

# STARA MĄDROŚĆ i NOWA

STEFAN TREUGUTT



Bertold Brecht — „Kaukaskie kredowe koło”. Koniec obrazu V. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie.

Krakowski Teatr im. Słowackiego gra obecnie *Kaukaskie kredowe koło* Bertolda Brechta. Kierownictwu artystycznemu teatru można gratulować wyboru pozycji repertuarowej — inscenizatorem polskiego prawykonania *Kredowego koła*, Irene Babel i Andrzejowi Stopce, należy się gorące słowo uznania za piękne przedstawienie.

Krakowianie oglądają sztukę Brechta w oryginalnym i bardzo interesującym kształcie scenicznym. Inscenizacja polska nie jest kopią berlińskiej premiery *Koła*, jest samodzielną próbą podejścia do tekstu. Próbą udaną — tak samo, jak udane jest twórcze nawiązanie do scenicznej praktyki Brechta i bogatej już tradycji teatralnej Berliner Ensemble. Od takiego generalnego stwierdzenia winna się zaczynać krytyka przedstawienia.

Prolog *Kredowego koła* dzieje się za naszych dni, gdzieś w radzieckiej wsi kaukaskiej. Prolog ów jest słabą stpóną krakowskiego widowiska. Rozegrany jest wedle zasad jakiejś „niby-naturalnej żywiołowości”, do jakiej przyzwyczaili nas zle tradycje sztuk produkcyjnych. Prolog *Koła* jest niełatwy do rozwinięcia. Na różnych zasadach można go komponować z całością. Wydaje mi się, że to nie przypadkowo i pretekstowa, lecz bardzo istotna część widowiska. Nie tylko dlatego, że mówi się tam mądrze i pięknie o ojczyźnie i o trudnych konfliktach między rozsądkiem i uczuciem. Prolog dobitnie wskazuje na współczesność całego utworu.

„Niedobrze jest mieszać ze sobą rozmaite wina, ale stara mądrość miesza się doskonale z nową”. Tak mówi Pieśniarz w prologu. Pieśniarz właśnie opowiada zebranym historię „kredowego koła”. Przywołuje stary mit poetycki i dla rozrywki współczesnych, i... dla nauki. Ale to dopiero pierwszy stopień współczesności. Drugi odnajdziemy w samej legendzie.

Wkracamy w krainę ludowej baśni. Badacz motywów literackich odnajdzie tu ślady opowieści wschodnich, wskaże, gdzie wielki poeta sięgał do tradycji niemieckiego teatru ludowego, ktoś inny może rozważyć, w jaki sposób w *Kredowym kołe* wszechstronna wiedza o środkach współczesnego teatru łączy się z umiejętnością czerpania z wzorów starożytnego, renesansowego i romantycznego teatru. A przecież w swej historii o „koło kredowym” nie cofa się Brecht ani na chwilę do poziomu tradycyjnej czy ludowej tylko wiedzy o świecie. Za każ-

dym słowem, w którym narrator mówi o starej Gruzji, za każdą sceną, gdzie się mówi o wojnie, o miłości, o sprawiedliwości i krzywdzie prostego człowieka — za tym wszystkim i razem z tym stoi współczesna mądrość pisarza politycznego, pisarza komunisty.

Dlatego *Kredowe koło* nie jest ani falsyfikatem sztuki ludowej, ani iluzjonistycznym obrazem historycznym. To prawda o historii i o naszym życiu. Stara mądrość ludowa bogatsza o nowożytną świadomość polityczną rewolucyjnego poety.

Praca teatru krakowskiego nad sceniczną realizacją tego, co następuje po prologu, praca nad właściwą legendą „kredowego koła”, zasługuje na szacunek i dużo uznania. Zapewne, nie trudno było zauważyć, że naturalistyczna czy ostrożnie mówiąc, dosłowna interpretacja każdej sceny Brechtowskiego tekstu zniszczyłaby sztukę. Ale o ileż trudniej budować umowne sceny (przecież poza prologiem i kilku słowami zakończenia mamy bez przerwy „teatr w teatrze”!), sceny maksymalnie skróto-we, łączące narracją i chórem — a jednocześnie nie tracące prawdy przeżycia emocjonalnego i intelektualnego. Tu rzeczywiście łatwo wskoczyć obu nogami w piaską i martwą „teatralizację”, w sztywną umowność gestu i słowa.

Współinscenizator widowiska, Andrzej Stopka, waleńnie pomógł całemu zespołowi jako scenograf. Oprawa plastyczna i kostiumy Stopki trafiają w bardzo trudny „złoty środek” między konieczną przecież sytuacyjną lokalizacją sztuki, charakterystyką środowiska i postaci, a między stale obecną wielką przemością, w jakiej Brecht przedstawia nam losy dzielnej Gruszy Wachnadze i przemądrego Azdaka. Stopka bardzo oszczędnymi środkami pokazał to właśnie, co potrzebne jest dla właściwego zrozumienia poetyckiego, politycznego tekstu. Mamy i we fragmencie architektonicznym, i w kostiumie elementy gruzińskie, a jednocześnie to jakby średniowiecze w ogóle, jednocześnie bardzo uogólniony obraz dwóch światów: ludu i ciemiężców. Stąd ornament podhalański pięknie i dyskretnie zagrał ze wschodnią arkadą, a krakowskie lajkonki zabawnie harują w niby-gruzińskich zbrojach. Postacie z wrogiego Gruszy i Azdaków świata mają twarze malowane na kształt stałych masek. Jak pięknie gości się tu stary teatralny zabieg z charakterystyką złych, okrutnych ludzi!

Nie miałem w ciągu rozmów z kolegami krakowskimi jakoś okazji, by dokładniej rozpytać ich, co sądzą o Brechtowskiej teorii „epickiego teatru”, jakie znaczenie w pracy nad tekstem przypisują dosłownym sformułowaniom tej bardzo ciekawej, polemicznej w stosunku do teatru tradycyjnego koncepcji wielkiego dramaturga. Widowsko przekonuje jednak dowodnie, że i Irene Babel, i zespół wykonawców nie miał ani przez chwilę zamiaru likwidować rzetelnego dramaturgii, jaki przebiega przez cały tekst, przez cały, przy pomocy pomocniczych zabiegów formalno-epickich komponowany układ dramatu.

W jednym chyba tylko wypadku mamy do czynienia z niezrozumieniem sytuacji: to scena z czwartego obrazu, gdy pisarz Azdak kaja się przed żołnierzami pałacowymi, że ocalił życie wielkiemu księciu. Groteska i sowizdrzalska chytryść Azdaka zmienia się tu w jakies dosłowne bicie się w pierś — chyba niesłusznie. Rolę Azdaka bardzo starannie, z wielką pasją twórczą odtworzył Henryk Bąk. Ta bardzo wyrazista kreacja w części jednak tylko wyczerpuje możliwości roli. Azdak jest chytrusem, pijaczną, sobiepańskim mędrkiem, to przedziwna figura mędrca w ciele wielce trywialnym. Postać niebywale konkretna, aż nadto cielesna — a coś w niej przecież wielkiego, symboliczne skupienie cech starej, ludowej wiedzy o świecie, i nie tylko starej. Tego „coś” trochę zabrakło. Nic tej roli odjąć, sporo dodać by się chciało.

Skrótowość sytuacji, synteza, to nie zerwanie w grze aktorskiej z siłą i prawdą przeżycia. To tylko inny nieco sposób ukazania tej prawdy, inna, skrócona motywacja przejścia od stanu psychicznego jednego do drugiego, inna zasada postępowania się czysto teatralnymi środkami wyrazu, jak zwrot do publiczności, teatralny, a nie ściśle uprzedopodobniony rozkład pauz, użycie gestu itp. Trudności takiego „nabitego treścią”, skrótoowego wyrazu aktorskiego występują tak dobrze przy Brechcie, jak przy Szekspirze, jak przy *Dziadach*, czy *Nieboskiej*. Teatr krakowski porał się z nimi ze znacznym powodzeniem.

Anna Lutosławska pokazała nam prawdziwą Gruszę Wachnadze. Prostą, dobrą dziewczynę — nie heroinę, nie bohatera — a ileż w tej postaci heroizmu, męstwa, miłości...

Lecz wy, słuchacze historii o naszym Koło kredowym, zapamiętajcie maksymę starca z prologu — że wszystko, co tylko jest na tej ziemi, winno należeć do ludzi, co mają serca po temu — więc dzieci sercom matczynym, by się chowały w radości, więc wóz dobremu woźnicy, by jazda szła sporo i gładko, dolina zaś nawadniaczom, by przyniosła owoce.

Ze to nie pusty morał, ale trudna mądrość z życia wyrosła, piękna mądrość, o tym nas Lutosławska-Grusza przekonała, jak przekonała sędziego, że dziecko powinno należeć do niej, która je kocha i wychowała, a nie do złej, głupiej matki. Jak pięknie łączy się w tej roli proza codziennej sytuacji z wielką poezją, jak z tej codziennej sytuacji wyrasta!

Niech mi koledzy krakowscy wybaczą, że nie wymienię wszystkich uczestników ich przedstawienia, chociaż wiele kreacji aktorskich, jak chociażby rola księcia Kazbeki, rola policjanta Szuawy, lekarza, adwokatów i inn. zasługują bez wątplenia na wyczerpujące omówienie w bardziej szczegółowej analizie.

Długo pamięta się dramatyczną i liryczną jednocześnie muzykę Paula Dessau — ważny to komponent widowiska, bynajmniej nie tylko ilustracyjny, organizuje on tempo, nadto piosenka pełni w tym widowisku specjalną funkcję poznawczą i emocjonalną. Dość przypomnieć scenę, gdy Grusza Wachnadze rusza „gruzińskim szlakiem” z małym Młszą, gdy dla dodania sobie odwagi śpiewa o czterech złych generałach i o ludowym bohaterze Soso Robakidze. To przecież wstrząsająca scena, a marsz aktorki po kręgu scenicznym, sytuacja jej, gdy wyzywa ona niebezpieczeństwa drogi i potężnych przesładowców, zrasta się jak najbardziej ściśle i organicznie w jeden wielki obraz z muzyką. Nie każdy pewnie z widzów zdaje sobie sprawę, ile kłopotów, przy próbach przede wszystkim, spowodowała konieczność łączenia żywego aktora z mechaniczną reprodukcją muzyki Dessaua z taśmą. To, co jest banalnym zabiegiem, gdy muzyka jest ilustracyjnym dodatkiem, stało się niezwykle trudne w wypadku szczególnej funkcji oprawy dźwiękowej *Kredowego koła*. I to zwycięstwo nad mankamentami technicznymi (brak orkiestry) dobrze świadczy o ambicji i zawodowej sprawności zespołu Teatru im. Słowackiego.