

TEATR BRECHTA

Można uważać, jak Bertolt Brecht, że odnowienie teatru współczesnego to rzecz stylu; że poszukiwania formalne, na które Brecht kładzie tak duży nacisk, doprowadzą do zasadniczego przełomu w teatrze. Ale trzeba się porozumieć, kiedy mowa o teatrze, czy idzie o dramaturgię, czy o styl inscenizacji.

Brecht tego nie rozróżnia. Jego zdaniem, potrzeba nam syntezy dwóch stylów: romantyczno-klasykistycznego i naturalistycznego — i w tej syntezie widzi wyjście dla dramaturgii współczesnej. Nawiązuje więc do teatru ludowego, kojarzy rewię literacką, skesce realistyczne o akcentach lirycznych, z szerokim nurtem epickim, który czerpie z podań gminnych czy legend.

Jest to oczywiście widzenie teatru bardzo specyficzne. Brecht tworzy własny teatr — i tak go przyjmuje. Byłoby rzeczą absurdalną, gdyby ten wielki poeta, humanista i bojownik o rewolucję proletariacką musiał dopiero walczyć o uznanie swego teatru. Ale równie absurdalne jest stawianie go za wzór. Nie mogą zgodzić się z tezą brechtowską, że w tym jego stylu leży odnowienie teatru, jeśli idzie o dramaturgię współczesną. Ibsen, Czechow,

Gorki nie szukali nowych form. Szekspir i Molier tworzyli w stylu swojej epoki. To, co różni Szekspira od współczesnych mu angielskich pisarzy dramatycznych — Chapmana, Marstona, Dekkera, Randolpha, Rowley'a, Cockaine'a, Beaumonta i Fletchera, Davenanta, Nabbesa, Webstera, Middletona, Heywooda i innych, którzy nie przetrwali — to nie forma, nie styl jego teatru. I autor dzisiejszy — co wolno chyba założyć — sięgający tak głęboko jak Czechow czy Gorki, stworzyłby wielki realistyczny teatr, choćby pod względem stylu pozostał w ramach naturalizmu.

Trzeba więc powiedzieć, że teatr Brechta jest teatrem poety, który swoją wizję inscenizuje, lub nawet — wielkiego reżysera, który sam pisze piękny poetycki tekst. I dlatego styl jest dla niego racją teatru, a skojarzenie liryki z epiką — racją dramatu. Dramaturgia Brechta to nie kompozycja symfoniczna, co właśnie cechuje dramaturgię Czechowa, ale polifoniczna, luźna, złożona z elementów różnorodnych, gdzie inscenizacja jest konsonansem równorzędnym słowu.

Ale, jeśli teoria Brechta, jego forma, styl, kompozycja, może budzić zastrzeżenia, tzn. nie od-

powiadać naszemu poczuciu dramatu, nie zadowalać naszej potrzeby *katharsis*, Brecht okupuje to — przynajmniej w *Kaukaskim kredowym kole* — urzekającą poezją. W tym jego siła. Tylko że kropla szlachetnego wina nie zaspokaja jeszcze pragnienia. Poezja epicka nie daje tego wstrząsu, jakiego oczekujemy w teatrze, nie wzburza, nie wyzwala uczuć.

Takie snułem refleksje nie tylko po zobaczeniu *Kaukaskiego kredowego koła* w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, lecz nawet — muszę się przyznać — podczas pierwszych trzech obrazów tego przedstawienia, kiedy z niemałym dystansem do ciągnącej się (i odrobinę nużącej) opowieści o Gruszy Wachnadze, która po rewolucji pałacowej w Gruzji feudalnej i ścięciu Gubernatora ratuje jego dziecko-niemowlę, słuchałem przejmującej muzyki Paula Dessau'a i podziwiałem kostiumy i dekoracje Andrzeja Stopki, pierwszy bodaj raz dorównujące swym mistrzostwem jego znakomitym karykaturam.

Był czas, kiedy jako 18-letni chłopiec bywałem w Teatrze im. Słowackiego kilka razy w tygodniu; ale nigdy nie mogłem zoba-

czyć całego przedstawienia. Pracowałem wtedy jako korektor w dzienniku. Wychodziłem więc po I akcie, spiesząc do roboty; wpadałem po paru dniach na akt III lub IV; nazajutrz udawało mi się czasem skoczyć na II akt — albo i nie. I teraz; zerkając w stronę dawnych foteli redakcyjnych, myślałem, że mógłbym wyjść z *Kaukaskiego kredowego koła* i wrócić za parę dni na ciąg dalszy — bez żadnej przykrości, bez specjalnego zainteresowania.

Opowieść bowiem, tocząca się na scenie — jako żywa ilustracja historii o dziecku i Gruszy Wachnadze, którą widzom przekazuje Pieśniarz siedzący na proscenium, z boku, pod olbrzymią wschodnią lampą — jest wprawdzie skojarzeniem liryki z epiką, ale jest niedostateczną racją dramatu. Piękna to opowieść, ludzka, i pięknym, prostym językiem pisana; i muzyka Dessau'a jest z nią tak zestrojona, choć nie jest tylko ilustracją tekstu, że rozumie się, słuchając jej, co czują postaci. Rzecz bowiem jest niby wschodnia pantomima; egzotyczny kostium i gest apeluje do widza na równi ze słowem. Ale mam takie wrażenie, jak gdybym oglądał wspaniałe wydanie *Bajek z tysiąca i jednej nocy*. Mogę

każdej chwili odłożyć książkę, a nawet, wertując stronicę, myśleć o czym innym.

Prolog jest raczej przedmową. Przedstawiciele dwu, gruzińskich kołchozów toczą spór o kawał gruntu, który przed wojną z hitlerowcami należał do jednego z nich, a teraz jest potrzebny drugiemu, żeby nawodnić dolinę. Przyjacielski to spór, i w przerwie na posłłek Pieśniarz opowie starą legendę o sporze między żoną Gubernatora, która opuściła swoje dziecko, a jej służącą, która je wychowała kosztem ciężkich wyrzeczeń. Metafora jest jasna.

Słuchamy więc. Słuchamy tekstu i muzyki. Z boku siedzi Pieśniarz w otoczeniu chóru. Na środku sceny jest wielka brama snycerska, góralska, która się otwiera jak tryptyk i, niby czarodziejska księga — w miarę jak Pieśniarz przenosi nas z pałacu Gubernatora w góry, dokąd Grusza ucieka z dzieckiem na plecach, a w górach z jednej zagrody do drugiej, a z gór w dolinę, gdzie wędruje Azdak — nie tyle ukazuje nam coraz nowe widoki, ile pozwala ich się domyślać w świetnych obrazowych skrótach. Muzyka jest utrwalona na taśmie, dobrze nagrana; magnetofon nie razi mechanicznym dźwiękiem.

Niezwykłe to widowisko. Publiczność jest nieco zdezorientowana, ale słucha uważnie. Siedzący za mną książd mówią w przerwie, że nasze społeczeństwo potrzebuje odpoczynku, rozrywki. Poetycki tekst Pieśniarza przeplata je drny, ludowy humor postaci działających na scenie — i publiczność bawi się, coraz bardziej zdziwiona. „Śmieszny jakiś teatr“, szeptem młoda dziewczyna przede mną. Głowy, jak na tenisowym meczu, kręcą się w ćwierćobrocie: od Pieśniarza do osób na scenie i z powrotem do Pieśniarza.

Przekład Włodzimierza Lewika — pomysłowy, rytmiczny, doskonale operujący dialogiem, tonujący wprawdzie rubasznosci brechtowskie, lecz wierny pod względem poetyckim, żywy i odkrywczy w wyrażeniach potocznych — płynie wartko, nie napotykać mielizn. Rozważam wyborne układy inscenizacyjne Ireny Babel i Andrzeja Stopki. Dziwię się tylko, że postaci prologu — który jest sztuczny, doczepiony — nie zostały jako wykorzystane i zmobilizowane do akcji, zwłaszcza, że Babel zrobiła już krok w tym kierunku, każąc chórzystom statystować jako delegatom jednego z kołchozów. Myślę o trudnej roli Pieśniarza (Marian Słojkowski), który mówi tekst nie najlepiej. Trzeba by giętszej modulacji głosu, mniej jednostajnej śpiewności wschodniej, stylizowanej przez reżysera, lecz właśnie skali wyrazu o dramatycznych akcentach.

Na tych rozmyślaniach i obserwacjach schodzą pierwsze obrazy. Jest dużo czasu i niejedna sposobność, by ocenić grę aktorów. Anna Lutosławska (Grusza) porusza się wprost doskonale, podaje każdą kwestię w sposób idealnie czytelny, świeżo, z prostotą, która ujmuje i wzbudza sympatię, głosem młodym i pełnym, brzmącym w harmonii ze słowem. Rola Gruszy, w Berliner Ensemble, Brecht ustawił inaczej niż Babel. Kreuje ją Angelika Hurwicz (Niema Katrin z *Mutter Courage*), ja-

ko nieporadną dziewczynę wiejską, dużą i ciężką, trochę niedorozwiniętą umysłowo, o gołębiu sercu. Jest to niewątpliwie koncepcja reżyserska głębsza pod względem psychologicznym, niż w ujęciu Babel. Ratując niemowlę Gubernatora, kiedy w pałacowym przewrocie wszyscy uciekają, Grusza nie myśli o konsekwencjach, ani nie potrafi ich przewidzieć. I kiedy następnie w ciągu swojej wędrówki musi rozstać się z dzieckiem, gdyż nie jest w stanie go wyżywić, i podrzuca je jakiegoś chłopce; kiedy znów po nie wraca, żeby ratować je przed Pancernymi; kiedy wreszcie godzi się na małżeństwo z umrzykiem, chcąc dziecku zapewnić dach nad głową — działa wyłącznie pod wpływem impulsu, brnąc coraz dalej i oddalając się coraz bardziej od swego szczęścia z Simonem Chachawą, któremu słurowała, kiedy siedł na wojnę, że nic się nie zmieni do jego powrotu. Ustawienie jej więc jako umysłowo upośledzonej, i dlatego właśnie ulegającej uczuciu do dziecka, i to dziecka jej ciemniźcy, jest bardziej dramatyczne, niż w inscenizacji krakowskiej. Przyznaję, że naszemu widzowi bardziej odpowiada dobroć serca dziewczyny, która przeczuwa swoje nieszczęście i wie, co bierze na siebie, ale nie może postąpić inaczej — niż brechtowskie ustawienie Gruszy, które mogłoby nam wydać się udużnione. Niemniej, Grusza Lutosławskiej jest cokolwiek zbyt rożgarnięta, zbyt inteligentna i zaradna, jak na biedną dziewczynę wiejską wiedzioną instynktem i niczym więcej — i dlatego nie tak prawdziwa i przekonująca, jak mogłaby być.

Bardzo przyjemny i bezpośredni jest Andrzej Kruczyński jako jej narzeczony, wydobywając cechy charakterystyczne Simona — uczciwość, szlachetność, nieokreślaną formę bycia — z dużym opanowaniem środków technicznych.

Świetny jest Marian Cebulski jako Maż, umrzyk, który zmartwychwstaje i z miejsca wnosi taką zadziorność, żywotność, a przy tym humor i zdrowy rozsądek — i robi to z taką siłą, z takim mistrzostwem aktorskim, że nie chciałem wierzyć, kiedy się dowiedziałem, że stosunkowo od niedawna jest na scenie.

Ale z rozpoczęciem obrazu czwartego — po jedynej przerwie na papierosa — uwaga widza zaczyna skupiać się na fabule. Trzy pierwsze obrazy, to jeden wątek — Gruszy i dziecka. W czwartym mamy właściwy początek legendy o sędzi Azdaku i jego salomonowym wyroku, przyznającym dziecko nie matce rodzonej, lecz Gruszy. I ten wątek, mniej rozlewny, nie rozczłonkowany na skecze literackie, bardziej zwarty w akcji i myśli, jest nie tylko bardziej dramatyczny, ale już niecierpliwie oczekiwany przez widza. Brecht, jak wspominałem, nie komponuje według znanego wzoru symfonicznego, i dopiero po długiej kantacie o Gruszy — przepłatanej tu i owdzie scherzem (scena z starym chłopem, z którym Grusza targuje się o cenę mleka, scena zaślubin Gruszy z umrzykiem; scena kąpieli Męza) — motyw pierwszy, tzn. rewolucja pałacowa i wojna, następująca po śmierci Gubernatora, wyłania się znowu.



TEATR BERLINER ENSEMBLE AM SCHIFFBAUERDAMM W BERLINIE: „KAUKASKIE KREDOWE KOŁO“ Bertolta Brechta. Obraz I — Jego wysokość Misza. Erwin Geschonneck w roli Gubernatora. Reżyseria: Bertolt Brecht, scenografia: Karl von Appen

Co prawda, widz nie mógłby już skojarzyć tych zbyt odległych, po trzech obrazach, powiązań. Ale Pieśniarz informuje nas, że początek historii Azdaka przypada na ten sam czas, co ucieczka Gruszy. Idziemy więc nowym tropem, dowiadując się po raz pierwszy o Wielkim Księciu, którego namiestnikiem był Gubernator.

Henryk Bąk z urokiem i barwnie uosabia Azdaka, „sędziego biednych ludzi“, opoja i łapownika, cynika o sercu poety. Sama postać Bąka-Azdaka, pełna wigoru i indolencji zarazem, sugerująca olbrzymią siłę fizyczną, ale również miękkość, łagodność i dobroć pod pokrywką rubasznosci, jest doskonale narysowana. Bąk jednak nie ogranicza się do środków zewnętrznych. Jego Azdak, z wyjątkiem sceny, w której niby oskarża się sam o uratowanie Wielkiego Księcia — jedynej jego sceny, która się nie udaje — jest duszą widowiska, brudną i grzeszną, ciepłą i ludzką. Bije z niego mądrość ludowa i fantazja poetycka. Wierzmy w jego spryt, udziela nam się jego humor pyszny, soczysty.

Lecz oto, w piątym obrazie — ostatnim — w scenie sądu, staje się coś nieoczekiwane. Autor *Mutter Courage*, którego dewizą jest, że widz powinien myśleć w

teatrze, a nie wzruszać się — i który, choć potrafi wzruszać jak nikt inny, przypomina nam co chwila, że to tylko teatr — nagle zmienia taktikę. Pierwszy raz rozlega się ze sceny głos bólu i pasji, ludzki głos, wstrząsający. Grusza - Lutosławska, ta cicha, słodka dziewczyna, wybucha gniewem, krzyczy na Azdaka, obrzuca go obelgami — a potem, kiedy dziecko staje w środku kredowego koła, i Grusza nie ma serca, żeby je rozerwać, żeby je z całej siły ciągnąć do siebie — pada Azdakowi do nóg, cofa wszystko co powiedziała, błaga o przebaczenie. I czuję, że coś dziwnego dzieje się z moimi oczyma, a w krtani mam skurcz... Ale już jest po wszystkim, operacja skończona. Cudowna księga Stopki, brama-tryptyk, zamyka się za tańczącymi, za Gruszą i dzieckiem i Simonem, który poślubi Gruszę, bo ostatnim aktem sędziego Azdaka było udzielenie jej rozvodu z mężem z nieprawdziwego zdarzenia. Pieśniarz wychodzi przed zamkniętą bramę — jak w Prologu — i mówi:

„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,



TEATR BERLINER ENSEMBLE AM SCHIFFBAUERDAMM W BERLINIE: „KAUKASKIE KREDOWE KOŁO“ Bertolta Brechta. Obraz II — Ucieczka w góry. Angelika Churwicz (Grusza Wachnadze) i Harry Gillmann (Stary chłop)

więc wóz dobremu woźnicy,
by jazda szła sporo i gładko,
dolina zaś nawadniać, by
przynosiła owoce“.

I ludzie tłoczą się do szatni.

Wolnym krokiem wychodzę z teatru. Oczywiście, ta jedna chwila wzruszenia decyduje o całości, nadaje jej sens, przedłuża ją w pamięci o naukę moralną, o nadzieję, jaką wynosimy z sobą. Ale jak Brecht to zrobił, czym to osiągnął, jeśli nie za pomocą wstrząsu, spięcia dramatycznego w ostatnim obrazie? Nie jego rozlewność epicka skojarzona z liryką, nie jego pantomima przemówiła do nas, pogłębiając naszą wizję świata. Metafora, bez tego wzruszenia, byłaby oderwana. Ale utożsamienie się widza, w ostatniej chwili, z bohaterką dramatu, pozwoliło zrozumieć moralitet ludowy, pozwoliło poznać sercem, jaką stąd wyciągnąć naukę.

Inscenizacja, reżyseria, aktorstwo — wszystko daje mi do myślenia. Babel i Stopka nie tylko poszli własną drogą, ale stwarzając bardzo polską interpretację Brechta — tak pod względem dekoracyjnym, jak ustawienia postaci — dali spektakl bardzo brechtowski. Scenografia Stopki, oparta na naszych motywach góralskich, osiągnęła znakomite zbliżenie, rzucając most między nami a gruzińską legendą. Mniej bogata i mniej sugerująca przepych wschodni, niż berlińska dekoracja scen pałacowych, miała ona jednak brechtowską oszczędność wyrazu. Brak sceny obrotowej również — moim zdaniem — uprościł i uszlachetnił całość widowiska, pozbawił je zbyt licznych efektów, monotonii środków zewnętrznych, nasuwając Stopce znakomite pomysły skrótowe.



TEATR im. J. SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE: „KAUKASKIE KREDOWE KOŁO“ Bertolta Brechta. Obraz III — W górach. Marian Cebulski (Mąż) i Anna Lutowska (Grusza Wachnadze). Inscenizacja: Irena Babel i Andrzej Stopka, reżyseria: Irena Babel, scenografia: Andrzej Stopka

Aktorzy, nie przywykli do operowania gestem, wychowani na „przeżywaniu“ (którego Brecht tak nienawidził), dali kreacje dość nierówne. Anna Wallek-Walewska jako Biedna staruszka — niewielki epizod — stworzyła postać tak doskonałą, że wydaje się niedoścignioną, i to zarówno w geście jak głosie, w ruchu starczym i zadziwiająco ale prawdziwie żywym (jak bywają żwawe i ruchliwe staruszki, ciężko pracujące fizycznie), i tym swoim szczerbiactwem piskliwym, zdradzającym kręctwo spryciary. Tadeusz Przystawski w roli Ławrentego Wachnadze, brata Gruszy, potrafił samą intonacją głosu pokazać męża-pantoflarza. Natomiast z po-

staci w maskach (nie maskach *sensu stricto*, gdyż Babel poszła na kompromis, żeby nie utrudniać aktorom zadania), nikt nie mógł wyjść ponad szkieletową poprawność: ani Ludwik Ruskowski (Gubernator), ani Bronisława Gerson-Dąbrowska (jego Żona), ani Ryszard Krzyżanowski (Adiutant), ani Stanisław Stróżyński (Wielki książę), ani nawet Eugeniusz Fulde (Tłusty książę), który miał najwięcej tekstu z nich wszystkich. Stworzenie bowiem postaci scenicznych z tych brechtowskich manekinów, to sprawa takiego opanowania gestu, jakiego nasz repertuar nie nauczył aktora. Lecz i w tych rezultatach, które Babel tu osiągnęła, znać

rzetelną pracę artystyczną zarówno reżysera, jak wykonawców.

Bardzo udanie, w podwójnych rolach lekarzy i adwokatów, wystąpili Stanisław Malatyński i Ambroży Klimczak, bez szarży, w najlepszym stylu farsowym postaci molierowskich. Również Mieczysław Jabłoński jako I Fancerny dobrze sobie poradził z tekstem i z gestem. Bardzo prawdziwy jako policjant Szauwa, głupek, słabeusz i powolne narzędzie w rękach Azdaka, był Jerzy Magórski. Anna Borkiewicz w roli Aniki Wachnadze, żony Ławrentego, choć przypadły jej za ledwie trzy czy cztery kwestie, uprawdopodobniła pantoflarstwo męża, do czego przyczyniło się jej operowanie głosem. Zdawkowo ujął i nic nie wniósł do roli Bizergana Marian Szczerki. Gospodarz w interpretacji Stanisława Jaworskiego, który nie dysponował tekstem, miał zasłużone powodzenie. Większa natomiast rola pijanego Zakonnika, udzielającego ślubu Gruszy i umrzykowi, nie została wyzyskana należycie przez Karola Podgórskiego, który poszedł na łatwe efekty komiczne. Spierałbym się zresztą z Babel o interpretację i obsadzenie tej roli.

Ale chcę raczej powinszować Babel sukcesu, który bez jej zapala, i bez Stopki, byłby nie do pomyślenia. Jakkolwiek można ubolewać, że wielki Brecht jest zamknięty w swoim poszukiwaniu stylu i obwarowany jakąś teorią — on, który posiadał magię słowa i wizję twórczą, wybiegającą ponad takie szranki, — inscenizacja *Kaukaskiego kredowego koła* w Krakowie pięknie świadczy o korzyści, jaką teatr Brechta przynosi naszej scenie.

ANDRZEJ WIRTH

PRÓBA KREDOWEGO KOŁA

1

Jakie znaczenie dla polskiego teatru może i powinno mieć wprowadzenie Brechta na nasze sceny? Sens tego doświadczenia



TEATR BERLINER ENSEMBLE AM SCHIFFBAUERDAMM: „KAUKASKIE KREDOWE KOŁO“ Bertolta Brechta. Ekkerhardt Schall (Adiutant), Käthe Reichel (Natella Abaszwilli), Erwin Geschonneck (Gubernator). Reżyseria: Bertolt Brecht, scenografia: Karl von Appen

określam następująco: od dekretowania słusznej tezy, że realizm socjalistyczny jest metodą twórczą, nie determinującą stylu — przechodzimy do stosowania tej zasady w praktyce teatralnej. Tym samym nasze pojęcie metody realistycznej ulega w praktyce rozszerzeniu, a pewne tendencje zmierzające do unifikowania formy znajdują właściwą odprawę.

W pracy nad Brechtem widzę możliwość przewyższenia niebezpiecznej jednostronności, w jaką wpadł nasz teatr. Myślę tu o wiazaniu pojęcia: „realizm“ z kilkoma tylko nazwiskami (które w końcu stają się dla pisarza i dla odbiorcy jedynym wzorem formy), albo też z jakąś jedną określoną historycznie teorią teatru. Przed taką jednostronnością ostrzega sam autor *Kredowego koła* w rozprawce nieprzypadkowo chyba dołączonej do nowego wydania tej sztuki (*Der Kaukassische Kreidekreis, Versuche 31, Berlin 1954, Aufbau-Verlag*): „Pisarstwo realistyczne można odróżnić od nierealistycznego jedynie konfrontując je z samą rzeczywistością, o której traktuje. Nie ma żadnych szczególnych cech formalnych, które można by podnieść... Nie pojęcie ciasnoty, lecz pojemności odpowiada realizmowi... Nie ma nic gorszego, jak

stawiając wzór formy podać za mało wzorów.“

Wystawienie Brechta na deskach polskiego teatru powinno stać się okazją nie tylko do wprowadzenia na stałe do repertuaru naszych scen jednego z największych nazwisk współczesnej dramaturgii. Szkołą nowej formy, nowego stylu, nowej teorii teatru — oto czym może być dla nas Brecht. Czy jest to wezwanie do zastąpienia jednego wzoru formy innym, rzekomo ciekawszym? Oczywiście nie! Jest to postulat krytycznego wypróbowania w teatralnej praktyce jeszcze jednego sposobu wyrażania prawdy, bo „prawda może być na wiele sposobów przemilczana i wieloma sposobami wypowiedziana“ (Brecht). Rzecz zatem w pogłębieniu i wzbogaceniu realistycznej metody teatru, w praktycznym okazaniu, że nie wąziutka ścieżka, ale szeroki trakt ściele się przed sztuką przyświadczącą prawdzie naszego czasu.

Brecht, jak wiadomo, wyznaje teorię teatru epickiego, przeciwstawną w każdej z podstawowych tez teorii reprezentowanej np. przez Stanislawskiego. Istotą teatru brechtowskiego stanowi epika teatralna, czyli opowiadanie o sprawach dziejących się na scenie, w przeciwieństwie do teatru dramatycznego, gdzie istotą jest

samo działanie. Opowiadanie sceniczne jest tu właściwie czwartym gatunkiem literackim — obok liryki, epiki i dramatu. Ma ono właściwie .sobie środki wyrazu przeciwstawne pod wieloma względami środkom dramatycznym. Właśnie *Kaukaskie kredo-*



TEATR im. J. SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE: „KAUKASKIE KREDOWE KOŁO“ Bertolta Brechta. Marian Słojkowski jako Pieśniarz Arkady Czeldze

we koło jest jedną z najkonsekwentniej utrzymanych w poetyce teatru epickiego sztuk Brechta.

Radykalni przeciwnicy teorii brechtowskiej zaprzeczają w ogóle możliwości stworzenia konsekwentnego teatru epickiego i uważają, że z opowiadania na scenie nie powstaje jeszcze teatr. Postawa ich wyraża się w formule: „albo teatr dramatyczny — albo żaden“ i do swoich argumentów dołącza jeszcze jeden: sztuka europejska nie ma tradycji teatru epickiego. Myślę jednak, że bez przesadzania, czy opowiadanie na scenie jest pierwotną formą teatru, czy powinno stanowić cel, do którego sztuka teatralna zmierza — można znaleźć kategorię nadrzędną obejmującą i opowiadanie na scenie i sceniczne działanie. Taką kategorią nadrzędną jest pojęcie teatru realistycznego, rozumianego tu jako teatr konfliktów, bo Brecht nie występuje przeciw konfliktom w teatrze, lecz przeciw określonej scenicznej interpretacji konfliktu.

To jest perspektywa, z której należy oceniać i teatr brechtowski i nasze próby przyswojenia tego teatru. Z perspektywy tej brechtowska reforma sztuki nie jest działaniem zmierzającym do zlikwidowania teatru, lecz do rozszerzenia jego możliwości o nowe sposoby, nieznane jeszcze naszemu teatrowi. Trzeba zatem do krakowskiego przedstawienia przykładać miarę brechtowską, trzeba pytać, czy dało właściwy wykład brechtowskiej formy, stylu, teorii; czy przejmując nowy wzór teatru realistycznego wykazało się samodzielnością i wyobraźnią, która potrzebna jest również i przy asymilowaniu wzorów.

Sposoby teatralne wprowadzone przez Brechta były stosowane przez teatry różnych epok i różnych kręgów kulturowych. Konsekwentny model teatru epickiego stworzyli bodaj tylko Chińczycy. Ale i sztuka europejska zna wiele sposobów epickiego traktowania zdarzeń scenicznych; już Grecy w tej funkcji potrafili używać swego chóru. Jednak teatr europejski nie wydał konsekwentnej poetyki epickiej. Brechtowska reforma teatru jest m. in. próbą stworzenia takiej poetyki, rozumianej jako wewnętrznie zgodny, konsekwentny system różnych sposobów opowiadania na scenie. Próba ta czerpie z wielu różnorodnych, bliskich i odległych tradycji teatralnych, ale najwyraźniej chyba z tradycji ludowego moralitetu i jarmarcznej farsy oraz z ich zepsutej formy współczesnej — rewii. Nie umniejsza to oczywiście nowatorstwa brechtowskich propozycji teatralnych, bo nowatorstwo polega często na przypomnieniu zartuconych sposobów i na nowym ich użyciu. Brecht przypomina wiele sposobów starych, dodaje do nich nowe i robi to w imię hasła, które w swym radykalnym sformułowaniu na pewno jest nowością: celem, do którego teatr zmierza, jest opowiadanie na scenie.

2

Kaukaskie kredowe koło napisane jest nie tylko w innej niż dramatyczna poetyce — jest napisane przeciw tradycyjnej teorii dramatycznego teatru. To prawda — zaczyna się od współczesnego prologu utrzymanego w zwykłej

poetyce dramatycznej. Ale prolog ten prawie zupełnie nie łączy się z całością sztuki i — dając do zrozumienia, że to co za chwilę się rozegra jest teatrem w teatrze — służy do wydobycia umowności i teatralności przedstawienia i pogłębienia tzw. „efektu V“ (Verfremdungseffekt). Jest to technika nadająca przedstawianemu zdarzeniu piętno wyrażające, odbierająca mu pozorną oczywistość, a skłaniająca do refleksji nad jego sensem. Celem tej podstawowej dla teatru Brechta techniki jest ułatwienie widzowi „płodnej krytyki ze stanowiska społecznego“.

Oto amatorski zespół artystyczny gruzińskiego kolchozu demonstruje starą legendę o kredowym kole, której akcja rozgrywa się w feudalnej Gruzji w nieokreślonym bliżej momencie historycznym. To nie legendarni bohaterowie dawnej Gruzji występują przed nami. To radzieccy kol-



TEATR im. J. SŁOWACKIEGO w KRAKOWIE: „KAUKASKIE KREDOWE KOŁO“ Bertolta Brechta. Obraz IV — Historia sędzkiego Azdaka. Jerzy Magórski (Szauwa), Antoni Stociński (Pancerny), Henryk Bąk (Azdak), Maria Klejdysz (Ludwika), Stanisław Jaworski (Teś Ludwik)

choźnicy pokazują, jak wyobrażają sobie bohaterów ludowej baśni. Ich stosunek do przedstawianych postaci jest krytyczny: ani przez chwilę nie utożsamiają się z nimi całkowicie. Żelazne prawo epickiego stylu — zachowanie dystansu między bohaterem a aktorem — bezwzględnie obowiązuje. Więcej: krytycyzm interpretatorów przenosi się na sam moralny legendy. „Stare opowiadanie ukazuje teraz nowy rodzaj mądrości, postawę, która jest związana z nową strukturą społeczną“. Tradycyjnej zasadzie iluzji przeciwstawia teatr epicki zasadę krytycznej demonstracji, ani przez chwilę nie pozwalając nam zapomnieć, że jesteśmy we współczesnym teatrze.

Przypomina nam o tym stałe Pieśniarz i czterech Muzykantów, którzy zwracają się wprost do widza. Pieśniarz i wtórujący Muzykanci pełnią rolę chóru i epickiego narratora. Ich udział w przedstawieniu determinuje i grę aktorów i przeżycia widowni; doprowadza często do powstawania sytuacji, których nie tylko teatr dramatyczny nie zna, ale które w ogóle nie mieszczą się w jego ramach.

Mówi się, że narrator (chór) komentuje akcję. Jest to określenie słuszne, ale nieściśle. Pieśniarz

w *Kredowym kole* wprowadza w akcję, określa jej czas i miejsce, przedstawia bohaterów, słowem robi to wszystko, co zwykle należy do dramatycznej ekspozycji.

Ale Pieśniarz także wyprzedza swoją opowieścią wypadki pokazywane na scenie (por. str. 308 polskiego wydania), bo teatr epicki nie musi korzystać z elementu zaskoczenia i niespodzianki. To jest żywioł teatru dramatycznego.

Opowiadacz relacjonuje aktualne tzn. właśnie nie przeszłe przedstawiane przeżycia bohaterów, bo teatr epicki przeciwstawia się tradycyjnej teorii wczuwania i na różne sposoby zapobiega wczuwaniu się widza w przeżycia postaci scenicznej. Oto klasyczna forma takiej relacji:

„*Stuchajcie teraz, co gniewna myślała, lecz nie powiedziała*“

Tu aktor musi wynaleźć takie formy zachowania, które podkła-

PIEŚNIARZ:

„*A czemuś smutna?*“

MUZYKANCI:

„*Smutna, bo idę wolna,
nikomu nie poślubiona,
jak ktoś, komu wszystko
zabrano,
jak ktoś, kto wszystko
utracił.*“

I jeszcze jedno prawo przysługuje narratorowi. Zawsze zajmuje on określoną postawę moralną, określa moralność sceny i jej sens filozoficzny. Teatr Brechta jest szkołą rewolucyjnego oświecenia, walczy nie o przelotne emocje widza, lecz o rozbudzenie w nim pasji poznawczej i o prawdziwy obraz świata w jego umyśle:

„*O, ślepoto potężnych, którzy
jak bogowie
kroczyli naprzód, wielcy,
po schylonych karkach
pewni najemnych pięści,
zadufani
w gwałcie, co trwał już tak
długo.
Lecz długo, to nie wiecznie.
Zmienności czasów! Ty na-
dziejo ludu!*“

Osobliwość teatru epickiego nie ogranicza się do wprowadzenia postaci narratora, chociaż właśnie ten element jest najbardziej znamieny. Spójrzcie jak Brecht prowadzi wątki! Nie spleta ich, jak nakazuje poetyka dramatyczna. Prowadzi je osobno, chociaż dzieją się w tym samym czasie rzeczywistym. Najpierw historię przybranej matki, później historię sędziego, który przybranej matce oddaje dziecko. Dopiero końcowa scena sądu łączy oba wątki. I ten sposób prowadzenia akcji przeciwstawia się ostro technice dramatycznej, rozbiła rzeczywistą jedność czasu i miejsca, ale wraz z nią niepożądaną dla teatru epickiego iluzję, że oto historia dzieje się naprawdę, gdy ona jest tylko relacjonowana.

Już sama zatem konstrukcja *Kredowego koła* implikuje inną niż w teatrze dramatycznym postawę widza i inną, nie praktykowaną jeszcze u nas, szkołę aktorską. I dlatego mówić trzeba o nowym wzorze teatru i ten wzór postulować.

3

Aktor epicki nie przestaje być nigdy sobą, nie jest daną postacią, ale ją przedstawia, ma wobec niej stosunek krytyczny, który pragnie narzucić publiczności, zwracając się możliwie często wprost do widza; kwestię wypowiada nie jak improwizację, lecz jak cytaty, wszelkie poruszenia uczuciowe stara się wyrazić gestem, znajduje działania, które jednoznacznie określają przeżycie postaci; jego punkt widzenia jest społeczny i krytyczny zarazem; każde zdarzenie potrafi przedstawić jako proces historyczny, tj. niepowtarzalny, przemijający i związany z określonymi warunkami i potrafi pokazać świat jako podległy przemianie.

Te rygory teatru epickiego w wielu elementach są dla naszych aktorów nowością. Szkoła, z której wyszli, wiązała pojęcie: „realizm“ z jednym, określonym stylem gry. Nie uczyła, i nie mogła nauczyć takich sposobów, jakie

dają się pod poetycki tekst opowiadacza. I ta sytuacja nie ma precedensu we współczesnym teatrze dramatycznym.

Pieśniarz opisuje czynności bohatera, aktor je powtarza:

„*aż ją pokusa przemogła
o świecie,
aż się podniosła, schyliła,
aż wzięła dziecko z westchnieniem
i poszła...*“

Opowiadacz nie tylko zwraca się do widza, przysługuje mu również prawo adresowania apostrof do bohatera i konwersacji z bohaterem. Powstają efekty możliwe jedynie w teatrze epickim, żeby zacytować tylko ów klasycznej piękności wykład ambiwalencji uczuć:

PIEŚNIARZ:

„*Czemuś taka wesoła, ty, co
powracasz do domu?*“

MUZYKANCI:

„*Jestem wesoła, bo dziecko,
nowych rodziców zdobyło
uśmiechem,
bo się pozbyłam kochania...*“



TEATR im. J. SŁOWACKIEGO w KRAKOWIE: „KAUKASKIE KREDOWE KOŁO” Bertolta Brechta. Obraz II — Ucieczka w góry. Antoni Zuliński (Stary Chłop) i Anna Lutosławska (Grusza Wachnadze)

dyktuje poetyka epicka. I dlatego wszystko można powiedzieć o przedstawieniu krakowskim prócz tego, że było jednolite pod względem stylu gry.

To co oglądamy w prologu, to nawet nie jest zły teatr — jest to kawałek filmu o tematyce produkcyjnej, dźwięczący deklamacją, jaką słyszy się czasem w Polskim Radio. Mam tu na myśli owo szczególne pomieszanie romantyczno-klasycystycznego stylu gry z naturalistycznym, wzniosłości i napuszonej z wycieraniem nosa, pochrząkiwaniem i innymi „bytowymi” odgłosami, mającymi służyć wydobyciu naturalności tego, co przedstawiane.

Ale po tym wstępie, schematycznym, bezbarwnym i przygotowanym na najgorsze — pierwsze obrazy poetyckiej baśni, barwne, pełne stylu i epickiego rozmachu, przykuwające uwagę widza, pełne czytelnej, radującej intelektu czystości. Brechtowi nie zależało tutaj na skonstruowaniu zepsutego i dobrego teatru, ile na przeciw-

stawieniu dramatycznej i epickiej techniki. W każdym razie jednak — kontrast istnieje.

Jeżeli mierzyć surową brechtowską miarą, to chyba tylko role marginesowe utrafiły w epicki styl. Myślę tu o Gubernatorze Ludwiku Ruskowskiego, o Księżciu Kazbeki Eugeniusza Fulde, o Pancernym Mieczysławie Jabłońskim, o Policjancie Jerzemu Magórskim. To były postacie we wspaniałym cudzysłowie, którego domaga się poetyka epicka. Ale ich sukces w dużej mierze tłumaczy się marginesowością ról. Naprawdę wielkie kreacje aktorskie, wykraczające wszakże poza ramy aktorstwa epickiego, dała Anna Lutosławska i Henryk Bąk. Grusza Lutosławskiej miała świeżość, urok i ciepło bohaterki ludowej ballady, była prawdziwie epicka tam, gdzie tekst narzucał granice jej temperamentowi (np. w drugim spotkaniu z Simonem) i była prawdziwą Lutosławską, tam gdzie poniósł ją temperament (np. w scenie sądu).

Henryk Bąk pokazał przemysłaną postać Sędziego, znalazł ten jedyny, niezastąpiony gest i dla żywiołowego poczucia sprawiedliwości, i dla pogodnego sprytu, i dla przywiązania do butelki i brzęczącej monety. Względna jednolitość tej postaci rozbiła jednak w sposób opaczny dramatycznie rozegrana scena samooskarżenia.

Jednym z najbardziej pięknych i samodzielnych, a utrafiających w styl teatru elementów polskiego przedstawienia jest scenografia Andrzeja Stopki — prosta, syntetyczna, umowna, ale zawsze dostatecznie czytelna, odważna w kolorze, śmiała w groteskowej formie, utrzymująca równowagę między fantastycznością a historycznością kostiumu, znajdująca właściwą oprawę dla każdego obrazu i... obywająca się bez obrotowej sceny. Zwłaszcza brechtowska idea nagiętego, abstrakcyjnego zaplecza sceny została tu znakomicie wykorzystana dla uzmysłowienia widzowi przestrzeni, które przebywa ścigana przez żołdaków Grusza. Scenografii tej zawdzięczamy także blask świetnie reżyserowanych przez Irenę Babel scen zbiorowych: zwłaszcza pierwszej sceny z żebrakami i petentami i ostatniej drogi Gubernatora. Są to pyszne obrazy, w których poetycka metafora znajduje zakotwiczenie w plastycznym konkrety, w których wszystkie elementy trudnego epickiego przedstawienia zostały doprowadzone do jedności i dały nam zasmakować owej szczególnej satysfakcji, jakiej doznajemy wobec przełożonej na język teatru poezji. Trzeba w nich widzieć pierwszy udany krok naszego teatru epickiego, twórcze opanowanie epickiego wzoru.

Wszystkie niemal postacie negatywne występują w swoistych maskach. Myślę, że do masek powinny mieć prawo również

postacie pozytywne. Maską zobowiązuje do pewnego stylu gry, który wydaje mi się bliższy ideału epickości. Maską domaga się wyostrzenia środków wyrazu, uwyraźnienia gestykulacji, opatrzuje grę cudzysłowem i podkreśla jej teatralność. Każda maska musi mieć swój indywidualny gest, sposób poruszania się i mówienia. Groteskowość postaci nie polega na podskakiwaniu (taką groteskowość chcieli nam narzucić pewni aktorzy), ale raczej na umiejętnym przejawianiu cech charakterystycznych.

Teatr epicki wymaga umowności w dekoracjach, kostiumach, sytuacjach. Odczytywanie ich znaczenia sprawia widzowi szczególną satysfakcję estetyczną, jakiej pozbawiał go, jednostajnie werystyczny styl naszego teatru. Krakowskie przedstawienie wprowadziło konwencję plastyczną i sytuacyjną w rozsądnym wymiarze, istotnie wzbogacającym przeżycie widza i nie pozwalającym mu zapomnieć, że jest w teatrze.

Myślę, że konwencja ta nie przestanie być czytelna, jeśli ze sztuki wyeliminuje się udział małego Miszy, świetnego zresztą i wzruszającego aktora. Sztuka, która tak pięknie jak żadna inna mówi o miłości do dziecka, powinna nauczyć przynajmniej jednego: nie męczcie dzieci!

Pewne zastrzeżenia budzi umieszczenie Pieśniarza z lewej strony sceny pod kopulastym i świecącym baldachimem, co uniemożliwia jednoczesne objęcie okiem postaci scenicznych i narratora.

O polskiej interpretacji świetnej muzyki Paula Dessau'a niewiele mam do powiedzenia, ponieważ odtworzono ją z taśmy. Przekład sztuki dokonany ze swobodą i naturalnością przez Włodzimierza Lewika okazał się dobrze przystosowany do potrzeb teatru, potwierdzając odwieczną zasadę, że litera zabija, ale duch ożywia. Przekład ten poddano zabiegom kosmetycznym usuwając tzw. jędrne wyrażenia. Wolałbym już te grube wyrazy, bo kto chcąc się podobać, schyla głowę przed pruderią, ten łatwo może zepsuć arcydzieło.

Myślę, że premiera krakowska zasługuje na znacznie obszerniejsze i bardziej wszechstronne omówienie, uwzględniające problemy treści. Jeżeli w ocenie krakowskiego przedstawienia posługuję się wzorem brechtowskiej formy, to nie w celu absolutyzowania tego pojęcia i nadania mu jakiegoś uniwersalnego, powszechnie obowiązującego znaczenia. Powoduje mną przekonanie, że właśnie ten określony wzór formy najlepiej odpowiada treściom, które Brecht chce wyrazić, więcej: że przy zastosowaniu innej formy teatralnej ideowy sens *Kredowego koła* nie mógłby się wyrazić w pełni. To jest milczące założenie mojego stanowiska. Z tego stanowiska sensownie można twierdzić, że premiera nasza była po trochu



TEATR im. J. SŁOWACKIEGO w KRAKOWIE: „KAUKASKIE KREDOWE KOŁO” Bertolta Brechta. Obraz III — W górach. Tadeusz Przystawski (Lawrenty Wachnadze) i Anna Borkiewicz (Anka Wachnadze)

brechtowska tzn. epicka, ale nie była nią dostatecznie. Było w niej dużo samodzielności i odwagi, która potrzebna jest do twórczego przejmowania wzoru. Jest na pewno pięknym i ważkim doświadczeniem naszego teatru, a może stać się początkiem nowych, rozszerzających jego możliwości, poszukiwań. Jeżeli przedstawienie nie osiągnęło ostatecznej jedności stylu, jeśli ma pewne może za ostro wytknięte tu usterki — to nie zawinił ich ambitny zespół krakowski; jest to cena, jaką się płaci za prekursorstwo, odwagę i nie cofającą się przed przeszkodami inicjatywę.

Starłem się w tej wypowiedzi wytłumaczyć zasady brechtowskiego teatru epickiego i w ocenie naszej premiery posłużyć się kryteriami niezbyt u nas popularnej teorii. Jeżeli uznacie mnie za heretyka, powołam się na Woltera: „Tłumacz nie może odpowiadać za poglądy autora; wszystko co może zrobić, to prosić Boga o jego nawrócenie, czego i ja nie zaniedbuję, jeśli chodzi o mojego lorda”.



TEATR im. J. SŁOWACKIEGO w KRAKOWIE: „KAUKASKIE KREDOWE KOŁO” Bertolta Brechta. Janina Porębska (Gospodyni) i Stanisław Jaworski (Gospodarz)



TEATR im. J. SŁOWACKIEGO w KRAKOWIE: „KAUKASKIE KREDOWE KOŁO” Bertolta Brechta. Mieczysław Jabłoński (Pancerny I) i Antoni Słociński (Pancerny II)