

ANDRZEJ WIRTH

Towarzysz Frisch i podpalacze

1. ANI PRAWIE KOMUNISTA, ANI TYLKO EPIGON

„można zabijać, ile się tylko zapagnie, trzeba być tylko silniejszym, proszę państwa, no i szybszym. Ja nim jestem! Poniemaj nie mam sumienia, ponieważ jestem wolny...”

(Max Frisch, Graf Öderland)

Jesteśmy świadkami ważnego wydarzenia z zakresu recepcji sztuki zachodniej w Polsce. Po Dürrenmattcie, który od razu wszedł w pole widzenia naszej kultury swymi najwybitniejszymi dziełami: „Wizyta starszej pani” i „Kraksq”¹⁾ dokonano próby wprowadzenia Maxa Frischa. Powiedzmy na wstępie, że jest to próba mniej udana, chociaż jej podjęcie było konieczne. Frisch i Dürrenmatt są dzisiaj niewątpliwie nie tylko najciekawszymi pisarzami szwajcarskimi, ale całego niemieckiego obszaru językowego. Obaj szukają dystansu wobec wyłaniającej się po drugim wstrząsie wojennym cywilizacji termitów. Jeden znajduje go w trzeźwym, nie szczeniącym żadnej wartości sceptycyzmie, drugi w gryzącej ironii i apokaliptycznym humorze. Postawy te są właściwie pozami, skrywającymi rozbudzone poczucie odpowiedzialności i niepokój moralisty. Dürrenmatt wyszedł od Kafki i Brechta, chciał „instynkt metafizyczny” połączyć z wyczuleniem socjalnym. Frisch, którego aspiracje są bardziej filozoficzne, zaczynał od egzystencjalizmu Kierkegaarda i Sartre’a; od Brechta wziął pomysły formalne i model „teatru bez iluzji”.

Frischa zaprezentowano w Teatrze Współczesnym w Warszawie moralitetem „Biedermann i podpalacze”. Sztuka ta zyskała w Niemczech w roku ubiegłym niejaki rozgłos i wywołała kontrowersyjne oceny. Ta wrzawa spowodowana była głównie asocjacjami politycznymi, które nie są jednak na tyle jednoznaczne, aby wywołać skandal. Są za mgliste, aby mogły elektryzować opinię zachodnią; u nas wydają się banalne i jakby od dawna znane.

Recenzent „Trybuny Ludu”, Roman Szydłowski, zatytułował swoje sprawozdanie z premiery: „Bezlitosna rozprawa z niemieckim mieszczaństwem”. Otóż literatura niemiecka od blisko pięćdziesięciu lat „bezlitośnie” rozprawia się z mieszczaństwem, co nie ma jednak, jak wiadomo, uchwytne go wpływu ani na świadomość tej klasy, ani na bieg inspirowanych przez nią wydarzeń. Temat ograł się pod piórem Henryka Manna, Arnolda Zweiga, Bechera i Wolfa. Jeśli natomiast krytykę tę chce ktoś uprawiać, aby odpowiedzieć sobie na pytanie: „Cóż może począć przeciw nieszczęściu ten, który przemian się lęka bardziej niżli nieszczęścia?” — musi ukryć retoryczny charakter pytania. Frisch osiąga to, zrezygnując od Brechta moralitetową formę i metodę „efektu obcości”. Powstaje intelektualnie łatwa, lecz świetnie napisana sztuka. W dodatku sztuka

ta nie jest ani formalnie, ani treściowo reprezentatywna dla całości kształtu twórczości Frischa. Szydłowski, zasugerowany „wymową” sztuki, chce widzieć w Frischu prawie komunistę. Kott natomiast zawiadania czytelników, że Frisch go rozczarował, bo znalazł w nim tylko zręcznego epigona Brechta²⁾. Oba uogólnienia zawdzięczają swój rozmach nie uwzględnieniu podstawowych dzieł Frischa. Ale jest to również sygnał, że sztuka, rozpoczynająca w Polsce teatralną recepcję wybitnego dramaturga, została wybrana nietrafnie, co może zaciążyć nad dalszymi losami Frischa na naszych scenach.

Frisch nie jest ani prawie komunistą, ani tylko epigonem Brechta. W powieści „Stiller” (1954), która przyniosła mu sławę jako prozaikowi, podejmuje nieznaną dotychczasową epicką problem egzystencjalny i teoriiopoznawczy. Kwestionuje mianowicie tożsamość bohatera z samym bohaterem, poddając kontroli przekonania jakie żywimy o sobie. Inspiracja Kierkegaarda zdaje się nie ulegać wątpliwości. Ujawnia ją zresztą motto z „Entweder-Oder”: „Patrz, właśnie dlatego tak trudno jest wybrać samego siebie, bo w wyborze tym absolutna izolacja pokrywa się z absolutną ciągłością, bo każda możliwość stania się czymś innym, czy raczej przetworzenia się w coś innego jest całkowicie wykluczona”.

Jest to obsesyjny wątek myślowy Frischa, na który natrafiamy również i w jego sztukach: Człowiek jest wolny, może wyzwolić się ze swej kondycji, ale nie może wyzwolić się od siebie, od swych nawyków, postaw, myśli. Człowiek zawsze pozostaje sobą, projekcją własnych kompleksów w świat zewnętrzny. Frischowska koncepcja człowieka i świata jest więc antydialektyczna. Jest diametralnie różna od koncepcji brechtowskiej, która zakłada, że świat jest zmienny i podległy przemianom. Dziwny to komunistą, który nie uznaje możliwości zmienienia świata. A Frisch nie tylko nie uznaje tej możliwości, ale swemu przeświadczeniu daje sugestywny artystycznie wyraz. Pozwalam sobie odesłać zainteresowanych do mojej analizy bardzo reprezentatywnej sztuki Frischa „Graf Öderland” (1951)³⁾. Sztuka ta stanowi studium „wolności delirycznej” jakiej nie mogą osiągnąć nawet bohaterowie Sartre’a. Frisch w przeprowadzeniu koncepcji wolności okazuje się bowiem bardziej konsekwentny i radykalny od swego inspiratora. Ten radykalizm jest wynikiem rozwoju: w znacznie wcześniejsze i słabsze sztuce „Santa Cruz” (1944)⁴⁾, przypominającej atmosferę trochę naszego Szanawskiego, jest już zarysowany typowy egzystencjalistyczny problem bohatera, który szuka „wyzwalającego” czynu.

Dla polskiej publiczności na pewno byłoby bardziej pobudzające intelektualnie rozpocząć znajomość z

¹⁾ Por. „Przegląd Kulturalny” nr 18, 1959 r.

²⁾ Uwagi o teatrze w Niemczech „Dialog” nr 10, 1957, str. 126 i nast.

³⁾ Rzeczą tę przełożył Jacek Frühling, była drukowana w „Dialogu” nr 4, 1957.



Frischem od rzeczy, które mogą raczej wywołać sprzeciw niż łatwą intelektualnie akceptację. Pod tym względem „Graf Öderland” na pewno ciekawszy jest od „Biedermann”. A już na pewno obie te sztuki ustępują utworowi, który uważam za najwybitniejszą rzecz teatralną Frischa. Jest nią „Don Juan oder die Liebe zur Geometrie”. „Don Juan” Frischa jest nie tylko próbą przewartościowania starej legendy o uwodzicielu, lecz parabolą o tragedii i komizmie współczesnego intelektualisty. Takiemu startowi teatralnemu Frischa, powinny towarzyszyć wysiłki wydawnictw nad przyswojeniem jego świetnej prozy. Na pierwszy ogień powinna pójść powieść „Homo faber”, podejmująca sugestywnie krytykę naiwnego potocznego racjonalizmu i pozytywistycznej wiary w moc nauki. Rzecz ta zapewne wywołałaby u nas wiele sprzeciwów, jest w niej bowiem problematyka filozoficzna do której podjęcia nie dojrzała jeszcze opinia. Frischowi bowiem jednego nie można odmówić: wyczulenia na sprawy, które niesie przyszłość. Można a może nawet trzeba odrzucać pewne jego rozwiązania, ale problematyka, którą nam proponuje jest już zapowiedzią „mrowiskowej” kultury trzeciego tysiąclecia.

2. MORALITET O KAMELEONIE

Kameleon daltonista
nie da mleka
Kameleon daltonista
to kaleka

(Piosenka STS)

Frisch z formy moralitetu robi użytek parodystyczny. Nie dostrzegł tego inscenizator, a przynajmniej nie potrafił nas przekonać, że widzi tę szczególną funkcję formy. Jest ona zaznaczona przez autora urywanym tokiem sztucznie uroczystych, kassandrycznych wypowiedzi chóru. Efekt polega na kontraście klasycyzującej formy i płaskiej treści.

„Błada, nerwowa, rozstrzęsioną okropnie,
Spać nie mogąca, nieszczęsną —
Widzę małżonkę”.

Kiedy chór zaczyna nudzić, koryfeusz mu przerywa; kiedy upomnienia chóru stają się zbyt natrętne, Biedermann łamie dystans między osobami dramatu a chórem i wola niecierpliwie: „Proszę się streszczać!”, kiedy na scenę wchodzi Babette, Biedermann mówi usprawiedliwiająco: „Mam konferencję z chórem” etc. etc. Otóż te efekty nie zostały wygrane, forma moralitetu wzięta została serio, a widz pozbawiony ważnego komponentu estetycznego.

U Frischa obserwujemy — aluzyjnie demaskowanie formy moralitetowej. W scenie pijaństwa Schmitz wola do Biedermann — Jedermann!; jeszcze raz autor przypomina nam, że oglądamy moralitet. Fabuła ma wiele elementów antycypujących bieg akcji; już w pierwszej scenie dowiadujemy się, co grozi domowi Biedermannowi, chór zaś potwierdza, że cios jest nieunikniony.

Serdecznie otwiera mu drzwi,
bezbronny, niestety, lecz strachem
znużony,

pełen nadziei...

Aż jest już za późno.

Jest to właściwie poetyce moralitetu wyłączenie momentu niespodzianki i zaskoczenia. Fabuła zmierza wyłącznie do zilustrowania pewnej nieskomplikowanej tezy, która nie pojawia się jako konkluzja, lecz znana jest od początku. Również postaci konstruowane są antydialektycznie. Biedermann jest takim samym Biedermannem na początku sztuki i w epilogu, nie rozwija się i nie może się rozwijać; może się jedynie powtarzać. Zarysowana w epilogu perspektywa powrotu Biedermannów z piekła na ziemię jest również ilustracją tego założenia.

Może ktoś powiedzieć, że jednak Biedermann się rozwija, że przechodzi od aprobaty zła do współuczestnictwa w nim. Jest to tylko złudzenie. Wszelkie zachowania Biedermann mieszcza się bowiem w ramach filozofii, którą wyznaje. Sprawdzają się ona do trzech zasad:

1. „trzeba mieć troszkę zaufania”
2. „nie robić sobie wrogów”
3. „na szczęście to nie u nas”

Mieszczanin, którego idealnym wzorcem w sztuce jest Biedermann, nie pojmuje, co się wokół niego dzieje nie dlatego, że pojąć nie może, lecz dlatego, że nie chce. I dlatego taktyka podpalaczy nie jest bynajmniej paradoksalna. Mówią oni: „...najlepszą maską jest naga, surowa prawda. W prawdę nikt nie wierzy”.

Wartość moralitetu Frischa realizuje się nie w tezie, która nie jest odkrywcza i dość już zbanalizowana przez życie i literaturę, lecz w samym sposobie przeprowadzenia tej tezy. Frisch powoduje się niezawodnym poczuciem teatralności.

Przypomnijmy choćby scenę nakrywania stołu. To satyra na przystosowawcze zdolności mieszczańców oportunistów. Wyrażona samą sytuacją, ziszcza się nie w słowach, lecz w elementarnym zdarzeniu scenicznym.

Epilog, który Frisch dopisał później do swego moralitetu wydaje się zupełnie niepotrzebny. Nie podnosi tezy w sferę uogólnienia, zdarzenia przedstawione w części pierwszej nie nabierają dzięki temu uzupełnieniu jakiegoś innego sensu. Epilog dzieje się w piekle, ale naprawdę rozgrywa się nadal na tej samej płaszczyźnie fabularnej. Uogólnienie zawarte jest już w komentarzach chóru, w znaczących nazwiskach. W parabolicznym charakterze fabuły.

Wiadomo, że teatr Axera jest sceną znakomitej kultury aktorskiej. Przyzwyczajono nas, że można pod tym względem stawiać Teatrowi Współczesnemu najwyższe wymagania i rzadko poczuć się zawiedzionym. Dwie jednak role przeszły oczekiwania. Mam tu na myśli kreacje Mieczysława Czechowicza i Andrzeja Łapickiego. Role podpalaczy są w tej sztuce najtrudniejsze. Nie są oni bowiem jednoznacznie określani. Wiadomo niestety, że Schmitz był cyrkowcem, a Eisenring kelnerem. Ale przecież są to zarazem zawodowi podpalacze. Cyrkowiec i kelner to tylko „kryptozawody”. Muszą być realni i konkretni, ale jednocześnie powinni zachować cechy ogólne niejasnej klasy „podpalaczy”. A podpalacz to może być w świetle ogólnej tezy moralitetu i podlegacz wojenny, i wojskowy profesjonalista, i obłąkany agresywny polityk, i rekin przemysłu zbrojeniowego. Wspólną ich cechą jest właściwość określaną przez psychologów jako *moral insanity*.

Czechowicz i Łapicki dali dwa świetne studia indyferentyzmu moralnego. „A oni, czyści wśród zniszczenia” można by powiedzieć, parafrazując Eluarda. Żądza niszczenia nie wynikała ani z ich charakteru, ani nie była jakąś straszną deformacją psychiki. Oni działali w sposób jak najbardziej naturalny, pod naciskiem swojej kondycji podpalaczy. Podpalacze podpalają z taką samą naturalnością, z jaką jedwabnik wysnuwa z siebie nić. Schmitz Czechowicza miał w sobie ludową naiwność i prostotę, jego cwanliactwo pokrywała rozbrajająca bezradność. Łapicki jako Eisenring miał przesadne manery proletariusza w kólnierzyku. Rolę tę cechowała niezawodna precyzja gestu, wdzięk i błyskotliwa inteligencja. Czechowicz był ciężki, niedźwiedziowały, grał sylwetką i zwolnionym ruchem. Łapicki miał w rękach zręczność prestidigitatora i lekkość salonowca. Był w tym pyszny kontrast naturalnej siły koniecznej i rafinowanego esprit, „ciemnego” i „jasnego” aktorstwa, w sensie w jakim poeci mówią o „ciemnym” i „jasnym” wierszu. Mieli epicki dystans i odwagę wychodzenia gestem i wzrokiem poza rampę. Obaj dawali aktorstwo antyiluzjonistyczne, takie jakiego domaga się Brecht i jakiego potrzebuje Frisch.

Andrzej Wirth.