

PUBLICYSTYKA

W setną rocznicę urodzin Bertolta Brechta

TOMASZ MIŁKOWSKI

Ten biedny B.B.

Setną rocznicę urodzin Bertolta Brechta, jednego z największych poetów sceny w XX wieku, polski teatr uczcił nader skromnie, zaledwie jedną premierą. Warszawski Teatr Syrena dał smakowity wieczór kabaretowy „Biedny B.B.”, przygotowany przez Lenę Szurmiej.

W SOCZEWCE
KABARETU

Autorka spektaklu w Syrenie bezbłędnie wydobyla z poezji Brechta to, co w niej było najbardziej drażniące i dwuznaczne – jej szaleństwo, rozmach, namiętność, przekreślenie wszystkich tabu obyczajowych i politycznych, dojmująca szczerość w dociekaniu, kim jest człowiek i kim mógłby być, „gdyby warunki pozwoliły mu”.

Jest w tym przedstawieniu przywołany urok berlińskiego kabaretu lat dwudziestych, jest echo niezapomnianych musicali Brechta i Weilla, „Opery za trzy grosze”, „Mahagonny”, są teksty znane i mniej znane, a przede wszystkim jest atmosfera nieco mrocznego, nieco zabawnego spisku przeciw wszystkim wątpliwym strażnikom moralności i upudrowanemu zakłamaniu.

Dobry rytm przedstawienia, jego płynność, zespolość, a zarazem kilka świetnych solówek, m.in. Igi Cembrzyńskiej, Aliny Janowskiej, Ewy Kulińskiej, Jana Bzdawki (tytułowy B.B.) i Jacka Kawalca (rewelacyjny w songu o Macie-m Majchrze) gwarantują udany i mądry wieczór. Syrena przypomina Brechta, o jakim teatr zapomina przedwcześnie, grzebiąc ryczałtem na półce „sorealizm”. Lena Szurmiej ma szczególne po temu prawo, jej bowiem spektakl sprzed lat w warszawskim „Ateneum”, „Niebo zawiedzionych” (1984), przeszedł do legendy i bywa uznawany za początek renesansu Brechta w Polsce. Jak na renesans może trochę dziś za cicho o autorze „Kaukaskiego kredowego koła”. Wprawdzie po „Niebie zawiedzionych” zdarzyło się kilka wartych pamieci realizacji, zwłaszcza w telewizji, ale w teatrze zalegała cisza. Może i tym razem Lena Szurmiej będzie miała szczęśliwą rękę i wznowi zainteresowanie tym, co pozostawił nam w spadku Brecht.

SPADEK BRECHTA

Przypomnijmy pokrótce fakty. Bertolt Brecht (1898 – 1956), niemiecki poeta, prozaik, dramaturg i inżynier, debiutował ekspresjonistycznym dramatem „Baal” (1923, utwór powstał w 1918). Reformator teatru, współpracował z wybitnymi inżynierami: Maxem Reinhardtem i Erwinem Pisciatorem. Demonstrował swoje związki z lewicą komunistyczną. Po dojściu Hitlera do władzy przebywał na emigracji, m.in. w ZSRR, a potem w USA, gdzie pracował jako scenarzysta w Hollywood. Rozczarował się jednak Ameryką, a kiedy po zakończeniu wojny stanął przed Komisją do Badania Działalności Antyamerykańskiej (wyparł się podczas przesłuchania wszelkich związków z komuni-



Fot. DB

stami), czmychnął przy pierwszej okazji do Europy. Osiedlił się w radzieckiej strefie okupacyjnej i założył tam z Heleną Weigel „Berliner Ensemble”. Oficjalnie wspierał reżim wschodnioniemiecki, ale nigdy nie został obywatelem NRD, wyrobił sobie papiery austriackie, a po wydarzeniach berlińskich 1953 wyraźnie dystansował się wobec reżimu. Świadczy o tym choćby znamieny wiersz „Rozwiązanie”:

Po powstaniu 17 czerwca
Sekretarz Związku
Literatów kazał rozdawać
W alei Stalina ulotki
mówiące
Że naród zawiódł
Zaufanie rządu
i odzyskać je może tylko
Podwójnie wytężoną
pracą. Czy nie byłoby
Prościej, gdyby rząd
rozwiązał
Naród i wybrał sobie
inny?

(tłum. ROBERT STILLER)

Na dorobek Brechta składają się dramaty, powieści, eseje, utwory poetyckie. Pozostawił około 30 dramatów, m.in. „Operę za trzy grosze” – adaptację „Opery żebraczej” Johna Gaya do muzyki Kurta Weilla (1928), „Życie Galileusza” (1938), „Matkę Courage i jej dzieci” (1939), „Kariery Artura Ui” (1941), „Kaukaskie kredowe koło” (1944). Poezja, dramaturgia i sztuka inscenizacyjna Brechta ściśle wiążą się z polityką, dydaktyzmem, krytyką mieszczańskiej rzeczywistości. Teatr był dla niego narzędziem walki z niesprawiedliwością społeczną, choć zarazem pisarz opowiadał się za autonomią dzieła sztuki, jego funkcją ludyczną. Chętnie sięgał do tzw. gatunków niskich, wprowadzając do swoich

utworów środki i chwyt charakterystyczne dla powieści kryminalnej, romansu sentymentalno-pornograficznego, filmu gangsterskiego.

Rewolucyjny teatr Brechta po oficjalnym zwycięstwie doktryny marksistowskiej w części Niemiec (NRD) był zaledwie tolerowany, a jego prace teoretyczne nieustannie potępiane przez czolowych literaturoznawców realizmu socjalistycznego. „Teatr mój” – mówił Brecht w rozmowie ze swym polskim uczniem, Konradem Swinarskim – z czego chyba nie można mi robić zarzutu – jest teatrem filozoficznym, jeżeli termin ten będziemy rozumieli bez uprzedzeń. Dla mnie pod tym pojęciem kryje się zainteresowanie dla poczynań i poglądów ludzkich. (...) Ja w teatrze chciałem zastosować pogląd, że nie o to chodzi, żeby świat objaśnić tylko – żeby go zmienić”. Trawstując „Tezy o Feuerbachu” Marksa Bertolt Brecht definiował swój teatr jako teatr walki o nowe jutro. Daleki jednak był doktrynerstwa, przewidując kres realizmu socjalistycznego, jeśli zapanuje w nim jeden styl („zginie, nie będąc w stanie sprostać wymaganiom publiczności”).

EFEKT OBCOŚCI

Światową karierę zrobiła nie tylko „Operę za trzy grosze” (premiera 31 sierpnia 1928), która zaledwie w ciągu pięciu lat po prapremierze doczekała się 18 przekładów i ponad 10 tysięcy przedstawień, a także inne dramaty Brechta, ale również jego pomysły teoretyczne, osobliwie tzw. efekt obcości. W „Małym organonie dla teatru” (1949) Brecht głosił konieczność zachowania dystansu między widownią i sceną (to właśnie ów efekt obcości – Verfremdung-

Sily miałem niewiele. Cel
Był bardzo daleko
Ale wyraźnie widoczny,
jakkolwiek dla mnie
Nie do osiągnięcia.
Tak minął mój czas
Który dany mi był na ziemi.

BERTOLT BRECHT,
„Do potomnych”

seffekte) i stosowania w dramacie form narracji epickiej.

Zgodnie ze wskazaniami teoretycznymi segmentował akcję swych dramatów, nie dopuszczając do zatriumfowania na scenie iluzji świata, obnażając sztuczność teatru i zapobiegając utożsamianiu się widza z przedstawionymi postaciami. Stąd często w jego dramatach akcję przerywały bezpośrednie komentarze autorskie (lub narratora), popisowe songi (także swoiste komentarze przypisywane do akcji), projekcje filmowe albo pokazywane na scenie tablice informacyjne, objaśniające sytuację. Postaci miały pełnić funkcję reprezentantów określonych idei czy postaw, autor nie tuszował ich plakatowości, traktując widowisko jako ilustrację góry założonej tezy.

Efekt obcości polegał przede wszystkim na „oczyszczaniu sceny i widowni z wszelkiej magii”. Aktor według Brechta nie powinien dopuścić do pełnej identyfikacji z postacią – widownia winna cały czas wiedzieć, że aktor tylko pokazuje postać, ale nią nie jest. W takim ujęciu kwestie aktora są cytatami przywołanymi w obecności widzów. Nie znaczy to jednak, że aktor ma pozostać obojętny wobec roli, nie zaangażowany emocjonalnie.

Przeciwnie: „stan uczuciowy musi wystąpić na zewnątrz, wyzwoić się, żeby mógł ulec wyolbrzymieniu. Szczególna elegancja, siła i wdzięk gestu wywołują efekt obcości”. Toteż aktorstwo wschodu, np. chińskie, było dla Brechta przykładem idealnego zastosowania efektu obcości. Pisał, że „aktor musi zrezygnować z całkowitego przekształcenia się w postać se-

niczną. Pokazuje on postać, cytując tekst, powtarza jakieś rzeczywiste zdarzenie. Widz nie jest bez reszty „porwany przez aktora”, nie jest duchowo niwelowany, nie jest wtrącany w fatalistyczny nastrój wobec przedstawionego losu”.

Te wskazania były wielokrotnie analizowane i (przyswajane) przez polskich aktorów. Najwybitniejsi z nich potrafili twórczo je wykorzystać, tworząc legendarne dziś kreacje. Mam na myśli przede wszystkim Tadeusza Łomnickiego, który zagrał Artura Ui w pamiętnym przedstawieniu Erwina Axera. Rola ta oddziaływała na sposób grania Brechta nie tylko w Polsce, choć sam spektakl wywoływał irytację wdowy po Brechcie, najwyraźniej przyzwyczajonej do kanonicznego wykonania utworu. Tadeusz Łomnicki w niezwykle poruszającej (nie tylko dla aktorów) autoanalizie swojej pracy nad rolą Artura pisał o swoich brechtowskich fascynacjach, zastrzeżeniach, a także o dyskusjach z Edwardem Csato o słynnym efekcie obcości. Warto przywołać ten fragment ze „Spotkań teatralnych” Łomnickiego, najlepsze świadectwo żywej obecności Brechta w świadomości polskiego teatru: „Ten teatr antypsychologiczny – pisał Łomnicki – w którym prawda charakterów zamieniona na prawdę działań stworzyła fascynującą wyobraźnię epicką, zawsze mnie elektryzował. Ileż to dyskusji prowadziliśmy na temat „efektu swojskości”, czyli obowiązyującego w teatrze naturalistycznym wczuwania się w postać, i na temat Brechtowskiego dystansu do roli, w którym zawierał się „efekt obcości”. Pamiętam, rozmawiając kiedyś z Edwardem Csato tak zaplątałem się w wywodach dotyczących słynnego V-Effektu w teatrze Brechta, że wreszcie Edzio popatrzył na mnie i powiedział: „Wiesz, to jest chyba tak: wyobraź sobie białą kartkę papieru, a na nim pchłę. Nie widzisz jej przez szkło powiększające, a jednak jest wielokrotnie – tłem, na którym ją obserwujesz. Może to właśnie jest efekt obcości?”.

CZARNO-BIAŁY B.

Brecht zawsze się jakoś nie mieścił. Najpierw zbuntowany przeciw mieszczaństwu, potem przeciw socrealizmowi. Niewygodny w ZSRR, nietolerowany w USA, dzisiaj znowu jakiś kanciasty. Kontestował jaskrawie swój stosunek do zadowolonych z siebie posiadaczy, czarował ich wyzyskami. Przyjmowali go chętnie i cieszyli się jak dzieci. Brecht, ubrany zawiadacz po robociarsku, w wypchanych na kolanach spodniach, czapce z daszkiem (nosił się tak do końca życia), odcinał się od mieszczańskiej pępownicy. Pisał w wierszu autobiograficz-

nym „O biednym B.B.” (tłum. R. Stiller):

Ja, Bertolt Brecht,
pochodzę z czarnych lasów.
Matka wniosła mnie
miasta z betonu
Spoczywającego w jej
lonie, i tych lasów chłód
Pozostanie we mnie
aż do zgonu.

Był człowiekiem miasta, aby zarazem z zewnątrz, krytycznym okiem oceniać jego nędzę i rozpacz. Epatował obrazami przemocy, ubóstwa, zbrodni, występku. Przypominał w tym Wilona, snując w podwórzowych balladach obraz dwuznacznego szczęścia w oparach alkoholu, z dziwkami, rzeźmieszkami i sutenerami u boku. Siegał po autentyczne przykłady dzieciobójstwa i zbrodni, stylizował je i rzucał mieszczaństwu przed oczy. Byli zachwyceni aż do chwili, kiedy nie spodobało się to Hitlerowi.

Zywiolowo lgnął do rewolucji. Do przesady wypowiadał słowo partia, głosił chwałę Lenina, pluł na burżujów. Główny bohater „Opowieści Hollywoodu” Christophera Hamptona, węgierski pisarz Odon von Horwath, tak charakteryzował ideologiczny impet Brechta: „Dość szeroko, moim zadaniem, pojmował krucjatę przeciw kapitalizmowi i zwalczał znaki przestankowe, a w dużych literach dopatrywał się przejawu dążeń imperialistycznych”.

Lgnął też do Ameryki. To była jedna z jego utopii. I podobnie jak rewolucja nie spełniła jego wyobrażeń. W obu tych utopiach w gruncie rzeczy marzył o sprawiedliwości. Borykał się z tą ideą. Nie potrafił odpowiedzieć, jak do niej dojść. Toteż obok niepokonanego optymizmu jego poezje i dramaty przenika poczucie straconego czasu, niewykorzystanych szans:

Przecież czulem się
jak gdyby wieczny
A przecież było tylko fałg
Oplakującą żwir.
A teraz już
Nawet i żwir
od dawna rozmyty.

Nie zawsze odróżniano to, co w Brechcie autentyczne od poży na robotnika, od maski, którą przybrał w swojej pogoni za lepszym światem. Więcej w jego twórczości znaków zapytania, li-rycznych zawań niż zwycięskiej pewności siebie. Kiedy jednak oddzielić zmieniające się fascynacje Brechta, jednego z nawiedzonych ekspresjonistów, który próbował sam sobie nałożyć wędzidło racjonalisty, od jego poszukiwań artystycznych, od jego prób określenia, kim jest człowiek wobec wielkiego kryzysu kultury w XX wieku (agonia dawnego świata i piekło wojny), okaże się, że pozostały w tej twórczości prawdziwe skarby. Dowiodł tego raz jeszcze ostatnie inscenizacje telewizyjne, zwłaszcza „Kariery Artura Ui” w reżyserii Piotra Szulkina, których ładunek myślowy i emocjonalny okazał się potężny. Dowiodła także skromniejsza w założeniu, ale ważna próba spojrzenia na Brechta z perspektywy kabaretu, który zawsze był krzywym zwierciadłem świata. Co wcale nie znaczy, że nieprawdziwym. ■