej. Ze światem pychy, rozpusty i bogactwa został skontrastowany żebrak Akki. Czyżby on był tym jedynym sprawiedliwym, którego zabrakło innym biblijnym miastom, Sodomie i Gomorze? Trzeba określić przeciw czemu występuje Akki i co reprezentuje.

Dürrenmattowski Babilon jest zbudowany na zasadzie drabiny społecznej. Zechodzi tu o szczeble drabiny społecznego społeczeństwa kapitalistycznego, któremu nadano cechy wiecześniejszej ponadzasadności, nie trzeba chyba dodawać. U szczytu stoi prawie abstrakcyjny symbol władzy państwowej — król; niżej bankier, mniej i bardziej zamożni kupcy, i tak — przez hetery i robotników — aż na sam dół, do żebraka. Stopnie pośrednie są tylko naszkicowane. Dramat jest dyskusją między tymi, którzy zajmują stanowiska skrajne w hierarchii społecznej: królem i żebrakiem. Przypomina to często spotykany motyw przepiękności in-



Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy: *Anioł zstąpił do Babilonu* Dürrenmatta. Ignacy Gogolewski (Nabuchodonozor) i Aleksander Dzwonkowski (Akki). Reżyseria: Konrad Swinarski scenografia: Konrad Swinarski i Ewa Staro wiewska

teresów władzy i szarego człowieka, ale na tym schemacie Dürrenmatt rozumiał układy bardzo szczególne. Nabuchodonozor jest nie tylko królem lecz królem-egzystencjalistą, a Akki nie jest żebrakiem z głodu, lecz z przyczyn zasadniczych. Szary człowiek utrzymujący dwudziestu poetów i wrzucający złoto do rzeki jest dość daleki od szablonu. Jaka jest w tej dyskusji postawa króla, możemy określić dość dokładnie. Jaka żebraka — nie bardzo. Zaczniemy więc od króla.

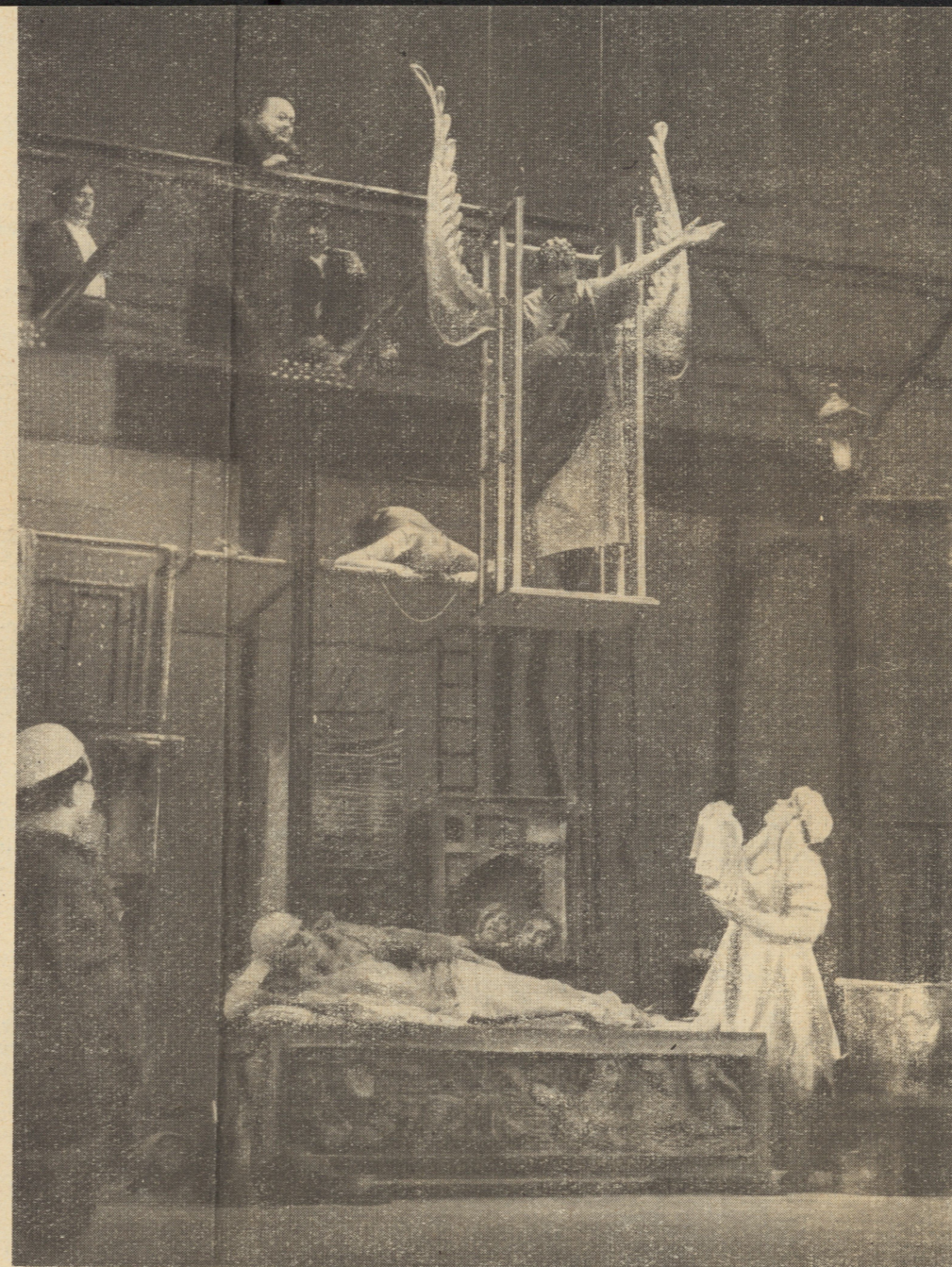
Pod osobę Nabuchodonozora można właściwie podstawić wszystko, co reprezentuje ludzka myśl społeczna i filozoficzna. Ten sympatyczny młody król zaczyna rządy jako „oświecony władca” a kończy jako „człowiek zbudowany”, rzucający wyzwanie bogom i ludziom. Jego ostatni monolog mógł być wygłoszony przez Goetza w pierwszym akcie *Diabla i Pana Boga*:

„Boże, to miasto jest twoje i za chwilę je podpale na twoją chwałę!” — mówi Goetz. „Każe zrobić zagrodę, zgonić w nią ludzi i w środku wybuduje wieżę, która przebijie chmury, przemierzy nieskończoność i wbije się prosto w serce mego wroga!” — wola Nabuchodonozor. Obaj rzucają wyzwanie Bogu, obaj dla określenia swego miejsca na świecie szukają jakichś racji ponadludzkich. Sartre wyprowadził w końcu swego bohatera na drogę wolności i rzucił do walki o czysto ludzką sprawiedliwość. Dürrenmatt zostawia Nabuchodonozora w punkcie, od którego Goetz rozpoczął. Jego bohater nie wyzwala się z metafizycznego buntu. To zrozumiałe: Sartre przeznaczył ziemię dla tych, którzy walczą o ludzką sprawiedliwość, nie wahał się dać Goetzowi do ręki miecza i zacząć panowanie człowieka od zaboistwa w imię tej sprawiedliwości. Świat jest dla Sartre'a miejscem, które trzeba opanować, zdobyć i zaprowadzić na nim nowy, ludzki ład. Wiara w możliwość takiego ładu pozwala Goetzowi zabijać. Dürrenmatt uważa, że cena nowych prób uporządkowania świata jest za wysoka. Partnerem w dyskusji o egzystencjalistycznym królem jest żebrak Akki. Któż to jest Akki?

Wiemy o nim, że żebrze, że robi to ze wspaniałą znajomością natury ludzkiej, że gra na wszystkich słabościach — ambicji, strachu, chęci zysku i że wyzwała w swoich klientach wszelkie możliwe uczucia oprócz miłości. Wiemy dalej, że jest żebrakiem ze względów zasadniczych, programowo, że prowokuje mieszkańców Babilonu do czynów antypaństwowych (np. popierania zakazanej zebrani, wydania królewskiego jeńca Nemroda przez obalających żołnierzy etc.). Utrzymywanie gromady poetów, którzy od początku świata byli elementem psychicznie rozwichrzonym i stale wychodzącym poza granice ładu państwowego, jest też czymś w rodzaju działalności niegodnie antyrządowej. Oczywiście nie można Akkiego uważać za systematycznego sabotażystę. To co robi na scenie, to na ogół bufonada, co mówi — to paradoksy. Ale jego farsowe gagi są wielce dwuznaczne, a paradoksy wyrażone cięte. W końcu demonstruje nam Akki ironiczny gest wstąpienia uźbranego złota do Eufratu. Ten przekorny gest jest po party swoistą filozofią Akkiego, jego żebraczym programem. Zebrak to oczywiście symbol; żebractwo działa jak woda: draży od spodu góry, obala ją, nawastrwia nowe; powoli, chaotycznie i niewidzialnie zmienia oblicze świata. Anonimowy żebrak to coś najbardziej niezmiennego w całej historii ludzkości. Jeszcze chwila a Akki powie, że od jego drażące, niszczącej, niwelującej działalności zależą losy świata. I rzeczywiście mówi.

To on, żebrak Akki jest marnotrawnym żołnierzem, przegrującym generałem, katem, który pomaga wszystkim więźniom w ucieczce. Jego programowe uwalnianie świata od balastu bogactwa znaczy: marnotrawić, niszczyć, sprowadzić świat do chaosu monstrualnego śmietnika, na którym wala się pospoli sarkofagi narodowych bohaterów, poszki bogi i pudełki po sardynkach, a na środku gotuje się zupa z wolvina.

Świat widziany przez przymat śmietników i kurników, to wizja odpatetyzowanego. Losy cesarstwa rzymskiego rozstrzygane są wśród gładkani rasowego drobiu, a posąg Głigamessa i tron dawnych władców leżą pod mostami — to znów celowe zatarcie hierarchii zdarzeń i przedmiotów. Jeśli nie ma rzeczy — tabu, to wszystko staje się jednakowo ważne i cesarz może spokojnie hodować kury. Celowe zatarcie porządku; rozchwianie hierarchii ocen manifestuje Dürrenmatt, lankim właśnie przekornym postawieniem na pierwszym planie prozaicznego, brutalnego motywu i nadaniem mu nieoczekiwanej wagi. Poprawa rasy kur to coś konkretnego, a umiejętność gotowania jest, jak mówi się w *Aniole*, jedyną dzia-



Na pierwszym planie — Roman Kłosowski (Robotnik), Aleksander Dzwonkowski (Akki) i Janina Traczykówna (Kurrubi); w górze — Feliks Chmurkowski (Enggib) i Bolesław Plotnicki (Anioł)

lanością ludzka, o której można mówić tylko z uznaniem.

Akki niszczy i marnotrawi co się da: majątki i logikę myślenia, wywraca na opak porządek intelektualny i społeczny i śpiewa — opuszczonej w Teatrze Dramatycznym — mamę o niszczycielskim ogniu. Jest komiczny, ale jego żarty to parable aż ciępkie od ironicznego sensu, jego paradoksy kłują. Akki to siła destrukcyjna, to chodząca anarchia. I to anarchia perfidna, oscylująca cienko na granicy serio, groteskowa, a przeciw wygłaszająca ewangeliczno-machiaweliczne pochwały małuczkich. Dürrenmattowski *Anioł* sprawdza ich żywotność. Wszystko się tu zgadza, Dürrenmatt pisze tak, jak gdyby miał zamiar dać świadectwo marksistowskiemu twierdzeniu, że anarchizm wywodzi się z krańcowych kręgów społecznych: jest ideologią lumpenproletariatu albo księcia Krapotkina. W jego dramatach anarchista jest raz żebrak Akki, raz cesarz Romulus.

Romulus jednoznaczny w sobie to, co w *Aniole* rozbił jest na dwa ciągi: był królem jak Nabuchodonozor i anarchista jak Akki. Dlatego anarchizm Romulusa miał w sobie coś z koncepcji wallenrodzycznych. Był zresztą tak samo nieprecyzyjny jak anarchizm Akkiego. I tu i tam chodziło o ten sam determinizm historyczny, to samo zamknięte koło władzy, która ma wciąż jednakowe oblicze, choć zmieniają się twarze władców. Czy na tronie zasiadzie Nabuchodonozor czy Nemrod, Romulus czy Odoaker to wszystko jedno. Każda władza jest za. Dürrenmatt, bu-

dujący babiloński tron na zasadzie huśtawki, wyposażył w tę świadomość Akkiego. Ten stary żebrak uważa, że światu grozi tylko jedno, ale za to powadze niebezpieczeństwo: nadgorliwość zadufanych władców, którzy chcą go ulepszać. Dyktatura Nabuchodonozora, który chce zaprowadzić ład, sprawiedliwość i stworzyć państwo doskonałe, jest rzucona na łożo groteskowych zburzeń, polyskujących równymi szeregami w wiecznym słońcu. Akki jest przeciw zburzeniom, przeciw państwu i przeciw ludzkiej działalności organizacyjnej.

Jeśli Nabuchodonozor to działanie i bunt, Akki to anarchistyczna destrukcja i sceptyczny, odpatetyzowany senjment do świata, na który trzeba się zgodzić, bo i tak innej rady nie ma. To nie jest na pewno postawa heroiczna, ale ma tę zaletę, że Akki z pogodną beztróską wypuszcza z więzi wszystkich tych, których heroiczny Nabuchodonozor tam pozamykał. *Anioł* byłby więc dramatem antyegzystencjalistycznym, nową propozycją? Po kolejnym podważeniu celowości metafizycznego buntu, po bankructwie prób budowania państwa idealnego, po szkieletowym ośmieszeniu jak socjalistycznych, po całej negacji — co Dürrenmatt proponuje zamianę? Kiedy w trzecim akcie rozpada się w jakimś katastroficznym finale tron Nabuchodonozora i jego państwo, jesteśmy o krok od stwierdzenia, że właściwie wszystko jest bezsensu i nie ma na świecie ani jednej wartości, którą warto by ocalić. I wtedy oglądamy nieoczekiwanie jeszcze jedną krótką scenkę. Akki,



Ignacy Gogolewski (Nabuchodonozor) Stanisław Wyszyński (Nemrod), Edmund Fetting (I Minister), Janina Traczykówna (Kurrubi)

jedyny sprawiedliwy z potępiętego Babilonu, idzie z Kurrubi przez pustynię i składa deklarację: „A ja Kocham tę ziemię, która wleży żebrakom, jedyną w niebezpieczeństwie, pełną życia, barw i duchowych możliwości”. Wszystko, co obejrzelśmy poprzednio wcale nie budzi takiego zachwyty, sam Akki miał zresztą w drugim akcie nieco inne zdanie. Wtedy mówił o śmietniku. Ta ziemia, tak nagle pełna życia i barw, mocno przypomina zachwyty *Anioła*: „ten delikatny błękit ponad światem, ten czerny piasek i srebro strumienia”.

Świat w sztuce Dürrenmatta został ukazany w trzech perspektywach. Z punktu widzenia Nabuchodonozora jest on terenem walki, niesformnym budulem dla ludzkich poczynań. Dla Akkiego jest chaotycznym śmietnikiem z wieloletycznymi nawastrzeniami ludzkiego działania, który trzeba przyjąć jakim jest, bo wszelkie próby jego uporządkowania plac się zbrodnia. Akki jest sceptycznym fatalistą. Dla *Anioła* wreszcie ziemia jest przedmiotem zachwyty. Te trzy perspektywy nakładają się na siebie nieściśle, imie tyle uzupełniają się, ile sobie przeczą. W sumie powstaje obraz zagmatwany i niekon-

sekwentny. Dürrenmatt próbuje wprawdzie zamknąć dramat optymistyczną klamrą jakiejś zgody ze światem i każe w zakończeniu społeczeństwu Akkiemu na świat oczyma *Anioła*. Ale pełne czułości słowa o ziemi nie przesłaniają jego fatalizmu. Stary Babilon się rozpada, powstanie nowy, sama jakaś biologiczna radość istnienia, estetyczne zachwyty nad barwami świata i deklaracja miłości do ziemi — to trochę za mało na zrównoważenie sumy zła, jaką Dürrenmatt zebrął w *Aniole*.

Niebiosa także rysują się w sztuce na kilku planach. Dla Nabuchodonozora Bóg jest wroga i niewątpliwą oczywistością. Akki okazuje mu najzupełniejszy brak zainteresowania. Nie komentuje nawet ukazania się *Anioła*. Najbardziej szczególnie na jest pozycja samego *Anioła*. Jego jasność kolorowita i zupełna dezorientacja w stosunkach ziemskich jest perspektywą najbardziej libertaryńską. Niebiosa, które wysyłają takiego *Anioła*, to łagodna, ale oczywiście kłpina. Zresztą stanowisko Niebiosa jest zupełnie niewyjaśnione. I dodajmy, dla sztuki zupełnie obojętne. Zestanie łaski dla najędźnierzego z ludzi, zstąpienie *Anioła* z Kurrubi na ziemię to oczywiście warstwa przypowieściowej paraboli. Domeną *Anioła* jest więc, choć to brzmi paradoksalnie, nie reprezentacja sił wyższych, lecz pochwała ziemi. Jest w jego spojrzeniu coś z ewangelicznej prostoty i z wielkiej miłości do świata, jaką spotykamy u Saint-Exupery'ego.

Próba optymizmu Dürrenmattowi w *Aniole* się nie udało, pozytywne pozostały w sferze poszukiwań i deklaracji. Wyrosł dramat złożony ze świetnych fragmentów, błyskotliwy i efektowny, ale niejasny i o powiklanej strukturze kompozycyjnej. *Anioł* jest przeladowany pomysłami, Dürrenmatt nie przeprowadził w nim jeszcze selekcji motywów, która stworzył wspaniałe zwarta, bardzo dramatyczną akcję w *Wizycie starszej pani*. *Anioł* to istota — jak go nazwał autor — „komedia fragmentaryczna”.

Scenografia Ewy Starowiejskiej i Konrada Swinarskiego znakomicie wydobyla efektowność sztuki. Jeśli w *Romulusie Wielkim* na plan pierwszy wysuwała się gra Swiderskiego, w *Aniole* najbliższym akcentem jest wizja plastyczna. Jej elegancja wielokształtność i wielofunkcyjność przylega idealnie do przeladowanego

pomysłami dramatu, wyzyskuje wszystkie jego możliwości. Pogodna groteska kolorowego *Anioła* ssaładuje z ponurą groteską Nabuchodonozora i Nemroda, ułożonych w geometryczną figurę abstrakcyjnego symbolu władzy. Kompozycja plastyczna jest piękna i czytelna. Zwłaszcza scena przedostatnia była świetna w swej patetycznej metaforyczności: okrzyki zbudowanego Nabuchodonozora rozlegają się na nie znikających ścian pałacu i uciekającego gdzieś w głąb sceny — chciałoby się powiedzieć: w pomroki dziejów — tronu babilońskiego. To był pesymizm Dürrenmatta w wydaniu monumentalnym. I znakomitym.

Niestety sam spektakl znakomity nie jest. Rozwiązania inscenizacyjne są zbyt łatwe, nad zagadkami tekstu reżyser się przesiłuje, nie podejmując prób ich rozwiązania. Teatr Dramatyczny wystawia trzecią z kolei sztukę Dürrenmatta, styl teatru i autora zestroili się w tym wypadku jakoś wyjątkowo szczęśliwie. Trudno orzec czy teatr wybrał, jak pisał Wydale, się, że zespół włożył *Anioła* w świetnie wypracowane formuły, wystawia go operując gotowymi chwytami. Jak kiedyś były w teatrze komplety mebli do scen w salonie, w gabinecie czy w ogrodku i używano ich latami do dziesiątków rozmaitych sztuk rozmaitych autorów, tak Teatr Dramatyczny przysposobił swój nowoczesny „komplet” środków ekspresji do *Anioła*. Mniejsza o to, o ile „komplet” ten wywodzi się z Brechta. Styl Teatru Dramatycznego zasługuje na same superlatywy. Ale mieć swój styl, to nie znaczy mieć swoje schematy. Do *Anioła* nie wynaleziono nowych formuł i to jest chyba grzech pierworodny spektaklu.

Akt pierwszy to prawie estradowa składanka z efektownymi zagami przy licytacji na doskonałość żebracza. Drugi to trochę opera komiczna a trochę *Opera za trzy grosze*. W trzecim zaznacza się lekko stylizacja na surrealizm. Ta wielokształtność rozbija i tak już niejedyny dramat Dürrenmatta na łuszczone efektywnie zagranicy epizodów. Ale poza epizodami są w *Aniole* przynajmniej trzy role, które muszą być zagrane od początku do końca. To Kurrubi, Nabuchodonozor i Akki. Kurrubi Janiny Traczykówny była najbardziej konsekwentna. Bardziej błado wypadł Nabuchodonozor. Ignacy Gogolewski nie mógł się zdecydować czy grać oświeconego władcę, czy nieszczytliwego kochanka. W rozterce między królem z oświeconiejszej komedii, zakochanym i „człowiekiem zbudowanym” nie wybrał żadnej z tkwiących w teście możliwości.

W rezultacie najlepiej udało mu się sceny, w których nie gra wcale, spowodowany do długowego automatu władzy państwowej. Znacznie więcej wy dobył z swej niewielkiej roli Nemroda — Stanisław Wyszyński. To była sama wściekłość i drażliwość zamknięte w srebrnej masce. Lepsi i wyraźniejsi partner do rozgrywk z Akkim.

Aleksander Dzwonkowski idealnie wszedł w rolę Akkiego. Zagral dobrze, miał fragmenty świetne, ale jakiejś wyraźnej koncepcji kreowanej postaci nie postawił. Nie obdarzył Akkiego tak silną indywidualnością jak Swiderski Romulusa czy Holoubek Goetza. Na pierwszy plan wysunął ironiczne paradoksy, kłpinę i zgorzkniały nieco sceptycyzm. Dlatego jego ostatnie deklaracje brzmiały mało przekonująco. Tyleż jednak w tym winy Dzwonkowskiego, co samego Dürrenmatta.

MARTA PIWIŃSKA