

Pierwszą sztuką niemiecką graną po wojnie na naszych scenach był „Rozbity dzban”. Jest też „Rozbity dzban” pierwszą sztuką niemieckiego pisarza, jaka wchodzi po wojnie na scenę krakowską.

Komedia Kleista wystawiona w Łodzi wywołała w swoim czasie wielkie dyskusje i gorące sprzeciw. — Dramaturgia niemiecka posiada bogate tradycje postępowe i rewolucyjne. Czy należało więc nawiązywać do niej poprzez rubaszną, trochę drobnomieszczańską farsę, którą Goethe osądził jako „wideozwojsko płaskie i niesmaczne”? Czy należało w pierwszym rzędzie przypominać pisarza, którego ideologia, którego cała niemal twórczość posiada zarówno dziś jak i w swej historycznej funkcji wymowę zdecydowanie reakcyjną i budzić musi zasadnicze zastrzeżenia? Komedia Kleista wystawiona dziś w Krakowie również nasuwa poważne wątpliwości, ale związane przede wszystkim z toczącą się dyskusją repertuarową. — Czy, aby wystawić sztukę niemieckiego pisarza i sztukę „na kanikulę”, trzeba było sięgać aż do Kleista, do jego przyćmiewionego, rubasznego humoru i dowcipu? Czy, zważywszy chroniczny brak dramaturgii współczesnej w teatrach krakowskich, nie należało sięgnąć raczej do jakichś nowych sztuk niemieckich, wśród których można by znaleźć niejedną świetną farsę lub komedię o tematyce współczesnej?

Ale na scenie jest Kleist. Mimo jednak tego powodzenia teatralnego nie ma u nas twórcza „Rozbitego dzban” szczęścia do interpretatorów.

Oto co pisze Ranicki w programie krakowskim w roku 1953 o twórczości Kleista: „Sprzeczne elementy w twórczości Kleista najjaskrawiej ukazują jego ostatni dramat „Książę Homburg”. Stosunek jednostki do państwa jest centralnym problemem tego dzieła. Dając jasne i trafne naświetlenie podstawowego konfliktu — Kleist dochodzi jedynie do słusznego wniosku o prymatu dobra państwa nad interesem jednostki. Ale akcję dramatu autor umieszcza w warunkach historycznych, które w żadnej mierze nie mogą poprzeć jego słusznego tezy”. Oto co się nazywa postawieniem zagadnienia na głowie! Oto w jaki sposób chce się udowodnić „aktualność” Kleista za wszelką cenę. Ranicki nie wie o tym, że nie ma żadnego „jedynie słusznego prymatu dobra państwa nad interesem jednostki”, nie wie o tym, że to właśnie epoka może zażądać od klasy, która jest nosicielką postępu. Wyrzeczenia się pewnych uprawnień na rzecz wspólnego dobra, na rzecz wspólnej przyszłości. I to żądanie jest słuszne i postępowe. A jaki „prymat państwa” ukazywał Kleist w „Książęciu Homburg”, w innych dramatach, w publicystyce? Po-

Zygmunt Greń

wiedźmy od razu: był to prymat państwa junkrów pruskich, był to prymat interesów władzy klasy panującej.

Heinrich von Kleist (1777—1811) pochodził z bogatej rodziny junkierskiej. Karierę rozpoczął w pruskiej armii koalicyjnej walczącej przeciwko młodej Republice Francuskiej, ale służbę wojskową porzucił prędko. Nienawidził wojskowego drylu i ślepego posłuszeństwa, chociaż rozumiał dobrze, że tylko one mogą zagwarantować przysięgę silnych Prus, Prus, które by potrafiły podporządkować sobie wszystkie skłócone państewka niemieckie i skutecznie przeciwstawić się Napoleonowi. Niektórzy nasi pisarze wysuwali zaraz po wojnie hipotezę, że przeciw dążeniu do zjednoczenia Niemiec, walka z absolutyzmem Napoleona, były może ówczesnym zjawiskiem postępowym, i na tej podstawie próbowali bronić Kleista — w sposób równie niesłuszny jak Ranicki — przed zarzutem reakcyjności. Ale aluzje do czasów dzisiejszych były zupełnie nie na miejscu. Warto tu przytoczyć króciutki fragment z książki „O sztuce realistycznej” wydanej w roku ubiegłym w Berlinie przez postępowego teoretyka literatury Paula Reimanna: „Gdy Napoleon wkroczył do Prus jako obcy władca, Francja była wówczas jeszcze krajem, z którego na całą Europę promieniowały wielkie demokratyczne idee rewolucji burżuazyjnej. W tych warunkach historycznych, specyficznie pruska nienawiść do Napoleona związana się z wrogością w stosunku do rewolucji francuskiej. Najjaskrawszy wyraz znalazło to w utworach Henryka von Kleista. W zachodnich częściach Niemiec Napoleon był często idealizowany jako sprzymierzeniec burżuazyjnych ruchów wolnościowych, odmienność rozwoju pruskiego polegała na tym, że narodowy opór przeciwko Napoleonowi rozwijał się w ślepej nienawiści także do postępowych dążeń rewolucji francuskiej. Dlatego też nacjonalizm prusko-niemiecki w okresie wojen wyzwoleniczych był zjawiskiem w przeważającej mierze reakcyjnym”. Stanowisko Kleista jako ideologa uzyskało tu dostatecznie jasną, jednoznaczną perspektywę.

Ale obraz jego twórczości był o wiele bardziej skomplikowany. Kleist wyrósł w specyficznej, dusznej atmosferze niemieckiego romantyzmu. Z tendencjami romantycznymi wiązało się więc u nie-

## „Rozbity dzban”

go poszukiwanie tradycji i motywów ludowych, ale własna chorobliwa, nadmiernie rozwinięta fantazja kazała równocześnie doszukiwać się w nich nienaturalnych, patologicznych skrzywień i komplikacji. Z romantycznych dążeń wynikało nawiązywanie do średniowiecza, ale własna postawa ideowa kazała dostrzegać tam tylko barwną tradycję rycersko-feudalną i mroczną, zawikłaną w rozmaitych wynaturzeniach problematykę moralną. Sprzeczności pomiędzy współczesnym układem stosunków społecznych, gdy rewolucja francuska władzę i hegemonię oddawała burżuazji, a idealizowanym światem feudalnych tradycji, który mimo zacieklej obrony walił się właśnie w gruzy, określiły nie tylko istotę konfliktów w twórczości Kleista, lecz także jego osobistą postawę i własne, tragicznie zakończone życie.

Z dorobku dramatycznego Kleista ocalał dla nas tylko „Rozbity dzban”, w innych utworach pisarz-realista zbyt często ulegał naciskowi reakcyjnego ideologa. Sięgając w „Rozbitym dzbanie” do motywów ludowych, Kleist nie przykrawał ich do swych tez ideologicznych, ale budował na nich żywe i niebanalne postacie. Patrząc na rzeczywistość, nie szukał w niej potwierdzenia dla pruskiego feudalizmu, ale dostrzegał konflikty będące odbiciem rzeczywistych, niesprawiedliwych stosunków społecznych. I dlatego mógł napisać o nim Lukacs, że jest to „Wspaniałe malowidło ówczesnych Prus, które przedstawione zostały, obojętnie z jakich względów, jako patriarchalna Holandia. Ale — dodaje Lukacs — rysy holenderskie są w tej komedii tylko drugoplanowe i artystycznie dekoracyjne”.

Koncepcję komedii nasunął stary sztych francuski przedstawiający scenę sądu. To określiło głównie zasady jej budowy. Kleist nie stwarza na scenie niemal żadnej akcji dramatycznej: wzrost napięcia scenicznego uwarunkowany jest tylko stałym zaostrzeniem humoru sytuacyjnego i dowcipu słownego. Bardzo to trudne założenie i niewiele dające szans na pełne zwycięstwo. Wzrastająca ekspresywność humoru, wzrastająca groteskowość sztuki zaczyna w pewnym momencie tylko nużyć, tylko męczyć, ale nie śmieszyć. Na to właśnie oburzał się olimpijczyk Goethe, nade wszystko miłujący klasyczną równowagę i proporcje, a

jego przyjaciel książę Karol August mówił: „Kleist sam bawi się świetnie, tą sztuką, w której jest wiele dowcipu, rozsądku, talentu, nie starając się wcale odczuć, jak będą na to reagować inni ludzie”.

Ta sprawa ma jednak także swoje konsekwencje ideologiczne. Oskarżenie systemu sądownictwa wiejskiego stępia się o tyle, o ile Kleist igra groteską sytuacyjną lub sędzię Adama „wzbo gaca” o patologiczne skrzywienie. Pokrzywdzona i oskarżycielska strona ludowa wzbudza pewną zerwę o tyle, o ile traci hamulce realistyczna pasja charakteryzatorska Kleista, robiąca np. z Marty tylko pyską drobnomieszczańkę, daleką i o wiele uboższą „intelektualnie”, ale zawsze krewną naszej pani Dulskiej. A więc i w tym wypadku, krytyka i pewien sens społeczny tej komedii maskuje się drobnomieszczańską mentalnością i frazesem, apelującym do marginesowych spraw naszej obyczajowości, tak drogiej ostatnio teatrom krakowskim, a coraz bardziej obcych współczesnemu widzowi.

I dlatego rozszerzyć trzeba zastrzeżenie zgłoszone na początku recenzji. Kleista nie należy w zasadzie pominąć przy planowym zapoznawaniu naszego widza z postępową klasyczną dramaturgią niemiecką. Ale pokazywanie „Rozbitego dzbanu” jako pierwszego jej utworu, utworu jakoby najbardziej reprezentatywnego, dowodzi tu raczej zupełnej bezplanowości i jest poważnym nieporozumieniem.

„Rozbity dzban” próbowano wystawić rozmaicie. W najskrajniejszej formie przedstawienie eklaniało się ku czystej grotesce, ku deformacji obrazu świata, która bawiła i zadawała sama w sobie. Teatr Brechta, który widzieliśmy w roku ubiegłym, dawał koncepcję inną. Tendencja do groteski pozostawała bardzo silna, ale wydobywano ją środkami realistycznymi, środkami z pogranicza naturalizmu, nie zaniebując zresztą także społecznej problematyki sztuki. Inna jeszcze koncepcja — być może nawet nadużywana — to dążenie do rodzajowości, do stworzenia na scenie tylko obrazka holenderskiego, który przemawiać ma barwnością, urokiem nowego, nieznanego obyczaju itp. Nie podjęto natomiast, choćby dla eks-

perymentu, próby przeniesienia „Rozbitego dzbanu” w odmienne od holenderskich realia, na przykład w środowisko pruskie, do czego dość silnie aluzje daje zresztą Lukacs. Czy tendencja społeczna sztuki wyzwolona z wszelkich koncesji pobocznych i drugorzędnych, nie zabrzmiałaby wtedy wyraźniej i pełniej, czy nie byłaby najaugustyniejsza w swej prostocie i bezpośredniości? Myślę, że warto to sprawdzić.

Reżyserka krakowskiego przedstawienia Irena Babel chciała spoza rodzajowego tła XVIII-wiecznej Holandii wydobyć realistyczną prawdę o ludziach, o stosunkach, o rzeczywistości. Przyczyniła się też do tego scenografia Tadeusza Kantora, który pozwał sobie na pewne umowności szczegółów, ale pilnie zachowywał wzorowaną trochę na holenderskich płótnach rodzajowość malarskiej kompozycji. Służyło zaś przeprowadzeniu tej koncepcji celwe — choć nie zawsze skuteczne — ograniczanie groteski, prowadzenie postaci po linii pełnego prawdopodobieństwa psychologicznego, redukcja zbyt bujnych nieraz sytuacji scenicznych.

Ale nie zawsze udało się reżyserce poprowadzić konsekwentnie role sceniczne, Eugeniusz Fulde trafnie ukazujący z początku postać sędziego Adama jako przebiegłego krętacza, maskującego się wobec Waltera pozorami tępoty, w drugiej części przedstawienia, o wiele zresztą trudniejszej, poszedł zdecydowanie w kierunku groteski, męcząc: widza i aktora, wygrywającej wszystkie możliwości tekstowe, ale nie dającej im żadnej ideologicznej interpretacji. Bardzo powściągliwie rozwijał swoją rolę Tadeusz Burnatowicz jako radca sądu Walter. Wydaje się, że słusznie została zaznaczona duża różnica społeczna dzieląca go od sędziego Adama, zagubiona np. zupełnie w przedstawieniu Brechta, a niezmiernie ważna dla wyakcentowania demaskatorskiej funkcji sztuki. Pisarz Lampka w interpretacji Stanisława Jaworskiego był postacią bardzo konsekwentną i najładniejszą, obok Burnatowicza, unikającą wszystkich pokus nadmiernej ekspresywności.

Maria Bednarska grała Martę, wyposażając ją we wszystkie cechy swego błyskotliwego temperamentu. Pokrzywdzona Ewa Jadwigi Walewskiej z trudem umiała sobie znaleźć miejsce w układzie scenicznych konfliktów. W innych rolach wystąpili H. Gryglaszewska, M. Kamińska, Z. Więclawówna, A. Kruczyński, J. Norwid, K. Podgórski, J. Zabierzewski.

Sztuka Kleista wystawiona została w nowym przekładzie kierownika literackiego PTD w Krakowie Zbigniewa Krawczykowskiego.