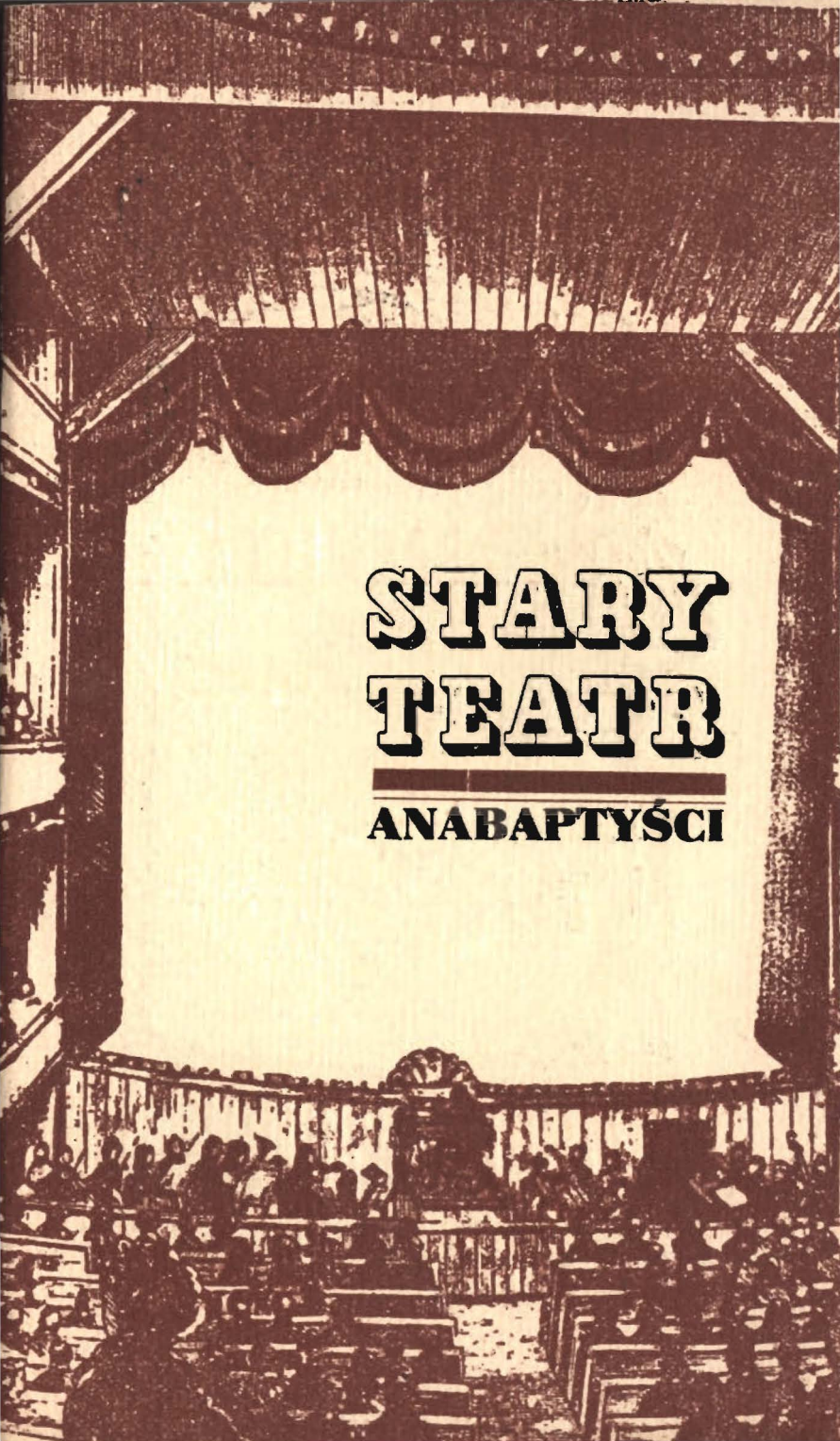

STARY
TEATR
ANABAPTYŚCI

Rozważania dramaturgiczne na temat Anabaptystów

FRIEDRICH DÜRRENMATT

1. Wprowadzenie. Model Scott:

Shakespeare udramatyzowałby z pewnością losy nieszczęśliwego Roberta Falcona Scotta w ten sposób, że tragiczna zagłada wielkiego badacza wynikałaby całkowicie z jego charakteru, ambicja uczyniłaby Scotta ślepym na niebezpieczeństwa niegościnnych rejonów, w które odważył się wtargnąć, zazdrość i zdrada pozostałych uczestników ekspedycji dopełniłaby reszty, doprowadzając do katastrofy wśród nocy i lodów; u Brechta ekspedycja rozbiłaby się z przyczyn ekonomicznych i klasowych, (...) u Becketta przebieg całej ekspedycji zostałby zredukowany do samego jej zakończenia, do gry końcowej, do ostatniej konfrontacji. Scott przemieniony już w bryłę lodu siedziałby naprzeciw innych brył lodowych, mówiąc przed siebie, nie otrzymując odpowiedzi od swoich kolegów, nie mając pewności, czy w ogóle go jeszcze słyszą. Jednakowoż można byłoby wyobrazić sobie i taka dramaturgię, która zamknęłaby Scotta przez niedopatrzenie przy zakupywaniu niezbędnych dla ekspedycji artykułów spożywczych w chłodni i pozwoliłaby mu tam zamarznąć. Scott, uwięziony wśród bezkresnych lodowców Antarktyki, pozbawiony wszelkiej pomocy wskutek niemożliwych do pokonania odległości (...) umiera tragicznie, natomiast Scott zamknięty w chłodni przez niedorzeczny przypadek, w cen-

trum wielkiego miasta (...) dygocący z zimna, szczękający zębami, wściekły i bezsilny, przeżywa jeszcze straszniejszy koniec, a mimo to Robert Falcon Scott zamarzając w chłodni jest kimś innym, niż Robert Falcon Scott zamarzający na Antarktydzie — czujemy to — biorąc rzecz dialektycznie jest to ktoś inny; z postaci tragicznej zrobiła się postać komiczna, komiczna nie jak jąkała, czy też jak człowiek opanowany przez skąpstwo lub zazdrość; postać komiczna jedynie poprzez swój los: najgorszy obrót, jaki może przybrać historia, to zwrot w stronę komedii.

2. Przypadek Bockelson:

(...) Przede wszystkim wydają się możliwe ty ko dwa rozwiązania, a mianowicie przedstawienie Bockelsona jako pozytywnego bohatera tragicznego, albo też jako negatywnego bohatera tragicznego: jako jednego z pierwszych idealistów chrześcijańsko-komunistycznych, albo jako klasycznego złoczyńcę, witalnego, nihilistycznego zwodziciela chrześcijańskiej społeczności. Obie te taktyki są frapujące dla dramaturga. Jedna idealizuje, druga demonizuje.

3. Bockelson jako pozytywny bohater tragiczny:

Jeśli uczynimy z Bockelsona bohatera pozytywnego, do czego posiada on pewne dane — „korzystne warunki zewnętrzne, wrodzony dar wymowy „ogień i młodość" — budzi on litość z domieszką trwogi (drżymy o jego los). Pozytywny bohater tragiczny nie jest wolny od winy, jeśli chodzi o jego upadek — ze względu na powszechną sprawiedliwość — przeważają w nim cnoty, muszą przeważać, skoro ma on budzić litość, skoro mamy

drżeć o jego los. Bez owej litości (widza) i bez trwogi (również widza) nie będziemy mieli tragedii. Widz cierpi i trwoży się jedynie tam, gdzie może się identyfikować, gdzie może współczuć. Bez identyfikacji widza z bohaterem tragicznym nie ma mowy o wstrząsie.

4. Bockelson jako negatywny bohater tragiczny:

Jeśli demonizujemy Bockelsona na bohatera negatywnego, budzi on trwogę z domieszką litości, ale także z domieszką podziwu, bowiem złoczyńca sceniczny, choćby wzbudzał nie wiem jaki lęk, to jednak jest zbyt popularny u publiczności, zbyt cieszy ją każde jego pojawienie się, zbyt chętnie odtwarzają takie role aktorzy, żeby jego działanie miało charakter czysto negatywny. (...) Bohater pozostaje bohaterem. Widz utożsamia się z każdym bohaterem, idzie za nim z radością, choćby on nawet prowadził go razem z Mefistofelesem do piekła. Któż nie chciałby choć raz być Neronem, choć raz nawet być diabłem.

5. Tragedia jako teatr identyfikacji:

Dylemat tragedii: Tylko to, co rzeczywiste, wzrusza nas na sposób tragiczny. Rzeczywisty wypadek śmierci itd. Potrzebna jest nam iluzja, że na scenie umiera się „naprawdę" jeśli chcemy, aby śmierć sceniczna wstrząsnęła nami. Tragedia wymaga iluzji u widza, jego współgrania, dla tragedii obowiązuje formuła: Teatr-Rzeczywistość. Tragedia musi odrzucać fikcję, bez której nie może istnieć, bowiem wszelki teatr jest fikcją. Stosunek tragedii do rzeczywistości jest naiwny. Jej oddziaływanie zależy

od siły iluzji scenicznej, w naturaliźmie osiągnęło ono ostatnie punkty szczytowe; odtąd tragedia — ponieważ nie wierzymy już tak bardzo iluzjom sceny — zaaklimatyzowała się prawie wyłącznie w filmie. Tragedia skłania się ku temu, aby podawać się za odtworzoną „rzeczywistość", przejmować tragizm z „rzeczywistości"; pragnie pokazać co było, albo co jest tragedią dzisiaj. (...) Specyficzna właściwość tragedii: akcja staje się nieistotna. Zagłada bohatera następuje tylko dlatego, aby mogły zabłysnąć jego walory moralne; intrygi i omyłki, które powodują jego upadek, są nieważne. Mowa staje się nieistotna, akcja jest jakby sznurem do wieszania bielizny, na którym mowa łopoce w tragicznym wichrze. Dramaturgia: Od czasów Arystotelesa tragedia oczyszczała moralnie (katharsis — oczyszczenie widza przez litość i trwogę), mierzyła rzemiosło dramaturgiczne samo w sobie kategoriami teatru identyfikacji. To, co nie wzrusza, z czym widz nie może się (lub nie chce) zidentyfikować, zostaje zlekceważone jako teatr nieangażujący.

6. Efekt obcości:

(...) Efekt obcości jest hamulcem, który zatrzymuje akcję i umożliwia zastanowienie się. Teatr Brechta to dramat pomiędzy pożądaną nie-identyfikacją publiczności ze sztuką i właściwym widzowi popędem do ciągłego identyfikowania się. Jest to dramat każdego nowoczesnego teatru. Widz identyfikuje się mimo woli z tym, co się dzieje na scenie, w czasie gry przyjmuje mimo woli, że jest to dzianie się „rzeczywiste" z tej prostej przyczyny, że bierze w tej grze udział.

7. Teatr nie-identyfikacji:

Komedia. Przykład — klown. Śmiejemy się z klowna, ponieważ staje przed nami jako człowiek tak

niezdarny, że każdy czuje nad nim przewagę. Nie identyfikujemy się z klownem, obiektywizujemy go. O ile przy identyfikacji ustawiamy bohatera w naszym „Ja" jako obiekt, scalamy bohatera w naszym „Ja", to „klowna w nas" wyrzucamy z naszego „Ja" i stajemy naprzeciw niego. Klown jest kimś „wyosobnionym", i nie tylko klown, każda postać komiczna; komizm jest tym, co ją wyosabia. (...) Następnie: jest nam obojętne, czy to, co komiczne, jest zmyślone czy też „rzeczywiste", tak czy inaczej musimy się śmiać. Iluzja nie zmienia w komizmie niczego, dlatego właśnie w komizmie ma prawo istnieć. Komizm występuje tylko tam, gdzie obiektywizujemy, to znaczy, gdzie oglądamy jakąś postać lub działanie jako całość, a jest to możliwe jedynie w wypadku, gdy zachowujemy dystans. (...) Komizm nie musi nas „dotykać" jak tragizm, aby na nas oddziaływać, nasz śmiech jest siłą, która oddala od nas przedmiot komiczny.

8. Trzy rodzaje komedii:

Komizm może tkwić w postaci oraz w akcji, w samej postaci lub w samej akcji. W wypadku klowna komizm tkwi w samej postaci, klown wygląda komicznie i zachowuje się niedorzecznie, wykonuje rzeczy zwykłe, codzienne, ale na opak. W tak zwanej komedii społecznej komiczna jest postać — skąpiec, nowobogacki itd. — oraz akcja, sytuacje. Kiedy komedia staje się teatrem świata, tylko akcja musi być komiczna, w przeciwieństwie do niej postaci są często nie tylko „niekomiczne", lecz tragiczne.

9. Dramaturgia komedii jako teatru świata:

O ile sens akcji tragicznej polega na tym, że winna ona okazywać wielkość bohatera, dzięki czemu sama akcja staje się nieistotna, o tyle akcja staje

się komedią, jeśli rzuca się w oczy, jeśli jest ważna, jeśli postacie dzięki niej nabierają sensu, mogą być interpretowane tylko przez nią. Akcja komiczna jest akcją paradoksalną; akcja staje się paradoksalną wówczas, „kiedy jest obmyślona do końca". Komedia akcji i tragedia krzyżują się ze sobą o tyle, że istnieją także tragedie akcji: „Król Edyp". (...) Sens akcji paradoksalnej „z możliwie najgorszym obrotem sprawy" polega nie na tym, aby piętrzyć okropności, lecz na tym, aby uczynić widza świadomym tego, co się dzieje, postawić go wobec tego „dziania się". Efekt obcości tkwi nie w reżyserii, lecz w samym materiale. Komedia akcji jest sama w sobie teatrem wyobcowanym (i właśnie dlatego nie trzeba jej grać na zasadzie obcości, można sobie pozwolić na zrezygnowanie z tego). (...) Tragedia jako forma naiwna, komedia akcji jako forma świadoma teatru. (...) Komedia akcji jest formą teatralną, jakiej Brecht domaga się od naszego wieku nauki ze względu na fakt, że widza nie można do niczego zmuszać. Teatr jest instytucją moralną tylko o tyle, o ile uczyni go nią widz. W zjawisku, że wielu spośród dzisiejszych widzów, nie dostrzega w moich sztukach niczego poza nihilizmem, odzwierciedla się tylko ich własny nihilizm. Nie mają możliwości innej interpretacji.

10. W związku z Bockelsonem:

Bockelson uczyniony aktorem (...) staje się „jednym" z możliwie najgorszych przypadków: staje się fikcją. Fikcji tej zostaje podporządkowana historia, Bockelson „historyczny" przemienia się w fikcję, staje się „teatrem" (analogicznie do Scotta w chłodni). Staje się postacią komiczną, a tym samym i przypadkiem szczególnym. Ożywia go nie żądza władzy, lecz komediancka ochota, aby wykorzystać teatralność, bez której nie obejdzie się żadna władza. (...) Bockelson jako fikcja nie jest tym samym, co rzeczywistość, nie jest tym samym co Hitler czy jakakolwiek osobistość historyczna, nie jest również niczyim odpowiednikiem, jak na przykład Arturo Ui jest odpowiednikiem Hitlera; ustosunkowuje się on jako przypadek szczególny jedynie do teatralności, właściwej każdemu władcy. Bockelson to temat wszelkiej władzy; jej uzasadnienie poprzez teatralność.

11. Bockelson jako temat:

Sztuka dramatyczna — jak wszystkie inne sztuki — obrała określoną drogę: drogę do fikcji. Sztuka teatralna przedstawia własny świat, zamkniętą w sobie fikcję, której sens tkwi jedynie w całości. Wypowiedziami autora nie są poszczególne zdania, nie morały czy głębia myśli: dramaturg wypowiada sztukę, wypowiada coś, czego nie można powiedzieć inaczej niż poprzez sztukę teatralną. Zdania, które wygłaszają postacie sztuki, są zrozumiałe wyłącznie poprzez sztukę, są zrozumiałe tylko poprzez sytuację, w jakiej są wygłaszane. (...) Teatr jako własny świat zawiera w sobie zmyślonych ludzi jako tematy, rozwija się na zasadzie kontrapunktu. Obok tematu występuje kontrtemat itd. (Obok Don Kichota występuje Sancho Pansa). Obok Bockelsona występuje Biskup: obok aktora — miłośnik teatru, fanatyk teatru. (...) Obok aktora staje widz, którego przeznaczeniem jest, że musi pozostać widzem także i w stosunku do świata, gdzie pragnął przecież działać. Jakkolwiek by działał, wywołuje ciągle zdarzenia, które wpychają go znowu w sytuację bezradnego widza, w sytuację, która zmusza go w końcu do buntu, oczywiście do buntu bezsilnego. Obok zrozpaczonego widza, który działa bez przekonania, który zna swą bezradność (...) stają widzowie cyniczni (Cesarz, Książęta), stają ludzie cynicznie działający (Lancknechci, Zieleniarka) ale stają także i ci, którzy chcą zmienić świat i których on w skrytości podziwia (Matthison, lecz również i Mnich), staje wreszcie człowiek religijny, który zostaje rozpięty na kole tortur, który znosi ten świat: Knipperdolinck itd. Świat fikcji jest światem zamkniętym w sobie. Jego geometria: wzajemny stosunek jego postaci. Jego dramaturgia: losy, które rozgrywają się na wytyczonym placu.

tłum. ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Dürrenmatt stawia znak równania między światem a teatrem

URS JENNY

Sztuka *Es steht geschrieben (Napisano)* jest pierwszym, bynajmniej nie niefrasobliwym, ale jednak całkiem instynktownym projektem świata Dürrenmatta: jest dziełem autora, który prawie nie mając pojęcia o prawidłach rządzących sceną, z rozbrajającą suwerennością uzurpatora ignoruje wszelkie doświadczenia i żąda od teatru, aby — obojętne, za jaką cenę — dokazał tego, czego autor od niego żąda. Dopiero po tej sztuce, po jej prapremierze Dürrenmatt zaczyna zastanawiać się nad teatrem, nad jego instrumentami, możliwościami i granicami, i przy końcu (tymczasowym końcu) tych rozważań mamy obecnie dwadzieścia lat później ponownie sztukę *Es steht geschrieben (Napisano)*, radykalnie przerobioną na *Anabaptystów*.

Po całym szeregu teoretycznych prób, aby wnioski teatru o świecie przedstawić jako wnioski świata o teatrze (znamienne „Problemy teatralne" z r. 1954 i przemówienie na obchodach Schillerowskich w r. 1959), po dziesięciu częściowo znakomitych próbach przedstawienia świata w teatrze (co oczywiście z góry zakłada, że ma się jakieś określone pojęcie o świecie, nie tylko o teatrze) Dürrenmatt zdecydował się na następujące rozwiązanie: stawia znak równania między światem a teatrem i przyjmuje, że rządzą nimi te same prawa, z których najpierwsze możnaby nazwać „prawem o maksymalnym efekcie". Czy ktoś w pewnej określonej sytuacji zostanie ścięty lub koronowany, czy wygra bitwę lub ją przegra, czy zdradzi brata lub odda za niego życie, czy w swej niedoli przeklnie Boga lub będzie mu dziękował — o tym wszystkim decyduje w świecie Dürrenmatta owo „prawo maksymalnego efektu teatralnego", w którym zbiegają się natura, historia, psychologia i moralność. To nie jest aż tak cyniczne, jak może brzmi: postawa, która nie sprawia wrażenia na scenie, jest do niczego, wszelkie łotrostwa są nic nie warte, jeśli publiczność się przy nich nudzi; szlachetność popłaca tylko wtedy, jeśli wyniknie z tej okazji jakaś wielka scena. (Należałoby zbadać, czy nie odnosi się to również do Szekspira.) Do tych niesamowicie prostych postulatów dramaturgii czy teatralności, uważającej się za absolutną, postulatów jednako obowiązujących w świecie i w teatrze, należy również często cytowane zdanie: „Jakaś historia jest wtedy przemyślana do końca, jeśli z wszystkich istniejących obrotów przybrała możliwie najgorszy", gdyż ten najgorszy obrót jest zarazem też jedynym możliwym efektem teatralnym, który przemieszcza sztukę z wymiaru tragedii w wymiar rozpaczliwej farsy. Tu nie zwycięża żadna sprawiedliwość, tu (aby zaznaczyć również przeciwieństwa do Szekspira) nie przywraca się żadnego utraconego porządku świata: u Dürrenmatta *Otello* zakończyłby się w ten sposób, że Desdemona budząc się z letargu pada Jagonowi na szyję, a Jagon zostaje mianowany nowym dowódcą.

Podług tego schematu, widocznie jedynie możliwego, aby amoralność świata mogła zatriumfować w wielkim efekcie teatralnym (Brecht zaznaczył to od niechcenia w finale *Opery za trzy grosze*, nie wyciągając konsekwencji) kończy się od pewnego czasu — na prapremierze jeszcze nie — *Frank V.* (Otylię, tę najbardziej wyrachowaną, najgorszą postać sztuki społeczeństwo wita entuzjastycznie, sławi i wynosi pod niebiosa); i tak też kończą się *Anabaptyści.* Bockelson, który w nowej wersji otrzymał niedwuznacznie kryminalne rysy i charakter pozbawiony skrupułów, może, stojąc poniekąd na trupach swoich ofiar jak na cokole odbierać hołdy i laury.

tłum. EDYTA SICIŃSKA

* * *

JASZCZ * *„Trybuna Ludu" 21 XI 1967*

...Gdy jako kilkunastoletni chłopak zacząłem się bliżej interesować historią, stały się moją ulubioną lekturą kilkunastotomowe „Dzieje Powszechne Ilustrowane", wydane w Wiedniu po polsku pod redakcją Ludwika Kubali, w których sporą część tekstu opracował mój dziadek. Znalazł się w tomie siódmym tego wydawnictwa rozdział zatytułowany „Anabaptyści w Monasterze" epizod z niemieckich wojen ideologicznych w XVI wieku (1534). Nienawistne portrety-karykatury ożywiały odpowiedni tekst: nalane, grubozmysłowe oblicze Jana Bockolta vel Bockelsona — różnie się pisał — z holenderskiej Lejdy i niesamowita, bujnym zarostem okolona twarz Bernarda Knipperdolincka z westfalskiego Münster, pod którego popiersiem podpis głosił: „kat i namiestnik w królestwie anabaptystów". Sprawa była frapująca, historyk bardzo się brzydko wyrażał o „braciach wspólnego życia", którzy założyli w Münster „państwo Syjonu na komunistycznych podstawach". Przez parę miesięcy trwała „krwawa potworność" tego państwa pod rządami owego Bockelsona, który przyjął tytuł „z bożej łaski króla Nowego Izraela" i szerzył różne radykalne hasła, grożąc rozpętaniem „drugiej wojny chłopskiej, straszniejszej od pierwszej, bo z radykalnych wychodzącej zasad, a opierającej się na zagorzałym

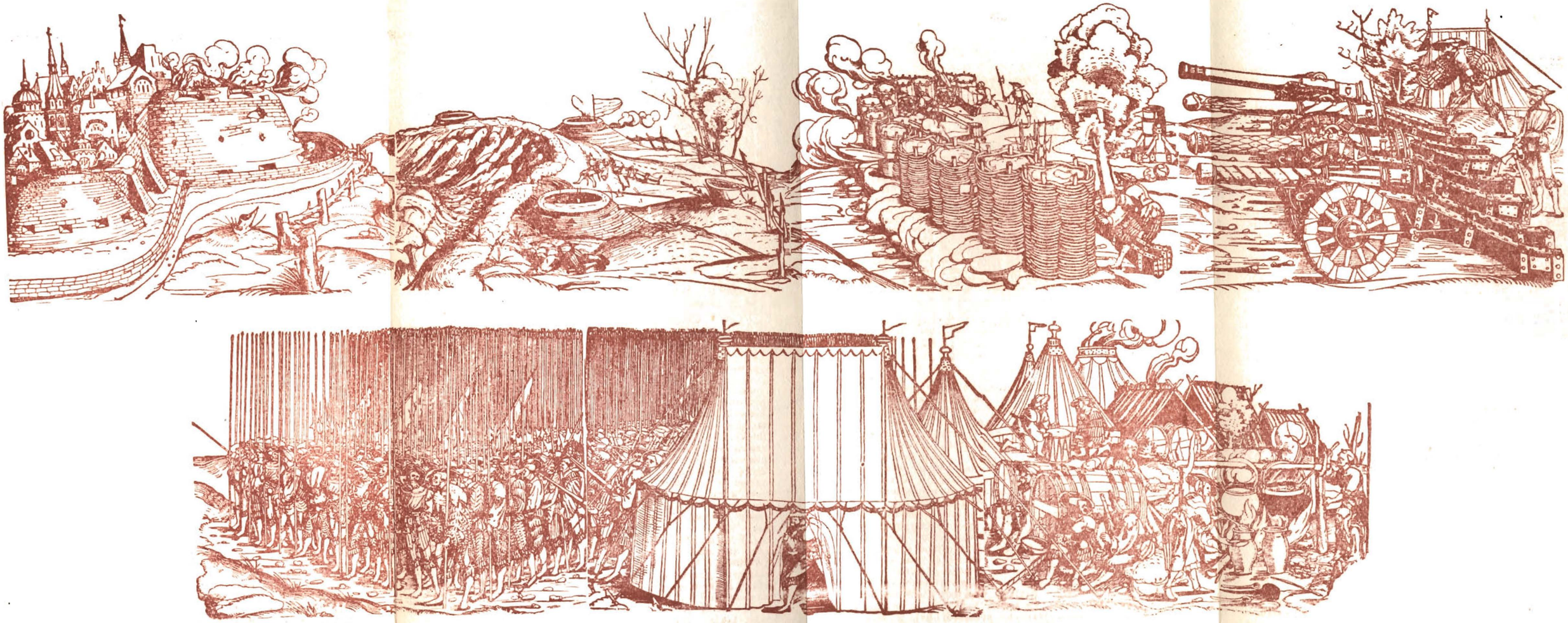
fanatyzmie". Na szczęście dzielny miejscowy biskup von Waldeck i jego bohaterskie oddziały rychło uporali się z kacerzami, rebeliantami i utopistami. Münster poniosło zasłużoną karę, przywódcy anabaptystów zostali przykładnie straceni. Dobra lekcja klasowego myślenia.

ANABAP

Od dawna już w różnych okolicach Niemiec pojawiła się sekta, przedstawiająca najdalsze konsekwencje nauki ewangelickiej, a tym samym największą różnicę z Kościołem katolickim. Anabaptyści (nowochrzceńcy) odrzucili znaczenie sakramentów, a więc również i osobny stan kapłański, i szukali bezpośredniego obcowania z Bogiem za pomocą wewnętrznego „oświecenia", rodzaju ekstazy, która winna poprzedzać chrzest; stąd to uważali chrzest dzieci za bezpożyteczny, a nawet zbrodniczy, skoro dziecko niezdolne jest do owego stanu.

(...) Ta mistyczno-fantastyczna nauka, utrafiwszy w ówczesny nastrój, z wielką szybkością poczęła się szerzyć zrazu po Niemczech południowych, później pomimo okrutnych prześladowań po Austrii, Bawarii, Szwabii i Palatynacie, wreszcie sięgnęła na zachód, rozprzestrzeniając się zwłaszcza w Niderlandach. Tam skutkiem krwawych prześladowań, które Karol V właśnie przeciw kacerzom rozpoczął, zwolna popadała owa sekta w fantastyczno-komunistyczny kierunek; jej zwolennicy zwali się według Melchiora Hofmanna „melchiorytami" i zrywali z wszystkim, co istniało. Oczekiwali oni rychłego nadejścia Chrystusa, a więc końca świata i sądu ostatecznego, i aby się na to godnie przygotować, zamierzali wznieść „państwo Syonu" na komunistycznych podstawach, a wszystkich „niewiernych" nawrócić lub wytępić. Plany te, grożące zupełnym przewrotem i zagładą wszelkich państwowych stosunków, napotykały naturalnie na stanowczy opór ze strony rządów. Ale to podniecało tylko fanatyzm „wiernych" i wpływało na coraz dalsze szerzenie się sekty.

(...) Ta fanatyczna sekta zakorzeniła się w Monasterze za sprawą tego samego człowieka, który pierwszy protestan-



Oblężenie Münster * *ERHARD SCHOEN 1514–1550*

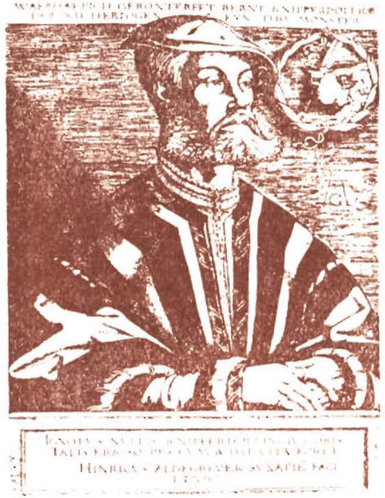
ANABAPTYŚCI W MONASTERZE

DZIEJE POWSZECHNE ILUSTROWANE • WIEDEŃ, nakładem FR. BONDEGO

Od dawna już w różnych okolicach Niemiec pojawiła się sekta, przedstawiająca najdalsze konsekwencje nauki ewangelickiej, a tym samym największą różnicę z Kościołem katolickim. Anabaptyści (nowochrzceńcy) odrzucili znaczenie sakramentów, a więc również i osobny stan kapłański, i szukali bezpośredniego obcowania z Bogiem za pomocą wewnętrznego „oświecenia", rodzaju ekstazy, która winna poprzedzać chrzest; stąd to uważali chrzest dzieci za bezpożyteczny, a nawet zbrodniczy, skoro dziecko niezdolne jest do owego stanu.

(...) Ta mistyczno-fantastyczna nauka, utrafiwszy w ówczesny nastrój, z wielką szybkością poczęła się szerzyć zrazu po Niemczech południowych, później pomimo okrutnych prześladowań po Austrii, Bawarii, Szwabii i Palatynacie, wreszcie sięgnęła na zachód, rozprzestrzeniając się zwłaszcza w Niderlandach. Tam skutkiem krwawych prześladowań, które Karol V właśnie przeciw kacerzom rozpoczął, zwolna popadała owa sekta w fantastyczno-komunistyczny kierunek; jej zwolennicy zwali się według Melchiora Hofmanna „melchiorytami" i zrywali z wszystkim, co istniało. Oczekiwali oni rychłego nadejścia Chrystusa, a więc końca świata i sądu ostatecznego, i aby się na to godnie przygotować, zamierzali wznieść „państwo Syonu" na komunistycznych podstawach, a wszystkich „niewiernych" nawrócić lub wytępić. Plany te, grożące zupełnym przewrotem i zagładą wszelkich państwowych stosunków, napotykały naturalnie na stanowczy opór ze strony rządów. Ale to podniecało tylko fanatyzm „wiernych" i wpływało na coraz dalsze szerzenie się sekty.

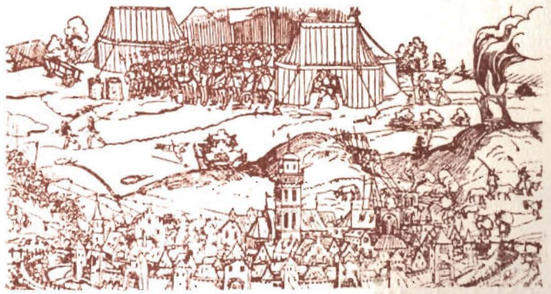
(...) Ta fanatyczna sekta zakorzeniła się w Monasterze za sprawą tego samego człowieka, który pierwszy protestantyzmowi drogę utorował, za sprawą Bernarda Rothmanna. (...) Na jego wezwanie zjawili się z końcem grudnia 1533 r. ich apostołowie i liczni wyznawcy. Całe ich wystąpienie, żar fanatycznego przekonania, złączony z nadzieją społecznego przewrotu, pociągnął za sobą tłumy. Próżne były usiłowania biskupa, który 9 stycznia ogłosił, iż z bezwzględną surowością wykonywać będzie mandat cesarski przeciw anabaptystom, i odrazu rozpoczął egzekucje. (...) Nowe wybory (tak ogromne poczynili postępy wśród mieszczaństwa) dały im większość w radzie miejskiej, a urząd burmistrza przeszedł w ręce jednego z ich zapalonych zwolenników, Bernarda Knipperdolincka. (...) Na czele tej dziwacznej społeczności stał zrazu Jan Mathys z władzą i powagą starobiblijnego proroka; gdy atoli na jednej wycieczce około Wielkiejnocy szukał śmierci i znalazł ją, zajął jego miejsce Jan Bokelson (Bockolt) z Leiden.



Jan Bockolt, ur. 1509 r. w Leiden (stąd Jan z Leidy), z profesji krawiec, jako rzemieślnik, potem jako kupiec, tułał się po świecie od Lubeki do Lizbony. W swym rodzinnym mieście gorliwie brał udział w poetycznych ćwiczeniach tzw. „retorycznych izb", rodzaju szkół majster-sengerów; tam też zaznajomił się najprzód z protestanckimi poglądami, które w ogóle w tych towarzystwach się krzewiły, aż wreszcie umysł jego fantastyczny zaplątał się w matnię anabaptyzmu. Gnany fanatyzmem i próżnością, zajął rychło wybitne stanowisko wśród swych współwyznawców; przystojny, wymowny, młody człowiek z obejściem rozkazującym i entuzjastyczną gwałtownością, wiecznie żyjący w ekstazie i wizjach, przytem atoli nie pozbawiony wykształcenia, a zwłaszcza oczytany w piśmie św. Jako wysłaniec Jana Mathysa przeszedł był w styczniu 1534 r. do Monasteru, i aż do jego śmierci stał przy jego boku. Odtąd jako prorok sprawował rządy i znalazł bezwzględne posłuszeństwo. Zniósł dawne formy, a natomiast wprowadził władzę „dwunastu starszych"; po ośmiodniowych gorących dysputach przepart wreszcie przeciw jednomyślnej opozycji kaznodziejów, wielożeństwo, a to na podstawie starego testamentu, złamał opór krwawą przemocą, poczem sam obok swej pierwszej żony pojął wdowę swego poprzednika Divarę. (...) Tak tworzyła się potworna karykatura państwa żydowskiego.

Jan, „z Bożej łaski król nowego Izraela", zamianował urzędników i sędziów, między którymi główne miejsce zajmowali Rothmann, Knipperdolinck i Bernt Krechting, wyłącznie zaś ustanowił swym „namiestnikiem" Knipperdolincka. Na „tronie Dawida" siedząc, sprawował sądy na rynku pod gołym niebiem, przyczem za podstawę służyło prawo Mojżesza. Przepychem się otaczając, za przykładem króla Salomona i patryarchów urządził sobie niebawem harem z 16 kobiet. Na każde prawie przekroczenie prawa była kara śmierci; sam „król", bywało przy egzekucjach brał miecz karzący w dłonie, i utrzymywał swe szalone rządy z krwawą surowością, a z powagą bożego wysłannika.

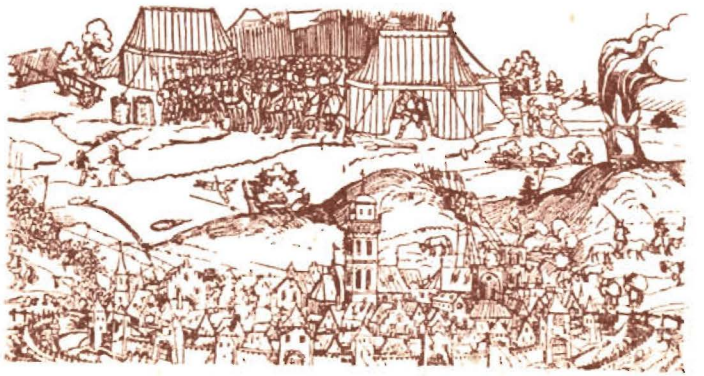
(...) Na szczęście dla Niemiec biskup z Monasteru nie stał sam, ale miał za sobą Kolonię, Kliwię i Hessję, tak że od kwietnia 1534 r. miasto było blokowane. Wprawdzie nie starczyło jeszcze sił do poważnego ataku, a jeden szturm, który przypuszczono, krwawo został odparty. Odtąd ograniczono się do blokady. Gdy jednak w grudniu reński i westfalski okręg przyszedł z pomocą, a także państwo, jako takie, czynny udział w akcji wzięło, oblężenie zacieśniało się coraz bardziej. Wszelki dowóz był odcięty; a kiedy głód począł w mieście panować i nieszczęśliwi mieszkańcy gromadami z bram wylegali, nieubłaganie odpędzano ich z powrotem, wydając ich na pastwę nędzy między murami miasta, a szańcami oblegających. „Król" atoli ze swym dworem ustawicznie hucznymi zabawiał się biesiadami. Ale właśnie ta okoliczność, oraz zwolna budzące się zrozumienie owego beznadziejnego położenia, nakłoniło niektórych do zdrady. W nocy świętojańskiej kilkuset landsknechtów wdrapało się na mur w słabym jednym miejscu, które im oznaczono. Ale wkrótce wtargnięcie ich zostało spostrzeżone, wściekły nocny bój powstaje w ulicach miasta, zrozpaczeni anabaptyści odpierali zrazu atakujących, lecz nowe zastępy weiskały się przez wyłamaną bramę; a nad rankiem cała armia poszła w ich ślady. „Święci królestwa Syonu", broniąc się zaciekle pod wodzą Krechtinga, cofnęli się za tabor z wozów ustawiony na środku rynku, i poddali się wreszcie z prawem wolnego wymarszu. Jednak rozwścieczeni landsknechci ugodę złamali i Krechtinga wzięto do niewoli. Między zabitymi znajdował się także i Rothmann, który zaszczytną śmierć w boju przekładał nad niewolę; „król" atoli poddał się zwycięzcom na jednej z obwarowanych bram; Knipperdolincka wyciągnięto z kryjówki. Wszyscy trzej po długim więzieniu śledczym ponieśli śmierć wśród okropnych mąk, a ciała ich zawieszono dla odstraszającego przykładu w żelaznych klatkach na wieży kościoła św. Lamberta. Miasto z natury rzeczy ugięło się pod kościelną i polityczną reakcją; postradało swe swobody i wróciło do dawnej wiary, stając się nadal twierdzą katolicyzmu.



STERZE

*SZECHNE ILUSTROWANE * WIEDEŃ, nakładem FR. BONDEGO*

cieśniało się coraz bardziej. Wszelki dowóz był odcięty; a kiedy głód począł w mieście panować i nieszczęśliwi mieszkańcy gromadami z bram wylegali, nieubłaganie odpędzano ich z powrotem, wydając ich na pastwę nędzy między murami miasta, a szańcami oblegających. „Król" atoli ze swym dworem ustawicznie hucznymi zabawiał się biesiadami. Ale właśnie ta okoliczność, oraz zwolna budzące się zrozumienie owego beznadziejnego położenia, nakłoniło niektórych do zdrady. W nocy świętojańskiej kilkuset landsknechtów wdrapało się na mur w słabym jednym miejscu, które im oznaczono. Ale wkrótce wtargnięcie ich zostało spostrzeżone, wściekły nocny bój powstaje w ulicach miasta, zrozpaczeni anabaptyści odpierali zrazu atakujących, lecz nowe zastępy wciskały się przez wyłamaną bramę; a nad rankiem cała armia poszła w ich ślady. „Święci królestwa Syonu", broniąc się zaciekle pod wodzą Krechtinga, cofnęli się za tabor z wozów ustawiony na środku rynku, i poddali się wreszcie z prawem wolnego wymarszu. Jednak rozwścieczeni landsknechci ugodę złamali i Krechtinga wzięto do niewoli. Między zabitymi znajdował się także i Rothmann, który zaszczytną śmierć w boju przekładał nad niewolę; „król" atoli poddał się zwycięzcom na jednej z obwarowanych bram; Knipperdolincka wyciągnięto z kryjówki. Wszyscy trzej po długim więzieniu śledczym ponieśli śmierć wśród okropnych mąk, a ciała ich zawieszono dla odstraszającego przykładu w żelaznych klatkach na wieży kościoła św. Lamberta. Miasto z natury rzeczy ugięło się pod kościelną i polityczną reakcją; postradało swe swobody i wróciło do dawnej wiary, stając się nadal twierdzą katolicyzmu.



(...) Są dwa klucze do *Anabaptystów:* psychologiczny i historyczny. Psychologiczny: to objaśnienie fenomenu Bockelsona niewyżytym aktorstwem i nie dającą się zaspokoić żądzą władzy („reżyserii"). Historyczny: to (znakomita!) scena, w której władcy Niemiec okazują tak długo brak zainteresowania i lekceważenia dla awantury anabaptystów, jak długo nie wchodzi w grę groźba przewrotu społecznego; zaślepienie religijne, polityczne ekscesy, nawet obyczajowe wybryki w formie zalegalizowania wielożeństwa — proszę bardzo, niech się tym biskup Münster kłopocze, innym nie zawracając głowy; ale naruszenie prawa własności, o to, co innego, z tym nie ma żartów, trzeba bunt zdusić bez pardonu. Oba klucze są teatralnie naoliwione, wolę jednak klucz groteski historycznej niż psychologicznej. Dopiero zresztą na jej tle można pozytywnie wyinterpretować finalne słowa komedii „ten nieludzki świat stać się musi bardziej ludzkim" i mimo znaków zapytania („ale jak? ale jak?") przyjąć je za świadectwo wiary Dürrenmatta w regeneracyjną siłę ludzkości.

Bockelson, Hitler i kapitaliści

URS JENNY

Pomysł autora, aby z Bockelsona uczynić aktora, ma jeszcze swe poza-teatralne źródło: w rozmowie Dürrenmatt postawił kiedyś zabawne, retoryczne pytanie, jak wyglądałaby historia świata, gdyby nie oblano Hitlera na egzaminie wstępnym w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. W tym sensie również Bockelson jest takim „oblanym" artystą, który przerzuca się na politykę (z tą różnicą naturalnie, że Hitler przy całym braku skrupułów w doborze środków absolutnie „wierzy" w swój cel, podczas gdy Bockelson tylko „gra"). W słowie wstępnym do *Napisano* Dürrenmatt rozważa, czy odzwierciedlają się tam „wydarzenia dzisiejsze" i zaleca „ostrożne wyciąganie raczej przypadkowych analogii"; w *Anabaptystach* Dürrenmatt mocno podkreśla te wciąż jeszcze wielce przypadkowe, zewnętrzne analogie: Bockelson urządza wyraźne „przejęcie władzy"; następuje publiczna pochwała dziecka, ponieważ zadenuncjowało wroga reżimu; później — mniej więcej w historycznej chwili pytania „Czy chcecie wojny totalnej?" lud zastanawia się nad swoim nieszczęściem: — „Po prostu słuchaliśmy was chętnie... Jakoś od niechcenia wpakowaliśmy się w to... Teraz wierzymy w ostateczne zwycięstwo."

Poza tą anologią do nazizmu Dürrenmatt nadał sztuce o pierwotnie wyłącznie religijnej tematyce jeszcze zupełnie inne zabarwienie polityczne: przeciwnikami Anabaptystów, zarówno duchownymi jak świeckimi, są kapitaliści, których nie gorszy herezja, lecz komunizm w Münster. Już w *Napisano* dowódcy oblegający miasto wyznawali srodze materialistyczną maksymę: „Nie chodzi o to, komu służymy, chodzi o to, żebyśmy zarobili"; w nowej wersji omawiają oni możliwości interesów np. handel dziełami sztuki („Nowoczesne malarstwo się nie utrzyma, mojego

Michała Anioła nikt nie kupi".) Dołączyła się też do nich bardzo obrotna w interesach Matka Courage, z którą teraz o wiele szczegółowiej rozważają, jak należy wojnę „troskliwie wykarmić", aby się „opłacała"; a „komunistyczne" miasto Münster obrzucają przed bitwą sloganami w rodzaju: równość, wspólnota narodowa, humanitarność.

Nie inaczej jest u możnych tego świata: jeśli nie mówią o teatrze, na który pozwalają sobie jako zbytek, ściśle aspołecznie myślą o interesach: kiedy biskup podczas konferencji na dworze cesarskim tknięty jakimś nagłym współczuciem socjalnym prosi: — Pomyślcie o narodzie — kardynał, cytując słowa Emila Staigera pod adresem Dürrenmatta, zapytuje wielce oburzony: — „W jakich kołach wy się właściwie obracacie?" (Ta pointa zdobyła oczywiście największy aplauz podczas premiery w Zurychu.) Nikt z książąt nie jest zainteresowany w energicznej walce z państwem chrzcicieli, gdyż to nie popłaca — dopóki nie padnie hasło „wspólnota dóbr", a więc komunizm panujący w Münster: wtedy nagle wszyscy uważają, że szybko trzeba skończyć z tą zmorą i wystawiają wojska...

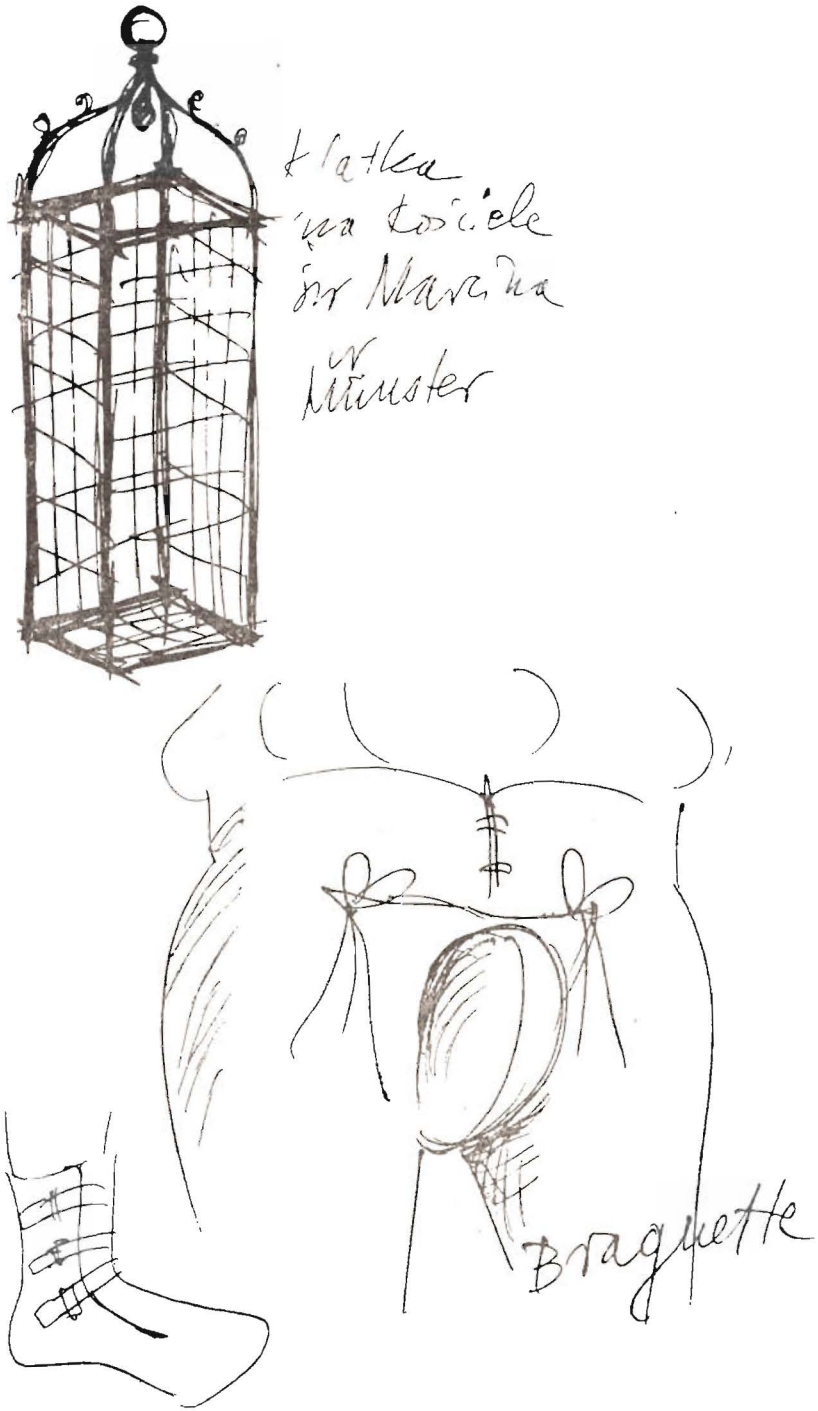
tłum. EDYTA SICIŃSKA

OD TEATRU

JAN BŁOŃSKI

W *Anabaptystach* wszystko niemal zostało przepisane ze starych kronik: tak właśnie wyglądał bunt religijny w Münster i prawdziwe są nawet nazwiska bohaterów tej tragicznej epopei. Zarazem jednak nic w tej sztuce nie brzmi historycznie: ani na chwilę nie przypuszczamy, że ktokolwiek — od cesarza i biskupa poczynając, na miejskiej biedocie kończąc — mógł wówczas czuć i myśleć tak, jak to przedstawił Dürrenmatt. Zdarzenia więc pozostały autentyczne, ale świadomość wydarzeń — współczesna.

Czym jest wszakże ta świadomość, w którą Dürrenmatt zaopatrzył barwne i na poły anachroniczne postacie swej przypowieści? Przed czterema wiekami, kiedy Europa była jeszcze młoda, cesarz szczerze wierzył w swe światowe powołanie; biskup naiwnie utożsamiał interes własny z interesem rzymskiej religii; luteranie w najlepszej wierze reformowali kościół i anabaptyści, przejęci niesprawiedliwością społeczną i marzeniem o królestwie Bożym, mieli doprawdy przeświadczenie, że zbudują nową Jeruzalem. Że tak właśnie naogół bywało, że mniej było cynizmu, a więcej naiwności i myślowego nieporządku... pouczają nas historycy. Gdyby jednak Dürrenmatt zawierzył swoim bohaterom, gdyby wszystko, w co wierzyli i co głosili,



brał za dobrą monetę, musiałby napisać wielką historyczną tragedię, pełną podniosłych słów i niezwykłego majestatu; albowiem były to wydarzenia zaiste szekspirowskie. Napisał jednak całkiem co innego: szyderczą opowieść, w której z za każdego niemal słowa czy gestu wygląda kłamstwo, oszustwo i zła wiara. W *Anabaptystach* cesarz jest zmęczony, biskup sceptyczny, przywódcy najemników zmieniają przekonania jak rękawiczki, lud nawet, choć naprawdę cierpi, czuje dobrze, że bierze udział w jakiejś niesłychanej komedii, w której przyziemne interesy i najzupełniej cielesne rozpasanie przybierają maskę świątobliwych dążeń i religijnych reform. Słowem, z tragedii zrobił się u Dürrenmatta kabaret: historyczny „nadkabaret", jeżeli wolno powtórzyć określenie, którym kiedyś Boy obdarzył teatr Witkacego. I trudno się dziwić, że na głównego bohatera wyrósł Dürrenmattowi aktor: błazen Bockelson, co ludową rewoltę zmienił w rolę do odegrania, wynagradzając sobie w życiu teatralne niepowodzenia (a nie mówię już o szesnastu małżonkach i górach befsztyków, które wchłania podczas powszechnego głodu).

„Ja, miłośnik komedii — mówi biskup — stoję oto naprzeciw komedianta (...) teatralnego wygi, nakarmionego literaturą i wytartymi frazesami". Biskup ma 99 lat; jest — najdosłowniej — stary jak świat, jak sceptyczny rozsądek konserwatystów, których dobrze reprezentuje. Chociaż odzyskał w końcu Münster czy też ruiny Münster, przegrał tak samo jak „opętany sprawiedliwością, żywiony nadzieją" Matthison, prorok anabaptystów, jak męczennik Knipperdolinck, burmistrz, który — dręczony sumieniem o własne bogactwo — rzeczywiście oddał wszystko Bogu i ludziom. „Zwiedzeni wycięci w pień, zwycięzcy wyszydzeni przez zwycięstwo". W lektyce, spokojny i zadowolony, odjeżdża po nowe laury Bockelson. Trudno o bardziej gorzkie zakończenie. Było ono wszakże konieczne, jeżeli przyjąć punkt widzenia Dürrenmatta: tę współczesną świadomość złej wiary, która stanowi właściwy temat *Anabaptystów*. Pisarz jest człowiekiem XX wieku: nauczył się nie ufać słowom. Widział przecie milionerów, chroniących swe skarby frazesami o wolności; sędziów, literą prawa uspra-

wiedliwiających własne tchórzostwo; dyktatorów, interesem państwa zasłaniających swe brudne i jak najbardziej prywatne interesy; narody całe, którym szlachetna neutralność jakże była wygodna... I tę właśnie złą wiarę — ucieleśnioną w monstrualnej postaci króla komediantów — Dürrenmatt każe nam wliczać do rachunku. Pamiętać więc, że dopóki nie przejrzymy kłamstwa i nie nauczymy się rozróżniać „splotu winy i błędu, rozsądku i dzikiego szaleństwa" — ten „nieludzki świat" nie stanie się „bardziej ludzkim".

A stawać się bardziej ludzkim musi, choćby bardzo powoli... jeżeli nie ma zginąć. *Anabaptyści* są sztuką o oszustwie, albo raczej o sposobach, którymi „błąd i dzikie szaleństwo" kłamstwem zagarniają i paczą najszlachetniejsze dążenia. Dlatego wzniosłość została u Dürrenmatta zastąpiona przez szyderstwo, które jedynie może — przez odwrócenie — wzbudzić litość i poczucie tragiczności. Jest to jednak zarazem sztuka o potrzebie uczciwości, ponieważ triumf kłamstwa nie przestaje budzić niepokoju i grozy tak u pisarza jak u widzów. Dürrenmatt nie twierdzi, że posiadł receptę na zbawienie świata; wyznaje nawet swą bezradność; ale każdym słowem i każdą sceną *Anabaptystów* błaga o sprawiedliwość i miłosierdzie — nade wszystko zaś o trzeźwość i rozeznanie własnego sumienia.

Redakcja programu: KRYSTYNA PISTL
Opracowanie graficzne: LECH PRZYBYLSKI
Szkice scenograficzne: ANDRZEJ CYBULSKI

Krak. Zakł. Graf. 3, zam. 957/63 — L-13 (4793) — 7000

Erazm do Josta Decjusza, * obywatela miasta Krakowa

(...) W DOLNEJ CZĘŚCI NIEMIEC ROZLELI SIĘ WOKÓŁ ANABAPTYŚCI ZUPEŁNIE TAK JAK ŻABY I SZARAŃCZA W STAROŻYTNYM EGIPCIE. GDYBY NIE PRZECIWDZIAŁANO W STOSOWNYM CZASIE, ZALELIBY CAŁĄ OKOLICĘ. ZABRANO 40 STATKÓW, WIELU LUDZIOM UCIĘTO GŁOWY, WIELU SPALONO NA STOSIE, NIEKTÓRYCH UTOPIONO W MORZU: OTO RODZAJ LUDZKI SKAZANY NA ZAGŁADĘ! MONASTER, STOLICA WESTFALII, DOTĄD JEST W OBLĘŻENIU. W MIEŚCIE PANUJĄ ANABAPTYŚCI. O RZĄDACH ICH DOWIESZ SIĘ Z KARTKI, KTÓRĄ CI POSYŁAM.
DANE WE FRYBURGU W BRYZGOWII, DNIA 22 SIERPNIA 1534 ROKU.

ERAZM Z ROTTERDAMU RĘKĄ WŁASNĄ.

Anabaptyści jako komedia są ponowieniem próby, którą podjąłem w roku 1946 i która jest znana pod tytułem: *Es steht geschrieben (Jest napisane).* Poszczególne części poprzedniego utworu zostały tu przeze mnie wykorzystane. *Anabaptyści* stanowią jakby spotkanie dzisiejszej mojej dramaturgii z moimi początkami dramatopisarskimi. Uległem pokusie zagrania raz jeszcze — teraz już bardziej świadomie — starej mojej sztuki.

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

Friedrich **DÜRRENMATT** (ur. 5. I. 1921) dramaturg szwajcarski piszący w jęz. niemieckim. Dramaty: *Romulus Wielki*, *Anioł zstąpił do Babilonu*, *Wizyta Starszej Pani*, *Frank V*, *Fizycy*, *Meteor*, *Anabaptyści*. Słuchowiska radiowe: *Herkules i stajnia Augiasza*, *Stranitzky i bohater narodowy*, *Proces o cień osła*. Opowiadania: *Kraksa*, *Obietnica*, *Grek szuka greczynki*.

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Friedrich Dürrenmatt

ANABAPTYŚCI

(Die Wiedertäufer)

Przekład: Zbigniew Krawczykowski

OBSADA:

Cesarz Karol V	Kazimierz Witkiewicz
Kardynał	Kazimierz Fabisiak
Franz von Waldeck, biskup	Jerzy Nowak
Elektor	Zbigniew Filus
Landgraf Heski	Marian Stojkowski
Kanclerz	Euzebiusz Luberadzki
Jan Matthison	Bolesław Smela
Bernard Rothmann	Józef Morgała
Bernard Krechting	Wojciech Ruszkowski
Staprade	Aleksander Bednarz
Vinne	Jan Nowicki
Klopriss	Zdzisław Zazula
Johann Bockelson z Lejdy	Zdzisław Maklakiewicz
Knipperdolinck	Antoni Pszoniak
Judyta – jego córka	Hanna Wietrzny
Mnich	Andrzej Kozak
Strażnik	Tadeusz Jurasz
Henryk Gresbeck, sekretarz biskupa	Aleksander Fabisiak
Rzeźnik	Janusz Sykutera
Zieleniarka	Romana Próchnicka
Langermann	Ferdynand Wójcik
Pani Langermann	Melania Sadecka
Friese	Stanisław Gronkowski
Pani Friese	Zofia Więcławówna
Helga – ich córka	Krystyna Chmielewska Anna Polony
Gizela – ich córka	Danuta Maksymowicz
Weronika von der Recke-przeorysza	Hanna Smólska
Divara – żona Matthisona	Margita Dukiet
Rycerz Johann von Büren	Wiktor Sadecki
Rycerz Hermann von Mengerssen	Jerzy Binczycki
Lancknecht I	Tadeusz Malak
Lancknecht II.	Michał Żarnecki
Kat	* * *
Anabaptystki	Barbara Bosak Ewa Ciepiela Krystyna Chmielewska Danuta Maksymowicz Anna Polony Zofia Więcławówna Halina Wojtacha

OBRAZY:

1. Münster w Westfalii nawraca się. 2. Biskup musi opuścić miasto. 3. Mnich może się uratować. 4. Nowe Jeruzalem. 5. Lancknechci. 6. Aktor zainstalował się. 7. Śmierć proroka. 8. W mieście. 9. Porażka. 10. Zwycięstwo. 11. Biskup i głowa Matthisona. 12. Książęta. 13. Tetrarcha abdykuje. 14. Król Bockelson. 15. Judyta. 16. Ślepy wódz. 17. Wojna zostaje uratowana. 18. Taniec. 19. Kapitulacja. 20. Biskup buntuje się.

MUZYKA: Stanisław Radwan

REŻYSERIA: Zygmunt Hübner

SCENOGRAFIA: Andrzej Cybulski

ASYSTENCI REŻYSERA: Margita Dukiet i Jerzy Binczycki

UKŁAD TAŃCA: Zofia Więcławówna

Dyrektor Teatru: ZYGMUNT HÜBNER ■ Kierownik literacki: JAN BŁOŃSKI

Inspicjent	Katarzyna Kwaśniewska
Sufler	Zdzisława Wątroba
Kostiumy wykonane pod kierunkiem	
– prac. krawiecka damska	Stefania Zaleszczuk
– prac. krawiecka męska	Józef Kania
Dekoracje:	
– pracownia stolarska	Andrzej Skoś
– pracownia malarska	Kazimierz Łaskawski
Prace ślusarskie	Franciszek Miękina
Peruki	Marian Zaleszczuk
Nakrycia głowy	Maria Sztuka
Obuwie	Spółdzielnia Pracy „Gromada" – Kraków
Gł. elektryk	Józef Jasiński
Akustyk	Adam Haase
Brygadier sceny	Wojciech Kurpan
Kierownik techniczny	Adam Burnatowicz

Premiera na scenie Teatru Starego w dniu 2 czerwca 1968 r.

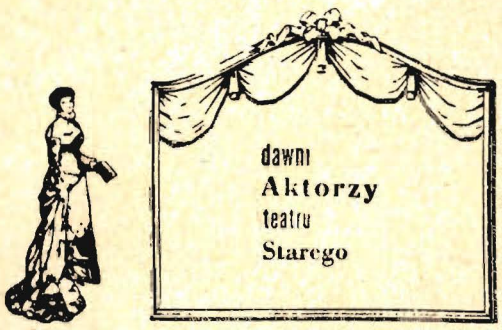
NR e 34

Sezon 1967/68

Premiera

2 czerwca 1968 r.

AFISZ TEATRALNY.



JÓZEFA RADZYŃSKA HUBERTOWA
(1815—1876)

Dnia 21. I. 1847 w naszym teatrze po raz pierwszy grano dramat Gutzkowa „Szkoła bogaczy". Premiera stopniowo zamieniła się w mały skandal. Czwórka aktorów grających główne role nie umiała tekstu, gubili się w nim i nawet pomoc suflera okazała się zbyt słaba. Szczególnie wyróżniła się wśród tej czwórki aktorka, która mówiła co jej przyszło do głowy, mieszając tym do reszty już i tak speszonych partnerów. W połowie ostatniego aktu opuszczona kurtyna położyła kres temu żenującemu widowisku.

Tej samej aktorce zdarzyło się w maju 1843, w melodramacie „Młyn diabelski", gdy uwalniała się na scenie z przebrania pielgrzyma — zapomnieć o brodzie. Wskutek tego zaskoczeni widzowie ujrzeli nagle kobiecą postać, w damskim już stroju, ale z wielką, białą, po pas długą brodą. W lutym tegoż roku ta sama aktorka tak była przejęta śledzeniem tego, co się dzieje w loży I piętra, że w roztargnieniu pochwyciła słowa suflera podrzucone jej partnerowi i wygłosiła kwestię, którą do niej miał powiedzieć amant. Ciągle wytykano jej, że zbyt często „strzela oczyma" do publiczności.

Co najciekawsze, krakowska publiczność, nieskora do pobłażania, kwitowała te przewinienia i wybryki Józefy Radzyńskiej zamiast oburzenia — śmiechem! Uchodziło jej wszystko. Miała żywy temperament, była piękna i wesoła. Ten temperament przysparzał jej nieraz kłopotów. Ukończywszy szkołę baletową w Warszawie debiutowała na prowincji w 1834 r., potem wróciła do szkoły dramatycznej Kudlicza i od 1837 do 1840 roku grała na warszawskiej scenie. Oddalono ją stamtąd za „nieprzyzwoite zachowanie". Podobno młodziutka krakowska baletnica, Maria Tislerówna, późniejsza żona Józefa Bendy, była jej córką.

Po rozstaniu się z teatrem warszawskim Radzyńska przybyła do Krakowa, do zespołu Chełchowskiego. Zachwycano się wtedy przede wszystkim jej urodą. „Arcynadobna" „w rozkwicie niepospolitej piękności" — pisał o niej wtedy powściągliwy zazwyczaj Estreicher. Trudno w to uwierzyć, patrząc dziś na jej fotografię — prawda, że z lat późniejszych i w charakteryzacji — ale relacje są zgodne. Potem zwrócono uwagę na jej niezwykłą troskliwość o kostium, elegancję a nawet wytworność ubioru. Zawsze był on dostosowany do roli, co w tych czasach jeszcze nie było częste, niekiedy popisywała się na scenie strojnością swoich sukni, zmieniając je nieraz kilkakrotnie w czasie jednego przedstawienia. To już było sensacyjne, w czasach, gdy aktorki same sprawiały sobie kostiumy.

Wreszcie stwierdzono, że ta piękna strojnisia jest doskonałą aktorką! Przez krótki tylko czas występowała w rolach amantek. Nie mając jeszcze lat trzydziestu zaczęła grywać postaci komiczno-charakterystyczne — to było jej właściwe powołanie. Ale i poza tym zakresem odnosiła niemałe sukcesy. Do najbardziej popisowych ról kobiecych w latach 1837—1868 zaliczano Jenny w francuskim melodramacie „Wariatka". Przetłumaczyła go dla siebie Leontyna Halpertowa i odniosła w tej roli jeden z największych w życiu tryumfów. Słynna była i kreacja Anieli Aszpergerowej w tej sztuce. Grała Jenny, z ogromnym powodzeniem, w późniejszych latach i Modrzejewska. Otóż Radzyńska w tej roli, zdaniem Estreichera, „nie ustępowała najlepszym artystkom warszawskim, lubo tragiczność nie odpowiada jej powołaniu."

Była niezawodna w każdej roli, oprócz tych, które wymagały tkliwości, rzewnej rozpaczy i czułości. Młodzi ulicznicy, dziewki i baby wiejskie, dewotki, złośnice, stare panny, grymaśnice i zalotnice wszelkich warstw społecznych, intrygantki — w jej wykonaniu były kreacjami, którym nikt współcześnie na polskich scenach nie dorównał. O grze jej w takich rolach pisano zawsze: „mistrzowska", „wielka", „wyborna", „nieporównana", „nikt jej nie zastąpi". Podziwiano prawdziwość jej Rejci („Stacja pocztowa w Hulczy" Korzeniowskiego), w każdym słowie i w każdym geście faktorki żydowskiej. Jako Ludwik (rola tytułowa w „Ulicznika paryskim") „całą tę sztukę utrzymywała". Kiedy raz Radzyńska wyjechała na parę dni do Warszawy, zastąpiła ją w tej roli młoda, bardzo w Krakowie lubiana, aktorka i śpiewaczka operowa, Wiktoria Studzińska. Przyznano jej wiele zalet, stwierdzono jednak, że „pod względem rozweselenia publiczności manierą pauperskich wymysłów i dowcipów — pannie Radzyńskiej nie wyrównała."

Stale chwalona w recenzjach, wywoływana (wg ówczesnego zwyczaju) przez publiczność, rezolutna i wesoła, była Radzyńska jedną z najsympatyczniejszych postaci w naszym teatrze w pierwszej połowie XIX wieku. Z końcem r. 1848 przeniosła się do Lwowa, lecz wróciła znowu na naszą scenę w r. 1854. Tu wyszła za mąż za aktora Karola Huberta i wkrótce potem, w marcu 1858, oboje przeszli na stałe do Lwowa. Pozostała tam już do śmierci, przeszedłszy w r. 1871 na emeryturę. W tym ostatnim okresie, na scenie lwowskiej, mimo powodzenia nie odnosiła już tak wielkich jak dawniej sukcesów. Być może zabrakło reżysera, który potrafiłby pokierować dalej jej żywiołowym talentem, a może ten talent wygasł wraz z młodością, która go żywiła?

MECISZEWSKI *O RADZYŃSKIEJ*

Z wszystkich artystek naszych panna Radzyńska ma figurę najwięcej teatralną. W rolach osobliwie dam wielkich, panna Radzyńska prezentuje się na scenie prawdziwie okazale. (...) W rolach tragicznych, jeżeli charakter przedstawianej osoby uwalnia ją od wzruszeń czulszych i sytuacji tkliwszych, jeżeli jej pozwala być zimną, wyniosłą i wyrachowaną, jak np. w roli księżnej Malborough w „Szklance wody", panna Radzyńska bardzo się dobrze wydaje. (...) Panna Radzyńska bowiem obok pięknej postaci, powabnych rysów twarzy, ma spojrzenie dumne, rozkazujące, akcent mowy suchy, przestankowy i z trudnością tylko do czulszych pozycji naginający się. (...) Wszakże prawdziwy talent panny Radzyńskiej nie pokazuje się tyle w dramacie, ile w komedii, i to w pewnych jej rolach. Kto chce widzieć pannę Radzyńską w blasku talentu, naśladowania i przyswajania sobie charakterów obcych, niech się stara być na przedstawieniu „Krakowiaków i górali", „Nowego Roku", lub tym podobnych sztuk narodowych. Otwarcie powiadam, że mi się rzadko zdarzało widzieć oddane charaktery kobiet naszych wiejskich z taką wiernością i z taką przekonywującą prawdą. (...) W rolach tych panna Radzyńska jest prawdziwą artystką i na każdej scenie podobać się będzie, w każdej publiczności obudzi zapał i każdą do oklasków przymusi. (...) Co do umienia ról p. Radzyńska nie zawsze ma pamięć szczęśliwą, co zaś do toaety, ubiera się z wielkim gustem, choć nieraz zanadto wytwornie.

H. Meciszewski, Uwagi o teatrze krakowskim, s. 165—166

Na benefis p. Modrzejewskiej przedstawiony będzie zajmujący dramat w 5 aktach pp. Scribe i Legouvé, p.n. „Adrienne Lecouvreur". Rola Adrienny, którą odegra beneficjantka, zdaje się tak odpowiadać talentowi p. Modrzejewskiej, iż mniemamy, że policzyć ją będzie można do ról, w których artystka ta celuje.

Czas nr 100 z 1 V 1867

MODRZEJEWSKA
W ALBUMIE CHŁĘDOWSKIEGO

W latach 1869—1870, w nowopowstałym w Krakowie dzienniku „Kraj" ukazywały się tzw. „fotografie" Kalasantego Kruka. Początkowo były to sylwetki polityków galicyjskich, później innych popularnych osobistości. Autorem ukrywającym się pod pseudonimem był Kazimierz Chłędowski, podówczas urzędnik Namiestnictwa we Lwowie, który już nieco wcześniej zaczął swoją karierę literacką. W owej drugiej serii „fotografii", 14 VIII 1870 opublikował Chłędowski swój szkic o Modrzejewskiej, zatytułowany „Julia". Oto fragmenty z niego:

Myśmy wybrali dla naszej bohaterki imię Julii, gdyż jest to rola, w której jej gra do najwyższej dochodzi potęgi, a zresztą ponieważ ona sama najbardziej lubi rolę Julii.

Trudno w słowach malować słodycz i harmonię, a przecież kto nie widział naszej Julii na scenie, w sławnym dziele Szekspira, temu trzebaby dać choć słabe wyobrażenie tego uroczego spokoju pomieszanego z najsilniejszą namiętnością, tej niebiańskiej słodyczy graniczącej z siłą żelaznego rycerza.

Sztuka i sława, oto dwa hasła pani Julii, oto jej najsilniejsza namiętność. Z wielkimi mając do walczenia trudnościami, Julia szła przebojem naprzód, aby sobie zdobyć wieniec laurowy; znękana nieraz stosunkami i otoczeniem, wypogadzała wnet twarz na widok — roli.

Julia umie się otoczyć nieporównanym wdziękiem; piękna, uprzejma, oczytana i dowcipna, mimo woli zmusza otoczenie do podziwiania jej, do pewnego stopnia adoracji.

Rzecz szczególna, że Julia w drugich kobietach znajduje najczęściej także wyraz uwielbienia i że nie tak często, jak inne piękne kobiety, spotyka się z zazdrością swoich towarzyszek.

W Warszawie Julia umiała sobie znaleźć kółko znajomych, w którym jej talent właściwy sobie znajduje żywioł. Kraków był dla niej za małym; ona potrzebowała więcej entuzjazmu, więcej oklasków.

Rozumie się, że Julia nadzwyczaj się umie ubierać; jej smak w ubiorze jest tak wykwintny, ułożenie najmniejszej ozdoby, najmniejszej wstążki tak doskonałe, że Niemiec Wagner, co pisał filozofię strojów, mógłby się u pani Julii uczyć elementarza.

INEZ DE KASTRO TRAGEDIA SODENA

Znana powszechnie na wszystkich polskich i niemieckich teatrach sztuka ta, dla rozczulającej intrygi i prawdziwie chrześcijańskiego rozwiązania (bo się kończy śmiercią niewinnej Inez, w trumnie na katafalku wystawionej) lubioną bywa powszechnie i ma pięć szóstych widzów za sobą. Trudno więc przeciwko niej z czym się odezwać, a tym bardziej przeciw najważniejszej niedorzeczności powstawać, jaką jest morderstwo na scenie i pogrzebowy obchód. Ile razy nam się trafiało widywać tę sztukę, zawsze w nas szczególniejszą litość wzbudzał widok nieszczęsnej Inez, która tyle czasu w trumnie, choć już umarła, poziewać zawsze musi.

W., Gazeta Krakowska, dod. do nru 70 z 31 VIII 1817

opr. Jerzy Got

Krak. Zakł. Graf. nr 3. zam. 957/68 L-13(4733) — 7.000