

B E R T O L T B R E C H T

**DOBRY
CZŁOWIEK
Z SECZUANU**



TEATR DOMU WOJSKA POLSKIEGO

TEATR DOMU WOJSKA POLSKIEGO

BERTOLT BRECHT

DOBRY CZŁOWIEK
Z SECZUANU

PRAPREMIERA

18. II. 1956

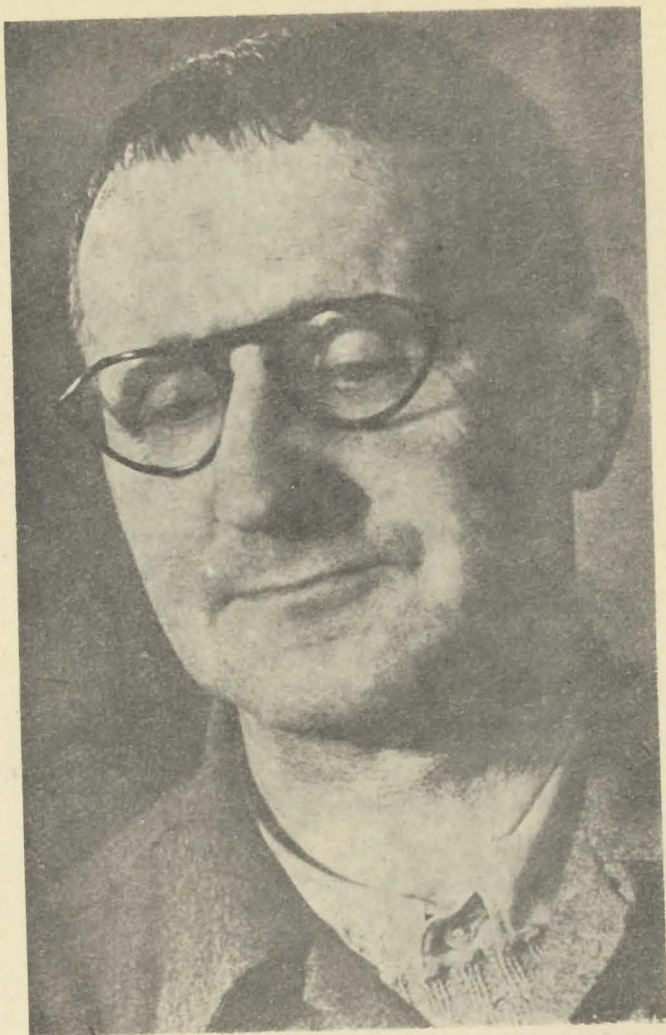
P R O G R A M

Bertolt Brecht

POCHWAŁA KOMUNIZMU

*Jest rozsądny, każdy go rozumie. Jest łatwy.
Nie jesteś wyzyskiwaczem, więc możesz go pojąć.
Jest dobry dla ciebie; szukaj wiedzy o nim.
Głupcy nazywają go głupim,
A brudni nazywają go brudnym.
Jest wrogiem brudu i wrogiem głupoty.
Wyzyskiwacze nazywają go zbrodnią,
Ale my wiemy,
Że on kładzie kres zbrodni.
Nie jest szaleństwem, ale
Kresem szaleństwa.
Nie jest zagadką,
Ale rozwiązaniem.
Jest rzeczą prostą,
Którą trudno zrobić.*

*Przełożył
Adolf Sowiński*



Bertolt Brecht

Zbigniew Krawczykowski

BERTOLT BRECHT
I JEGO PRZYPOWIEŚĆ O DOBRYM
CZŁOWIEKU

1

Brecht „nie może ani też nie chce przejąć bez zastrzeżeń jakiegokolwiek tradycyjnej formy artystycznej, albowiem każde dzieło sztuki minionych epok nosi na sobie piętno minionych społeczeństw; dzisiejsza sztuka musi tedy być nie tylko w treści, w swoim programie, ale i w formie odbiciem dzisiejszych stosunków społecznych, jeśli chce być sztuką prawdziwą.”

Słowa te, wypowiedziane przez Hansa Mayera w artykule *Tradycja plebejska* („Pamiętnik Teatralny” Z. 1—13, 1955) mogą służyć za punkt wyjściowy do rozważań na temat Brechta i jego twórczości. Wierny tej zasadzie, tak trafnie ujętej przez Mayera, Brecht w swojej pracy teatralnej przeszedł przez wiele etapów trudnych i nieraz zawodnych poszukiwań, czerpał z wielu źródeł, przelamywał wiele przeszkód i oporów, zanim doszedł do ustalenia i skryształizowania formy artystycznej swojego teatru, jego stylu i oblicza.

Eksperymentował wiele. Robi to do dzisiaj, nigdy jednak nie był to tylko eksperyment dla eksperymentu, dla dogodzenia artystowsko-snobistycznym smaczkom. „Jeżeli istnieje dzisiaj autor, który by nie był w najmniejszym stopniu dekadentem, w żadnej scenie, w żadnym wierszu i w żadnym opowiadaniu formalistą lub pisarzem obcym ludowi, to jest nim przede wszystkim Brecht, który szuka dla nowej treści odpowiadającego jej, powszechnie zrozumiałego wyrazu”. (Herbert Ihering).

Brecht to pisarz i artysta par excellence polityczny. Teatr jego jest przede wszystkim trybuną politycznej agitacji, narzędziem walki o postęp i sprawiedliwość. Wszystkie dzieła Brechta są przesycone głęboką treścią humanistyczną i społeczną, wszystkie ukazują prawdę o życiu i człowieku, uczą jak należy żyć, aby zasługiwać na miano człowieka.

Dydaktyzm brechtowski nie ma jednak nic wspólnego

z tanim moralizatorstwem, z papierową frazeologią i deklaracją. Brecht jest zbyt wielkim artystą, aby stosować tego rodzaju metody pouczenia widzów i czytelników. Nie narzuca „łopatologicznie” gotowych definicji i sformułowań. Dzieła jego wytyczają jedynie w sposób artystyczny kierunek rozumowania, uczą samodzielnie sądzić i wyciągać wnioski, zmuszają do myślenia.

Brecht przemawia do masowej widowni poprzez poetyckie piękno swoich utworów. Wzrusza, porywa, budzi gniew i nienawiść, miłość i współczucie. Daleki od płytkiego poetyzowania, daje poezję prostą, surową, męską, wyrosłą z podłoża najczystszej ludowości. Świadomie hołduje raczej epickiej rozlewności niż zwartej konstrukcji dramaturgicznej, raczej opowiada niż „przeżywa”.

Ta epickość dramaturgii Brechta jest do dzisiaj źródłem wielu nieporozumień i sporów, a także licznych ataków na wielkiego artystę i jego entuzjastów. Nowatorska forma dramatu i teatru Brechta niewątpliwie odbiega daleko od form, do których przyzwyczała nas nasza produkcja dramatopisarska. Dlatego właśnie teatry, które podejmują trudne i odpowiedzialne zadanie przeniesienia Brechta i jego dramaturgii na nasz grunt, spotykają się niejednokrotnie z zarzutami, wynikającymi z niezrozumienia istoty sztuki brechtowskiej, czy też ze stosowania wobec Brechta kryteriów błędnie, schematycznie pojmowanego realizmu socjalistycznego. Ostatnio mieliśmy tego dowody w recenzjach i polemikach po przedstawieniach *Kaukaskiego kredowego koła* czy *Pana Puntilli*.

Oparcie się o wzory sztuki plebejskiej, dydaktyczny charakter jego utworów oraz dążność do jak najściślejszego kontaktu z widownią nakazują Brechtowi stosować różnorodne środki oddziaływania na widza. Specyficzna, jedyna w swoim rodzaju forma teatru Brechta, jest harmonijnym, artystycznym połączeniem najrozmaitszych elementów. Obok umownych, przypominających średnio-wieczne „mansjony“ dekoracji — niemal naturalistyczna wierność szczegółów, obok prozy wiersz, tekst mówiony przeplata się ze śpiewem i muzyką, poetycka subtelność z brutalnością, karykaturą i groteską, dramatyczna akcja z żywym obrazem czy pantomimą, prosty „codzienny“ kostium czy gest ze świadomą stylizacją — a wszystko podporządkowane logicznie myśli autora i inscenizatora.

2

Pragnąc właściwie zrozumieć i ocenić działalność poetycką i teatralną Brechta, trzeba pokrótce zastanowić się



Leon Schiller i Bertolt Brecht na przyjęciu w Związku
Literatów Polskich w Warszawie 26.II.1952 r.

nad momentem powstania poszczególnych jego utworów i nad ich adresem społecznym. Już w roku 1918, jako 20-letni młodzieniec pisze Brecht pierwsze pieśni i wiersze wymierzone przeciwko wojnie i jej okropnościom, przeciwko kapitalistycznemu uciskowi i krzywdzie społecznej. Wiersze te, jak i późniejsze, powstałe w okresie międzywojennym utwory o charakterze zdecydowanie rewolucyjnym, zyskały Brechtowi miano „poety w czapce” w odróżnieniu od burżuazyjnych poetów w kapeluszach.

W ustawicznej walce z przejawami rodzącego się faszyzmu, wśród ciągłych wędrówek po kraju, w stałych kontaktach z krzepnącym ideologicznie środowiskiem robotniczym, kształtowała się i hartowała postawa polityczna i moralna Brechta — a jednocześnie formowały się specyficzne cechy jego twórczości artystycznej. Wszystkie wymienione powyżej cechy teatru Brechta widoczne są w całej jego twórczości dramaturgicznej, począwszy od pierwszego dramatu *Werble w nocy* (1922), przedstawiającego walkę rewolucyjną Spartakusowców, poprzez napisany w kilka lat później typowy moralitet ludowy — *Lot Lindbergów*, komedię *Człowiek jest człowiekiem*, poprzez ostrą satyrę społeczną *Święta Joanna szlachtuzów*, poprzez opartą na formach wodewilu ludowego *Operę za trzy grosze*, czy też słynną przeróbkę *Matki Gorkiego*, aż do ostatnich utworów jak głośna *Matka Courage*, *Kaukaskie kredowe koło* czy *Dobry człowiek z Seczuanu* — jeżeli wymienimy tylko czołowe, najbardziej reprezentatywne dla teatru i dramaturgii Brechta utwory.

W roku 1933, po dojściu Hitlera do władzy, na liście autorów umieszczonych przez hitlerowców na indeksie, obok nazwisk takich pisarzy jak Lion Feuchtwanger, Henryk Mann, Arnold Zweig, Stefan Zweig i inni, znalazło się nazwisko Bertolta Brechta. Brecht udaje się na emigrację. Piętnaście lat przebywa na wygnaniu. Francja, Dania, Szwecja, Finlandia, Związek Radziecki, Ameryka — oto poszczególne etapy jego tułaczki, nacechowane wzmożoną aktywnością polityczną i artystyczną.

W czasie tych piętnastu lat Brecht ostrzega naród przed zgubą gotowaną mu przez hitleryzm, protestuje przeciwko barbarzyństwu faszyzmu, demaskuje klasowe źródła wojen imperialistycznych. W Moskwie zakłada w 1936 r. i redaguje wraz z Feuchtwangerem i Willim Bredlem postępowe pismo „*Das Wort*”, wygłasza odczyty, pisze niemieckie satyry dla niemieckiej wolnościowej rozgłośni. W licznych wierszach i dramatach pisanych w tym okresie walczy namiętnie przeciw wojnie, przeciw kapitalistycznemu wyzyskowi, pogłębia swoją świadomość polityczną, wzbogaca swój warsztat pisarski i teatralny.



Tadeusz Kulisiewicz: z cyklu „Kaukaskie kredowe koło” Bertolta Brechta

Na emigracji powstają *Karabiny pani Carrar*, jednoaktowa sztuka o wojnie domowej w Hiszpanii, powstaje *Matka Courage* — wielka, wymierzona przeciwko wojnie tragisatyra polityczna; w czasie pobytu w Finlandii rodzi się *Pan Puntilla i jego sługa Matti* — utwór napisany „z zaciśniętą w kieszeni pięścią”, na emigracji powstaje również znakomite, przesyczone nienawiścią i gniewem studium hitleryzmu — *Strach i nędza Trzeciej Rzeszy* oraz poetycka parafraza starej legendy chińskiej *Kaukaskie kredowe koło*. W roku 1938, w Danii rozpoczyna Brecht pisać nacechowaną mądrością i bolesną ironią komedię *Dobry człowiek z Seczuanu*. Kończy ją w r. 1940 w Szwecji.

Po wojnie w roku 1948 powraca do ojczyzny i osiedla się we wschodnim sektorze Berlina. Z dawnych współpracowników i towarzyszy walki politycznej na emigracji oraz młodych adeptów sztuki teatralnej tworzy zespół teatru „Berliner Ensemble”, rozpoczynając jako autor, reżyser i inscenizator ożywioną działalność artystyczną.

Na kurtynie teatru Brechta widnieje picassowski gołąb pokoju — legitymacja teatru walczącego, politycznego. Żarliwość ideowa, bezkompromisowość w walce o pokój i postęp oraz rzetelność artystyczna, oto cechy znamienne dla zespołu Brechta, na czele którego widzimy tak wybitną indywidualność jak znakomita odtwórczyni ról Matki Courage i Pelagii Własowej — Helena Weigel, a obok niej wybitny artysta i działacz polityczny Ernst Busch, ponadto Angelika Hurwicz, Regina Lutz, Ekkehard Schall i wielu innych.

„Berliner Ensemble” odznacza się indywidualnym, jemu tylko właściwym stylem i wyrazem. Jest przodującym teatrem niemieckim, a jednym z najciekawszych i najbar dziej twórczych teatrów w skali światowej, jest jednym z niepowtarzalnych zjawisk naszego teatralnego życia.

Leon Schiller w serdecznym przemówieniu wygłoszonym na powitanie teatru „Berliner Ensemble” w Warszawie, w roku 1953, powiedział między innymi: „Klasyczna czytelność tego teatru polega na tym, że posiada on prostotę mowy ludowej, zarazem piękno, dowcip, głębię ludowej poezji. Dramat, aktora i teatr łączy znak równości — wynika to stąd, że wszystko służy jednemu celowi, jednej idei i jej wyznawcom. — Oto sekret wielkiej sztuki Bertolta Brechta, oto sekret kunsztu aktorskiego Heleny Weigel, oto sekret Waszego doskonale sharmonizowanego kolektywu.”



Tadeusz Kulisiewicz: z cyklu „Kaukaskie kredowe koło”
Bertolta Brechta

Tradycje brechtowskie w Polsce nie są zbyt bogate, jakkolwiek sięgają jeszcze okresu międzywojennego. Jediną godną pamięci próbą wprowadzenia Brechta na sceny polskie była świetna inscenizacja *Opery za trzy grosze*, opracowana przez Leona Schillera w r. 1929 na scenie Teatru Polskiego w Warszawie. Jednak ówczesna cenzura i władze administracyjne zmusiły teatr do zdjęcia z afisza sztuki, uprawiającej „bolszewicką propagandę” po 20 zaledwie przedstawieniach. — Dopiero po wojnie, w roku 1954/55 krakowski teatr im. J. Słowackiego wystawił *Kaukaskie kredowe koło*. Była to prapremiera Brechta w Polsce Ludowej (bo trudno nazwać brechtowską prapremierą jedno przedstawienie *Karabinów pani Carrar*, wystawione w ramach prac warsztatowych warszawskiej PWST). W niedługim czasie Teatr Wybrzeże zagrał inną sztukę Brechta *Pan Puntilla i jego sługa Matti*.

Dobry człowiek z Seczuanu jest pierwszą sztuką Brechta wystawioną po wojnie w teatrach warszawskich. Utwór ten przejawia niemal wszystkie cechy brechtowskiej dramaturgii. Urzekające piękno ludowej poezji, miłość do człowieka, pasja ideowa, podporządkowanie wszystkich elementów jednemu głównemu celowi: przekazaniu widzowi naczelnej tezy utworu. Teza ta brzmi: w ustroju kapitalistycznym nie może istnieć prawdziwie dobry człowiek. Kapitalistyczne społeczeństwo deprawuje człowieka dobrego i zmusza go do załamania się, do stania się złym, jeżeli nie chce zginąć głodową śmiercią.

Tę głęboko społeczną treść przekazuje poeta w formie moralitetu ludowego, sztuki „pouczającej”, posługującej się typowymi dla Brechta środkami wyrazu artystycznego. A więc klasyczna niemal prostota i jasność, zastosowanie elementów epickich, nawiązywanie do dawnego teatru jarmarcznego czy elżbietańskiego (np. ciekawie zastosowany motyw przebierania się kobiety za mężczyznę) pomieszanie prozy i wiersza. Spotykamy tu również słynne już dzisiaj brechtowskie pieśni nawiązujące do ludowych ballad a spełniające rolę prostego a jakże artystycznego komentarza wydarzeń rozgrywających się na scenie czy poza nią. W na pozór prymitywnych, nieregularnie zbudowanych, posługujących się niejednokrotnie szorstkim potocznym językiem strofach tych pieśni, kryje się nieprzebrane bogactwo najszerszej poezji i ludowej mądrości.

Przypowieść o jedynym dobrym człowieku w Seczuanie jest ostrą intelektualną satyrą. Stwierdzając, że „w świecie nienawiści i walk społecznych biedak nie może sobie pozwolić na miłość i uczynność”, Brecht pragnie obudzić



Tadeusz Kulisiewicz: z cyklu „Kaukaskie kredowe koło”
Bertolta Brechta

świadomość wyzyskiwanych, pragnie ich pouczyć, że jedynym wyjściem jest zmiana stosunków społecznych, pragnie ich porwać do sprawiedliwego buntu.

Obok świata ludzkiego satyra brechtowska objęła także i świat bogów. — Trzej „wyżsi bogowie” zjeżdżający do Seczuanu w poszukiwaniu dobrego człowieka, to nie tylko bogowie chińscy, to reprezentanci mocy niebieskich w ogóle, personifikacja ludzkich wierzeń w istnienie bóstw, kierujących losami świata. Ironia brechtowska uderza dotkliwie w postacie bogów. Goście z zaświatów przypominają dziś wyraźnie biurokratycznych funkcjonariuszy administracji, inspektorów, którzy przez znalezienie dobrego człowieka pragną raczej ratować swoje intratne stanowiska w niebie, niż zaradzić złu, szerczącemu się na ziemi. „Jeśli nie znajdziemy dziewczyny — mówią — trzeba się będzie podać do dymisji”. Biedny nosiwoda Wang wierząc w ich mądrość i potęgę, ludzi się, że wysłannicy niebiescy zmienią niesprawiedliwe urządzenie świata. On jeden podejmuje próby dyskusowania z boskimi inspektorami, usiłuje wymóc na nich bardziej konkretną pomoc dla dobrej Szen-Te. Gdy jednak w odpowiedzi słyzy patetyczną formułkę: „w im gorszym jest człowiek położeniu, tym lepiej się okazuje, czy to naprawdę dobry człowiek. Cierpienie oczyszcza” zaczynają i jego ogarniać wątpliwości. Dostrzega niemoc i bezradność bogów. Tylko bogowie nie chcą jej dostrzegać.

„Więc mamy może przyznać, że nasze przykazania przynoszą zgubę? — powiada jeden z bogów. — Więc mamy z nich zrezygnować? Nigdy! Czyż świat może się zmienić? Jak? Dzięki komu? Nie, nie, wszystko jest w porządku.” Uradowani spełnieniem misji, bogowie „odfajkowują” podróż służbową w swoich delegacjach i beztrząsco powracają do nieba.

4

W *Dobrym człowieku z Seczuanu* dramaturg ludowy unaoczniał wszystkim gnębionym, wyzyskiwanym i poniżonym konieczność nieuchronną rewolucji społecznej. Muszą się porwać do walki o nowy, sprawiedliwy ład — w imię życia, w imię istnienia dobroci na ziemi. Wyzwolenie muszą wywalczyć sobie sami, nie oglądając się na ratunek sił niebieskich.

„Nie wolno głowy w piasek kryć za wzorem strusi.
Rada musi się znaleźć! Musi! Musi Musi!”

Zbigniew Krawczykowski



Tadeusz Kultsiewicz: z cyklu „Kaukaskie kredowe koło”
Bertolta Brechta

Zbyt wiele w naszych dyskusjach mówiono dotąd o formie dramatów Brechta, zbyt mało — i często nie-trafnie — o ich treści. Treść ta, wyrastająca z najistotniejszych konfliktów naszej epoki, tkwi korzeniami w całym dorobku racjonalistycznej i rewolucyjnej myśli europejskiej, czerpiąc zarazem z wielkich tradycji literatury niemieckiej. Spróbujcie poprzez kilka poniższych cytatów popatrzeć na problematykę „Dobrego człowieka z Seczuanu“.

*
* * *

Niebo i piekło zakładają, że istnieją dwa zupełnie różne gatunki ludzi: dobry i zły. Tymczasem większa część ludzkości żyje życiem pośrednim między występkiem a cnotą.

Jeśliby kto chciał obejść świat, szukając sprawiedliwych aby ich nagrodzić, i złych, aby ich wychłostać, to często musiałby być w kłopotach, jak zdecydować, którzy są dobrzy, a którzy źli, i przekonałby się, że większość mężczyzn i kobiet ma tyleż zasług, co win.

Przypuszczenie zaś, że istnieją inne niż ludzkie miary uznania i potępienia, wprowadza zupełne zamieszanie. Bo skądże, jeśli nie z własnych przekonań, czerpiemy wiadomość o tym, że istnieje coś takiego, jak różnice wartości moralnych?

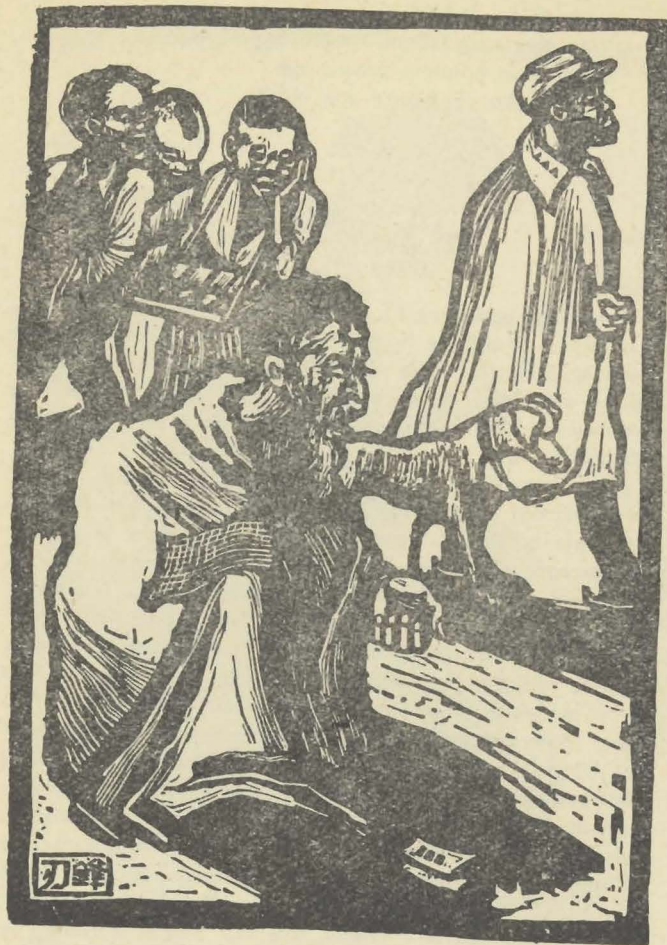
Głównym źródłem wyobrażeń moralnych jest myśl o interesach ludzkiego społeczeństwa. Czyż interesów tych, tak niestających i blahych, słusznie byłoby bronić karami wiecznymi i nieskończonymi? Wieczne potępienie jednego człowieka jest we wszechświecie nieskończenie większym złem, niż obalenie tysiąca milionów królestw.

Dawid Hume

*
* * *

Kto ma dużo — temu znów
Lada chwila coś przybędzie.
Ma ktoś mało — temu unet
Także to odjęte będzie.

— 16 —



Współczesna grafika chińska: Uang Jen-Feng — Zebrak i oficer

Skoro jednak nie masz nic
Racz się swym pogrzebem zająć —
Mają bowiem prawo żyć
Tylko ci, którzy coś mają.

Henryk Heine

*
* * *

Dwa głosy podnoszą się we mnie na korzyść komunizmu, dwa głosy, które nie dają się zmusić do milczenia, które może w gruncie rzeczy są tylko diabelskimi podszeptami — ale czymkolwiek by one były, jestem przez nie opętany i żadna moc zaklinań diabelskich nie zdołałaby ich poskromić.

Albowiem pierwszy z tych głosów to głos logiki. Diabeł jest logiczny! — powiada Dante. Straszliwy sylogizm trzyma mnie w swoich pętach, i jeśli nie mogę zbić tego pierwszego zdania: „że wszyscy ludzie mają prawo jeść”, to jestem zmuszony poddać się również wszystkim innym wnioskom. Gdy o tym pomyślę, narażam się na niebezpieczeństwo utraty rozumu. Widzę wszystkich demonów prawdy triumfalnie tańczących wokół mnie i ostatecznie serce me ogarnia wspaniałomyślna rozpacz i wołam: To stare społeczeństwo od dawna już jest osądzone i skazane! Oby sprawiedliwości stało się zadość! Oby został zdruzgotany ten stary świat, w którym niewinność ginęła marnie, w którym egoizm kwitnął, w którym człowiek był wyzyskiwany przez człowieka! Oby zostały doszczętnie zburzone upiękzone grobowce, w których panowały kłam i zgnilizna! I niech będzie błogosławiony ów sklepikarz, który kiedyś będzie z moich wierszy związał torebki, by wsypywać do nich kawę lub tytoń dla biednych, dobrych starych kobiet, które być może w naszym teraźniejszym świecie niesprawiedliwości musiały sobie odmówić tej przyjemności.

Henryk Heine

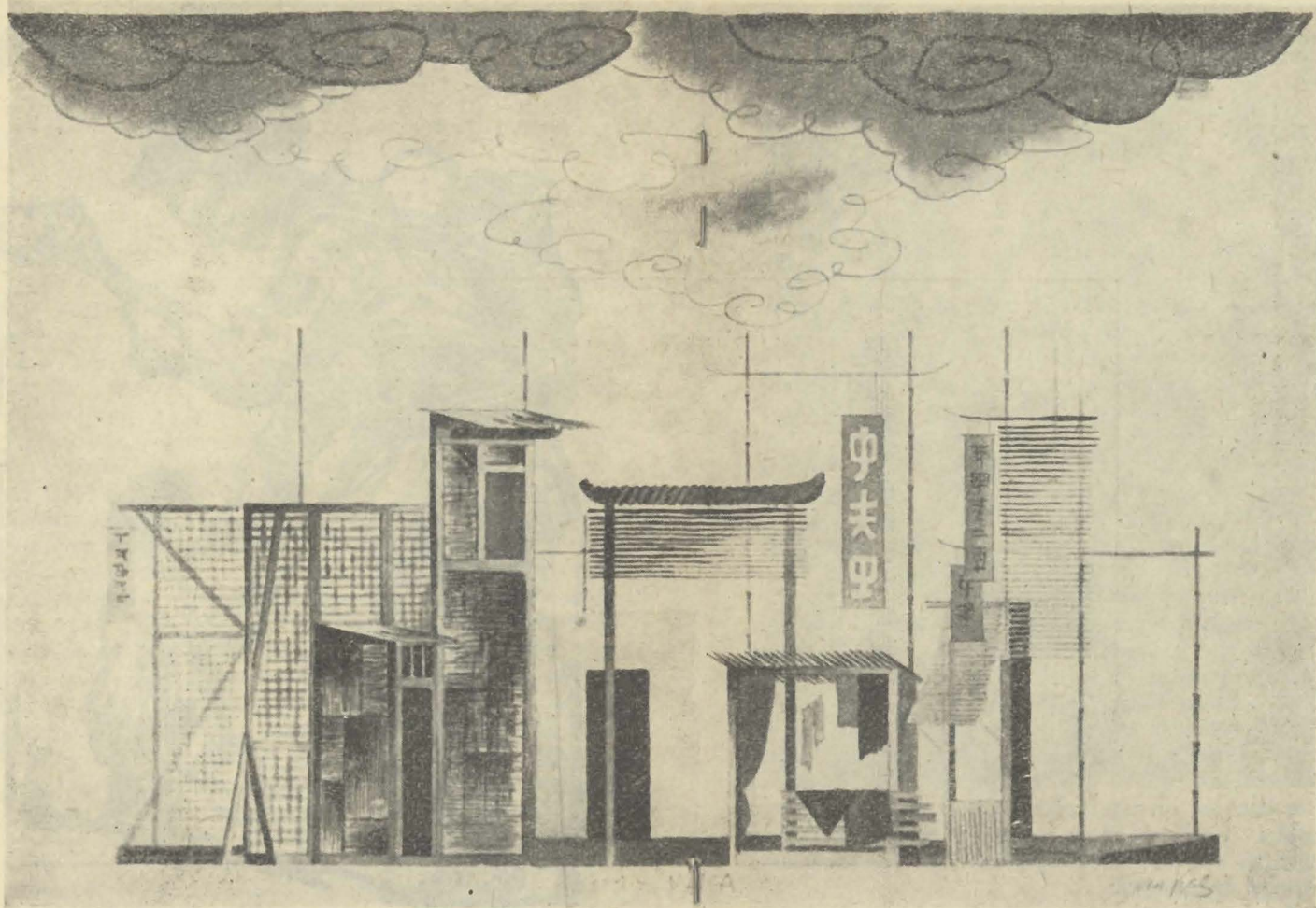
*
* * *

Proszę, dość filozofii, dajcie mu jeść i gdzie mieszkać,
Byleby nagość swą skrył, godność odnajdzie już sam

Fryderyk Schiller



Współczesna grafika chińska: Sung Sjaio-Lu — Matka i dziecko



Jan Kosiński: Szkic dekoracji do obrazu I (ulica)

BRECHT O WSPÓŁCZESNYM DRAMACIE

Na pytanie o współczesną, postępową dramaturgię Zachodu Brecht odpowiada krótko:

„Taka dramaturgia nie istnieje”.

I dodaje: „Ostatni postępowy pisarz (teatralny) Zachodu to George Bernard Shaw, którego szuki grywa się do dzisiaj”.

Kiedy wymieniam Odetsa i kilka innych nazwisk, Brecht waha się chwilę i powiada, że tworzywo ich sztuk jest nieważkie, problematyka „mała”.

Sam Brecht nawiązuje do dramatu elżbietańskiego, do teatru o wielkim stylu i szerokim oddechu.

Powiaada, że taki jest nakaz tradycji teatru niemieckiego, którego drogę wytyczają Schiller, Goethe, Kleist, nie zaś twórcy mieszczańscy. Brecht nazywa mieszczańskim — jeżeli dobrze rozumiem — rodzaj dramatu, który bierze swój początek z twórczości Diderota i trwa do dnia dzisiejszego w postaci owych sztuk rozgrywających się na ogół w kole węższej lub szerszej rodziny, na tle wnętrza mieszkalnych. Dramat ten nie przedstawia człowieka w rozwoju, jak dramat Szekspira, lecz ukazując gotowe charaktery i typy, zajmuje się przede wszystkim opisem środowiska i nadaje się szczególnie do przedstawiania konfliktów rodzinnych.

Wydaje się, że mówiąc o współczesnym autorze dramatycznym Brecht wyraźnie zaleca mu odcięcie się od dramatu mieszczańskiego, dramatu „małych konfliktów”, jak również od tradycji pseudoklasycyzmu francuskiego. Uważa on, że właśnie wielka dynamika rozwojowa renesansu wytworzyła formy — przejęte również przez romantyków — które szczególnie nadają się do podjęcia wielkiej problematyki dzisiejszej i które przez dzisiejszych pisarzy powinny być kontynuowane.

Kiedy my z kolei zastanawiamy się nad posuchą, nad ubóstwem myślowym i artystycznym współczesnego repertuaru, kiedy wspominamy owe perypetie rodzinne, owe rzekomo uczłowiczające bohaterów naszych sztuk nieważne rozmowy rozgrywające się w nieważnych pokoi-



Wang — Aleksander Dzwonkowski

kach (co prawda na tle rusztowań lub kominów), to trudno nam oprzeć się myśli, że niesłuszny kierunek zainteresowań formalnych przyczynił się do wyjałowienia myśli i skarlenia konfliktów oraz problematyki naszych sztuk.

Pisarze dążąc do opanowania „rzemiosła” teatralnego, nazbyt często identyfikują — przynajmniej w praktyce, jeżeli nie w teorii — sceniczność akcji, z wtłoczeniem jej w formy przejęte z mieszczańskiego dramatu. Oznacza to zazwyczaj utwór trzy lub czteroktowy, podzielony na odsłony, których celem jest takie pokawałkowanie akcji, aby każda odsłona mogła dać iluzję rzeczywistości. Tę iluzję osiąga się również przez umiejscowienie akcji w możliwie zbliżonych do rzeczywistości wnętrzach i przez naszpikowanie jej możliwie dużą ilością szczegółów codziennego życia.

W ten sposób realizm, który powinien być jednoznaczny z trafnym wyborem problematyki i z trafnym zarysowaniem przebiegu konfliktów, zastępuje się nic nie mówiącym podobieństwem do zewnętrznych form życia. Te tendencje dramatu odbijają się z kolei na stylu teatru. Miara realizmu najnieślusniej staje się miara iluzji.

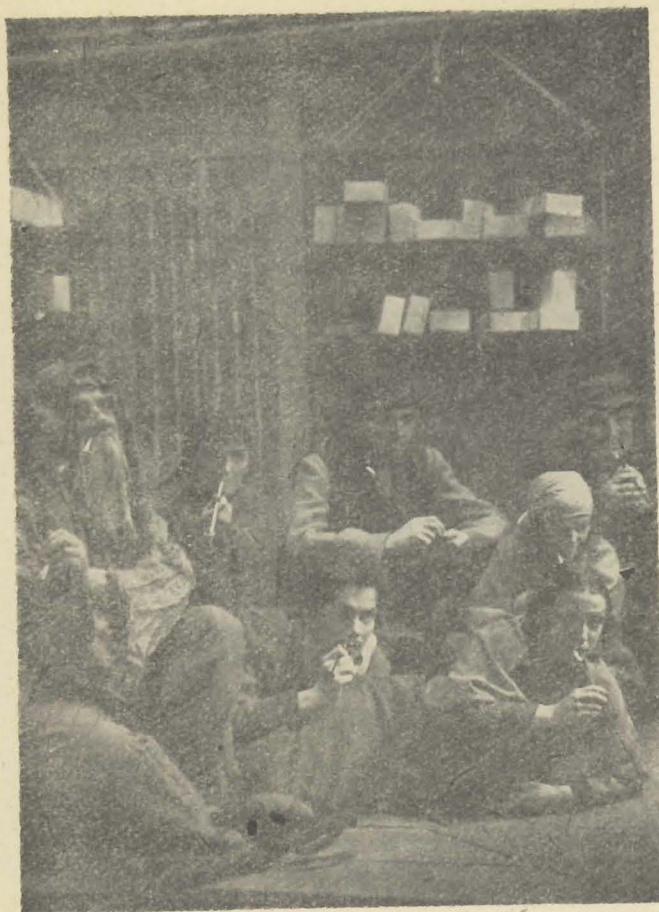
Jeżeli sięgnąć do literatury radzieckiej, spostrzemy z łatwością, że nie popełniali opisanych wyżej grzechów autorzy heroicznej klasyki radzieckiej: Wiszniewski, Treniew, Pogodin, młody Korniejczuk, Ławreniew, Iwanow.

Powracając do myśli rzuconych przez Brechta, stwierdzić musimy, że nasze tradycje w zakresie dramatu podobne są do niemieckich. My również szcycimy się posiadaniem wysoce oryginalnego teatru wielkich problemów i idei, nie opartego na zasadach mieszczańskiej dramaturgii — teatru Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Wyspiańskiego i Żeromskiego.

Jest to na pewno sprawa godna głębszego zastanowienia naszych autorów, czy nie do tego teatru w pierwszym rzędzie należy nawiązywać, znajdując zarazem wzór współczesny w heroicznym teatrze radzieckim, zamiast szukać natchnienia w teatrze Zapolskiej i we francuskiej piéce á thése.

(„Listy ze sceny”)

Erwin Azer



Dziadek — Janusz Nowacki, Zona — Halina Kalinowska,
Mąż — Eugeniusz Dziekoński, Brat — Kazimierz Chrzastowski,
Bratanek — Witold Filler, Szwagierka — Stanisława Stępniewna,
Siostrzenica — Izabela Paszkiewicz.

Bertolt Brecht

PIEŚŃ SZEN-TE O BEZBRONNOŚCI
BOGÓW I LUDZI DOBRYCH

*Kto w naszym kraju
Pragnie być użyteczny —
Musi mieć szczęście.
Tylko z pomocą silnych
Można dopomóc słabym.
Dobry, dobrego
Nie wyciągnie z biedy —
Bogowie zaś są bezsilni.*

*Dlaczegoż to bogowie nie mają okrętów,
Bombowców i czołgów, i pancernej broni,
By dobrych oszczędzać, złych niszczyć do szczętu?
I my byśmy na tym zyskali i oni!*

*Ludzie dobrzy
Nie mogą w naszym kraju
Długo pozostać dobrymi.
Tam, gdzie talerze są puste
Jedzący biorą się za lby,
A przykazania bogów
Nic nie poradzą przeciw niedostatkom.*

*Dlaczegoż to bogowie nie zjawią się z nieba
By na targach rozdzielać towaru dostatek —
I nie sprawią, by syty i wina i chleba
Człowiek mówił z człowiekiem, jak brat mówi z bratem?
Żeby otrzymać obiad,
Musisz być twardy jak glaz —
Na takich glazach wznoszą się mocarstwa!
Żeby dopomóc jednemu
Musisz stratować dwunastu!*

*Dlaczegoż to bogowie w swoich górnych sferach
Nie ogłoszą, że dobroć lepszego świata jest godna —
Dlaczego obok dobrych nie staną przy bateriach
I nie krzykną: dość cierpień! i nie rozkażą: ognia!?*

„Dobry człowiek z Seczuanu“, interludium III)



Szen-Te — Halina Mikołajska

PIEŚŃ O ÓSMYM SŁONIU

1

Miał raz siedem słoni srogi pan Dżin,
A ósmego chował pod korcem.
Siedem — Boże nas broń, ósmy — cichy był słoń.
I ten ósmy był właśnie dozorcą.

Hej, klusem! Hej, klusem!
Pan Dżin ma wielki las
A zwalić trzeba wiele drzew
Nim noc zaskoczy nas.

2

Siedem dzikich słoni karczuje las
A na ósmym pan Dżin — niecnota.
Ósmy słoń cały dzień stał na straży, ten leń
I doglądał jak idzie robota.

Hej, szybciej! Hej, szybciej!
Pan Dżin ma wielki las
A zwalić trzeba wiele drzew
Nim noc zaskoczy nas.

3

Siedem dzikich słoni miało już dość,
Tak, że buntu były już bliskie.
Pan Dżin miotał się, zły — i jak pies szczyrzył kły —
I ósmemu ryżu dał miskę.

Hej, cóż to! Hej, cóż to!
Pan Dżin ma wielki las
A zwalić trzeba wiele drzew
Nim noc zaskoczy nas.

4

Siedem dzikich słoni straciło kły —
Do roboty ten ósmy więc brał się,
Miał kły silne i zdrowe, pobil siedem na głowę
A pan Dżin stał nad nimi i śmiał się.

Rwij dalej! Rwij dalej!
Pan Dżin ma wielki las
A zwalić trzeba wiele drzew
Nim noc zaskoczy nas.

(„Dobry człowiek z Seczuanu“, obraz 9)



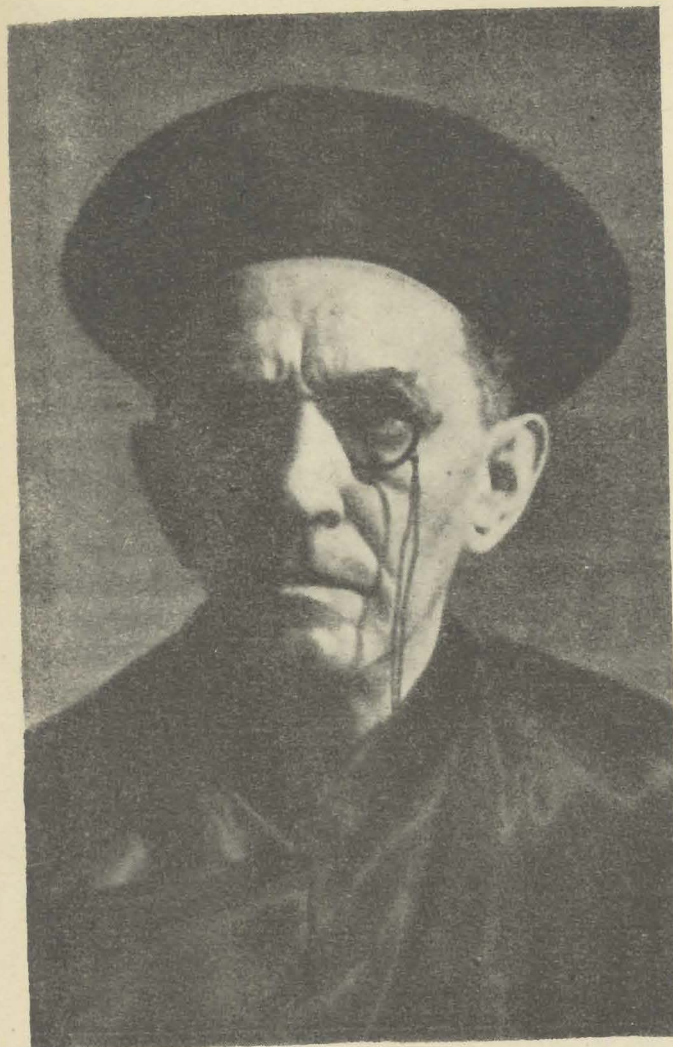
Jang Sun — Józef Nowak, Pani Jang — Helena Buczyńska

O NASZEJ EPOCE

Jeżeli rozglądamy się za rozrywką niewyszukaną, za jakąś treściwą, powszechną przyjemnością, której nam teatr mógłby dostarczyć za pomocą obrazów ludzkiego współzycia, musimy myśleć o nas samych jako o dzieciach epoki naukowej. Nasze współzycie jako ludzi — to znaczy: nasze życie — zostało w zupełnie nowym zasięgu określone przez nauki.

Przed paroma stuleciami pewni ludzie, w różnych krajach, ale pozostając z sobą w kontakcie, dokonali szeregu eksperymentów, przy pomocy których mieli nadzieję wydrzeć naturze jej tajemnice. Należąc do klasy rękodzielników w już potężnych miastach, przekazali swoje wynalazki ludziom, którzy wykorzystali je praktycznie, niewiele więcej obiecując sobie po tych nowych umiejętnościach niż osobiste korzyści. Tkaniny, które powstawały dotąd przy pomocy metod nie zmienionych od lat prawie tysiąca, teraz udoskonalili się niesłychanie i to jednocześnie w wielu miejscach, łącząc je z sobą współzawodnictwem, wszędzie gromadząc wielkie masy ludzkie, a te — już zorganizowane w nowy sposób — rozpoczęły olbrzymią produkcję. Wnet ludzkość objawiła siły, o których rozmiarach przedtem ledwie śmiała marzyć.

Było tak, jak gdyby ludzkość dopiero teraz świadomie, wspólnymi siłami zabrała się do tego, aby gwiazdę, na której się gnieździła, uczynić godną zamieszkania. Wiele składników tej gwiazdy, jak węgiel, woda, ropa, zamieniło się w skarby. Para wodna otrzymała rozkaz poruszania środków komunikacyjnych. Kilka małych iskerek i drganie ud żaby zdradziło siłę przyrody dającą światło, przynoszącą dźwięk nad kontynentami itd. Nowym spojrzeniem potoczył człowiek wokoło, myśląc o tym, jakby tu zastosować dla swej wygody rzeczy od dawna widywane, ale nigdy dotąd nie użytkowane. Jego otoczenie zmieniało się coraz to bardziej, z jednego dziesiątka lat na drugi, później z roku na rok, a jeszcze później nieomal z dnia na dzień. Ja — piszący te słowa — piszę je na maszynie,



Pierwszy Bóg — Stanisław Jaworski

która za czasów mego urodzenia nie była znana. Jeżdżę nowymi środkami lokomocji z szybkością, której nie mógł sobie wyobrazić mój dziadek. Nic nie poruszało się wówczas tak szybko. Już z moim ojcem rozmawiałem poprzez kontynent, ale dopiero razem z moim synem oglądałem ruchome zdjęcia eksplozji w Hiroszynie.

Aczkolwiek nowe nauki umożliwiły dokonanie się tak olbrzymiej zmiany, a przede wszystkim ułatwiły zmienność otaczającego nas świata, to jednak nie można powiedzieć, a'y ich duch napelniał nas wszystkich swą siłą kierowniczą. Przyczyn tego, że nowy sposób myślenia i odczuwania nie przenika jeszcze skutecznie wielkich mas ludzkich, należy szukać w tym, że nauki, tak zwycięskie w dziedzinie eksploatacji i ujarzmiania natury, są hamowane przez klasę, która zawdzięcza im swe panowanie, przez burżuazję, gdy tylko próbują przeorać inną dziedzinę, która jeszcze leży w ciemności, a mianowicie dziedzinę wzajemnych stosunków między ludźmi przy eksploatacji i ujarzmianiu natury. To ostatnie zadanie, od którego wszyscy jesteśmy uzależnieni, zostało wykonane, ale nowe metody myślenia, dzięki którym tak się stało, nie wyjaśniły jednocześnie wzajemnego stosunku ludzi, którzy owo zadanie wykonali. Nowe spojrzenie na przyrodę nie przeniosło się na społeczeństwo.

W rzeczywistości wzajemne stosunki między ludźmi stały się jeszcze mniej przejrzyste aniżeli były w jakimkolwiek innym czasie. Wspólne gigantyczne przedsięwzięcie, w którym ludzie są zaangażowani, zdaje się coraz bardziej ich dzielić, wzrost produkcji pociąga za sobą wzrost nędzy, a z eksploatacji przyrody czerpie zyski tylko mała grupka, w ten mianowicie sposób, że wyzyskuje lud. To, co mogło być postępowaniem dobroczynnym dla wszystkich, stało się odskocznią dla niewielu, a coraz to większa część produkcji dostarcza środków zniszczenia straszliwym wojnom. W wojnach tych matki wszystkich narodów, przyciskając do siebie dzieci, z niepokojem szukają po niebie śmiercionośnych wynalazków nauki.

Niby przed nieobliczalnymi katastrofami żywiołowymi z dawnych czasów stają dzisiejsi ludzie przed swymi własnymi przedsięwzięciami. Klasa burżuazyjna, zawdzięczając nauce swój rozrost, który obróciła w panowanie, skoro stała się jedyną użytkowniczką zysków, wie dobrze, iż skończyłoby się jej panowanie, gdyby naukowe spojrzenie skierowało się i na jej przedsięwzięcia. Tak więc nowa nauka, która zajmuje się istotą społeczeństwa ludzkie-



Szu-Fu — Feliks Chmurkowski, Pani Mi-Tsu — Eugenia Podborówna

go, a została stworzona około stu lat temu, powstała w walce uciśnionych z panującymi. Odtąd jest coś z ducha naukowego w głębinie, wśród nowej klasy robotników, dla których żywiołem życia jest wielka produkcja: wielkie katastrofy oglądane stamtąd, widzi się jako przedsięwzięcia panujących.

Sztuka i nauka spotykają się dzięki temu, że obydwie istnieją po to, aby ułatwić życie ludzkie: jedna zajmuje się jego utrzymaniem, druga zaś jego uprzyjemnieniem. W nadchodzącej epoce sztuka będzie czerpała elementy rozrywki z nowej wytwórczości, która tak bardzo może ulepszyć nasze życie i która — gdy raz już uzyska swobodę — może stać się największą ze wszystkich przyjemności.

Jeśli więc chcemy się oddać owej wielkiej namiętności produkowania, to jak powinny wyglądać nasze obrazy ludzkiego współżycia? Co to jest wobec przyrody i wobec społeczeństwa owa twórcza postawa, którą my, dzieci epoki naukowej, radośnie powinniśmy przybrać w teatrze?

Jest to postawa krytyczna. Wobec rzeki polega ona na regulacji koryta, wobec drzewa owocowego — na szczepieniu go, wobec ruchu naprzód — na konstruowaniu pojazdów i samolotów, wobec społeczeństwa — na przewrocie społecznym.

(Z „Małego Organon dla teatru“)

*Przełożył
Adolf Sowiński*



Policjant — Janusz Paluszkiwicz, Szui-Ta — Halina Mikołajska

Bertolt Brecht

DWA WIERSZE

Brecht, świadomie nawiązujący nieraz do form teatru chińskiego, chętnie szuka źródeł inspiracji w sztuce, filozofii i krajobrazie Wschodu: chińskim, indyjskim, gruzińskim, japońskim. W tematyce wschodniej osadza jednak konflikty, które — jak w „Dobrym człowieku z Seczuanu” — rozgrywać się mogą w wielu innych krajach: Wschód to raczej wielka metafora.

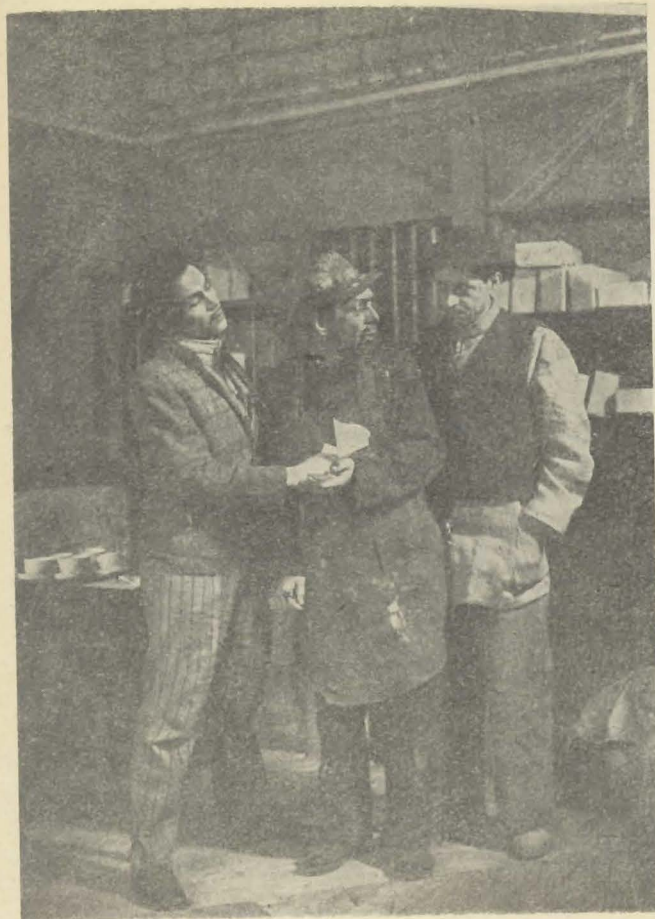
PIEŚŃ HANDLARZA

Ryż tu rośnie, w dole rzeki,
W prowincjach górskich trzeba ludziom ryżu.
Gdy ryż zmagazynujemy,
Wtedy dla nich ryż zdrożeje.
Ci, co ciągną barki z ryżem,
Jeszcze mniej ryżu dostaną.
Wtedy dla mnie ryż stanieje.
Cóż to jest właściwie ryż?

Gdybym wiedział, co to ryż!
Gdybym wiedział, kto to wie!
Ale nie wiem, co to ryż,
Tylko cenę jego znam.

Zima idzie, ludziom trzeba ubrań,
Trzeba więc kupować bawełnę
I bawełnę chować dla siebie.
Gdy chłód przyjdzie, zdrożeją ubrania.
Tkalnie płacą za wielkie place.

A bawełny w ogóle jest za dużo.
Cóż to jest właściwie bawełna?
Gdybym wiedział, co to bawełna!
Gdybym wiedział, kto to wie!
Ale nie wiem, co to bawełna,
I znam tylko cenę jej.



Bratanek — Witold Filler, Lin-To — Bolesław Plotnicki,
Mąż — Eugeniusz Dziekoński

Człowiekowi trzeba za dużo żarcia
I drożeje przez to człowiek.
By żarcie uwarzyć, ludzi trzeba.
Kucharz opłaca się — taniej gotuje.
Przez tych żartoków — znów jadlo droższe.
A ludzi w ogóle jest za mało.
Cóż to jest właściwie człowiek?

Gdybym wiedział, co to człowiek!
Gdybym wiedział, kto to wie!
Ale nie wiem, co to człowiek,
Tylko cenę jego znam.

Przełożył
Lech Pijanowski

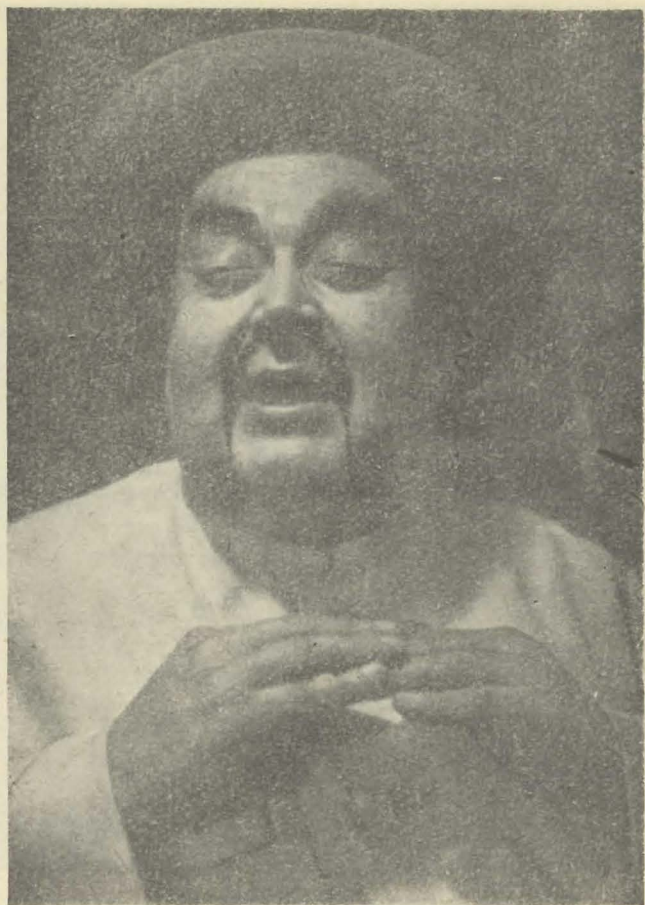
MASKA ZŁA

Na mojej ścianie wisi japońska rzeźba,
Maska złego demona, pociągnięta złotym lakiem
Współczując widzę
Napięte żyły u skroni, świadczące,
co to za wysiłek być złym.

Przełożył
Stanisław Wygodzki



Pani Jang — Helena Buczyńska, Szen-Te — Halina Mi-
kołajska



Szu-Fu — Feliks Chmurkowski



Cena zł 2.—

Wojsk. Zakł. Graf. W-wa. Zam. 6164 z dn. 30 I 56 r. B-7-4253.

7346

TEATR DOMU WOJSKA POLSKIEGO

BERTOLT BRECHT

DOBRY CZŁOWIEK
Z SE CZ U A N U

Przypowieść w 11 obrazach

Przekład: Włodzimierz Lewik

Muzyka: Paul Dessau

Scenografia: Jan Kosiński

Reżyseria: Ludwik René

Prapremiera 18 lutego 1956 r.

O S O B Y :

Pierwszy Bóg		Stanisław Jaworski	
Drugi Bóg		Witold Skaruch	
Trzeci Bóg		Konrad Morawski	
Szen-Te	}	Halina Mikołajska	
Szui-Ta, jej kuzyn			
Wang, sprzedawca wody		Aleksander Dzwonkowski	
Jang Sun, bezrobotny lotnik		Wiesław Gołas	
		Józef Nowak	
Pani Jang, jego matka		Janina Porębska	
Wdowa Szin		Wanda Łuczycka	
Pani Mi-Tsu, właścicielka domu		Eugenia Podborówna	
Policjant		Janusz Paluszkiewicz	
Lin-To, stolarz		Bolesław Płotnicki	
Szu-Fu, golibroda		Feliks Chmurkowski	
Sprzedawca dywanów		Feliks Kalinowski	
Żona sprzedawcy dywanów		Katarzyna Żbikowska	
Prostytutka		Walentyna Grzybowska	
Bonza		Zdzisław Łoźniak	
Bezrobotny		Jan Burek	
Mąż	}	Eugeniusz Dziekoński	
Żona		Halina Kalinowska	
Brat		Kazimierz Chrzanowski	
Bratanek		ośmioosobowa	Witold Filler
Szwagierka		rodzina	Stanisława Stępniowna
Siostrzenica			Izabela Paszkiewicz
Dziadek			Janusz Nowacki
Chłopiec			* * *

Przechodnie, robotnicy i inni

Miejsce akcji: na polu zeuropeizowana stolica prowincji Seczuan

Kierownictwo muzyczne: Józef Olearczyk

Przerwy po III i VII obrazie

W roli Dziadka - Ludwik Pak

Projekty kostiumów: Irena Burke,
Maria Kozłowska, Aniela Wojciechowska

Asystenci reżysera: Jan Burek i Felicja Nowakowa

Sufler: Wanda Sierakowska

Inspicjent: Jerzy Kownacki

Brygadier sceny: Makary Majewski

Światło: Nikodem Stępniewski

Kierownictwo pracowni perukarskiej:
Helena Maniowa, Edward Świętochowski

Kostiumy wykonano pod kierownictwem
Stefanii Sadowskiej i Wincentego Wtulicha

KIEROWNICTWO TEATRU:

Marian Meller, Jan Świdorski,
Jerzy Pański, Konstanty Puzyna,
Adam Kania mjr.