

(Dokończenie ze str. 7)

tach wygnania, a w przypadku Brechta czasem także poniewierki.

Ale w tej różnicy stanowisk obydwu pisarzy zawiera się odmiennosc ich sztuki. Mann znał wagę moralności i domagał się jej także od społeczeństwa. Czy to Niemcy go wygnali, czy tylko gangsterska ekipa Hitlera? Brecht nie miał tu wątpliwości, traktował sprawę instrumentalnie: lud i naród niemiecki zostały nadużyte i wykorzystane przez gangsterów, nie ma mowy o moralnych ekspiacjach, trzeba po prostu zmienić rząd. Zupełnie jak w jego sztukach, wierszach. I tak wrócił pod koniec lat czterdziestych do NRD, zresztą jako obywatel austriacki, bo tylko w ten sposób, jako bezpaństwowiec, mógł uzyskać konieczne wize na opuszczenie Stanów Zjednoczonych i przyjazd, osiedlenie się w Europie. Już przed wojną uchodził za pisarza komunistycznego, co w 1947 zaprowadziło go przed komisję do badania działalności antyamerykańskiej.

Książka Szydłowskiego jest lekturą pasjonującą i pouczającą, jej bohater nie mieści się bowiem w konwencjonalnych postawach literackich, co przedstawione zostaje dość szczegółowo. Warto przytoczyć na koniec opis pewnego dramatycznego momentu z czerwca 1953. Brecht telegrafuje do Waltera Ulbrichta:

„Rankiem 17 czerwca, kiedy stał się jasne, że demonstracje robotnicze zostaną nadużyte dla wojennych celów, wyraziłem swoją solidarność z Socjalistyczną Partią Jedności Niemiec...”

Pisze Roman Szydłowski:

„Brecht telefonuje do Związku Literatów, okazuje się, że zabarykadowa-  
li się tam jego koledzy, którzy nie tak dawno gromili jego utwory, za ich polityczną i estetyczne wady, mieniąc się obrońcami socjalistycznego realizmu. On sam wychodzi na Unter den Linden i na widok nadciągających czołgów radzieckich wznosi okrzyk na ich cześć. Niewiele brakowało, by się to dla niego smutno skończyło. Już ktoś zamierzał się, by go pobić. Na szczęście obok znalazł się krzepki Erwin Strittmatter, chłop mocny i twardy, który potrafił obronić sławotę poe-  
tę”.

Był Brecht bardzo nietypowym intelektualistą. Konfliktów, które przedstawiał, chyba także tych z „Turandot”, doświadczał zazwyczaj naprzód na własnej skórze.

ZYG MUNT GREŃ

ŻYCIE LITERACKIE  
Nr 1157 Str. 13

ZYG MUNT GREŃ

# Brecht w teatrze i w rzeczywistości

tralnym, którymi nasiąknę jak gąbka; ale jak gąbka też wróci zawsze do swego pierwotnego kształtu, przechowa w sobie wzór i model zakreślony i odcisnięty przez autora. Brecht lubił słowo dialektyka. Dialektyczny związek literatury i teatru został w jego twórczości, podobnie zresztą jak w życiu, doprowadzony do formy najczystszej.

2.

Okazję do rozmyślań o teatrze i dramaturgii Brechta daje polska prapremiera jego ostatniej sztuki „Turandot czyli kongres wybielaczy” (przekład Romana Szydłowskiego). Wyreżyserował ją w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie Jerzy Krasowski, w scenografii Wojciecha Krakowskiego, z muzyką Adama Walacińskiego. Owa „Turandot”, acz napisana w ostatnich latach życia, niepokoiła autora niemal od początków jego literackiej kariery. Zaczynał pisać, odkładał, znów wracał, itd. Tematy jak słońce narastały na starej baśni chińskiej, którą Brecht poznał ze słynnej europejskiej transkrypcji Gozziego. A więc najpierw kochliwa księżniczka i konkursy zalotników, którzy przegraną musieli płacić głową. Potem cesarstwo: kryzys władzy, kłopoty gospodarcze, brat pretendent do tronu, wzburzone masy ludowe, daleki pomruk rewolucji — tu już na chiński temat nakładają się wyraźne elementy sytuacji europejskiej i niemieckiej z lat dwudziestych. Wreszcie próba cesarza, aby uratować się przy pomocy zbirów; niech się ze wzburzonym ludem rozprawi bandyta, tyle że chroniony na ten czas cesarskim immunitetem; zapomniał biedny cesarz, że bandyci raz wziętej władzy na ogół nie zwracają — tu oczywisty pogłos dojsca do władzy Hitlera, lepiej zresztą opracowany w „Kariere Artura U”, w „Turandot” natomiast mniej jednoznacznie adresowany do tamtych właśnie, prehitlerowskich czasów, przedstawiony raczej jako mechanizm i propedeutyka gabinetowego przewrotu w ogóle.

Na koniec temat intelektualistów. Wykorzystuje się ich do tego, by uzasadniać błędy, pomyłki oraz tzw. niepopularne decyzje rządu i cesarza. Jeśli nie potrafią tego zrobić dostatecznie giętko i precyzyjnie, usuwa się ich. Idą wtedy pod murek, albo sprzedają swoje poglądy byle

gdzie, byle komu i za byle co. Aby żyć. Jak niegdyś robotnicy sprzedawali pracę swoją, swoich żon i nieletnich dzieci, co tak sugestywnie opisał Karol Marks. Są więc sprzedawcami? Brecht to mówi. Ale zarazem mówi, że tylko tego od nich się wymaga. Nie ma tu „rynku pracy”. Jest jeden pracodawca, wówczas cesarz, i jeden jego interes, któremu wiara służyć ci, co umieją posługiwać się myślą jako narzędziem porządkowania świata. Tak więc „Turandot” nie jest chyba oskarżeniem intelektualistów, choć może, albo musiała kiedyś stwarzać takie pozory. Jest raczej dialektyczną krytyką sytuacji, w jakiej intelektualistów się znaleźli; wówczas w Chinach oczywiście. Ale w swoim życiu Brecht miał dosyć okazji, aby obserwować, jak ów stary chiński model wkładał się do dwudziestowiecznej Europy.

Krasowski podjął z „Turandot” właśnie ten ostatni temat. Inne potraktował pobieżnie, chociaż nie lekceważąc. Aby zbyt wiele czasu nie tracić na sprawy księżniczki, obsadził w tej roli świeżo pozyskaną Joannę Bogacką, która samym swoim ukazaniem się na scenie (a chwilami także mocno niekompletnym strojem) rozgrzewała widownię. Konflikty ekonomiczne zdał na Edwarca Rączkowskiego, który potrafił rozmieszać nawet bawelnianymi kłopotami cesarza. Bandyta przy władzy, wraz ze swoją ekipą, w wykonaniu Janusza Ostrowskiego, być może nazbyt już został sprymitywizowany. Tu właśnie zaważył jakby pośpiech reżysera, dążącego z całym swym humorem i wynalazczością inżynierską ku tematowi czwartemu, ku owym dialektycznym nieuczestniom intelektualistów, przedstawionym przez Brechta. Ale, podobnie jak autor, Krasowski nie uległ pokusom łatwej jednoznaczności, mieszając poszczególne postawy (dobrze narysowane role dwóch rektorów: Karola Podórskiego i Jerzego Kopeżewskiego), satyryczną wyleczkę kieruje w stronę sytuacji, w jakiej znaleźli się intelektualiści, ze wszech stron wystawieni na gwałt, od których nie bierze się ich wiedzy, lecz wymaga się jej praktycznych, często zbrodniczych zastosowań. W ostatnich latach życia Brecht rozpoczął pracę nad sztuką o Finsteinie. Zapewne te sprawy znalazłyby w niej rozwinięcie, nie tylko satyryczne.

Ze znakomitą muzyką Walacińskiego, w przejrzystych i dowcipnych dekoracjach Krakowskiego, Krasowski zrobił przedstawienie lekko parodystyczne, kabaretowe, precyzyjne w odmierzaniu żartu, groteski i głębszego znaczenia. I tempo, i napięcie, i humor słabną co-  
kolwiek w drugiej części, ale jest to już winą tekstu, który zmierza wyłącznie do rozwiązania sytuacyjnego; pewną niedoskonałością, powiedzmy ogólniej, dramaturgii Brechta, który rezygnując z konstrukcji psychologicznej postaci, traci zarazem zainteresowanie widza, skoro tylko ten dorozumiał się schematu fabularnego, socjologicznego i politycznego. Tutaj ów schemat został wyczerpany w części pierwszej, pozostało więc tylko dopowiedzenie kilku spraw, co nie mogło być już atrakcyjne ani dla autora, ani dla reżysera, ani dla widza.

3.

A Brecht w rzeczywistości? Pokazuje go książka Romana Szydłowskiego, wydana przez Wiedzę Powszechną w serii Profile<sup>1)</sup>. Autor ogłosił już był rzecz o twórczości dramatycznej tego pisarza i jej recepcji w Polsce i na świecie. Obecna pozycja jest monografią życia i twórczości Brechta, opartą na obszernych źródłach; acz warto zaraz dodać, że gdy Szydłowski pisał swą książkę, nie były jeszcze wydane dzienniki Brechta. Nie myślę, by naświetlały one inaczej tę postać, ale dodałyby jej szczegółów i pikanterii. Szydłowski natomiast wyraźnie unika wszystkiego, co mogłoby wokół jego bohatera postać cieni wątpliwości. Na przykład konflikt Brechta z Tomaszem Mannem, a raczej nienawiść do tego ostatniego jako przedstawiciela niemieckiego mieszczaństwa, co w dziennikach sprowadzone zostało do poziomu wymysłów... Szydłowski wspomina zaledwie o różnicy stanowisk po zakończeniu wojny, gdy Mann uważał, że naród niemiecki powinien odpokutować, zanim powrócą do niego wygnani niegdyś pisarze; natomiast Brecht sądził, że należy wracać i współdziałać w przemianie; sam jednak także się nie spieszył. Czemu i trudno się dziwić po dwunastu la-

(Dokończenie na str. 13)

1) Roman Szydłowski „Bertolt Brecht”. Seria Profile. Wiedza Powszechna, Warszawa 1973, str. 667 + il.

I

H asłem tegorocznego Dnia Teatru, który minie 27 bm., gdy numer „Życia” ukaze się w sprzedaży, a który dopiero się zbliża, gdy piszę te słowa, jest teatr i pisarz. Cóż to może znaczyć? Już chyba nie pretensję ludzi teatru, że panuje nad nimi literatura, że scena jest zaledwie wtórną instytucją upowszechnieniową, powołaną do reprodukcji słowa pisanego, której odmawia się praw samodzielnej i oryginalnej dyscypliny artystycznej. Takich praw domagała się tzw. wielka reforma, domagali się ludzie teatru od początku naszego stulecia. Ale nazwiska tych, którzy się wówczas domagali, można wyliczyć na kilku palcach; są to nazwiska wybitne i trwale zapisane w historii teatru. Właśnie dlatego, że domagały się czegoś, co zdawało się niemożliwe, utopijne, sprzeczne z najprostszymi poszeptami zdrowego rozsądku.

Kropki drażą skałę. Więc w latach sześćdziesiątych doszło wreszcie do

praktyki, rzeczywistości, konfunktury. Inna zaś część pisarzy, mądrzejszych, rozumie, że właściwie nie ma z czym walczyć; skoro lekceważenie ich stało się praktyką powszechną i powszednią, wiedzą doskonale, że teraz musi zjawić się Odnowiciel, który przywróci im prawa, który znów ugnie kark teatru przed pisarzem i literaturą. Czekają więc na niego cierpliwie i dumnie, z olimpijskim spokojem nie zabiegając o jednodniowy rozgłos i sławę doczesną.

Teatr i pisarz. O polskich dramaturgach w teatrze napisano już właściwie wszystko. I to, że są, i to, że ich nie ma. Że teatry mają przychylnie, i że teatry zachowują się wobec nich obojętnie. Wszystko to półprawdy, prawdy cząstkowe, sezonowe. Ale czy potrzebna jest prawda inna, pełna? Czy nie wystarczyłoby, gdyby znalazła się ona, ta pełna, w dziele pisarza i w dziele teatru? Wtedy zapewne mniej interesowałibyśmy się prawdą o wzajemnym stosunku tych dwóch dziedzin, zawsze tak sporną, często sprzecz-



„Turandot” w Teatrze im. J. Słowackiego. Od lewej: Hugo Krzyski, Andrzej Kruczyński, Julian Jabczyński, Leszek Kubanek jako Tui (intelektualiści)

tego, że wymarzona kiedyś autonomia sztuki scenicznej stała się ciążym. A w Polsce nabierała nawet tego ciała szczególnie intensywnie. Nie tylko na scenach największych, najambitniejszych, lecz przede wszystkim w małych regionalnych teatrach. Zrucano gorset krepującej literatury, przetwarzano, co tylko się dało, na własne reżyserskie wizje. Ideał sięgał bruku. To, co było kiedyś postulatami artystycznym, stało się teraz praktyczną instrukcją. To, co awangardowe, stawało się utylitarnym modelem.

Dzisiaj tylko pisarze mogą mieć pretensję do teatru, że nie szanuje ich, ani słów przez nich napisanych. Ale i te pretensje brzmią słabo, niepewnie. Po pierwsze dlatego, że część pisarzy już się przyzwyczaiła do dyktatury reżysera i teatru; szczególnie ci młodszy szybko przyzwyczajają się do takich dyktatów

na wewnątrz. I otóż byłoby chyba najlepiej, gdyby tak właśnie można było mówić: o dziele literackim, o dziele teatralnym, o twórcach pełnych i wybitnych. Dopóki bowiem mamy tylko utwory literackie i przedstawienia teatralne, ich domniemana, a najczęściej, niestety, rzeczywista drugorzędność wylania problematykę pozorowaną, postulatami i spory, które są fikcją.

Dlatego na hasło „teatr i pisarz” chętnieby odpowiedzieć dziś nazwiskiem Brechta. Największej indywidualności, pisarskiej i teatralnej pospołu, ostatnich pięćdziesięciu lat. Był dramaturgiem, który stworzył własny model teatru. Ale także człowiekiem teatru, który stworzył model dramaturgii współczesnej o ogromnym rezonansie społecznym i równie ogromnej elastyczności artystycznej. Jego dramata można podać najrozmaitszym ciśnieniom tea-