

Teatr, jaki mógłby być

ANDRZEJ WIRTH

ONIEŚMIELENIENIE BRECHTEM

Natürlich entsteht dadurch mit der Zeit eine schreckliche Langeweile, die den Klassikern ebenfalls ganz fremd ist.

Brecht: Einschüchterung durch Klassizität.

Oto jakiego figla życie spletało Brechtowi! Wyśmiewał „onieśmielenie klasyką”, kompromitował jej ogólnoludzkie aspiracje jako uwarunkowane interesem klasowym, dążył do zmniejszenia funkcji dzieł klasycznych. Dzisiaj, w pięć lat po śmierci, sam jest „klasykiem, który „onieśmiela”; onieśmiela chóry panegirycznych komentatorów, publiczność, teatry. Nikt dzisiaj nie rozprawia o „wędzach Brechta”, które tak były oczywiście niespełna dziesięć lat temu. Gdzież się podzieli owi gorliwi pou-

zczące, którzy wówczas mieli odwagę zarzucić Brechtowi „anarchiczne buntarstwo (sic!), obiektywnie drobnomieszczański „bezgraniczny indywidualizm”, skłonności i upodobania „schyłku zachodu”, brak dyscypliny rewolucyjnej, walki improwizowane i nieprzemyślane do końca”? I oni też ulegli „onieśmieleniu klasyką”, którego mechanizm tak znakomicie analizował wielki nieboszczyk. Ich sądy figurują jeszcze w popularnych wydaniach, ale oni śpiewają już w innym chórze.

Tak więc po fazie krytycznej, zaczęła się nowa faza recepcji Brechta jako klasyka. Nikt nie pyta czy Brecht, jak to wówczas formułowano, „rozchodzi się z marksistowskim rozumieniem dwoistego charakteru wojen”? Brecht jest klasykiem, a klasyk zawsze ma rację,

nawet gdy błądzi. Błędy klasyków są bowiem klasyczne i jako takie mogą być przedmiotem kontemplacji. Jako klasyczne dzieła Brechta zaczynają być odbierane jako „przedmiot estetyczny”, nie zaś jako „przedmiot pouczenia”. Niebezpieczeństwo, którego nie przewidział autor *Lehrstücków*. On chciał przede wszystkim pouczać, rozpowszechniać nowe, a nie piękne widzenie świata. Trudno przypuszczać, aby satysfakcjonowała go wczesna faza recepcji jego dzieła. W tych fajerwerkach głupoty było jednak coś pobudzającego. Brechta np. pobudzały one do niestrudzonego wyjaśniania własnej doktryny. Faza obecna, w którą wkroczył pośmiertnie, ma swoje niebezpieczeństwa. Gdyby żył, musiałby przeciw nim wystąpić, może w traktacie „Prze-

ciw onieśmieleniu Brechtem”. Taki traktat, z wrodzonym autorowi uporem, przypominałby zapewne, że świat jego dzieł może być w teatrze właściwie odtworzony dopiero wtedy, gdy wraz z autorem rozumie się go jako zmieniający się i podległy przemianie. Takiego traktatu Brecht nie napisze i kto inny będzie musiał, z perspektywy nowego doświadczenia, przeprowadzić „rewizję klasyka”.

Dzisiaj więc mówi się o Brechtzie jak o Szekspirze; o *Matce Courage*, jak o *Kupcu Weneckim*. Nie dyskutuje się obrazu świata, bo wydaje się on po prostu „brechtowski” tak jak „szekspirowski” jest świat Szekspira. Publiczność chce widzieć

Matka Courage i fajerwerk Szekspira
1961/62



4.03. 1962

Teatr, jaki mógłby być

Onieśmienie Brechtem

Dokończenie ze str. 1

Eichlerównę jako Courage, tak jak chce widzieć Holoubka jako Shylocka. Dwie role popisowe dla wybitnych aktorów. Słyszysz się pytania: „Jaka była Yvette?” jakby pytano o Jessikę. W tej atmosferze wychodzi czwarta polska premiera *Matki Courage* na scenę Teatru Narodowego w Warszawie. Nieco wcześniej z premierą wystąpił Teatr Stary w Krakowie. Jest różnorodny materiał do refleksji i porównań.

Eichlerówna podejmuje polemikę z Heleną Weigel. Ale polemika ta przeradza się automatycznie w spór z tekstem. Artystka chce grać przeciw Weigel i ma dość siły, aby sprostać temu zamiarowi, nie zauważa jednak, że jednocześnie gra przeciw tekstowi. Do polemiki z aktorką niemiecką popycha Eichlerównę zapewne nie tylko ambicja. Nie bez znaczenia są uwarunkowania naturalne. Weigel jest oschłą, ascetyczną, „odruch harpagoński”, na którym buduje swoją rolę, wynika niejako z samej aury tej postaci. Utrata dzieci w tej tonacji psychologicznej pozwala się przedstawić jako strata w budźcie. Eichlerówna już przez swoje uwarunkowania naturalne wydaje się bardziej miękka, jest postacią o konturze mniej ostrym, ale za to postacią bogatszą, bardziej zróżnicowaną.

Weigel miała przed oczami pewien stereotyp plebejski niemieckiej kobiety z ludu. Eichlerówna ma przed oczami polski stereotyp owej „pękatej warszawskiej babiny”, którą w wierszu *Ab urbe condita* apoteozuje Tuwim. Babinę, która 18 stycznia 1945 na rogu Marszałkowskiej i Jerozolimskich sprzedaje „hierbatę” i „świeże ciasto”. Courage Weigel nie jest ofiarą wojny, lecz jej partnerem. Weigel odważa się grać rzeczywiście, jak wymaga tego tekst, małą hienę wojenną. Brecht nawet wprost mówi o „nikczemności Courage”, dodając zaraz, że jest to raczej nikczemność klasy, niż osoby. Kiedy w scenie ósmej Kapelan nazywa Courage hieną wojenną, Eichlerówna oburza się nie tylko jako markietanka, ale również jako Eichlerówna. Jej koncepcja Courage jest bowiem inna. Ona gra postać pozytywną. Handel nie jest celem jej egzystencji, lecz formą. Forma, w której najlepiej można przetrwać ciężkie koleje wojny. Courage Eichlerówny nie jest opętana żądzą zysku. Handluje jakby mimochodem, ponieważ wie, że „wojna żywi wojnę”. W stosunku do wojny trzydziestoletniej jest to założenie nader realistyczne. O ile wzbogacenie się szarego człowieka na ówczesnej wojnie było raczej wątpliwe, o tyle przetrwanie w ramach organizacji wojennej, jedynej, jaka funkcjonowała, dawało pewną szansę. Wyraża to w sposób jaskrawy stara pieśń Nikolausa Peuckera z roku 1700:

*Ich koche, sieße, brate,
Wann wir zu Felde ziehn, und
ieb'in Überfluss.*

Courage Eichlerówny postępuje zatem wiedzona instynktownym rozsądkiem. Nie zawsze dobrze jej się wiedzie, ale nie wiadomo, czy nie wiodłoby się jej gorzej, gdyby nie ciągnęła za wojną, ponieważ czasy są złe. Obserwując Courage Heleny Weigel i jej upartą bezrefleksyjność, widz nie miał bynajmniej ochoty utożsamiać się z markietanką. Czuł się mądrzejszy od bohaterki dramatu. Był to jeden ze sposobów uzyskiwania dystansu, „efektu obcości”, na którym tak za-

leżało Brechtowi. Patrząc na Courage Eichlerówny, widz gotów jest współczuć markietance. Ma bowiem do czynienia nie z idiotką, która nie potrafi się uczyć z doświadczenia, lecz z niespożytym bohaterem ludowym. Moralitetowy sens *Matki Courage* ulega w tym ujęciu całkowitemu odwróceniu. Ta przypowieść miała pouczać, że szary człowiek nic nie zyskuje na wojnie. Kiedy na scenę weszła Eichlerówna, nagle z Brechta wynikło coś zupełnie innego. Przypowieść o Annie Fierling okazała się apoteozą szarego człowieka z ludu, który przybierając „najmniejszą skalę” potrafi przetrwać największe kataklizmy. Rzecz paradoksalna: ta tonacja, jaką wydobywa z Courage Eichlerówna, jest na pewno przeciw tekstowi, ale nie jest przeciw Brechtowi.

Brecht był zafascynowany głębią, siłą przystosowawczą bohatera ludowego. Stereotypem takiego bohatera był dla niego Szejka. Otóż Eichlerówna nawija się do tej postaci, eksponując jej spryt, umiejętność lawirowania między groźnymi potęgami, bagatelizujące traktowanie hańs narzuconych przez zwierzchność, pertraktowanie z przemocą, umiejętność kapitulacji i odwrotu. Bardzo znamienita jest pod tym względem, ujęta również polemicznie wobec Weigel, scena końcowa. W scenie tej Weigel jest strzępem człowieka. Jej ostatnie słowa, skierowane do przeciągających obok żołnierzy: „Hola, zabierzcie mnie z sobą!” brzmią jak rozpaczliwe wołanie pomocy. Inaczej Eichlerówna. Ogromna, wyprostowana, wprzęga się do wozu. Punkt sztuki staje się jej okrzyk wysocki, pełny, wzbijający się nad zgłiszczą wojny: „Trzeba na nowo zabrać się do handlu”. To zdanie pozostaje w uszach widza, jak zwycięski okrzyk owej warszawskiej babiny, która na gruzach Warszawy sprzedawała „hierbatę”.

Eichlerówna wyzybywa się w ostatniej roli swojej słynnej śpiewnej dykcji. Jej kreacja traci przez to na błyskotliwości. Rozumiemy, że owa śpiewność była manierą podniesioną do rangi własnego stylu. Zachowuje natomiast inne wypróbowane środki: zaskakujące operowanie cezura, nagle przyspieszenia, maskę z opuszczonymi powiekami. Stylizowana śpiewność Eichlerówny stwarzała dystans, ujmowała jakby w cudzysłów każdą kwestię. Była to właściwa forma dla ról „królewskich”. Teraz Eichlerówna jest bardziej bezpośrednia, bez cudzysłowu, szukająca rezonansu i domagająca się go od widza.

Intuicja artystyczna pozwala jej na ryzyko, jakie mogą podjąć tylko wielcy aktorzy tragiczni. Na balansowanie na granicy rodzajowości, bez pograżenia się w rodzajowość. Kiedy wydaje się, że już zamieni się w postać z obyczajowego obrazka, zaraz wyprowadza ją z tego załójęzkiego dla sztuki Brechta przechyłu — wielki gest, wysoko wybita pointa, wynalazcza pauza. Elementem uwznioślającym i sublimującym jest swoista elegancja artystyczna, kompozycja frazy, gestu. Daje on o sobie znać zwłaszcza wtedy, gdy przetwarza treści prostackie, pospolite. Prostacki gest uderzenia w dłoń jako wyraz podziwu, ekscytacji, nabiera w wykonaniu Eichlerówny niepowtarzalnej elegancji artystycznej i staje się gestycznym refrenem roli.

Podstawową skazą przedstawienia warszawskiego stało się osuwanie się postaci w rodzajowość, w dosłowność; w mały gest, w naturalistyczną tonację. Właściwie Eichlerówna — poza Katrin (Walterówna) i Kapelanem (Wichniarz)

— nie miała partnerów. Grała jakby o piętro wyżej, rozumiejąc, że jest postacią moralitetu, chociaż fałszywie interpretowała jego tezę. Jej partnerzy nie tylko nie zauważyli, że grają w sztuce parabolicznej, nie dostrzegli nawet, że grają na wielkiej scenie, z odsłoniętym horyzontem, co zobowiązuje do szczególnego gestu, dykcji, postawy. Najmniej ze wszystkich rozumiał zdaje się reżyser, którego w ogóle nie można dostrzec w przedstawieniu, toczącym się żywiołowo i z zapoznaniem kardynalnych reguł epickości. Podwójnym skandalem okazały się songi. Skandalem literackim, ze względu na poziom i błędy przekładu i skandalem teatralnym, ze względu na poziom wykonania. Okazuje się, że reżyser nie rozumie komentującej funkcji songu w teatrze epickim, a żaden z aktorów nie potrafi śpiewać w owym szczególnym, markującym śpiew, stylu brechtowskim. Odnosi się to również, niestety, do interpretacji roli tytułowej.

Kreację Lidii Słomczyńskiej trudno jest sprowadzić do jednej formuły. W pierwszej części sztuki gra markietankę Courage z dystansem i z dużą pomysłowością w zakresie realistycznego detalu. W części drugiej (po stracie pierwszego syna) Słomczyńska zdaje się zmieniać koncepcję, gra na zbliżeniu, znosi dystans, z typowej staje się rodzajowa. Pierwsze sceny w interpretacji tej inteligentnej aktorki, zdradzające wykrzyżowanie sztuki obserwacji i lekkie, zatrącające góralszczyzną „podtony”, zapowiadały ortodoksyjną wobec modelu Berliner Ensemble, ale nie rezygnującą z własnej inicjatywy, wykładnie postaci Courage. Ta formuła zamazuje się w toku sztuki i „hiena wojenna”, która budzi współczucie, przestaje być postacią w wymiarze moralitetowym. Słomczyńska miała dobrego partnera w Herdegenie (Kucharz) świetnym w tonacji i masce, bardzo niemieckim, ani na chwilę nie wpadającym w dosłowność. Herdegen miał udany song o Salomonie — jedyny dobry w tym przedstawieniu. Również i w Krakowie songi okazały się nieumyślną parodią Brechta. Opowiadanie fabuły, pierwsze zadanie teatru epickiego, miało tok „jakający się”. Związki przyczynowe między poszczególnymi scenami gubiły się, chwilami fabuła przestawała być zrozumiała.

Dlaczego drastyczne wykroczenie przeciw poetyce i idei Brechta, tak rażące w warszawskim i krakowskim przedstawieniu, określiłmy paradoksalnie jako „onieśmienie Brechtem”? Są one, jak sądzę, przejawem szczególnego stosunku do Brechta jako klasyka w nowej fazie jego recepcji. Już poprzednia faza dowiodła, że potrafimy dać przedstawieniu poprawne z punktu widzenia jego doktryny formalnej. Teraz to odejście od modelu i idei ma charakter inny. Brechta traktuje się jak klasika, a to znaczy, że nie traktuje się rzeczowo jego racji. Póki nie był klasykiem, był gorliwie (choć nie zawsze mądrze!) sprawdzaną propozycją ideową. Dzisiaj zaczyna być propozycją pod adresem repertuaru. Był przedmiotem refleksji; staje się „przedmiotem do grania”.

Andrzej Wirth

Bertolt Brecht: *Matka Courage i jej dzieci*. Przekład J. S. Leca. Songi: Walterówna i Wolińska (?). Reżyseria: Z. Sawan. Muzyka: P. Dessau. Teatr Narodowy w Warszawie. Teatr Kameralny w Krakowie. Reżyseria: Lidia Słomczyńska. Songi: J. S. Lec.