



Scena zbiorowa, pośrodku Tadeusz Huł (Sht Me)

WITOLD FILLER

KABARET POD SIEMIRADZKIM

I. Dyskusje o Brechtach? — z nie-falszowanym zapalem toczy je samotny Szydłowski, ale tu wolno już chyba mówić o kompleksie. Premiery Brechta? 75-lecie urodzin wielkiego pisarza teatr polski zaledwie zamarkowało, raczej Andrzejewską czczone niżli twórcę *Matki Courage*, a kilka ze spektakli (kilka! — w skali całego sezonu było wszystkiego pięć!) zdawało się stanowić jawne nadużycie nazwiska autora, że za zgodną opinią zielonogórskiej prasy wymienię choćby tamtejszą *Operę za trzy grosze*.

Można zatem mówić o obojętności współczesnych artystów wobec Brechta; obojętności tym bardziej jaskrawej, że zaledwie

Teatr im. Słowackiego w Krakowie: *TURANDOT CZYLI KONGRES WYBIELACZY* Bertolta Brechta w przekładzie Romana Szydłowskiego. Opracowanie tekstu i reżyseria: Jerzy Krasowski, scenografia: Wojciech Krasowski, muzyka: Adam Walaciński. Prapremiera polska (fot. W. Plewiński).

15 lat dzieli nas od czasu, gdy tenże Brecht był powszechną miarą jakości, gdy jego teorie służyły za metr, wedle którego wyliczano ilość artyzmu w każdym przedstawieniu. Kto wie, czy wczorajszą nadgorliwość nie stała się jedną z przyczyn dzisiejszego zubożenia: wczorajsi nadgorliwcy pokupowali sobie modniejsze przyrządy miernicze, Brecht płacił za nich rachunki.

Czy istotnie się zestarzał? Na pewno jako miara. Był zbyt apodyktyczny, by pozostać przydatnym w okresie, kiedy polaryzacja estetyk staje się głównym hasłem, gdyż tylko takie może — choć pro forma — zjednoczyć Grotowskiego i Holoubka, Hanuszkiewicza i Hebanowskiego. Ale Brecht to także literatura. Pisarz zakodował w niej swe teatralne teorie, ale wolno czytać sam tekst, nie szyfry. I tu wypada zgodzić się z Szydłowskim, gdy w *Życiu Literackim* wychwala nieprzemijającą tych tekstów atrakcyjność. Pochwałę Szydłowskiego wzbogacił teraz o dowód Jerzy Krasowski.

II. Brecht skończył *Turandot* w roku 1954, zaczął pisać w 1930. „Dzieła życia” na ogół rodzą się przenoszone, zwłaszcza gdy czas, co towarzyszy ich powstawaniu, nadmiernie bogaty jest w wydarzenia. *Turandot* zaczął Brecht pisać przeciw hitleryzmowi, za prototypy głównych bohaterów mogli mu służyć Alfred Rosenberg, Adolf Bartels, Rainer Schlösser; gdy kończył — nie została już drzazga z goebbelsowskiego Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, hitleryzm stał się formacją martwą. Ale *Turandot* jedynie w nieznacznym stopniu może być czytana jako atak na degenerację władzy. Problem władcy i dworu, dla którego strój wypożycza sobie Brecht aż ze średniowiecznych Chin, stanowi zaledwie konspekt fabularny. Dogodny o tyle, że atrakcyjny w swej cyrkowej egzotyce, dogodny o tyle, że całkowicie skonwencjonalizowany. Więc z jednej strony przyciąga uwagę, z drugiej — nie przyciąga jej zbyt długo. I kiedy widz nacieszy się karyka-

turą cesarskiego ceremoniału, może wsłuchać się w dramatu nurt zasadniczy: w atak na degenerację intelektualistów.

Wyszydzał ich już Molier. Ale Król-Słońce określił mędrkom wyraźne granice: skazał ich na salony, państwem rządził sam. Brecht miał okazję, by zaobserwować, jaka pokusa zagraża myśleniu w nowej konfiguracji historycznej, gdy państwem rządził pan Jourdain. Tu przydatna okazała się lekcja Reichsministerium, ale także lekcja Kalifornii. Pan Jourdain miał siłę, ale brakowało mu argumentów, intelektualści mogli więc uciec z ghetta salonów na etaty konsultantów. Im gorzej rządził pan Jourdain, tym większa ekwilibrystyka myśli była potrzebna, by argumenty uzasadniały klęski. W pewnym momencie myśl zatraciła już przynależną sobie konsystencję, stała się jedynie zwinną pchłą szachrajką. Mechanizm takiego pchlego targu ujawnił Brecht w *Turandot*. *Turandot czyli kongres wybielaczy*, rządu pana Jourdain czyli tur-

niej, kto skuteczniej potrafi udowodnić, że proza jest poezją. Potrafią wszyscy i — tu objawia się zjadliwe mistrzostwo Brechta — wtedy widać dobitniej, że kiedy naród nie ma czego jeść



to ani proza ani poezja, ale głód. Im większe zakłamanie myśli, tym oczywistszą staje się prawda — ten morał wypisał autor w finale *Turandot*, gdzie cynicznemu bractwu TUIch (od „Telekt-Ualiści-In”) przeciwstawił mądrość ludu. Azdak, Grusza, Matti i Katrin nie wkraczają w sceniczny plener chińskiego cesarstwa, ale ich groźna obecność za kulisami osądza przydatność władców do rządzenia, przydatność TUIch do operowania instrumentem myśli.

Krzysztof Wolicki * dąsa się co prawda na Brechta, że choć słusznie „nie umie popaść w bałwochwalstwo wobec mas i mistyfikować siebie jako rzeczniczka milczących”, przeciwieństwo pisarski „dystans pozostaje z punktu widzenia solidarności — bezpłodny”. Wydaje się przecież, że Brecht (również w *Turandot*) najdalej był od widzenia „mas” (?) jako siły „milczącej”, jego

wiara w nadrzędność racji proletariatu była tak wielka, że nie chciało mu się angażować dynamitu do walki ze sforą tresowanych pcheł. Założył, że sam da im radę. Uniknął dzięki temu w *Turandot* zwodniczej antynomii „naród—intelektualiści”, ograniczył się do karykatury zwyrodnienia jakim może ulec „intelektualizm”, kiedy z postawy przeobraża się w posadę.

III. Brecht to literatura, ale to także teatr: dialogi mają tu swe podskórne rytmy, które układają się uparcie w określoną strukturę obrazów, wybrzmienia muszą kończyć się ciszą, namawiającą do „wyobcowania”, polifonia krzyków narasta w stale takie same tutti. Przez to grzęzawisko trudno przejść tropem innym niżli ów oficjalnie wydeptany. Krasowski spróbował się odwołać do konwencji, która będąc dla tekstów brechtowskich prazródłem, odzywała się w nich echem zawsze, w *Turandot* stanowiąc wyraźną już pozostałość po pierwotnej wersji sztuki, która w 1930 roku miała powstać dla sławnej Caroli Neher: do konwencji kabaretu. Nasi spece od teatrologicznej detektywistyki ślady tego kabaretu wywęszyli u Brechta niejednokrotnie ale zawsze objawiały się im one w dosadnej wersji tinglowej: tłuste zady panienek, krwawa szminka, pijacka chrypa, podrygi shimmy. Tak jakby nie istniała wersja „Schall und Rauch”: pełne finezji parodie, akompaniament katarynkowych walczyków, złośliwe kuplety polityczne. Na wersję tingla namawiał detektywów Paul Dessau, ale ten muzyczny czarnoksiężnik, który szmirę potrafił zamieniać w doskonałość, nie zdążył już skomponować muzyki do *Turandot*. Ten kabaret jest więc czystą zabawą w słowa.

Całość krakowskiego widowiska to luźny montaż skeczy, z których każdy ma własny sens, własną pointę, własną scenografię, własnych idoli. Ujęcie posiada kilka zalet. Widz może oglądać TUIzm w jego różnych wcieleniach: dworskim, uniwersyteckim, kawiarnianym, handelesowym, a nawet kurewskim. Panoramiczność obrazu pozwala stwierdzić jednorodność samego zjawiska TUIzmu, ale do stwierdzenia dochodzi się bez znużenia: każdy skecz bawi przeciwieństwem w sobie. Satisfakcję widza podziela też aktor. O ansambli Teatru im. Słowackiego krąży plotka, że nierówny, że mało dojrzały. W tym przedstawieniu mogli artyści upomnieć się o swoje. I to upomnieć z efektem. W kabarecie nie ma ról, ale u Brechta są postacie, więc w kabarecie Krasowskiego w różnych sekwencjach występują ci sami bohaterowie, sytuacja wysuwa ich na plan pierwszy lub gubi w kolorowym tle, ale każdy ma okazję, by się w pamięci widza odznaczyć. Nawet, gdy prawie zawsze służy za tło. I tak uroczy w swej karykaturalności blackout TUI-ego, co w noc, stając pod czerwoną latarenką, próbuje handlować scholastyką, zagrał Hugo Krzyski; i tak za pałacowych kulis wydreptowała Ewa Stojowska (Cesarzowa Matka), by z urzekającą monotonią proponować synowi przysmaczki o stu smakach, a wszystkie za-

Edward Rączkowski (Cesarz Chin) i Joanna Bogacka (*Turandot*). Zdjęcie lewe: Joanna Bogacka (*Turandot*). Zdjęcie dolne: Andrzej Kruczyński (TUI ekonomista)



trute; serię przemówień na kongresie TUI-ich, co jednakże belkotliwe w treści, różnić się muszą właśnie komizmem aktorskich ujęć, wypowiadali ze swadą monologistów Karol Podgórski (Hi Wei), Paweł Galia (Munka Du), Jerzy Kopczewski (Ki Lech).

To, co dla jednych stanowi o szansie, dla drugich jest dodatkowym utrudnieniem. W tym kabarecie, gdzie nie ma ról, mieli nieco kłopotów z zachowaniem jednolitości postaci ci spośród obsady, którym autor przydzielił partie prowadzące. Najbardziej efektywnie mogła z kłopotów wybrnąć Joanna Bogacka (*Turandot*): była w widowisku po prostu za panią, co się stale rozbiiera. Tu konieczna dygresja: nagość potwornie się nam w teatrze zdewałowowała, już nawet męskie strip-teasy nie epatują (vide toruńska *Niekochana*). Bogacka potrafiła się zabawić kosztem tych, co się rozbierają za łatwo, rolę przeprowadziła nie tylko z temperamentem, ale i filuternym wdziękiem. Natomiast Edward Rączkowski (Cesarz Chin) oraz Andrzej Balcerzak (Jau Jel, brat cesarza) rozdoblili się trochę w serialu blackoutów o głupocie królów. Każdy z oddzielną niby efektywną: próba abdykacji, próba detronizacji, próba zamachu stanu, próba rządów absolutnych. Grali z farsowym temperamentem, dużo machania rękami, dużo krzyku, dużo min, biegania od kulisy do kulisy. Jak na cesarzy — zbyt dużo, jak na kabaret — zbyt mało. W sumie przeciwieństwo ten kabaret z Brechta udał się Krasowskiemu. Na materiale nie znanego polskiemu widzowi dramatu wykazał, jak żywotna może być stale literatura Brechta — nie przez tanie aluzje do ulicy Krupniczej i Krakowskiego Przedmieścia, lecz przez zasygnalizowanie problemu, który uznać można za uniwersalny: niebezpieczeństw, jakie zagrażać mogą suwerenności ludzkiego rozumu. Ujawnił też Krasowski ciekawe możliwości transpono-

wania brechtowskiej stylistyki teatralnej na nowe, atrakcyjne dla widza konwencje. Swój udział w sukcesie ma także Wojciech Krakowski. Zbudował dekoracje bajkowo kolorowe, lekkie, przydające powietrza skeczom i mini-scenkom; nie kładł przesadnego nacisku na jednolitość stylu, dzięki czemu udało mu się osiągnąć kalejdoskopową migotliwość obrazu, służącą widowisku, a nie przytłaczającą go. Również muzyka Adama Wala-cińskiego, dowcipnie nawiązująca do międzywojennych rytmów tanecznych, dodawała przedstawieniu blasków.

WITOLD FILLER



* Szkic w programie Teatru im. Słowackiego.

S.V. 4

