

POWŚCIAĞLIWOŚĆ NIE ZAWSZE CNOTĄ

Mimo sporadycznych wystąpień filologów i krytyków, romantyzm niemiecki zajmuje w naszej świadomości kulturalnej miejsce ciągle tylko niestety antykwaryczne. Może coś z tego niedobrego oddalenia zaciążyło nad recepcją w Polsce Kleista w ostatnich latach. O jakichś uprzedzeniach nie podobna w szczególności mówić w tym wypadku: cztery wznowienia *Rozbitego dzbana* i premiera *Księcia Homburgu*, zbiorowe wydanie pism, prace prof. Z. Zygułskiego i J. Urbanowicza (dokonała edycja *Dzbana* w „Bibliotece Narodowej”) — to wcale niemało w ostatnim dwunastoleciu.

Mimo to trudno zanotować jakiś sukces. Rzecz jest tu dziwniejsza, że dotyczy nie tylko *Księcia Homburgu* z jego psychopatologią i problemami pruskiej dyscypliny, ale *Rozbitego dzbana* — rzeczy należącej do stosunkowo prostszego, realistycznego nurtu w twórczości autora.

Nie podobna grać tej sztuki jako utworu klasycznego, udostojnionego świeżo patronatem Światowej Rady Pokoju. Rozważania o *Dzbanie* jako dramacie analitycznym, o powadze i komizmie sztuki, analizy języka i postaci można relegować na ich właściwe miejsce; do pedantycznych komentarzy germanistów. Również sprawa inscenizacji

w r. 1952 przez Berliner Ensemble ma raczej znaczenie tylko historyczne — określone przez datę i miejsce. Na dzisiaj najważniejsze wydaje się zdanie sobie sprawy z podstawowych elementów sztuki, z których wypływać musi konsekwentne, jednolite ujęcie.

U podstaw *Rozbitego dzbana* leżą niewątpliwie piętnastowieczne *Fasnachtsspiele* i malarstwo niderlandzkie. Brutalna historia procesu „Jumpolta i Marety” o pozabawienie dziewczęta skojarzona jest tutaj z niewonnymi obrazami nie tyle Teniersa Młodszego, ile Adriana Brouwera. O tych przewodnich elementach nie wolno zapominać, gdyż inaczej z rubasznosci Kleista pozostaną tylko dość odrażające, ciężkie witz na nieśmiertelny niemiecki temat *Tante Meier*.

Sam fakt, że na scenie Teatru Kameralnego owe witz uderzają bardzo silnie, wydaje się świadczyć o pewnej konfuzji w założeniach inscenizacji. Owszem, jest w przedstawieniu trochę krzyku i biegania, ale już sam skromny biało-brązowy koloryt dekoracji i kostiumów, już sama gierka Rady Waltera, który w ciszy, mrugając do publiczności gasi i zapala skinieciem laski reflektory sceniczne, narzuca pewną kameralność, ściszenie i powściągliwość. Nie w tym rzecz, iż wleś u Kleista jest w rzeczywistość

ci pruska, a nie holenderska; nie chodzi tutaj o ścisłość, ale o kolor, rozmach, rehot, grubą groteskę, o zwoje spotworniałych kiełbas w miejsce obecnej skromnej kiełbaski na stole Sędziego, o północne piwne gęby, jeśli nie protagolistów, to przynajmniej pozosta-

GRZEGORZ SINKO

łych postaci (jedna maska pisarza Lampki nie robi jeszcze przełomu w tym względzie). Właśnie powściągliwość scenografa i reżysera uwypukliła najcięższe do strawienia „na poważnie” elementy sztuki.

Zróżdła tej powściągliwości można zresztą rozumieć: chodziło o zrobienie miejsca dla cienkiego aktorstwa Czesława Wołłejki. Zgoda, jest w tej postaci Kleista spór rzetelnej psychologii, a nawet pewna doza autorskiej sympatii dla starego grzesznika. Czy jednak zyski po stronie aktorskiej wynagradzają straty po stronie ogólnego założenia?

Sprawozdawcy wydaje się, że tak

nie jest. Wołłejko bogatym środkiem swego wielkiego aktorstwa wydobywa i rzutuje ku publiczności wiele subtelnych efektów, ale jego cienki komizm nie jest zdolny podtrzymać całego przedstawienia. Powstaje w związku z tym pytanie, czy *Rozbity dzban* możemy jeszcze traktować (zgodnie zresztą z intencją autora) jako poważne studium strachu i obłudy, czy też lepiej byłoby nawet za cenę pewnego spłytenia przesunąć akcenty w stronę rubasznego *Schwanku*?

Przed pierwszą możliwością cofnęła się jakby instynktownie cała (poza Wołłejką) reszta zespołu, a reżyser i scenograf nie odważyli się na drugą. Wskutek tego wszyscy wydają się zgaszeni i nijacy, przede wszystkim zaś Mroźewski — Radca Walter i (mimo narzuconych przez tekst momentów kłótni) Ludwiżanka — Pani Marta. Jeśli nie zabłyśnieli czołowi nasi aktorzy, trudno się dziwić, że Zdzisław Szymborski (Bernard) daje tylko poprawnie odtworzony tekst i ruchy, a mniej poprawnie czyni to samo Jolanta Czaplinska (Ewa). Choć Teatr Polski obchodzi się ze sztuką Kleista na pewno lepiej niż weimarski teatr dyrektora Goethego, jest w tej wersji *Rozbitego dzbana* coś z kulturalnego pensum, z „zapoznawania publiczności” z renomowanym arcydziełem. Czuje się jakby ucisk sakry klasyka i napór sterty egzegez i komentarzy do

„najwybitniejszej komedii niemieckiej po *Minnie von Barnhelm*.”

„Mięsem” komedii Kleista wydają się dzisiaj nie tyle jej walory psychologiczne i konstrukcyjne, ale (szczególnie właśnie dla zagranicy) jej krwista niemieckość, która, jeśli nie ma się ona przerodzić w przygniatającą ociężałość, wypadłoby może uwydatnić w swobodzie reżyserskiej, w śmiałej, szerokiej grotesce. I ten bowiem nieoczekiwany na pozór element mieści się w „złotym garnku” romantyzmu niemieckiego, jak mięsli się paradoksalnie w chorej kleistowskiej twórczości obok *Kasi z Heilbronn* czy *Pentezyli*. Pamiętajmy, że w spuściznie najtęższego i najbardziej reprezentatywnego pisarza epoki — Ludwika Tiecka — obok *Karola von Berneck* ma swoje miejsce i *Kot w butach*, i *Książę Zerbino*, i *Osobliwa kronika Schildbürgerów*. Śmiałość poczynań nie byłaby tutaj ahistoryczna i przyczyniłaby się może do spełnienia doniesłego zadania, jakim jest ponowne włączenie wielkiej niemieckiej literatury romantycznej do zasobów naszego kulturalnego dziedzictwa. Ze proces ten może się dokonać tylko poprzez nowe odczytanie — dodawać chyba nie potrzeba.

Teatr Polski. Scena Kameralna. Henryk Kleist: *Rozbity dzban*. Przekład: Zbigniew Krawczykowski. Scenografia: Otto Axer. Reżyseria: Maria Wiercińska.