

665  
Sukcesów sztuk Brechta można upatrywać w odkrywczych kształtach dokonywanej przez niego „inscenizacji odautorskiej“ już w pisanych utworach, dla których pretekstem stawały się wątki fabularne.

Wątki zresztą nienowe. Jakby programowo oddające się od wymyślenia oryginalnych powieści scenicznych. Oryginalność pisarza i myśliciele — a tym był Brecht przede wszystkim — wyrastała nieco przekornie z czerpania pożytki, jaką dostarczały mu inne utwory. Niekoniecznie pełne dramaty, lecz przypowieści i bajki o podłożu filozoficznym. Głównie jednak interesowała dramaturga teoria i praktyka polityki, jako człowieka doświadczonego dwiema wojnami światowymi, zaangażowanego w śmiertelną walkę faszyzmu z demokracją, prawicy z lewicą, zdegenerowanych systemów społecznych z humanizmem socjalistycznym.

Jest zatem Brecht — uczulony osobistymi przeżyciami oraz obserwacją narastania bezprawia hitlerowskiego — strażnikiem pryncypialności ideowej, szlachetnym dydaktykiem, który w sprawach nadrzędnych nie lubi używać półtonów, ozdobić, ani subtelności literackiego psychologizowania. Choc walczył ze sceny, przedstawiając jasne sytuacje: czarno-białe. Ale ten sam Brecht, nie znosił przecież demagogii. Jest za bardzo filozofem, umysłowością wrażliwą i pełną niepokoju o losy współczesnego świata — by nie naraził się twardym dogmatykom na obszarze interpretacji wspólnej ideologii. Dostrzega usztywnienia, którym jego dydaktyzm najlepszej woli i serca, w sposób niezamierzony toruje drogę do utrwalania schematów. Antydogmatyk — o paradoksalnie — dostarcza oręża (a przynajmniej może dostarczyć) praktykom dogmatyzmu. Broni się znów powrotem do bajkowej scenarii. Pisze ostatnią w życiu sztukę „TURANDOT CZYLI KONGRES WYBIELACZY“. Nie zdąży jednak jej ukończyć. Ale to, co napisał — w zasadzie oddaje sens twórczego zamierzenia. Nawet bez przysłowiowego zapiecia na ostatni guzik artystyczny. Utwór, tłumaczony na język polski przez ROMANA SZYDŁOWSKIEGO, trafiła po kilkunastu latach na sceny polskie. Jako prapremiera. W pięć lat po prapremierze światowej w Zurychu.

TU — Z MIEJSCA — ZASKOCZENIE. Kiedy zapada kurtyna po pierwszej części spektaklu, przedzielonego tylko jednym aktrym w TEATRZE IM. J. SŁOWACKIEGO, nabieramy przeświadczenia, że to chyba najciekawsze dzieło dramatyczne Brechta. Jego styl został jakby skierowany przedw dotychczasowej konwencji pisarskiej, w końcu tego samego Brechta, którego cenimy i który wzbudza sprzeciw „ulatwionym“ moralizowaniem. Zdumiewająca to rzecz, jak przerobiona tu stara bajka chińska o księżniczce Turandot — w tylu wersjach wystawiana na scenie — odalania pasjonujący temat współczesny! Nieważne okazują się symbole i znaczenia o charakterze doraźnym — owe aluzje do początków III Rzeszy z wątkiem gangstera Gogher Gogha — jakby połączenia Artura Ul z Mackie Majchrem —

Jerzy Bober

## POD MASKĄ CHINSZCZYNY

bledną wszelkie rysy chińszczyzny, choć i one zdają się mniej archaiczne oraz cesarskie, aniżeli faktyczna rzeczywistość z zapożyczonego twórcy. Już nie weimarskie echa pobrzmiwają z Kongresu Intelektualistów czyli Wybielaczy, lecz cała niemal mądrość pokoleń i nagromadzona wiedza o zdeprawowanych umysłach, przy pomocy których powstaje i ginie władza, która od początku swego istnienia musi usprawiedliwiać się przed podwładnymi wybielaniem samej siebie.

A WIĘC ZWYCIEŚTWO współczesnego widzenia rzeczywistości, mimo pozorów starodawnej bajki? — Mimo pewnej płaskości „filozofowania“ i wolań obecnych, typowo Brechtowskich odwoływań się do nieco stępionej symboliki zdarzeń czy postaci, sztuka (do przerwy) wydaje się, jakby wyszła spod pióra innego Brechta. A może po prostu tekst już nie działa tu tylko sam od siebie? Inscenizacja i reżyseria JERZEGO KRASOWSKIEGO

przywodzi bowiem na myśl najlepsze osasy nowohuckiego Teatru Ludowego.

I gdyby przedstawienie kończyło się wraz z jego pierwszą częścią (zresztą o wiele dłuższą od części drugiej), należałoby mówić o pełnym sukcesie ostatniego dramatu Brechta i polskiej prapremiery „Turandot...“. Niestety, im bliżej finału spektaklu, tym wyraźniej narysowuje się brak dopracowania treściowego i formalnego sztuki.

Oczywiście, nie rozdierajmy szat. W końcowych fragmentach (a więc niedozakończonych chyba przez autora) pozostał dawny Brecht, wierny swemu jemu moralizatorstwu. Nie jest to szorstki, aczkolwiek w odniesieniu do tej konkretnej sztuki — można by mówić o niedosycie. A kto wie, czy nie o braku konsekwencji pisarza wobec własnych zamierzeń. Myślę, że trudno mieć pretensje do Kra-

sowskiego, który — uderzając w wysokie tony inwencji reżyserskiej, zgodnie z rozwojem akcji i podtekstów scenicznych — po prostu nie znalazł w dalszych autorskich propozycjach rozwiązania sytuacji — materiału do równie efektownego, jak podczas „pierwszego aktu“, akordu finałowego.

O FRAPUJE NAJBARDZIEJ w utworze Brechta? Zjadliwość, logika w prowadzeniu tragifarsowych wątków fabularnych. Pretekst, jakim stała się bajka o Turandot i jej ojcu, słym cesarzu oraz o dworakach, którzy — wszyscy razem — chcą odwrócić uwagę ludu od pogarszających się stosunków w państwie, upatrują w „konkursie“ na prawidłowe odpowiedzi (z nagrodą: ręką księżniczki) swoistego plastra leżącego rany społeczno-państwowego — ten pretekst uczynił Brecht kanwą wcale oryginalnej wizji dramatycznej. Osią tragicomedii staje się szkoła „tu!“. Są to intelektualści, którzy zostali wprężeni do urabiania opinii publicznej. Opini

procesarskiej. Mało tego, rozmaite stopnie wtańczenia „tu!“ — od szkółek do uniwersytetów — pozwoliły im opanować wszystkie urzędy państwowe. Są więc oni wybielaczami czarnych kart reżimu, a jednocześnie, na skutek uprawianej sztuki „handlu poglądami“ — siedliskiem konformizmu. Ideowego mętniactwa oraz demagogii.

Najznakomitsze sceny „Turandot“ przypadają na te partie sztuki, w których odbywa się Kongres Wybielaczy. Są to mistrzowskie obrazy smutnej farsy na temat pojęć intelektualizmu i doprowadzenia obłudy ludzkiej do granic absurdalnych. Absurdalnych, a przecież prawdopodobnych w życiu, opartym na powszechnym zakłamaniu, gdzie jeden sprawiedliwy zostaje okrzyknięty faryzeusem i odstępca właśnie intelektualnym...

Już dla samego teatru Kongresu w teatrze

TEATR

ne, za którymi kryje się pustka i belkot ludzkich młeczaków. Zgrabnie nadawał rytm kabaretowy działaniom osób scenicznych, wprowadzanych pod katarynkową melodyjkę „Au, du lieber Augustin“ w każdą konfrontację teatralnych postaw. Tu szukał w ADAMIE WALACINSKIM, jako kompozytorze muzyki, pomyslowego współpartnera. Ale to współgranie twórców inscenizacji jeszcze dowcipniej i celniej uwidoczniło się na tle piastycznie wyrefinowanych dekoracji WOJCIECHA KRASOWSKIEGO. Zwłaszcza w transparentowej budowie sceny podczas Kongresu Wybielaczy. Szybkie, opuszczone zmiany dekoracji, pomyslowo dobrane kostiumy — od kapelusznikowych „tu!“ do naerotyżowanego ubioru l... rozbioru księżniczki — wzmacniały soczystość i dynamikę widowiska. Widowiska zblorowego, choć kilka wcieleń aktorskich z pewnością — i na zasadzie propozycji tekstowych — wybiłają się z tej, podporządkowanej zespołowej grze, obsady osobowej Turandot...“.

A WIĘC bardzo „rodzajowy“, ale nie przerywany Cesarz EDWARDA RACZKOWSKIEGO; dysponująca efektowną prezencją, debiutantka na tej scenie — JOANNA BOGACKA (Turandot) choć nieco jeszcze „spięta“ wewnętrznie przy okazywaniu seksowej ekspresji; przebiegłe zabawny brat cesarski w ujęciu ANDRZEJA HALCERZAKA; oszczędnie komiczna sylwetka tradycielki-matki-cesarzowej (EWA STOJOWSKA); wielka rola burleskowa JERZEGO KOPCZEWSKIEGO, jako oratora-rektora Uniwersytetu Cesarskiego, jak i PAWŁA GALI odmienny w typie, śmieszny popis „krasomówcy“ (Munka Du), czy z komediowym umiarem zaprezentowana tępa retoryka KAROLA PODGÓRSKIEGO (Hi-wei, rektora Szkoły Tulch); a wreszcie jednoznaczna postać Premiera (MARIAN CEBULSKI) i dwuznaczna postać pewnego Tu! (HUGO KRZYSKI) osy Nu Shan WOJCIECHA ZIĘTARSKIEGO, Młody Tu! TADEUSZA HUKA, Sen BOLESŁAWA SMEI, bandyta Gogh JANUSZA OSTROWSKIEGO i in. Nie sposób wymienić wszystkich, których wysiłek złożył się — choć nie zawsze w najlepszym stylu wykonawczym — na kształt tego przedstawienia. A jest to niewątpliwie inscenizacja dużej miary artystycznej, choć rozdzielona dwoma nierównymi teatrami tego samego dramaturga.