

TEATR



»MATKA COURAGE I JEJ DZIECI« BERTOLTA BRECHTA w TEATRZE NARODOWYM w WARSZAWIE



Reżyseria: Zbigniew Sawan, scenografia: Eugeniusz Markowski, choreografia: Witold Borkowski, kierownictwo muzyczne: Władysław Kabalewski. Na zdjęciach kolejno od góry: 1. Irena Eichlerówna (Matka Courage) i Mieczysław Kalczyński (Ellif); 2. Zdzisław Słowiński (Pisarz) i Irena Eichlerówna (Matka Courage); 3. Joanna Walterówna (Katarzyna), Irena Eichlerówna (Matka Courage), Barbara Fijewska (Yvette); 4. Andrzej Szalawski (Kucharz) i Irena Eichlerówna (Matka Courage); 5. Kazimierz Wichniarz (Kapelan) i Irena Eichlerówna (Matka Courage)





Irena Eichlerówna (Matka Courage) i Andrzej Szalawski (Kucharz)

WIELKA MARKIETANKA

MARIA CZANERLE

NIEZALEŻNIE od tego, co kto myśli o dydaktyzmie dramatów Brechta, jest on na pewno bardziej precyzyjny w określaniu społecznych zadań swoich utworów, niż bardzo wielu brechtologów (czyli osób zajmujących się Brechtem bardziej namiętnie niż inni). Odpierając zarzuty, z jakimi spotkała się *Matka Courage* po berlińskiej premierze (1948), Brecht pisał: „Autorowi sztuki nie zależy bynajmniej, aby w zakończeniu otworzyć oczy Courage ... zależy mu na tym, aby przejrzał widz”. A z okazji warszawskiej premiery (1962) polski brechtolog komentuje to zdanie mistrza: „...to jest właśnie cel dramaturgii Brechta: postawienie widza w sytuacji studiującego wojnę, obudzenie w nim namiętności krytycznej...”

Można, oczywiście, studiować wojnę także na podstawie literatury pięknej, np. czytając *Wojnę i pokój*. Ale z wiedzą o wojnie w *Matce Courage* stało się w pewnym sensie to samo, co z wiedzą o hitleryzmie, zawartą w *Arturo Ui*: historia zdewaluowała do reszty ich wartość poznawczą, która, jak się zdaje, nigdy nie była wielka. Przeciętny widz 1962 wie oczywiście o wojnie więcej, niż wiedziała i mogła wiedzieć *Matka Courage*. Ale co z tego, że będzie krytycznie patrzył na jej niewiedzę? Postawiony w jej sytuacji zachowa się zapewne tak samo, bo w tej sytuacji nie było innych, lepszych dla niej możliwości. Brecht napisał studium psychologiczne kobiety, której charakter ukształtowała historia i historia warunkuje wszystkie jej poczynania i przedsięwzięcia. *Matka Courage* jest tylko drobną śrubką w Wielkim Mechanizmie i poza tym mechanizmem nie widzi dla siebie miejsca. Nie tylko ona, nie widzi go także autor. Kogo zatem czy czego ma dotyczyć krytycyzm widza? Czego się ma nauczyć z historycznego determinizmu *Matki Courage*? Że wojna jest niedobra i przynosi ludziom nieszczęścia? Albo że wojna wypacza ludzkie charaktery i z natury dobrej *Anny Fierling* zrobiła obiektywnie „nikczem-

na”, choć subiektywnie niewinną *Matkę Courage*?

Nie wiem, czego się można nauczyć ze spektaklu *Matki Courage*. Jaszcz, który ongiś tak bardzo pomstował na jej potępienia godną nieświadomość, chwali ją teraz za to, że taka niewiedząca: z jej nieświadomości wypływa rzekomo pouczająca nauczka dla adenauerowskich Niemiec. Inaczej mówiąc: gdyby biedna *markietanka* była bardziej świadoma niż jest, mogłaby zapobiec wybuchowi trzydziestoletniej wojny, albo przynajmniej skrócić czas jej trwania. Trzeba mieć niezwykłą wyobraźnię *Jaszcz*a, żeby z trudnych wojennych doświadczeń biednej *Courage* wysnuwać tak niedialektycznie brzmiące historiozoficzne kombinacje. Myślę, że zamiast przypisywać dziełu wartości i treści, które trudno widzowi w nim znaleźć, lepiej oddać głos samej *Matce Courage*, która dość wiele ma do powiedzenia o swojej ludzkiej, nieprzestarzałej tragedii.

Matkę Courage w Narodowym oglądałam dwukrotnie: na premierze prasowej i w tydzień potem. Na prasówce było o wiele gorzej, spokojniej i nudniej niż na spektaklu dla ludzi normalnych: *Eichlerówna* wydawała się równie zmęczona jak publiczność, która przeżywała z nią razem gehennę trzydziestoletniej wojny. Koledzy się wyraźnie nudzili, ale napisali z zachwytem: nareszcie wielka aktorka, z którą sobie trudno poradzić, przystosowała się do uniformizujących zapotrzebowań krytyki. Była grzeczna, spokojna i oszczędna, nie śpiewała, nie krzyczała i nie miała wcale kurażu. Była niezwykłą *Matką Courage*, nikt takiej nie oczekiwał. Rodzajowy *Szalawski* wyglądał przy jej majestacie jak żywiolowy *Gargantua*. Dostało mu się za to sprawiedliwie.

Przypomniałam sobie święte wystąpienie jednego z ważnych aktorów, który z wyżyn prezydium ZASPu nazwał wszystkich recenzentów „głuchymi”. Może i *Eichlerówna*, jak *Katrin*, postanowiła do-

stroić swą „niemą harfę” do potrzeb „głuchych słuchaczy”? Ale *Eichlerówna*, jak się okazało, była po prostu chora. Nikt o tym oczywiście nie wiedział, i bardzo ją za to chwaliłono.

Po premierze prasowej miałam ochotę napisać: *Eichlerówna* nie była ani *Matką Courage* ani *Ireną Eichlerówną*. Zagrała *Courage* bez kurażu, którym zwykle obdarza nawet role dostojnie panujących. Była za bardzo zmęczona wojną czy próbami poprzedzającymi premierę. Zdobylała się na aktywność z musu, bo tego wymagał Brecht i sytuacje, którymi ją obstarwił: musiała przecie ratować dobytek i dzieci wobec coraz to nowych zasadzek, jakie gotowała jej wojna. Gdyby nie to, ugrzęzłaby gdzieś pewnie po drodze, zatrzymałaby swój fatalny wehikuł, pojechałaby z *Kucharzem* do *Utrechtu* albo gdziekolwiek indziej, gdzie wolno by jej było nie przejawiać już inicjatywy.

Nie była spekulantką, cwaniarą, ani wojenną hieną. Była z gruntu uczciwa i bardzo

mądra, wiedziała o wojnie wszystko co trzeba, choć nie miała ochoty na wnioski. Była nawet mądrzejsza i więcej wiedząca, niż wolno jej było powiedzieć i rozumieć. Grała jakby z dystansem wobec tragicznych przygód, jakie miały jej losom, zaznaczała dyskretnie swój stosunek do postaci i zdarzeń, nie wygrażała go do końca, jak to ona potrafi, była bardziej opanowana niż wymagały tego sytuacje, oszczędna w okazywaniu namiętności i operowaniu głosem, sławnym *eichlerowskim* głosem. Jednej rzeczy nie oszczędziła *Brechtowi*, widzowi i sobie: wygrała wyższość swojego intelektu czy charakteru nad biedną *Matką Courage* i wszystkimi, którzy z wierności dla *Brechta* próbowali określić jej tożsamość.

* * *

W tydzień później była to już *Matka Courage* i *Irena Eichlerówna* złączone w jedną postać, niepodobną do żadnej *Courage*, których pół tuzina miałam dotąd szczęście oglądać. To, co widziałam przed tygodniem, wydawało się szkicem postaci, która w ciągu siedmiu dni obrosła w barwy i kształty, nabrała wigoru i melodii, stała się wyrazista i tak autonomiczna, że niezależna od wszystkiego, co o *Matce Courage* powiedzieli jej twórcy — *Brecht* i *Helena Weigel*, a także jej liczni komentatorzy. *Brecht* ją uważał za hienę, mówił o jej nikczemności nie z natury, ale z sytuacji wynikłej, kazał jej reprezentować klasę (niemieckie drobnomieszczaństwo) i, będąc partnerem wojny, stał się tej wojny ofiarą.

Eichlerówna nie jest kanią ani hieną, nie jest nikczemna i nikogo nie reprezentuje — poza sobą. Kiedy ją *Kapelan* nazwał hieną zareagowała z energią i godnością,

Teatr Narodowy w Warszawie: „*Matka Courage* i jej dzieci” *Brechta*. Reżyseria: *Zbigniew Sawan*, scenografia: *Eugeniusz Markowski*. *Andrzej Szalawski* (*Kucharz*), *Irena Eichlerówna* (*Matka Courage*), *Kazimierz Wichniarz* (*Kapelan*), *Barbara Fijewska* (*Yvette*)



na jakie by się hiena nie zdobyła (to była piękna scena). Nie jest także ofiarą wojny, jak Helena Weigel, Ida Kamińska i parę innych Matek. Robi coś wręcz przeciwnego niż to, co kazał Brecht i co Helena Weigel pokazała jako pierwowzór Matki Courage. Ma niezmożoną przekorę i dumę człowieka, na którego sprzysięgły się moce wszystkich historii i teorii. Wprzęgnięta w kołowrót dziejowych przypadków i klęsk, postanowiła zwyciężyć na przekór wszelkim hiobowym i historycznym kataklizmom. Jest bardziej „rozprężona” na początku, kiedy w rodzinnym orszaku wjechała uśmiechnięta na scenę, niż kiedy sama jedna po śmierci Katarzyny pociągnęła swój wóz w pogoni za wojną i zyskiem. Przeciwności i klęski wzmacniają jej siłę witalną; staje się coraz młodsza, coraz bardziej żywotna; po stracie Szwajcara przebrała się w barwne szatki, a w scenie, kiedy w wozie została już tylko podwójnie okaleczona Katrin, ale Kucharz udał się zaprząć do wozu, wygląda jak oblubienica, promienna i młoda.

To nieprawda, że „Eichlerówna ma w sobie coś z warszawskiej okupacyjnej szmuglerki”. Kott pisał na podstawie owej sciszonej premiery, stąd nieco zmylone proporcje. Handlarz i cwaniara z Krowoderskiej jest Lidia Zamkowiak — Courage w Teatrze Starym w Krakowie (pisałam o tym z początkiem lutego w 5 numerze „Teatru”, który ukazał się w połowie marca). Eichlerówna jest ponadczasowa. Jest świadoma absurdalności własnego losu, losu człowieka dobrowolnie wprzęgniętego w wehikuł historii i drwi z własnego konformizmu, który godzi się z takim stanem. Jest wyrazieliwą odwiecznej filozofii ludzkiego rodzaju, który nie odgadł jeszcze własnych możliwości w kształtowaniu sprzyjającej ludziom historii. Jej niezmożona energia nie widzi dla siebie miejsca poza tą wojną, która daje możliwość śmierci, ale daje też możliwość przeżycia. Trudno ją o to winić. Robi natomiast co może, żeby się wojnie nie dać, by jej absurdalnemu niszczeniu przeciwstawić trzeźwą logikę i naturalny instynkt życia. Wojna zabrała jej dzieci, zniszczyła ją materialnie, ale nie zabrała jej godności i dumy człowieka, który się nigdy nie podda.

W tej propozycji zostały zachowane wszystkie obiegowe interpretacje *Matki Courage*. Niema Katrin, która zwykle dzwigała na swych kalekich barkach problem „moralnego bohatera”, stała się ubocznym i niewiele dla wymowy dzieła znaczącym epizodem. Potraktowano ją zresztą w tym spektaklu bardziej niemiłosiernie, niż autor. W charakterystyce i interpretacji Walterówny niema, ale jedyna w tym świecie wrażliwa i uczulona na sprawy moralne Katarzyna, wygląda chwila-



Pośrodku Władysław Kaczmarek (Sierżant), Irena Eichlerówna (Matka Courage), Witold Filler (Szwajcar)

mi na niedojdę. Nie wiadomo, dlaczego Kapslan nazywa ją „ujmującą osobą”, skoro widzowi prezentuje się jako sponiewierany ochlap człowieczeństwa. Angelika Hurwicz była fascynująca, Stefania Iwińska w Teatrze Ziemi Mazowieckiej, czy Izabella Olaszewska w Teatrze Starym zachowały inteligencję reakcji i wdzięk młodej dziewczyny, co zapewne lepiej tłumaczy scenę „bohaterkiego bębnienia” i łagodzi jej beznadziejny pesymizm. Bohaterski czyn niemowy jest efektem dostatecznie szokującym, bohatera niedojda to już stanowczo za wiele. W warszawskim spektaklu zresztą nie wiadomo właściwie, dlaczego Walterówna wzięła na drabinę i dlaczego urządziła ten koncert.

Ale na szczęście nie Katarzyna ma tu ostatnia głos. Przed samym końcem spektaklu jest taka scena hiobowa, w której Matka Courage, pochylona nad ciałem Katarzyny, traci na moment zmysły. Helena Weigel podnosi się wtedy z trudem, powoli odchodzi do wozu, zarzuca na siebie uprząż i przełamana na dwoje jak stuletnia starucha wolno wyrusza w drogę. Eichlerówna podnosi się jak z koszmarnego snu, przez chwilę nie może się rozstać z ciałem córki, potem się wyprostowuje, przynosi z wozu płachtę, przykrywa nią zmarłą, podaje chłopom pieniądze na pochówek i już się nie oglądając zarzuca na siebie uprząż i z głową dumnie wzniesioną i z wysuniętą pierśią, jak rumak idący do walki, rusza ze swoim wozem, rzucając w pustą przestrzeń okrzyk wyzwania i buntu...

Ta scena jest mocniejsza i znaczy o wiele więcej, niż koncert Katarzyny na bębnie. Jest w niej niezamierzony przez Brechta optymizm, wiara w człowieka, w niezwykły hart jego natury, której żadna historia nie poradzi. Ei-

chlerówna odkryła nową Matkę Courage, chyba piękniejszą i bardziej współczesną od innych.

* * *

„Tak się dziwicie, jakby to dla was była nowość” — mówi w pierwszym obrazie do Wachmistrza, który nie mógł zrozumieć, czemu każde z jej dzieci nazywa się inaczej, i mierzy go wzrokiem kobiety, która zawsze się z chłopem dogada. Kobiecość to ważny atut w wojennej karierze Anny Fierling. Nie tylko w przeszłości, sądząc z biografii jej dzieci. Matka Courage ma pod tym względem doświadczenie: wojnę prowadzą chłopcy, więc kobieta na wojnie ma szansę. Kobięcie łatwiej zarobić i łatwiej wykręcić się z sieci przepisów, jakie wojna narzuca ludziom. Nie jest już wprawdzie młoda, ale „nie wyszła jeszcze z obiegu” i ma tego liczne dowody.

Tę stronę Matki Courage Eichlerówna wyzyskała z nadwyżką. Kiedy Kucharzowi dowódcy próbuje sprzedać kapłona, zabiera się do tego z handlowego punktu widzenia niezbyt fachowo. Zbyt natrętnie zachwala mu towar, za blisko do niego podchodzi, jakby chciała zwrócić jego uwagę nie tyle na nędznego ptaka — co na siebie samą. A kiedy się to udało i zarówno kurczak, jak ona zyskali na cenie, dobiega interesu z drapieżną kokieterią, wzywając go rozkrzyżowaną, w jednej ręce ważąc kapłona, a drugą z rozwartą dłońią wymachując wyczekującą w stronę Kucharza. W tej scenie podniecony Kucharz zaśpiewał pieśń (pewnie z nadmiaru plebejskiego temperamentu), której nie ma w tym miejscu w utworze. Trzeba zobaczyć, jak Eichlerówna słucha pieśni Kucharza i jak inaczej, nawet nie siląc się na uprzejmość, z niesmakiem i nudą na twarzy, będzie słuchała pieśni Yvette o fraternizacji (osobiście się jej nawet nie dziwi-

łam). Do fraternizacji ma zresztą stosunek bardziej wybredny i godny. Niepożądanym amantów (jak Kapelan) potrafi osadzić królewskim gestem i słowem, na adoratora Yvette, pułkownika Starhemberga (Jana Kurnakowicza — kiedyż go wreszcie zobaczymy w odpowiedniej dla niego roli?) patrzyła miążdżąc i z góry, jakby to ona była pułkownikową Starhemberg, a on wojennym kramarzem.

Ale przy Kucharzu łagodniała, jej ruchy nabierały miękkości, twarz stawała się promienna i piękna. Nawet kiedy ją Kucharz zawiódł i proponując wyjazd do Utrechtu nie chciał zabrać Katarzyny, nie miała mu tego za złe. Tę scenę zagrali obydwójce przejmująco: jak sciszony duet miłosny dwojga doświadczonych przez życie, którym ze sobą było dobrze, ale muszą się rozstać, bo każde ma swoje własne sprawiedliwe racje przeciw racjom drugiego.

Ale „nadrzędnym interesem” Matki Courage są dzieci. Eichlerówna je kocha trochę biologicznym uczuciem ludzi prostych: dzieci są ważne, póki żyją. Ich śmierć przyjmuje jak dopust czy konieczność, odwraca się natychmiast w stronę żywych, szuka interesów i miłości, czepia się wojny i życia i na tym polega jej niezmożony kuraż. Kiedy Eilif zwił z werbownikiem, zrobiła w tę stronę parę rozpaczyliwych gestów, jakby się chciała za nim rzucić, zrozumiała nieodwracalność sytuacji, spojrziała z wyrzutem na Szwajcara (tego, który mógł ją uprzędzić), usiadła i powiedziała Katarzynie: „Wiem, Katarzyno, ty jesteś niewinna.” A wielka scena Szwajcara, od pierwszej do ostatniej konfrontacji, od rozpaczyliwego humoru, z jakim pod pozorami życzliwości dla obydwu — uwzięonego i Wachmistrza — próbowała podsunąć synowi argumenty obrony, do prawie statycznie rozegranego sce-



Andrzej Szalawski (Kucharz), Irena Eichlerówna (Matka Courage), Joanna Walterówna (Katarzyna)

każdym obrazem, pojedyncze elementy dekoracji. Tylko że kopia odbiega od oryginału w miejscach zasadniczych dla brechtowskiego stylu, a sama nic w zamian sensownego nie proponuje. Brecht nie przypadkiem wydzielał ze spektaklu songi spuszczanymi z góry emblematami, a kolejność scen zapowiadał napisami na poszarpanej, ekspresjonistycznej kurtynie. Gorzej niż zarzutu formalizmu bał się „burżuazyjnego naturalizmu”, a że napisał sztukę prawie iluzjonistyczną, próbował wszelkimi sposobami rozbić iluzję „prawdziwości”, jaką przeżycia Matki Courage mogły wywołać w widzu.

Sawan posłużył się filmowym ekranem, gdzie podaje się czas i miejsce akcji oraz (nie wiadomo po co) streszcza się obraz sztuki, który widz za chwilę zobaczy. Songi, niedobre i w różnym stylu (których historia w tym spektaklu wymagałaby oddzielnego sprawozdania) wkombinowano niezręcznie w akcję, uzyskując efekt jednolity: całkiem werystyczną, choć tu i ówdzie niedopracowaną kronikę z życia Matki Courage, jej dzieci i jej adoratorów. Tylko ona, Matka Courage, miała tu coś ciekawego do powiedzenia. I powiedziała.

MARIA CZANERLE

»KWIATY ŁÓDZKIE«

MARTA PIWIŃSKA

„NA scenie łódzkiej uka-
zały się rewolucyjne i an-
tywojenne sztuki: *Cjankali*,
Hinkemann, *Krzyżcie Chiny*,

dokumentem czasów minio-
nych, dokumentem zwycię-
stwa. Buntowniczo proletaria-
ckie widowisko nabrało cha-