

Przez dwa lata mówiliśmy wiele o teatrze, o dramaturgii Brechta. Mówiliśmy trochę na ślepo, znając tylko teksty, mając tylko przedstawienia pokazane na gościnnych występach. Dobrze się stało, że Teatr im. Słowackiego podjął dziś zadanie związania dramatu Brechta ze sceną polską. Zadanie o tyle ambi-entologicznie o ile odpowiedzialne i trudne artystycznie.

Brechtowi zarzuca się często — szczególnie w postępowej, demokratycznej prasie niemieckiej — że jego twórczość dramatyczna nie wyzwoliła się jeszcze z tendencji pacyfistycznych i humanitarnych, którym pisarz oddał swoje pióro w latach dwudziestych, po pierwszej wojnie światowej. „Kaukaskie kredowe koło“, którego prapremiera polska (druga po rzeczywistej prapremierze berlińskiej) odbyła się w Teatrze im. Słowackiego, obok sztuki „Karabiny pani Carrar“, najmniej może takim zarzutem podlegać. Jest cenne i miłe, że teatr wybrał właśnie tę sztukę, dojrzałą, najbliższą nam ideologicznie, nie licząc się z żadnymi trudnościami, a raczej licząc ambitnie na ich przewyżczenie. Bo przy swej niewątpliwiej jasności politycznej, przy całym zaangażowaniu po stronie postępu, po stronie ludowej sprawiedliwości, „Kaukaskie kredowe koło“ jest jedną z najbardziej skomplikowanych artystycznie sztuk Brechta, jest sztuką, która dziś wywołuje jeszcze najwyższe w krytyce niemieckiej dyskusje. Warto się zapoznać z ich zasadniczą problematyką.

Bertolt Brecht jest nie tylko wybitnym praktykiem teatralnym: dramaturgiem i reżyserem, ale także i jedynym bodajże dziś w Niemczech teoretykiem teatru. Jego inscenizacje w teatrze Berliner Ensemble nie są nigdy wynikiem przypadku, ale zawsze jak najbardziej przemyślanej koncepcji, są zawsze etapami na drodze rozwojowej tego, co nazwać by można teatrem Brechta. Podstawowa zasada tego teatru — ta, która najbardziej będzie nas interesować przy omawianiu „Kredowego koła“ — narodziła się niemal przed czterdziestym, gdy Brecht przygotowywał się do słynnej inscenizacji „Matki“ Gorkiego. Narodziła się w świadomej walce, jaką pisarz wypowiedział wówczas niemieckiemu ekspresjonizmowi.

Brecht rozpoczynał swoją pracę dramaturga podczas niebywałego rozkwitu metody ekspresjonistycznej na scenach niemieckich i sam jej bardzo ulegał. Ale w okresie zaostrej się sytuacji politycznej, w okresie narastającej presji faszyzmu, ekspresjoniści coraz bardziej zaczęli oddalać się od pozycji postępowych, coraz bardziej — przynajmniej przez swych wybitnych

Artur Strumiłowski

Pierwsza polska premiera Brechta

przedstawicielei — zaczęli zbliżać się do faszyzmu. To otrzeźwiło Brechta. Zobaczył, że metoda artystyczna nie jest wcale oderwana od pozycji politycznych pisarza, przeciwnie elementy te określają się wzajemnie. Zerwał więc z tym, co w twórczości jego było dotąd tylko metodą.

Na czym polegała ta metoda? Odpowiedzmy słowami jednego z niemieckich krytyków: „Pisząc strzępkami zdań, słowami oderwanymi od jakiegokolwiek złożonej myśli — mimo wielkiej sugestywności narażali się (ekspresjoniści — przyp. mój) na zarzut niejasności... Nowy dramat wżwał na pomoc te wszystkie środki techniczne, które dziś wyzwalały działanie maski. A więc na przykład gramofon — maskę głosu, plakat elektryczny lub tubę“.

Trzeba jeszcze dodać, że w metodzie tej znalazło się wiele miejsca dla kultu podświadomości ludzkiej, odruchów, niekontrolowanych skojarzeń psychologicznych, wreszcie — dla patologii.

Z tą metodą Brecht zerwał zdecydowanie. Przeciwwstawił jej tzw. teatr epicki, który oparł na zasadzie typowego dla Niemiec średniowiecznego moralitetu, ale który jest przede wszystkim teatrem chińskim. Teatr ten polega m. in. na tym, że aktor nie odtwarza na scenie przeżyć granej postaci ale opowiada o nich, dramat nie wynika z akcji ale akcja jest opowieścią o dramacie. Przyjmując używaną u nas najczęściej terminologię, postaci na scenie nie są żywe, tzn. nie naśladują wszystkich sytuacji życiowych w ich konsekwentnym i koniecznym rozwoju, ale „odgrywają“ w sposób zupełnie umowny najważniejsze momenty dramatu, o innych mówiąc niekiedy wprost do widowni. Za pomocą tak pojętego teatru, jasnego, komunikatywnego, agitacyjnego, poprowadził Brecht dalej swoją walkę polityczną o ideały humanizmu i pokoju, o ideały coraz ściślej wiążące się z ideologią komunizmu.

Ale właśnie ta zasada teatru epickiego realizowana przez Brechta dzisiaj, wywołuje wśród krytyków niemieckich poważne dyskusje i duże opory. Nie zaprzecza się Brechtowi wyraźnych walorów politycznych jego teatru, dyskutuje się tylko o jego formie bardzo indywidualnej i szczególnie. W tej dyskusji wielkim argumentem stała

się właśnie berlińska prapremiera „Kaukaskiego kredowego koła“. Jest to bowiem sztuka, w której najdobitniej dochodzi do głosu koncepcja teatru epickiego (nawet sam motyw utworu, nie tylko środki, oparty jest na chińskiej legendzie), o wiele silniej niż w „Panu Puntilli“, „Galileusz“, czy nawet w „Matce Courage“. Dlatego też powiedziałem, że Teatr im. Słowackiego (inscenizacja Ireny Babel i Andrzeja Stopki, reżyseria I Babel, scenografia A. Stopki) podjął zadanie szczególnie odpowiedzialne. — Utwór trudny artystycznie, nie wiążący się z żadną tradycją naszego teatru, budzący przed premierą wiele dyskusji i wątpliwości. Jego atutem bezspornym była tylko jasność polityczna i wielka sztuka pisarska Brechta. Odważnie stawiając na to — teatr właściwie wygrał.

Na scenie był przede wszystkim Brecht. Z całą swoją zjadliwą i fioniczną ostrością spojrzenia na społeczeństwo, z całą miłością dla słachetności ludzkiej i pogardą dla zła i głupoty, z całą mądrością ludową która w ujęciu świetnego pisarza okazuje się po prostu mądrością ludzką, humanistyczną. Ale także z tym, co utwierdzone już w jego twórczości, nam może dzisiaj wydawać się zaskakujące, nowe, niemal odkrywcze. Myślę tu o pewnej świadomej brutalizacji języka czy sytuacji scenicznych, o tych wszystkich momentach, które są niemal prowokacyjnym wyzwaniem rzuconym kółństwu moralnemu, głupocie politycznej. Jakże często nadzwyczaj żywa reakcja widowni mówi sama, który strzał trafia celnie a który chybia.

Ta „prowokacyjność“ jest przede wszystkim przywilejem sędziego Azdaka. Akcja sztuki dzieje się w Gruzji w okresie feudalnych wojen. Ludowy mędrak, pijak i łapownik, Azdak, został przypadkiem w zamęcie walk wybrany sędzią. I jest to sędzia stronniczy. Ale nie broni ani bogatych, ani tych, którzy dają mu największe łapówki, ani tych, dla których sporządzona jest wielka księga praw. Broni ubogich, skrzywdzonych, poniżonych, broni zawsze sprawę ludzką, dla której zwykle kodeksy i litery prawa nie wystarczają. Jeśli parobka oskarża się o zgwałcenie żony gospodarza, to Azdak stwierdziwszy jej powab i zalotność orzeka sprawiedliwie jej

„winę“: to ona go sprowokowała swoim wyglądem, swoim zachowaniem. Jeśli złodziej okradł bogaczy i cały łup — niewielki zresztą — rozdawał ubogim i potrzebującym, to winni: są oczywiście, tylko ci bogacze, którzy ośmielają się oskarżać złodzieja i łapówką chcą przekupić „wysoki sąd“. Jeśli dwie kobiety wiodą spór o dziecko, to sędzia przyznaje je nie rzeczywistej lecz wyrodnej matce, ale tej, która dziecko naprawdę kochała, wykarmla, ustrzegła od niebezpieczeństw i zaczęła wychowywać na uczciwego choć niebogatego człowieka. Rozstrzygnęła próba „kredowego koła“ o ten właśnie humanistyczny, nowy motyw rozwiązania, wzbogacająca starą chińską legendę.

„Cusza Wąchnadze została uznana matką dziecka, dla którego narażała swe życie i z którym związała swój los. Anna Lutosławska odniosła sukces nieomalże niemiejszy, ale w zupełnie innym wymiarze — i trudno tu powiedzieć, ile zawdzięczała „sprawiedliwemu sędziemu“, reżyserowi. Dużą rolę wypełniła nie tylko dobra ale także serdeczną i ciepłą robotą aktorską. Scena przejścia przez kładkę nad przepaścią wymaga mistrzostwa, aby wywołać dramatyczne napięcie. Ale tu aktorka może mieć żal do scenografa. Stopkę w tym momencie koncepcja skrótu i umowności zaprowadziła nieco za daleko. Trzeba to było jakoś inaczej rozwiązać; tym bardziej, że zasada całości — właśnie umowność i skrótość — wydaje się zupełnie słuszną, uzasadnioną i konieczną.

Bardzo dobrze natomiast pokazała Lutosławska inne sceny ucieczki w góry. Nie było tam monotonii ale wielka zmienność środków, rytmu, samego kroku. Zmienność, bogactwo, wielorakość środków aktorskich jest konieczna w inscenizacjach Brechta — myślę, że o tym nie zawsze pamiętali aktorzy, a reżyser niewiele mógł na to poradzić. Np. scena uczytu pogrzebowo-weselnej zatrzymała się gdzieś w połowie nawet nie przez mnicha (Karol Podgóski), który robił raczej co mógł, ale przez jakieś niezdecydowanie reszty zespołu. Warto wspomnieć, że niektórzy krytycy niemieccy uważają tę scenę w ogóle za niepotrzebne zadrażnianie snaw religijnych, ale wydaje mi się, że satyra i znakomita ironia są tu tak jednoznacznie skierowane przeciwko wszel-

„GAZETA KRAKOWSKA“
1954

kiemu ciemnogrodztwu, że nie mogą zostawiać żadnych wątpliwości.

Przedstawienie stało się dużym osiągnięciem reżyserskim Ireny Babel. Ale były tutaj także pewne przewinienia. Idąc za Brechtem, za tradycją moralitetu i chińskiego teatru, reżyserka przystroiła niektóre postaci negatywne w maski. Ale maska powinna tylko podkreślać to, co mówią swymi środkami aktorzy. Niestety, nie zawsze tak było, częściej najostrejszy wydzźwięk paraliżowany był przez brak dostatecznie szerokiej skali środków wyrazu. Widocznej gdzie indziej nieporadności przeciwstawił się wyrażnie Henryk Bąk w roli Azdaka, który świadomie chyba tonował wszystkie nazbyt już męczące jaskrawości roli, mogące w zasadzie zaprowadzić aktora aż do jaw. naturalizmu. Wyszło to tylko roli na dobre. Bąk pogłębił postać Azdaka, nie pozostając na kuszącej tu bardzo powierzchaj tekstu, poszukał jakichś motywów wewnętrznych, jakiegokolwiek, chciałoby się powiedzieć, filozofii. Nie wiem na ile stworzył on — jak powiadają niektórzy — „postać brechtowską“, ale na pewno był przekonujący, konsekwentny i dołączał się do ogólniejszej koncepcji reżyserskiej. Dołączał się tym właśnie pogłębieniem postaci i jakimś, powiedziabym, likwidacją jej „epickości“. Nie on jeden. Można to było także widzieć u Lutosławskiej albo w rolach zupełnie epizodycznych: Jaworskiego czy Chanieckiej, Porębskiej czy Kruczyńskiego, Przystawskiego czy Cebulskiego, a nawet Fuldego czy Krzyżanowskiego, występujących po stronie „wrogów ludu“. Ile w tym było nieprzygotowania do specyfiki brechtowskiego dramatu, a ile świadomego przełamania jego konwencji — trudno ściśle ocenić. Pewne, tak drobne elementy, jak np. unieruchomienie, dość nieporadnego zresztą chóru, świadczą raczej na rzecz możliwości drugiej.

Tak więc z „teatru epickiego“ został właściwie tylko Marian Stojkowski jako pieśniarz Czeldze wiążący fragmenty akcji swą opowieścią w tym bardzo ciekawej muzyki Paula Dessau, skomponowanej na motywach gruzińskich dla berlińskiego przedstawienia. Czeldze opowiada tę historię współcześnie kołchoźnikom z dwóch kołchozów spierających się o pewną dolinę. Po wysłuchaniu opowieści dolina zostaje przyznana tym, którzy się nią lepiej zaopiekują i lepiej ją wykorzystają. Stara legenda o kredowym kole zyskuje nowy, bardzo bliski sens.

Pierwsze tegoroczne przedstawienie Państwowego Teatru im. Słowackiego jest niewątpliwie jego sukcesem. Wielka tu zasługa zarówno Brechta jak i odważnej ambicji teatru.

ARTUR STRUMIŁOWSKI