

Kaukaskie kredowe koło

Teatr Bertolda Brechta ma swoich zagorzałych wielbicieli i swych przeciwników. Sztuka dramatyczna Brechta wywołuje gorące spory, wzniesła żarliwe dyskusje, stawia przed spierającymi się ciekawe problemy światopoglądowe i artystyczne. I to jest wielkie zwycięstwo teatru Brechta, że pobudza do głębokiej argumentacji swych zwolenników i antagonistów. Nad dramaturgią i wyrazem scenicznym Brechta nie można przejść do porządku, nie można zadowolić się ogólnikami czy beznamiętnym opisem wrażeń, wyniesionych z przedstawienia. Brecht angażuje każdego widza do wypowiedzi pełnych pasji, do artystycznych wzruszeń, do namętnej i bezkompromisowej krytyki.

Należą do tych, którzy w teatrze Brechta odnajdują najpełniejsze złoża poetyki dramatycznej. Uważam, że jest on dzisiaj jednym z największych ludzi teatru i nie waham się nazwać go Szekspirem naszych czasów. Poeta, dramaturg, znakomity inscenizator i reżyser, człowiek obdarzony ogromną wizją plastyczną i muzyczną, stworzył dzieło na miarę współczesnej historii. Prócz wielkich walorów estetycznych — Brecht obdarzył swą sztukę dynamiczną siłą polityczną, w której wymiślały się wnikliwa, ostra satyra, piękno prawdziwej poezji i głęboko humanistyczna wiedza o człowieku i jego postępnictwie. Postępowy nurt teatru Brechta przelamuje wszelkie konwencje uproszczonej politycz-

ności, stosowanej niejednokrotnie w sztuce dramatycznej. Brecht w poszukiwaniu nowej formy artystycznej — nie oddziela jednak spraw politycznych, pierwszej wagi, od zagadnień artystycznych. Kształt teatru Brechta związany jest niepodzielnie z jego poglądem na świat, zdecydowanie postępowym, co w rezultacie przynosi dzieła krystalizujące w sobie osiągnięcia przesycone żarliwością ideologii, w połączeniu z wysokim poziomem dramaturgii.

Ktoś, kto w teatrze Brechta dopatruje się jedynie „formalizmu” — zapominał widocznie, że socjalistyczny realizm nie określa sposobu formy artystycznej, o ile nie jest ona jedynie formą samą z siebie i dla siebie. Trudno tym „realistom” pogodzić się z „Panem Puntillą i jego sługą Matti” i „Mutter Courage”, gdyż nastawieni wyłącznie na sceniczne rozwiązywanie treści, przeocząją cel i skutki, którym formy brechtowskiego teatru są podporządkowane. Teatr Brechta zmusza swolm jednoznaczny charakterem ideologicznym do zajęcia konkretnego stanowiska politycznego, wzbija przysłowiowy kij w mrowisko. I jeśli przy tym doskonale komunikuje się z szerokimi warstwami społecznymi, które wypełniają widownię, jeśli odsłania ich oblicze polityczne, wzrusza i przekonuje — bzdurą jest doszukiwanie się w nim niebezpieczeństw „formalistycznych”.

„Kaukaskie kredowe koło” — stara chińska legenda o mądrym se-

dzi, który obdarzony rozumem ludu potrafił rozstrzygać prosto i sprawiedliwie ludzkie problemy moralne, stojące w jawnej kolizji z prawem pisanim, prawem możnych i kazuistycznych interpretatorów — w sztuce Brechta staje się wielką parabolą dramaturgiczną, użytą celnie i trafnie dla jednej myśli poli-



Marian Słojkowski jako pieśniarz gruziński Czeidze

tycznej, wyrażonej w końcowej apostrofie pieśniarza:

— że wszystko co tylko jest na tej ziemi winno należeć do ludzi, co mają serca po temu!”

Sens chińskiej legendy został zmieniony przez Brechta. Nie ta ma być matka, która urodziła dziecko, ale ta która dziecko to kocha i dobrze je wychowa. A więc i dolina należy się temu kołchozowi, który ją na-

wodni i będzie z niej zbierał troskliwie owoce. W tej pięknej metaziele poetyckiej, znajdujemy nie tylko sens polityczny ale i moralny. Nie ważne jest dziedzictwo krwi, lecz stokroć ważniejsze są ognia społeczne.

„Sztuka rozpoczyna się prologiem, w którym spór między kołchozami o dolinę rozwiązuje pieśniarz opowiadaniem starej przypowieści. Przypowieść ta dzieje się na naszych oczach i ma unocnić kołchoznikom prawdy ogólne. Zarazem jest pretekstem do wspaniałej, nowoczesnej wizji scenicznej, swoiście interpretowanej przez wyobraźnię poety. Brecht ustawia teatr w teatrze. A więc i przypowieść i tego rodzaju budowa dramatyczna nie nowe. Tak, nie nowe, nowa jest treść i nowa jest forma tej treści.

Krakowskie przedstawienie jest ambitną i pierwszą na naszych scenach próbą transpozycji teatru brechtowskiego. Dramaturgia Brechta — pisarza, podporządkowana jest Brechtowi — inscenizatorowi i reżyserowi. Stąd piętrzące się trudności odnalezienia do wielu scen, czy nawet dialogów właściwych powiązań i podtekstów, które ukrył poeta, a które przewidział w swej wizji reżyser. Brecht bowiem łączy w sobie ideał dramaturga. Sam organizuje swe poetyckie treści i intelektualne skróty w przestrzeni scenicznej.

Inszenizacja krakowska Ireny Babel i Andrzeja Stopki starała się uchwycić klimat brechtowskiego dramatu, zdaje mi się, że w wielu wypadkach słusznie i nie powierzchownie.

Główna zasada krakowskiej inscenizacji zwyciężyła znacznie niebezpieczeństwo — różnorodności kom-

pozycyjnej widowiska. Przedstawienie toczy się w jednolitym charakterze, spięte jednorodną kłamrą sceniczną. Nie łatwiejszego jak w tej sztuce popaść w iluzjonizm folklorystyczny, dać się urzec barwom scen i scenek i zagubić linię nadrzędną sztuki. I tu odniósł sukces Stopka, który walczył przyczynił się do scalenia wątków doskonale przemysłaną dekoracją, łączącą w wspólną ramę poszczególne czony dramatu. Rozwiązanie ludowej przypowieści odnalazł dekorator również w ludowej architekturze tryptyku — bramie, której rozwarte skrzydła stanowią świetne, monumentalne tło do akcji, znaczonej wymiennymi elementami przy zmianie miejsca i czasu. Dało to jednocześnie specyficzną możliwość wykorzystania sceny wszędy i przyczyniło się do niecodziennego ujęcia widowiska, do stworzenia pewnego rodzaju reliefu scenicznego.

Z ducha teatru brechtowskiego zaczęła Stopka jednolitą szarość kolorystyczną dekoracji, ożywionych jedynie kostiumami, które (Pancerń, książę, gubernator, lekarze) są wielkimi osiągnięciami plastycznymi. Inszenizacja przy współpracy plastyka znalazła jeszcze przed pracą na scenie — ścisłą więź artystyczną przedstawienia, co z kolei przyniosło rezultaty aktorskie.

Reżyserowi Irenie Babel należą się słowa uznania za wielką pracę, jaką włożyła w tę sztukę. Można bowiem spierać się o wiele spraw interpretowanych przez nią w „Kaukaskim kole” — w każdym razie nie może przystąpić do faktu, że sztuka ta jest wydarzeniem na naszych scenach, o którym trzeba i należy dyskutować.



Fot. E. Warłowski.

Wielkim osiągnięciem krakowskiej inscenizacji „Kaukaskiego Kredowego koła” jest dekoracja i kostiumy projektu Andrzeja Stopki. Na zdjęciu — Pancerni. (Do recenzji poniżej)

Sam chciałbym omówić kilka wątpliwych, moim zdaniem, rozwiązań reżyserskich. Przede wszystkim pieśniarz. Usadowienie go przed sceną pod kulistym lampionem, z kontaktem elektrycznym na pobliskiej łozie, który musi sam obsługiwać, sprawia wrażenie czegoś więcej niż zwykła umowność. Jest niezręczne i wyłamuje się ze sztuki. Zgoda, że pieśniarz jest właściwie poza sztuką i jest tylko łącznikiem i interpretatorem akcji. Ale takie wyeksponowanie opowiadacza poza obręb dramatu daje mu nieciekawą statyczność, nudzi, odrywa uwagę, by wreszcie zniechęcić widza na treść, ważną, bo klejącą całość widowiska. Sądzę, że tego typu opowiadacz wywiązałby się lepiej ze swego zadania sam biorąc udział w akcji, będąc niejako jednym z ludzi, żywym współtwórcą legendy, którą przypominana na użytek współczesności. Wreszcie dałoby to lepszy efekt teatralny, dzięki stosowaniu różnych metod opowiadania. Raz do widzów, raz do tłumu itp.

Prolog jest najsłabszą częścią sztuki, mimo jego zasadniczego charakteru dramatycznego. Również w krakowskim widowisku jest bezspornie słabym momentem widowiska. Znani aktorzy biorący udział w prologu nie przyczynili się w niczym do przydania mu właściwej atmosfery.

Umowność sceniczna stosowana przez Stopkę (góry, przepaść, beczka z zawiasami, pomalowane na biało twarze możnych i pancernych, aby je wyodrębnić jako inny świat, świat zła, świat nie-ludzi) kontrastuje nieprzejętnie z niepotrzebnymi w tym wypadku efektami świetlnymi. Gdy mówi się o przepaści, a plastyk decyduje się pokazać nam ją w formie pół-

metrowej szczeliny — razi wyświetlany, zresztą niezręcznie, gesty śnieg, który pada obficie, gdy mowa o śniegu. To samo z lunami unoszącymi się nad przedmieściem. Kropka nad i w takich momentach dramatu przy tych dekoracjach — drażni wyobraźnię widza, który przecież zadawała się syntezą i doskonale czuje klimat i napięcie sztuki, zwłaszcza że rozgrywają się wtedy najbardziej emocjonalne fragmenty.

I wreszcie wiele rozbieżności z muzyką przede wszystkim w partiach pieśniarza. Ciekawy muzycznie chór ekpresyjnie zupełną izolacją od spraw dziejących się na scenie.

Aktorsko przedstawienie jest nierówne. Obok doskonałych kreacji — widzimy słabizny. Ale to sprawa nieunikniona przy tak wielkim ensemble i przy tak zróżnicowanym poziomie aktorskim na krakowskich scenach.

Gdy przypominam sobie przedstawienie szczególnie wyraźnie rysuje mi się H. Bąk w roli sędziego Azdaka. Artysta ten wydobyl z tej głównej postaci brechtowskiego dramatu bogatą treść pozatekstową, obdarzył Azdaka głębokim humorem ludowym i ludową powagą. Przekora Brechta, który z hulaki i okpigroza uczynił sędziego, została doskonale wydobytą przez Bąka. Czuło się w tej roli ów poetycki cudzość, służący do zaznaczenia świetnej satyry, będącej już poza ogólną koncepcją sztuki, a noszący pożytek sprawy społecznej.

Wielką niespodzianką była A. Lutowska. Jej Grusza Wanadze miała w sobie wiele prawdziwego ciepła i wiele dramatyczności. Przykuwała uwagę prostotą, odwagą dy-

skrecji i odwagą wybuchu. Podobała mi się zwłaszcza w scenach z dzieckiem, gdzie pod pozorną chłopską oschłością kryło się ludzkie serce. Przejmująco zagrała scenę z II aktu, którą kończy śpiewem pełnym rozpacz i zarazem groźnej siły. Rola ta świadczy o dużej sile tej młodej aktorki.

Rolę męża w trzecim akcie można łatwo strywalizować i dać się unieść pasji farsowej. M. Cebulski pokazał jak rasowy aktor zachowując wyrazisty model postaci potrafi wybrnąć z ciężkiego zadania. Ta komiczna wstawka miała w sobie wszystkie elementy ludowego humoru, a jednocześnie nie otarła się nawet o mielizny naturalizmu.

Postać Gospodarza, rolę niewielką, ale jakżeż udanie zarysowaną zagrał St. Jaworski. Nieporadność chłopca, nieumiejętność wyrażania swej sprawy pokazał Jaworski z niesłychaną trafnością psychologiczną. Aktor ten jest przykładem jak z małego objętościowo tekstu — można wyciągnąć doskonale rezultaty artystyczne.

Wspomnę jeszcze o kilku aktorach, trudno bowiem omówić szczegółowo zespół kilkudziesięciuosobowy. M. Klejdysz z dużym wdziękiem zdemontowała rolę Ludwika obdarzając ją humorem i iście kobiecym sprytem. Jako adiutant Azarelli wystąpił R. Krzyżanowski, który wykazał podziwu godną sprawność szermierczą i stworzył dobry typ podłego dworaka, strasznego dla słabszych i uległego zawsze wtedy, gdy chwila ku temu odpowiednia.

Zołnierzem Chachawą, o prostym sercu i prostych odruchach był A. Kruczyński. Przepojony żarliwością Chachawa umiał się zdobyć na pra-

wdziwą wielkoduszość w obliczu krzywdy swej umiłowanej. Kruczyński zagrał tę rolę z dużym temperamentem aktorskim.

Szczerze zabawnym policjantem Szauwą był J. Magórski, dysponujący abstrakcyjną niejednokrotnie silną komiczną. Dużą kondycję fizyczną wykazał M. Jabłoński jako I Pancerny będąc i groźnym sługą możnych i wesółkiem, który w długiej pogoni za uciekającą Gruszą umiał poradzić sobie z wieloma trudami tej roli.

Ponadto grali — według programu: M. Słojkowski, Z. Antkiewicz, E. Dankiewicz, J. Norwid, R. Wójtowicz, A. Karzyńska, T. Szybowski, M. Stebnicka, L. Ruszkowski, B. Gerson-Dobrowolska, E. Fulde, S. Malatyński, A. Klimczak, A. Słociński, K. Szyszko-Bohusz, J. Różyńska, I. Byszewska, R. Siemińska, K. Hanzel, A. Galos, M. Szczerski, E. Jodłowska, M. Świętoniowska, J. Bujajska, A. Zuliński, J. Porębska, L. Karelus, T. Przystawski, A. Borkiewicz, H. Chaniecka, K. Podgórski, S. Stróżyński, A. Wallek-Walewska, J. Korecka, J. Borzewska oraz wielu słuchaczy Państwowej Wyższej Szkoły Aktorskiej.

Specjalnym zagadnieniem teatru Brechta jest strona muzyczna nieodłącznie niemal towarzysząca tekstowi. Tym razem magnetofony działały bez zarzutu i słyszeliśmy świetne motywy muzyczne, zwłaszcza partie perkusyjne, które skomponował Paul Dessau, autor wstrząsającej muzyki do „Mutter Courage”. Muzyka Dessau nie ma nic wspólnego z tzw. ilustracją muzyczną, jest dziełem autonomicznym — jest kompozycją równoległą, ale od strony dyscypliny muzycznej wypełniającą dramat.