

JULIUSZ HAY „BÓG, CESARZ I CHŁOP”

Państwowy Teatr Polski

Utwór dramatyczny, zwłaszcza utwór dramatyczny, tłumaczony z języka obcego, który poznajemy dopiero — i wyłącznie — na scenie, jest właściwie bezbronny. Wiemy o nim niewiele więcej, niż żeń wydobyl teatr. A jeżeli teatr zaprzepaści nie znane nam bezpośrednio z oryginału bogactwo wątków — i prawdę? Jeżeli zagubi chociażby tylko część tego bogactwa i prawdy? Ba, wtedy, opierając się jedynie na pewnych domysłach i, chciałoby się rzec, poszlakach — możemy wnosić, że teatr skrzywdził dzieło dramatopisarza. Odnoszę wrażenie, że taką właśnie krzywdę wyrządzono w Warszawie sztuce utalentowanego pisarza węgierskiego Juliusza Haya.

„Bóg, cesarz i chłop” jest sztuką historyczną, osnutą na tle potężnego ruchu narodowego i społecznego wyzwolenia, jakim w XV wieku było powstanie husyckie w Czechach i na Morawach. Reforma religijna Jana Husa (1369 — 1415) — podobnie jak nauka pozostałych ówczesnych, i późniejszych reformatorów religijnych — odzwierciedlała narastanie i bunt nowych, gniebionych przez feudalizm sił społecznych: mieszczaństwa i chłopstwa. Budzące się poczucie narodowe Czechów dodawało pragnieniu wy-

zwolenia spod władzy świeckich i kościelnych panów osobliwej mocy.

Walka Cesarstwa i Papieństwa z rewolucją husycką stanowi właściwie najistotniejszy, choć, niestety, nie najszerzej wydobyty przez autora konflikt w sztuce Haya. Pisarz węgierski pięknie i przekonująco ukazuje w Husie reformatora społecznego. „Nie mam ani jednej myśli, która by nie była myślą chłopa czeskiego” — mówi Hus cesarzowi Zygmuntovi Luksemburskiemu, kiedy ten odwiedza go w więzieniu, w Konstancji, dókad Husa, zaopatrzonego w glejt cesarski, zwabiono na sobór (1415), by go spalić na stosie.

Z przenikliwością i głębią, której sama intuicja artystyczna nigdy by dać nie mogła; z przenikliwością i głębią, którą pisarzowi daje dopiero metoda marksistowska — pokazuje Hay układ i ścieranie się sił polityczno-społecznych na progu owej niezwykle ciekawej epoki, jaką był wiek XV. A więc przede wszystkim — walkę między Cesarstwem a Papieństwem i wielmożami feudalnymi. Bardzo plastycznie i KONKRETNIE (w sensie dramatycznym) ukazuje i wyjaśnia Hay ówczesny kryzys wewnętrzny w Kościele; kryzys, którego najjaskrawszym przejawem był rozłam zewnętrzny i równoczesne istnienie 3 rywalizujących ze sobą papieży.

Jednakże ówczesne rozprzeżenie we wnętrzu, korupcja i demoralizacja Kościoła wypływały z przyczyn głębszych: ze zrośnięcia się Kościoła z rozkładającym się już ustrojem feudalnym. I tę właśnie głęboką, nie przypadkową więź obydwu zjawisk widzimy w sztuce Haya.

Cesarz, w walce z Papieństwem i feudalami, szukał sprzymierzeńców nawet wśród nowych sił społecznych. Ale na zabiegi cesarza Zygmunta Hus odpowiada w sztuce Haya: „Cesarz i chłop nie mogą buntować się razem”. Los Husa, niktzemnie zdradzonego przez Zygmunta oraz koalicja Cesarstwa i Papieństwa przeciwko rewolucji husyckiej w pełni potwierdzają trafność formuły, która Hay wkłada w usta „chłopskiego syna z Huśnicy”.

Zarzut, który możemy z czystym sumieniem — t. j. bez obawy, żeśmy ulegli błędowi teatru — postawić autorowi sztuki „Bóg, cesarz i chłop”, dotyczy pewnego braku proporcji między szeroko (czasem nawet zbyt drobiazgowo) namalowanym obrazem intrygi i walk w obozie „cesarsko-papiejskim” — a skąpo tylko narysowanym światem „husyckim”. Oprócz bowiem postaci Jana Husa i Ziszki (wodza zbrojnego powstania husytów) — postaci na ogół jedynie deklarujących — i oprócz dwóch wyznawców Mistrza praskiego potraktowanych raczej marginesowo (tak że domyślamy się w nich tylko przedstawicieli umiarkowanego odłamu ruchu husyckiego), Hay nie pokazał nam z bliska chłopca czeskiego: głodnego, walczącego i ginącego chłopca czeskiego,

który w płonącym na stosie Janie Husie widział zarazem sztandar buntu i sygnał do buntu. Dwie symboliczne sceny zbiorowe: ów gniewny, niemal milkzący tłum — jak zwykle po mistrzowsku pokazany przez reżysera Leona Schillera — nie usuwa zasadniczego braku proporcji, o którym wspominałem wyżej.

Reżyseria Leona Schillera ten brak proporcji, niestety, pogłębiła przez nadużywanie efektów malarskich i „historyczno-widowiskowych” — mimo że autor, postępując się świadomie językiem współczesnym, świadomie wydobywa z przeszłości to, co stanowiło jej treść najgłębszą i co ją bezpośrednio wiąże z teraźniejszością: walką klasową. Z wyjątkiem kilku scen — kapitalnej rozmowy nocnej między cesarzem Zygmuntem a papieżem Janem XXIII; naprawdę pięknej malarsko (i muzycznie) scenie pijatyki oraz posiedzenia soboru — brak w przedstawieniu dramatycznego napięcia, które by oddało nieobecność na scenie, ale jednak wyczuwalną, podnoszącą się i bijącą „z nizin” siłę, o której, skuty łańcuchami a jednak pewien ostatecznego zwycięstwa, mówi Hus.

Również i zespół — powiedzmy to szczerze — nie stanął na wysokości zadania, znowu z kilkoma chwalebnyymi wyjątkami. Dobry na ogół w pierwszych scenach Wład. Hańcza, zawodzi w następnych, nie wydobywszy z bogatej roli Zygmunta wszystkich jej odcieni. Rwała się zupełnie rola cesarzowej Barbary (Barbara Ludwiżanka). Franciszek Dominiak, jako wielmoża węgierski (Mikołaj Ga-

ra) nudził się na scenie w sposób żaźliwy. Saturnin Butkiewicz (kardynał Florencji), Czesław Kalinowski (biskup Moguncji) czy Konrad Morawski (wielmoża Frangepan) operowali jednym jedynym, jaskrawym tonem. Również i Leon Pietraszkiewicz — w trudnej zresztą roli Ziszki — nie uniknął monotonii.

Doskonale natomiast wcielił się w drapieżnego awanturnika, chciwca i intryganta jakim był Jan XXIII — Gustaw Buszyński. Wspaniała maska; spojżenia rzucone z ukosa; głos już to powoli cedzący słowa, pełne namaszczonej obłudy, już to chrypiący nienawścią i strachem — i wszystko to nie dla efektu czy „gierki”, lecz dla wydobycia prawdy odtwarzanej postaci.

Jana Husa ze szlachetnym umiarem zagrał Marian Wyrzykowski. Bardzo prawdziwym i naturalnym biskupem Paryża Gersonem, dążącym do naprawy Kościoła (ale nie do reformy religijnej ani tym mniej społecznej) był Jan Ciecierski. Aleks. Dzwonkowski sugestywnie zagrał otyłego, głupawego i pobożnego Fryderyka Habsburga, wystrzegając się szczęśliwie przerysowania roli. Wyrzista sylwetkę Fryderyka Hohenzollerna dał Jerzy Pichelski.

Piękne kostiumy i dekoracje Otto Axera.

W sumie przedstawienie interesujące, zwłaszcza w pierwszej części — choć nie zaspokaja w pełni ambitnych artystycznie i ideologicznie wymagań, jakie nie tylko my Teatrowi Polskiemu, ale i Teatr Polski sam sobie niewątpliwie stawia.

Bolesław Wójcicki.

10. 1950 w
pens.