

Rozdzielone słowami narratora poszczególne sceny *Króla Edypa* fascynują na scenie Opery Warszawskiej nie tylko muzyką ale i pięknym samym obrazem.

Orkiestra Opery Warszawskiej (której poziom w ciągu ostatnich dwu lat uległ wielkiej zmianie na lepsze) oraz połączone pod dyktando Bohdana Wodiczki chóry męskie Opery i Filharmonii Narodowej brzmiały znakomicie. Stopniowanie napięcia tragedii zostało oddane z intuicją artysty, rozmiłowanego w realizowanym dziele.

Z wokalistów wymienić trzeba z obsady pierwszego wieczoru przede wszystkim niezawodnych (gdy chodzi o interpretację sceniczną, czy estradową utworów tego rodzaju): Krystynę Szczepańską (przejmującą tragizmem Jokastę), Bogdaną Paprockiego (*Edyp*) i Zdzisława Klimka (*Kreon*). Obok nich w innych partiach z sukcesem wystąpili: Zdzisław Nikodem — Pasterz, Jerzy Kulesza — Poseł i Kazimierz Walter — Tejrezjasz (którego rodzaj głosu może niezupełnie odpowiadał odtwarzanej partii). Następnego wieczoru w drugiej, nie mniej starannie wywiązującej się ze swego zadania obsadzie, powitaliśmy z przyjemnością nowych solistów: obdarzoną głębokim mezzosopranem Krystynę Szostek-Radkowską (*Jokasta*) oraz Kazimierza Pustelaka (*Edyp*). Inne partie śpiewali: Jerzy Kulesza (*Kreon*), Lesław Wacławik (*Pasterz*), Zdzisław Klimek (*Poseł*) i Edward Pawlak (*Tejrezjasz*).

Tekst narratora inteligentnie i wyraziście podawał Ignacy Gogolewski. Wydaje się jednak, że ten utalentowany i wyróżniający się wielką kulturą słowa aktor nie został tu najtrafniej obsadzony, gdyż barwa głosu Gogolewskiego nie pasuje — moim zdaniem — do takiej właśnie muzyczno-wokalnej całości, jaką reprezentuje *Król Edyp* Strawińskiego. Używając terminologii wokalnej można by powiedzieć, że bardziej na miejscu byłby tu aktor o brzmieniu głosu barytona, czy tenora bohaterskiego, nie zaś tenora lirycznego, jaki — stosując dalej to porównanie — reprezentuje Gogolewski.

Króla Edypa poprzedza *Persefona* również pod batutą Bohdana Wodiczki, tym razem kierującego i chórem dziecięcym. Jan Kosiński umieścił, podobnie jak w *Edypie*, na kilku kordygnacjach zniemochomiałych chór i kapłana Eumolpe. Środek sceny przeznaczony jest dla jednej z interpretatorek postaci Persefony — tancerki. Druga Persefona — recytatorka umieszczona jest po lewej stronie. W tym ujęciu taniec Persefony wypełnia niemal całą akcję sceniczną trwającego blisko pięćdziesiąt minut utworu. Niestety ani układ choreograficzny Janiny Jarzynówny, ani jego wykonanie przez uzdolnioną skądinąd solistkę baletu Opery Bałtyckiej, Alicję Boniuszko, nie zdołały tak



Opera w Warszawie: „Król Edyp“ Strawińskiego. W głębi — Krystyna Szczepańska (*Jokasta*). Kierownictwo muzyczne: Bogdan Wodiczko, reżyseria: Konrad Swinarski, scenografia: Jan Kosiński

długo przykuć uwagi widzów. Układowi tańca (nieudany kostium w sposób niezrozumiały kontrastuje z ubiorem Persefony-recytatorki) zabrakło chyba odpowiedniego zespołania z charakterem i nastrojem muzyki, samej zaś odtwórczyni — koniecznej tutaj dużej indywidualności aktorskiej i sugestywności. Natomiast słowa Persefony znajdowały pełną ekspresję i głębi wyrazu interpretatorkę w osobie Zofii Mrozowskiej, jednej z nielicznych aktorek z taką wrażliwością odczuwających nie tylko poezję, ale i muzykę mówionego słowa. Partię tenorową Eurypolpe śpiewali kolejno Kazimierz Pustelak, oraz bezbłędny wokalnie i dykcyjnie Bogdan Paprocki.

Oceniając jak najbardziej pozytywnie realizację *Persefony* od strony muzyczno-wokalnej, wydaje się że korzystniejsze byłoby wystawienie tego dzieła w formie raczej widowiska baletowego, wpro-

wadzając postać Persefony, a nawet Demeter, jej orszaku, Merkurego, Plutona i innych (zwłaszcza, że teksty są mimo wszystko niezupełnie zrozumiałe, a sam mit o Persefonie i niezbyt znany i jeszcze trochę zmieniony w tekście Gide'a). Jest to nieraz praktykowane na innych scenach. *Persefona* staje się wówczas bardziej atrakcyjna i czytelna dla szerokiej publiczności, a przy tym bardziej skonstruowana z *Królem Edypem* (być może trudność polegała na tym, że w takim ujęciu odtwórczyni postaci Persefony powinna być jednocześnie i tancerką i recytatorką).

Zastrzeżenia te bynajmniej nie osłabiają wielkiego wrażenia, jakie czyni to jedyne w swoim rodzaju widowisko.

Po tej inauguracyjnej premierze i po wieczorze baletowym (*Wierchy* Malawskiego, *Switezianka* Morawskiego i *Zaczarowana oberża* Szałowskiego) z tym większym zain-

teresowaniem oczekujemy *Ifigenii* Glucka, która z pewnością będzie pierwszą demonstracją stylu widowiskowego, jaki nowe kierownictwo zamierza nadać przedstawieniom opery sensu stricto.

Jerzy Macierakowski

P.S. Niektórzy ze sprawozdawców w słusznym skądinąd entuzjazmie dla nowej dykcji starają się dowieść — chyba całkiem niepotrzebnie — że właściwie dotychczas nic godnego zanotowania nie zdarzyło się w Operze na Nowogrodzkiej.

Rzecz oczywista, że eksperyment z widowiskiem takim jak *Król Edyp* jest pierwszy i być może będzie jedyny w swoim rodzaju. Nie należy jednak zapominać, że w swoich dziełach na ulicy Nowogrodzkiej Opera Warszawska ma wielką schillerowską inscenizację *Halki*, świetne, godne każdej wielkiej sceny przedstawienie *Borysa Godunowa* (mistrzowskie przygotowanie Jerzego Semkowa), interesującą realizację *Salome* (pod kierownictwem Mieczysława Mierzejewskiego), prace reżyserskie Aleksandra Bardiniego, scenografie Teresy Roszkowskiej i Andrzeja Pronaszki, kreacje taneczno-aktorskie w *Romeo i Julii* (Bittnerówna, Sawicka, Borkowski, Gruca, Kilinski), czy wielkie role wokalistów z niezapomnianą Hrabinią i Traviatą Ewy Bandrowskiej-Turkowskiej i Toską Wandy Wermińskiej.

Słowem starano się otwierać i różnymi sposobami otwierano okno na świat, w nie zawsze przecież najkorzystniejszych po temu warunkach. Toteż nie wszystko się udawało, ale nie należy chyba przy każdej nowej okazji za jednym zamachem przekreślać pozytywny minionego okresu.

Raz więc jeszcze okłaskując przedstawienie *Króla Edypa* i doceniając wielki trud i pracę jego realizatorów, życzymy nowej dykcji, aby okno na świat pozostało już na stałe otwarte, a nie tylko w wyjątkowe święta, jak to się dotąd przeważnie zdarzało.

J. M.

ZWYKŁA HISTORIA ANNY FIERLING

MARIA CZANERLE

Teatr 5/1962

T. Stany

HISTORIA Matki Courage i jej dzieci różni się pod jednym względem od wielu dzieł Brechta: występują w niej ludzie żywi i to, co się z nimi dzieje, ma pozory historycznej i ludzkiej prawdy. Wiedza o dialektyce i prawach historii nie potrafiła w tym dziele zastąpić prawdy o samym człowieku

jako o ofierze wojny. Matka Courage zwyciężyła historię, chociaż historia okazała się silniejsza od niej. Historiozoficzna przekora starej markietanki stała się kiedyś powodem wielu do niej pretensji. Dziwiono się, że Matka Courage, która tak wiele przeżyła, nie umiała ze swoich przeżyć wyciągnąć odpowied-

nich wniosków. Jej stosunek do historii i wojny jest taki sam na początku, kiedy w wojnie widziała jeszcze źródło życia, jak na końcu, kiedy znalazła w niej ruinę i śmierć. Nie zorientowała się nawet (co bardzo jej miano za zię), jaka to była wojna, która dawała jej zarobki i zabierała dzieci — dobra czy zła, spr-



wiedliwa czy zaborcza. Troskę o klasyfikację wojny trzydziestoletniej i ocenę własnej świadomości zostawiła teatralnym krytykom. Za wiele miała własnych kłopotów, trudno się jej nawet dziwić.

Nie można zresztą powiedzieć, że postacie *Matki Courage* cierpią na brak świadomości. Matka, Kapelan i Kucharz rozumieją dostatecznie wiele, prawie tyle samo co autor, stać ich na wartościujące uogólnienia, prozą i wierszem, nie stać ich tylko na wnioski, dotyczące ich własnej postawy. Myśl o sprzeciwieniu się złu nie przechodzi im nawet przez głowę. Trzeba być doprowadzoną do ostateczności kaleką, żeby się zdobyć na straceńczy czyn Katarzyny. Wymowa tego dzieła jest okrutna i beznadziejna. Nie tylko wojna wydaje się tu koszmarem. Koszmarem są ludzkie reakcje na bezsens świata, poczucie niemożności i bezsily, by czemukolwiek przeciwdziałać. Pieśń *Matki Courage* o wielkiej kapitulacji brzmi jak „deklaracja ideowa” szarego człowieka wobec niszczącego fatalizmu wojny.

W innej kronice historycznej Brechta, napisanej parę lat później, nie ma już prostego człowieka wplątanego w wielką historię. *Matka Courage*, powstała w roku 1938, poniosła historyczną klęskę. W *Niepowstrzymanej karierze Artura Ui* czyli Adolfa Hitlera, napisanej w 1941, nie widać już nikogo, kto by prezentował potencjalną siłę, mogącą się przeciwstawić. Marksista Brecht wydaje się tu w sprawach historii jakby bezradny. Może interesuje go bardziej determinizm historii, niż ludzkie możliwości przeciwdziałania. Dzieje świata decydują się w ekskluzywnych regionach, o których malucz-

cy mają tylko niewyraźne pojęcie. Ci, którzy tworzą historię, i ci, co stają się jej ofiarami — to dwie strony medalu, których Brecht nie próbuje ze sobą połączyć. *Matka Courage* przedstawia jedną z tych stron, *Arturo Ui* — drugą.

Dla dzisiejszego teatru wartość poznawcza *Matki Courage* wydaje się nieporównanie większa niż *Artura*. Nie z powodu ładunku odkrywczych problemów i myśli, nad czym Brecht się z natury nie wysila. Pewien wybitny krytyk powiedział o nim, że ubóstwo myśli przyjął za zasadę, którą się nawet szczyści. *Arturo Ui*, noworoczna szopka o złym Herodzie-Hitlerze, mógłby być tego świadectwem. *Arturo Ui* może z powodzeniem zagrać teatr kukielek. *Matkę Courage* muszą grać żywi aktorzy. *Arturo Ui* działa na zasadzie teatralnego wstrząsu, przez konfrontację z historycznym doświadczeniem widowni. *Matka Courage* powinna przejmować i wzruszać inaczej niż cały teatr Brechta, wbrew jego programowej estetyce. W jej aparaturze mieści się wszystko, co Brecht zastosował w teatrze: ekspresjonizm i naturalizm, teatr epicki, poetycki, heroiczny. Ale jest także coś, co ją od innych utworów Brechta odróżnia: ludzka tragedia *Matki Courage*, która chciała przechrzyć wojnę.

Historia dobrze nam znana. Ileż to takich hien zerowało u nas na wojnie, żeby zwycięsko przetrwać, i jak pustoszące moralne rezultaty dawało ich wojenne rzemiosło w bilansie niespisanych narodowych strat! Ilu młodych Eilifów skłonnych było mordować kogo się dało, by zaspokoić energię, zwyrodniałą

w warunkach wojny! Tylko *Katrin* jest nietypowa. Ale niema *Katrin*, najbardziej teatralna z postaci brechtowskiego dramatu, jest wymysłem jego teatru i jego ideowej niesubordynacji. *Katrin* normalna, zbuntowana i pa-

Teatr Stary im. Modrzejewskiej w Krakowie: „Matka Courage“ Brechta. Leszek Herdegen (Kucharz) i Lidia Słomczyńska (Matka Courage). Reżyseria: Lidia Słomczyńska, scenografia: Urszula Gogulska

triotyczna upożytywniłaby dzieło Brechta; *Katrin* nie-szczęśliwa kaleka, która zdobyła się na heroiczny czyn, zawiesza nad nim czarną flagę rozpaczliwego smutku.

Takie skojarzenia przyszły mi na myśl, kiedy patrzyłam na krakowską *Matkę Courage*. Lidii Słomczyńskiej (reżyserce i *Matce Courage*) nie chodziło tu pewnie o wielką historyczną tragedię, monumentalnie zakrojoną, jaką pokazał kiedyś Berliner Ensemble. Wóz *Matki Courage* nie zataczał po małej scenie Teatru Kameralnego szerokich, symbolicznych kręgów, jak po scenie wielkiej historii. Wtoczył się w pierwszym obrazie i wysiadła z niego Lidia Słomczyńska, domorośla matka *Courage*, cwaniara z Krowoderskiej lub z Marymontu, która siebie i swoje dzieci postanowiła uchować zdrowo przed wojną i jeszcze zrobić na wojnie interes. Była rodzajowa i zaczepna, w miarę wulgarna i chytra, obdarzona przemożnym instynktem życia a także instynktem własności, skupionym na tym gracie na kółkach, który zawierał jej cały ruchomy majątek, żywy i martwy. Wóz *Matki Courage*,

Lidia Słomczyńska (*Matka Courage*) i Izabella Olszewska (*Katarzyna*)



miejsce zamieszkania i środek lokomocji, stanowił ruchomą barykadę, w której żywotna markietanka oszańcowała się pośrodku wojny i na przekór wojnie.

Ten wóz graciasty (bo z gratów sklecony) utkwiał na tle dekoracji przedstawiającej niebo obładowane chmurami i rozdarłe plamami pocisków. Nie było to zwykłe niebo: jego malarska „architektura” przypominała fotografię księżycy, robioną z rakiety kosmicznej. Poza tym były malownicze kikuty drzew i domów spalonych przez wojnę i czerwone kostiumy, zczerniałe od sadzy i dymu. Scenografia Urszuli Gogulskiej zawierała dyskretne aluzje do tego, co chcieli pokazać aktorzy i reżyser.

A chcieli, jak się zdaje, pokazać wojenny dramat prostego człowieka, jaki się zawsze i wszędzie rozgrywa, niezależnie od tego, kiedy i o co walczy. Dramat nie w sensie teatralnym, ale najprościej ludzkim, trochę ahistorycznym, bo historię traktującym z perspektywy nazbyt odległej, by człowiek prosty miał w niej cokolwiek do gadania. Nikt tu nie tragizuje ani nie patetyzuje zdarzeń, które się toczą wartko i tak naturalnie, jakby w dzień powszedni rodziny, która chciałaby żyć normalnie, ale czasy są takie, że właśnie nieszczęścia i złe przypadki stają się jej normalnym losem. Z tła wydarzeń codziennych, odbieranych z nieco gorzkim humorem, jak ludzie prości zwykli odbierać swoje trudne życie, wyrastają małe tragedie Matki Courage, właśnie matki, którą pociski złego losu trafiają w miejsca najczulsze — w dzieci. W tych obrazach, kiedy Matka Courage traci kolejno swoje dzieci, albo kiedy jej dzieciom dzieje się coś niedobrego, na scenie rozgrywa się przejmujący dramat bezradnej macierzyńskiej miłości. Pod twardą skorupą zahartowanej na wszystko markietanki przemyciała Słomczyńska całe warstwy czulego niepokoju, niespokojnej troski i prawdziwie ludzkiego bólu.

Najpiękniejszy w spektaklu jest chyba jej „duet miłosny” z Katarzyną. Bardzo jej się ta Katarzyna (Izabella Olszewska) udala. Jest przeciwieństwem zmaterializowanej matki, która całą swoją drapieżną żywotność zużywa na zewnątrz, w walce z nieludzkim światem, gdzie tyle czyha na nią zasadzek i klęsk. Katarzyna rozumie, słyszy i reaguje na rzeczy, których matka nie może w porę zauważyć: jest jak sejsmograf czuła na wszystkie, co ją tak bardzo obchodzi, a nie obchodzi innych, na uchybienia moralne osób dramatu, którym pojęcia moralności czy humanizmu wydają się ciałkiem obce.

Znakomita, pełna dramatycznych spięć jest scena, w której Katarzyna pragnie u-

przedzić Szwajzerkę (Jerzy Sopoćko) o grożącym mu niebezpieczeństwie i ciąg dalszy jego sprawy: scena targu o jego życie i konfrontacja z jego i martwego Szwajzerką z matką i siostrą. Konkurować z nią może tylko zakończenie, od owego momentu, kiedy Katarzyna podслуchała rozmowę matki z Kucharzem; jej ucieczka, podobna do ucieczki zranionego zwierzęcia, i rozmowa z matką, punkt kulminacyjny owego niezwykłego „duetu”, w którym tragizm sytuacji matki i córki doszedł do granicy, skąd widoczne się stają głębie ludzkich możliwości

Słomczyńska wystawiła *Matkę Courage* ze skrótami, które spektaklowi nadały tematyczną zwartość i żywość. Wyrzuciła obrazy, które komplikują lub nie poszerzają zbytnio biografii Anny Fierling i postaci najbliższej stojących (jak scenę z koszulami, których nie chciała dać kapelanowi na bandaże dla rannych chłopów, scenę z dzieckiem ocalonym przez Katarzynę, sporo rozmów „historyczoficznych” itp). Zostało całe życie osobiste Matki Courage, przede wszystkim matki, ale także kobiety i jej stosunku do obydwu „amantów”, Kucharza i Kapelana.

ta daje pod tym względem reżyserowi szerokie licencje. Pod jednym tylko warunkiem: by widz, zaskoczony zachowaniem aktora, potrafił sobie jednak wytłumaczyć, dlaczego Matka Courage w znakomitej scenie z Szwajzerką (scenie zupełnie realistycznej) wypowiada najbardziej tragiczną kwestię [„Mnie się wy-da-je, że ja się za-dłu-go tar-go-wa-lam... (i o córce) O-na już wie o wszystkim”] sylabizując poszczególne zgłoski. Albo też, czemu chłopci, pocieszający Matkę Courage, która nie może się rozstać z ciałem zabitej córki, przemawiają do niej chó-



Wojciech Ziętarski (Zołnierz), Lidia Słomczyńska (Matka Courage), Józef Morgała (Starszy Zołnierz)

i uczuć. Tę scenę obydwie zagrały przejmująco.

Nie wiem, czy to był świadomy zamysł reżysera, ale wielka scena Katarzyny, która z dachu chłopskiej chałupy bije w bęben na alarm, jej śmiech triumfalny i mściwy, jej coraz to zawziętsze uderzenia, którymi zagłuszyć chciała swój lęk przed groźbami żołnierzy — złączyła mi się wyraźnie z tamtą, poprzednią rozmową z Kucharzem i z matką. To była scena odwetu Katarzyny za własne kalectwo, za niespełnione nadzieje miłosne, za sponiewierane życie pełne podsłuchanych obelg, za poświęcenie matki, której stała się kulą u nogi, za niedobry świat, w którym zabrakło miejsca dla takich jak ona. Katarzyna - niemowa skorzystała z okazji, jaką jej podsunęła „historyczna sytuacja”, ażeby dojść do głosu. Nie wiem, czy wykonując swój przedśmiertny koncert, myślała także o tym, że ma to być lekcja moralności i patriotyzmu dla tych wszystkich, którzy zajęci własnymi sprawami, zapomnieli o jednym i drugim.

Trzeba powiedzieć, że mężczyźni zostali w tym dziele potraktowani przez Brechta po macoszemu. Są głupi jak synowie Matki Courage (bo „dzielny” Eilif także nie grzeszy inteligencją), cyniczni i bezskrupułowci jak Kucharz albo zakłamanani i niemądry jak Kapelan. Anna Fierling „zagrała” na jednym i drugim, na Kucharzu i Kapelanie. Sceny z Kucharzem, mają dyskretną aurę nieco spóźnionych namiętności. Namiętność do fajki Kucharza wygrała też Słomczyńska w może nazbyt jaszkrawej scenie z zazdrosnym Kapelanem, kiedy rozparta w podwórzowym korycie cmiła namiętnie ową fajkę, a opętany zazdrością Kapelan (Jan Adamski) rąbał z furją autentyczne drzewo.

I jeszcze a propos prawdziwego drzewa i paru rzeczy nieprawdziwych. Można oczywiście rąbać prawdziwe drzewo, a jednocześnie stwarzać sytuację, które się widzowi nie kojarzą z żadnym z jego doświadczeń. Teatr Brech-

rem. Żeby rozproszyć i użężyć zbyt tragicznej czy cikliwej sytuacji? To po co ją było tak prawdziwie odgrywać?

Nie tłumaczą się obandażowane twarze żołnierzy w scenie poprzedzającej song *O wielkiej kapitulacji*. Ale są to tylko detale w spektaklu zrobionym z kurażem, w którym właśnie ludzkie sprawy zyskały tyle życiowego wigoru. Bo słabsze już były songi, choć dobrze się chyba stało, że je reżyserka teatralnie wkomponowała w akcję. Może najwięcej ekspresji włożyła Romana Próchnicka (sugestywna rola Yvette) w swój song *O fraternizacji*, nastrojowo zagrała swój duet zebrawszy Matka Courage i Kucharz, z wdziękiem zaśpiewał i odtńczył swój song Wojciech Ziętarski (Eilif).

Przedstawienie ma jeszcze jedną ważną zaletę: że to, co niekonsekwentne i słabe, tonie w jego wartkim nurcie, a na wierzchu zostają wyraźne i mocne postacie i sceny, które można zapamiętać.

MARIA CZANERLE