



Prasowe
Wydawnictwo
Dokumentacyjne
RSW „P-K-R”

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

SPRAWY I LUDZIE

50-010 Wrocław, ul. Podwale 4

wydanie

23

9-06-83

SPRAWY I LUDZIE

665

OBCOJEZYCZNY dramat daje również szanse realizacji w nieswoim otoczeniu, w kontekstach obcej autorowi kultury, mitów, wyobrażeń, obcego wreszcie — co ma znaczenie niepoślednie — języka. „Woyzeck”, wystawiony w 1921 przez Reinhardta na scenie Deutsches Theater był, owszem, dramatem ludzkiej nędzy tworzącej własną, autonomiczną moralność, dramatem jednocześnie umiejscowionym w kontekście i atmosferze heskiego świata ludowego. Sztuka w przekładzie traci z pewnością wiele elementów znaczących, ma jednak szansę uzyskać, właśnie dzięki temu „zubożeniu”, wymiar może nawet bardziej uniwersalny, istniejący już w strukturze dramatu, lecz dzięki obcej przeróbce szczególnie uwypuklony, nadający się do rozpisania na poszczególne głosy partytury scenicznej.

II

Wiedzieć trzeba, co w nas kłamie, powoduje do zbrodni, kradzieży, oszustwa. Gdzie istnieje motor postępowania ludzkiego — w nas czy poza nami. Przepaścią jest człowiek — powie Woyzeck — przepaścią, gdzie trudno odnaleźć oporę, gdzie nadzieja rysuje się nikło, gdzie kosmos kurczy się do rozmiarów kawał-

cki, w którego centrum stała postać „biednego człowieka”. W postawie autora dopatrywano się elementów współczucia — współczucie właśnie miał okazać Büchner postaci, którą powołał do życia, współczucie wobec beznadziejności jej losu. Naturalistyczna interpretacja dramatu kazała widzieć w bohaterze jedynie produkt otoczenia, środowiska, jego norm, pozornych wartości.

Wydaje się, że we wrocławskim przedstawieniu „Woyzecka” ta właśnie interpretacja była dla reżysera najbardziej wiążąca.

VI

Stwierdzenie to zdawać się może uproszczone, skoro oglądamy spektakl wykorzystujący arsenał teatralnych środków wyrazu, np. zręczne, choć nie zawsze zrozumiałe, operowanie przestrzenią sceny (dialog pomiędzy Doktorem a Kapitanem rozgrywający się na pierwszym balkonie) lub taniec będący jedyną chyba sekwencją spektaklu, gdzie reżyserowi udało się dokonać przekładu wewnętrznych obsesji bohatera na język obrazu, dźwięku, światła i ruchu (w przekładzie zamiast błędnego „dalej, dalej” Woyzecka lepsze byłoby znane z Wyspiańskiego „raz dokoła”).

Dlaczego
jest
człowiek?

jest człowiek?

Wojciech Kunicki

ka zmurzonego drewna, zwiędłego słonecznika i przewróconego garnka. Pytania prostego człowieka — o moralność, o miłość, o wolność i zależność przestają być pytaniami proletariusza stojącego przed murem niemożności społecznej, stają się pytaniami wszystkich. Wizje Woyzecka — łuna nad miastem, przenikliwy dźwięk puzonów, obsesja pływającej rzeczywistości wyrastająca z tradycji i widzeń św. Jana — to również lęki, które są naszymi lekami. Jedermann. Każdy zatem, rozpięty między normami a możliwościami racjonalizacji świata, gdzie własna, nawet najprostsza moralność nie wystarcza, gdzie wina staje się rozmyta i niejasna, jest bohaterem sztuki.

III

Sprawa Johanna Christiana Woyzecka, który 3 czerwca 1821 w godzinach przedpołudniowych, w bramie domu przy ulicy Piaskowej w Lipsku zamordował swoją kochankę, 46-letnią wdowę po chirurgu Wooscie, i który następnie w wyniku długoletniego procesu popartego raportem lekarza, dr. Clarusa, dowodzącym, że oskarżony w momencie popełnienia zbrodni był w pełni poczytalny, został stracony na rynku lipskim 27 sierpnia 1824, sprowokowała dyskusję w oświeconych kręgach intelektualistów niemieckich. Postawiono problem, czy człowiek ten, dawny żołnierz w różnych służbach, fryzjer, posługacz, żebrak wreszcie, był zdolny do moralnej kwalifikacji swojego uczynku, czy był poczytalny. W roku 1828 na ulicach Norymbergi pojawia się Kaspar Hauser; dyskutując nad procesem socjalizacji tego człowieka zadawano również pytanie, czy normy moralne są jakością nabytą czy istnieją one jako dane w człowieku.

IV

Büchner nie podejmował w „Woyzecku” dyskusji na temat sporów o idealistyczną i materialistyczną wizję człowieka. „Rysuję swe charakterystyki zgodnie z własnym wyobrażeniem o ich zgodności z naturą i historią, a śmieję się z tych, którzy by mnie chcieli obarczyć odpowiedzialnością za ich moralność lub niemoralność”. Rysował swoje postacie suwerennie, starając się podpatrzeć człowieka stojącego wobec dwu wielkich kompleksów uwarunkowań — natury i historii, jak pisał. Starał się uzyskać podobnie niezależną wizję osoby, jak Szekspir, Goethe czy uwielbiany przez niego Lenz. Szydził jednakowo z tych, którzy moralność rozumieli jedynie w kategoriach posiadania — przypomnieć wypada zdanie Kapitana: „Moralnym się jest, gdy się ma moralność” — jak i z tych, którzy sądzili, że człowiek może się stać bardziej ludzki dzięki szczególnemu rodzajowi odżywiania. Büchner relatywizował pojęcie wolności (dość przytoczyć wypowiedziane w dwuznacznym kontekście zdania Doktora: „Woyzeck, człowiek jest wolny. W człowieku indywidualność rozwija się do wolności”).

V

Manuskrypt dramatu przeleżał w papierach pośmiertnych Büchnera do roku 1879, kiedy wydał go, odczytując zresztą mylnie tytuł jako „Wozzeck”, Karl Emil Franzos. Okrzyczano utwór genialnego pisarza jako dzieło prekursorskie wobec powstającej wówczas literatury nurtu naturalistycznego — był to zdaniem ówczesnej krytyki pierwszy dramat niemie-

VII

Szczególne przerysowanie w spektaklu tego typu zależności, jaką jest zależność wojskowa, przerysowanie polegające na rozwinięciu zdania „Żołnierz to najniższa forma bytu ludzkiego”, powoduje naturalistyczne ujednolicenie wizji bohatera. Cechy bestii poligonowej wykazuje w spektaklu nie tylko Kapitan, ale i Doktor. Racje bohaterów ulegają redukcji. Doktor — karykaturalny reprezentant nauki, skrzywiony symbol ratio oraz Kapitan — pseudofilozof, filister obawiający się własnej pustki, drżący przed śmiercią otyły mieszczyk, stają się funkcją jedynej siły — wojska, państwa, politycznej przemocy.

VIII

Büchner pragnął pierwotnie zakończyć swój dramat nieco inaczej. Świadczą o tym pozostałe w paralipomenach fragmenty, których akcja rozgrywa się na posterunku policji. „Piękny mord, mord, jakiego dawno nie było”.

Być może Büchner pragnął prześledzić wydarzenia związane z procesem Woyzecka, może chciał jakby uzupełnić wizję charakterologiczną swojego bohatera. Zdecydował jednak inaczej. Autor spektaklu, zgodnie ze swoją wizją, zastosował bardzo interesujący chwyt: Woyzeck ginie, ale nie śmiercią samobójczą, lecz zabity przez żołnierza. Słowa o pięknym mordzie, wypowiedziane przez quasi-narratora otwierającego i zamykającego spektakl, zyskują rzeczywiście ekspresyjną dwuznaczność, gdyż można je odnieść zarówno do Marii, jak i do Woyzecka. Naturalistyczna interpretacja znajduje w tym momencie swoje dopełnienie: bohater ginie jako ofiara przemocy społecznej, jako ofiara sił stojących poza nim. Negacji ulega to, co tak ładnie wyraził Alfred Kerr: „Woyzeck nie jest bohaterem dramatu — jest postacią dramatyczną”.

IX

Konsekwencją wizji reżysera jest kreacja postaci Marii. Jej elementarne rozterki, niepokoje, gra strachu przed sobą, obawa przed Woyzeckiem, biologiczna fascynacja postacią Tamburmajora są właściwe w wielki biblijny kontekst jawno-grzesznicy Magdaleny. Wizja postaci w spektaklu nie oddawała ani części tych różnic — odnosiło się wrażenie, jakoby jedynym jej celem było popchnąć akcję naprzód, uprawdopodobnić, uczynić możliwą śmierć Woyzecka.

X

Niemądrą rzeczą byłoby wytykać reżyserowi odstępstwo od tekstu dramatu, traktując ów fakt jako coś wysoce nagannego wobec uświęconego kanonu dzieła. Należy jednak pytać o sens zmian, sens rozłożenia akcentów. Jeżeli, osłabiając wymowę jednej sfery znaczeniowej, wzmacnia się inną, zdaniem reżysera ważniejszą, jeżeli zmiana pozwoli na głębsze wykorzystanie możliwości tekstu — wówczas interwencje są uzasadnione. Jeżeli sens dramatu zostanie uproszczony, zredukowany do warstwy może wcale nie najważniejszej — wówczas pomysły reżysera tracą swą nośność, wówczas znakomita sztuka staje się niezbyt udanym spektaklem.

Warto po obejrzeniu widowiska sięgnąć po tekst. Dużo tam prawdziwego ludzkiego dramatu, dużo tam wielkiego teatru. Pytanie tylko: Jak go stworzyć?