

BRECHT PO RAZ PIERWSZY

CZYLI DWIE PRAWDY
REALIZMU

W dziesięciolecie często dyskutowało się o literaturze i teatrze, o nowej sztuce. Jedne dyskusje były gwałtowne i krótkie, jak wiosenna burza, inne — jak deszcz jesienno, przewlekłe i nużące. Ale skoro tylko przeminęły, zostały od razu zapomniane, jak w życiu. Rozmawiać o nich mógł co najwyżej stary, nieciekawo nudziarz, którego jedyną pasją są zmiany pogody.

Tylko dwie dyskusje głębiej poruszyły umysły w ostatnich latach: o schematyzmie i o teatrze Brechta. Nie przypadkiem wszyscy dyskutanci przeczuwali, że gdzieś obok tych zagadnień tkwi sama istota realizmu, że tędy „powinno się trafić do spraw najważniejszych i decydujących. Ale gdy znalazł się ktoś, kto schematyzmowi przeciwstawił po prostu antyschemat, a teatrowi Brechta pudełkową scenę i „konflikt rodzinny“ — jasne się stało, że spór nigdzie już nie zaprowadzi, że jest w zaułku.

Dyskretnie pomija się dziś w publicystyce wszystkie wnioski z dyskusji o schematyzmie, i z późniejszych doświadczeń. Ale o Brechcie zaczyna się mówić w związku z najważniejszymi premierami. Pierwszą z nich jest „Kaukaskie kredowe koło“ w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie. Tylko że zaczyna się mówić niedobrze. Absolutyzowanie doświadczeń Brechta, ogłaszanie ich jedyną drogą nowego teatru, historyczny entuzjazm, w jakim rodzila się ta premiera, mają tyleż sensu, co lekceważenie i przemilczanie przed dwoma laty. Możemy przyjąć niejedną pozycję Brechta czy jakiegokolwiek autora do repertuaru, nie zapominając o s w o i m teatrze. Możemy czepać wzory z niejednego teatru, byleby służyły one rozwijaniu własnej postawy, a nie były pustym i jałowym kopiowaniem. Nie mówię tego po obejrzeniu krakowskiego przedstawienia, ale przed obejrzeniem, kiedy zdążyłem zaledwie przeczytać i usłyszeć kilka zdań w rodzaju tego: „...mijają ostatnie godziny wizyty w Berlinie, u twórców nowego, pięknego Teatru, teatrów socjalistycznych treści i wspaniałych artystycznych form, teatru Brechta, teatru Berliner Ensemble — TEATRU!“ (artykuł I. Babel w programie).

Natomiast przedstawienie pozwala mówić konkretniej i słuszniej. O zwycięstwie dramaturgii Brechta, o ciekawym eksperymencie teatru i o niektórych związanych z tym nieporozumieniach.

Nie, tylko nasza krytyka miała przed dwoma laty kłopoty z Brechtem. Postępowa krytyka niemiecka po dziś dzień nie rozstrzygnęła wszystkich problemów jego teatru. Brecht, jak każdy artysta twórczy, wywołuje najsprzeczniejsze sądy i oceny. Nie trzeba ich porządkować i szufładować, ale warto o nich pamiętać. „Kaukaskie kredowe koło“ świetnie pokazuje rolę, jaką ma w twórczości heglowska dialektyka. Bodajże najwyraźniejszy jest tu konflikt pomiędzy tendencją ideologiczną a środkami artystycznymi. Przez kilka lat dążyliśmy uporczywie do zlikwidowania w naszej literaturze tego konfliktu. Oczywiście, to jest ideał, o którym musi mówić krytyka. Ale jeśli twórcy pojmą problem powierzchownie i zechcą go po prostu wyminąć, rezygnując z najambitniejszych i najtrudniejszych prób — wówczas dramaturgia, malarstwo czy poezja będzie tylko bezpłciową imitacją prawdziwej sztuki.

„Kaukaskie kredowe koło“ jest jedną z najdojrzałych ideowo sztuk Brechta. Przy najgorszej woli nie można jej pomówić o pacyfizm czy łatwy humanitaryzm, które zarzucają „Matce Courage“ czy innym utworom pisarza. Ale jest to równocześnie sztuka tak trudna artystycznie, napisana tak specyficznie i tak dokładnie odbijająca brechtowskie pojęcie „teatru epickiego“, że każdy najmniej uprzedzony widz gotów jest podjąć z autorem dyskusję formalną, zapytać o założenia jego dramaturgii i — jeśli widz ten jest już dostatecznie zrutylnizowany w odbiorze naszych konwencji teatralnych — zaprotestować.

Dojrzałość ideologiczna to dla nas pojęcie mienowe. Ale nie ludziny się, że u Brechta „oznacza ono stopień prostackiego uzgodnienia z naukowymi tezami marksizmu albo z aktualnymi sądami krytyki, w opinii publicznej albo z autorytetami moralnymi. Jego istotą jest tutaj wielka humanistyczna metafora z której pomocą pisarz przemawia równocześnie: w imię dobra prostego człowieka, w imię rozsądnej ludzkiej sprawiedliwości, w imię najważniejszych interesów socjalizmu, w imię utrwalonych dziś w krajach socjalizmu nowych pojęć i praw. Nie ma tu nic z małej i drobniagowej poprawności. Realia historyczne prawie żadne — sucha informacja, że rzecz dzieje się w feudalnej Gruzji. Z obyczajowymi jeszcze gorzej. W pałacu gubernatora ludzie występują tylko w maskach, zawiści, fałszu, intrygi. A czy

groteskowa, satyryczna scena obrządku ślubno-pogrzebowego może coś powiedzieć o obyczaju wiejskim? czy posiada jakiegokolwiek realia? O sąd już nie ma co pytać. Jeszcze tylko język, bez cienia stylizacji, najbardziej współczesny, co więcej: świadomie anachroniczny, pełen odnośników i aluzji współczesnych.

Kwestia ostatnia zostaje otwarta. Sztuka jest opowieścią gruzińskiego pieśniarza, który legendą o „Kredowym kole“ godzi dwa powaśnione kołchozy. Można się zastanawiać, czy język nie jest tu „stylizowany na współczesność“. Ale uwagi poprzednie nie pozwalają wątpić. Brecht nic sobie nie robi z realiów, które z takim trudem zbierają i układają klepscy pisarze. Nie żeby by przeinaczał albo fałszował, ale po prostu; sensownie wybiera niełeczne, najważniejsze i konieczne. Wielką metafora potrzebuje oparcia w uczuciach człowieka i w jego losie, w jego psychologii i moralności, ale nigdy nie w „fizjologicznym“ niemal opisywactwie. Dramat Brechta jest dramatem tak właśnie pojętej metafory. Jego wymowa polityczna ogranicza się do s c h e m a tu losu ludzkiego, w pierwotnym sensie tego słowa, nie oznaczającego powielania, ale nagość i odwołanie zasadniczej konstrukcji. I nie ma co tego ukrywać albo absolutyzować. Po tragedii antycznej przyszedł czas komedii Plauta. Przed Brechtem był teatr Ostrowskiego, Gorkiego czy Ibsena. Dzieje sztuki nie znają jednostajności i nie cierpią jej. Prawda obyczaju wymienia się z prawdą wielkiej metafory losu ludzkiego, prawda przemijającej codzienności z prawdą tego, co trwa, co się rozwija. Marksizm — w sztuce i w życiu — niczego nie absolutyzuje poza dialektyką, poza możliwością dobra i zła, sprawiedliwości i niesprawiedliwości, poza ich walką i rozwojem. Dobrze rozumie to Bertolt Brecht.

Ale u nas wokół tej sprawy nagromadziło się sporo nieporozumień. Dotknęły one także Brechta, bo polemika z nim przypadła na najgorętszy okres walki ze schematyzmem. A w tej walce wiele uproszczono żenująco.

Narzekano się czasem na małą wartość intelektualną naszej literatury. Nie bez racji, ale i nie bez winy narzekających. Kto inny bowiem, jak nie oni, o każdej najsłabszej, najbardziej płaskiej książce schematycznej powiadał, że jest to literatura intelektualna, bo opiera się na założonej z góry tezie, bo apeluje do świadomości, a nie do wyobraźni? Jest to po prostu wina nieodpowiedzialności krytycznej za słowo, zbyt wielkie słowo. Ale „na tej samej fall“ dostało się także Brechtowi. Nie tylko stwierdzono, że postępuje się schematami, bo z przytoczonymi zastrzeżeniami tak jest rzeczywiście, ale także, że tworzy teatr intelektualny, bo apeluje do świadomości etc., i to dziś się te sądy powtarza. Tymczasem nie może być większej pomyłki, jak mówić o intelektualizmie t e a t r u Brechta. Myślę, że bliższe prawdy byłoby twierdzenie wręcz przeciwne.

W swoich notatkach opowiada Brecht zdarzenie, które najlepiej może zilustrować zasadę i ideał jego teatru. Podczas jednego z pierwszych przedstawień „Matki“ Gorkiego, danego wyłącznie dla robotników, policja wkroczyła na salę i poleciła

zaprzestać p r z e d s t a w i e n i a. Artyści wynieśli wtedy na proscenium krzesła, wzięli do ręki jakieś książki i zaczęli „czytać“, w rzeczywistości recytując tekst sztuki. Drobnymi gestami, mimiką zaznaczyli sytuację. Brecht powiada, że ani on, ani widzowie nie widzieli nigdy równie w z r u s z a j ą c e g o i r ó w n i e p e ł n e g o przedstawienia.

W teatrze Brechta nie idzie o intelektualizm, o chłodną rozwałę i sceptyczne zastanowienie. Przeciwnie — idzie o wzruszenie, ale zorganizowane w innych konwencjach niż melodramatyczne, w innych, niż to sobie wyobrażał dramat mieszczański. Idzie o poruszenie w y o b r a ż n i, która by, jak w chińskim teatrze, na pustej scenie potrafiła wyczarować całą codzienną prawdę dramatu. Wszystkie środki wyrazu oddane są w służbę s u g e s t y w n o ś c i arty'ystycznej. Język ostry, czasem wulgarny, nie liczący się z żadnymi konwencjami i przyzwyczajeniami — zaskakujący ludzi przywykłych do gładkich frazesów. Sytuacje drastyczne i brutalne — niepokojące ludzi oglądających zwykle na scenie karmelkowe „kochajmy się“. Na przedstawieniach Brechta ta sugestywność wzmaga się jeszcze. Cóż z tego, że twórca osiąga ją przez redukcję, a nie przez mnożenie rekwizytów, dekoracji czy aktorskiej ekspresji!

Teatr im. Słowackiego, wystawiając „Kredowe koło“ w inscenizacji Ireny Babel i Andrzeja Stopki, podjął dobrą robotę polityczną, ale zadanie nadzwyczaj trudne. Brecht ma swoje koncepcje „teatru epickiego“, które w „Kredowym kole“ wykryształizowały się niemal najczyściej. Ich tradycja sięga teatru chińskiego i średniowiecznego moralitetu — obie formy u nas zupełnie nieznanne! Inszenizatorzy mogli się zdecydować albo na realizację konsekwentnie naśladowując koncepcję Brechta, albo spróbować umieścić go w bliższych nam konwencjach scenicznych. To drugie rozwiązanie nazwałbym ciekawym eksperymencie teatru.

Rzecz zaczyna się od scenografii. Andrzej Stopka dał rozwiązanie sceniczne uproszczone, syntetyczne i umowne. Trudno sobie wyobrazić pełniejszą i lepszą zabudowę sceny. Ale równocześnie każdy skrót, który u Brechta wzmaga sugestywność dramatu, u Stopki dąży do stylizacji. Stopka — jak powiedział w jakimś wywiadzie — próbował szukać w góralszczyźnie jakichś środowiskowych odpowiedników dla realiów Kaukazu. Chyba niepotrzebnie. Przecież u Brechta ani jedno słowo nie traci nawet stylizacją. Stopka zaś, szukając śladów realiów, rezygnował z pełnego wydobycia metafory, z wydobycia a t m o s f e r y, nie Kaukazu, ale dramatu. Dawało się to odczuć szczególnie w dwóch odsłonach. Druga nie miała wcale rzeczywistej atmosfery grozy, trzecia zaś — a szczególnie scena nad przepaścią — stała się przez tę stylizację zbyt lekka i niemal żartobliwa. A Brecht w swojej sztuce nigdy nie żartuje. Jest ironiczny i gniewny, drwina i groteska bywa groźna, nie lekka. Czaiło się to w kostiumach Stopki. Ale w jego stylizacjach dekoracyjnych była jakaś świadoma chęć „przyswojenia“ nam całego Brechta, która niechcący stała się po prostu jego „oswoje-

niem“, stępiła jego d r a p i e ż n ą sugestywność.

Podobną tendencję można zobaczyć także w niektórych opracowaniach aktorskich. Ale tu wpływa ona w większej mierze z nieporadności wobec tekstu Brechta.

Przez kilka ostatnich lat, od festiwalu sztuk współczesnych, aktorzy nasi, a szczególnie krakowscy, przyzwyczaili się do ról kameralnych. Poza bogatszym czy uboższym mieszczańskim salonikiem był czasem jeszcze „pozytywny bohater“ — rezeroner, nie silący się nawet na psychologię. A tu przychodzi Brecht, bogaty, zmienny, wielokierunkowy, wymagający od każdego aktora dziełactw scenicznych metamorfoz, gwałtownych odmian stylu, groteski i liryzmu, dramatycznego napięcia i wesołej wybuchowości, mimiki jak z filmu niemeo i subtelnych intonacji głosu. Najlepsi aktorzy niemieccy z teatru Brechta mogą temu poddać. Ale niemożliwe jest, by w pełni poddał aktorzy, którzy przez kilka lat tkwili tylko w kameralnej psychologii. Trudno to egzemplifikować szczegółowo, ale świadczy o tym każda niemal scena. Najwyraźniej widać to u Anny Lutosławskiej, najlepszej zresztą w tym przedstawieniu, w roli Gfuszki. Gdy szło o mimikę, o „film niemy“, jak w scenie ucieczki, artystka potrafiła zdobyć się na wiele środków, świeżych, sugestywnych. Ale już sceny liryczne nie zawsze były dobre, a pożegnanie z Chachawą (A. Kruczyński) na pewno nie wydobyło całej nieśmiałej tklivosti, a równocześnie całego sensu słów, kierowanych nie tylko do jednego żołnierza.

Rada reżyserska Ireny Babel była na to jedna. Ujednolicić przedstawienie psychologiczne i aktorsko, likwidować cały „egzotyczny“ dla nas nurt epicki, zostawiając jego nieuniknione repliki: pieśniarza i chóru — ale zupełnie poza akcją, zachowując charakterystykę niektórych postaci za pomocą maski. Te obydwie tendencje skupiły się w grze Henryka Bąka, jako sędziego Azdaka, który stworzył postać bardzo konsekwentną i bardzo typową dla spektaklu. Dorywczość charakterystyki, widoczne i świadome — konieczne w teatrze epickim — „rozgrywanie“ poszczególnych scen zastąpił on, jak i Lutosławska, jak i wielu innych, próbą psychologicznego rozwijania postaci, próbą przypasowania jej do własnego aktorskiego warsztatu, próbą „wzbożacenia“ brechtowskiego realizmu o elementy zupełnie innego teatru.

W teoretycznych wypowiedziach Brechta znajduje się koncepcja tzw. modelu scenicznego. Jest to najtrafniejsza inscenizacja danej sztuki, która powinna obowiązywać wszystkie teatry. Dla sztuk Brechta, oczywiście, jedynie ważny byłby Berliner Ensemble. Koncepcja taka ma wielu zwolenników także u nas, ale myślę, że niesłusznie. Świadczy o tym krakowskie przedstawienie, które jeśli może budzić dyskusję, to tylko na własny rachunek. Było ono zresztą w stosunku do tekstu raczej passywne. Myślę, że mamy już podstawy, by szukać a k t y w n e g o stosunku do dramaturgii Brechta, której na pewno nie powinno zabraknąć także w socjalistycznym teatrze.