TEATR NARODOWY

ROK ZAŁOŻENIA 1765

BERTOLT BRECHT

MATKA COURAGE I JEJ DZIECI

1961/62

Bertolt Brecht

*

* *

Jestem tym, który pisze sztuki. Ukazuję
To, co widziałem. Na ludzkich targowiskach
Widziałem, jak się traktuje człowieka.
To właśnie ukazuję, ja, który piszę sztuki.

Jak jedni wkraczają do pokojów drugich z planami
Albo z pałkami gumowymi, albo z pieniędzmi.
Jak stoją na ulicy i czekają
Jak
Pełni nadziei
Zastawiają na siebie sidła.
Jak się umawiają
Jak jedni drugich wieszają
Jak się kochają.
Jak bronią swoich zdobyczy
Jak jedzą –
To właśnie ukazuję.

Powtarzam słowa, którymi się nawołują
Którymi matka mówi do syna
Najemca rozkazuje najemnikom
Żona odpowiada mężowi.
Wszystkie słowa proszące, wszystkie słowa władcze
Błagalne, sporne
Kłamliwe, nieświadome
Piękne, zadające rany –
Wszystkie te słowa przekazuję.
Widzę jak suną śnieżyce
Widzę jak szerzą się trzęsienia ziemi
Widzę góry, zagradzające drogę,
Widzę rzeki występujące z brzegów
Ale śnieżyce są w kapeluszach
Trzęsienia ziemi mają w portfelach pieniądze
Góry wysiadły z pojazdów
A rwące rzeki dysponują policją.

o

Aby nauczyć się ukazywania tego co widzę
Studiuję przedstawienia innych ludów i innych czasów.
Wedle tych wzorów napisałem kilka sztuk
Dokładnie badając ówczesną technikę i przyswajając sobie
Co zdało mi się przydatne
Studiuję jak Anglicy przedstawiają wielkich feudałów,
Postaci bogate, które umieją wykorzystać świat
Aby rozwinąć się wspaniale.
Studiuję moralizujących Hiszpanów
Hindusów, mistrzów pięknych uczuć
I Chińczyków opisujących rodziny
I barwne losy w miastach.

Przekład Andrzeja Wirtha

BERTOLT BRECHT 1898–1956

Poczynając od 1914 r. – pierwsze recenzje, opowiadania i wiersze w czasopismach augsburskich.

1918/20 pierwsza sztuka *Baal* – prapremiera w Lipsku, grudzień 1923.

1919 druga sztuka *Spartakus*, przemianowana następnie na *Bębny w nocy* – prapremiera w Monachium, wrzesień 1922; nagroda Kleista w 1922 r.

1921/24 *Im Dickicht der Städte* – prapremiera w Monachium, maj 1923.

1923 *Leben Eduards II von England* według Marlowe'a (wespół z Feuchtwangerem) – prapremiera w Monachium, marzec 1924; pierwsza samodzielna reżyseria Brechta.

1924/26 *Człowiek jak człowiek* – prapremiera w Darmstadt, wrzesień 1926.

1926 *Die Hauspostille* – pierwszy tomik wierszy, wydany nakładem autora.

1927 *Mahagonny* (Singspiel) – prapremiera w Baden-Baden, czerwiec 1927; pierwszy utwór z muzyką Kurta Weilla.
Artykuł o teatrze epickim w „Frankfurter Zeitung" 27.XI.1927.

1928 *Opera za trzy grosze* – prapremiera w Berlinie, sierpień 1928.

1928/29 *Lindberghflug i Badener Lehrstück* – prapremiera w Baden-Baden, lipiec 1929.
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (opera) – prapremiera w Lipsku, marzec 1930.

1929/30 *Święta Joanna szlachtuzów* – nadana w kwietniu 1932 przez rozgłośnię berlińską.
Der Jasager – prapremiera w Berlinie, czerwiec 1930.

1930 *Die Massnahme* – prapremiera w Berlinie, grudzień 1930; pierwszy utwór z muzyką Hansa Eislera.
Wyjątek i reguła.

1930/31 *Matka* (według Gorkiego) – prapremiera w Berlinie, styczeń 1932.

1931 Premiera filmu *Opera za trzy grosze.*
Radiowa adaptacja *Hamleta*, nadana przez rozgłośnię berlińską

1933–1948 LATA EMIGRACJI

1931/34 *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* – prapremiera w Kopenhadze, listopad 1936.

1933 *Anna-Anna – Die sieben Todsünden* – prapremiera w Paryżu, czerwiec 1933; jedyny balet Brechta.

1933/34 *Die Horatier und die Kuratier.*

1934 *Powieść za trzy grosze.*
Drugi tomik wierszy *Lieder, Gedichte, Chöre.*

1935/38 *Strach i nędza III Rzeszy* – prapremiera w Paryżu, maj 1937.

1936/37 *Karabiny pani Carrar* – prapremiera w Paryżu, październik 1937.

1937/38 *Życie Galileusza* – prapremiera w Zurychu, wrzesień 1943.
Interesy pana Juliusza Cezara.

1938 *Das Verhör des Lukullus*, słuchowisko, nadane w maju 1940 przez rozgłośnię w Bernie.

1938/40 *Dobry człowiek z Seczuanu* – prapremiera w Zurychu, luty 1943.

1939 *Matka Courage i jej dzieci* – prapremiera w Zurychu, kwiecień 1941.
Trzeci tomik wierszy *Svendborger Gedichte.*

1940 *Pan Puntila i jego sługa Matti* – prapremiera w Zurychu, czerwiec 1948.

1941 *Kariera Artura Ui* – prapremiera w Berlinie, 1959.

1942/43 *Szwejk w czasie II wojny światowej* – prapremiera w Warszawie, styczeń 1957.
Wizje *Simony Machard* (wespół z Feuchtwangerem) – prapremiera w Frankfurcie nad Menem, marzec 1957.

1943/45 *Kaukaskie kredowe koło* – prapremiera w Northfield (Minnesota), maj 1948.

1947 *Antygona* Sofoklesa, przekład Hölderlina, adaptacja Brechta – prapremiera w Chur, luty 1948.
1948 powrót do Berlina, założenie Berliner Ensemble.
1948/49 *Dni Komuny* – prapremiera w Karl-Marx-Stadt. 1957.
1949 *Opowiadania z kalendarza.*
12.XI.1949 – pierwszy spektakl Berliner Ensemble.
1949 *Małe organon dla teatru.*
1954 marzec, pierwsze przedstawienie Berliner Ensemble w obecnej siedzibie zespołu, tj. w Theater am Schiffbauerdamm.

Andrzej Wirth

DŁUGA DROGA W WOJNĘ

Niska, lekka kurtynka płócienna, na której później wyświetlane będą tytuły scen, rozsuwa się i kryty wóz Courage toczy się naprzód po obracającej się w przeciwnym kierunku scenie. Wóz ten jest czymś pośrednim między pojazdem wojskowym i kramarską budą. Na jednej z desek bocznych napis „Drugi Regiment Fiński", na innej „Matka Courage, Handel korzenny." Tak rozpoczyna się przedstawienie *Matki Courage* w Berliner Ensemble. W komentarzu do prologu Courage podkreśla Brecht aktywny i dobrowolny udział markietanki w wojnie. Scenicznym tego wyrazem jest refrenowe krążenie wozu po tarczy scenicznej, obraz otwierający i zamykający sztukę. Courage ciągnie za wojskami, szukając wojny. Nie jest jej bierną ofiarą, lecz partnerem. Pragnie rozegrać z wojną swoją partię o zysk. Wierzy do końca, wbrew faktom, że i szary człowiek może mieć w nim swój udział. Atmosfera interesów jest powietrzem tej sztuki, która stawia sobie za zadanie przedstawienie wojny nie jako ponadczasowej abstrakcji, lecz jako gry ludzkiej chciwości.
Brecht pisał Courage w Szwecji, w przededniu drugiej wojny światowej. Nawiązywał do „przedklasycznej" literatury niemieckiej, sięgając po wątek fabularny do siedemnastowiecznego Grimmelshausena. Prapremiera sztuki odbyła się w Zurychu, w roku 1941, w Niemczech wystawiono Courage dopiero w roku 1948, w Berlinie. Inscenizacja niemiecka skłoniła Brechta do wprowadzenia pewnych zmian w tekście, przenoszących ostatecznie akcent z tragedii matki na ponadosobową problematykę wojny jako gry interesów. Sztuka spotkała się z zarzutami krytyki, która szukała w niej wyrażonego wprost morału antywojennego. Nie znajdując go, zarzuciła Courage brak zdecydowanej tendencji i „niepełność pouczenia". Zarzuty te, których echo odnajdujemy w dyskusji toczonej w Polsce po wizycie teatru Brechta, polegają na nieporo-

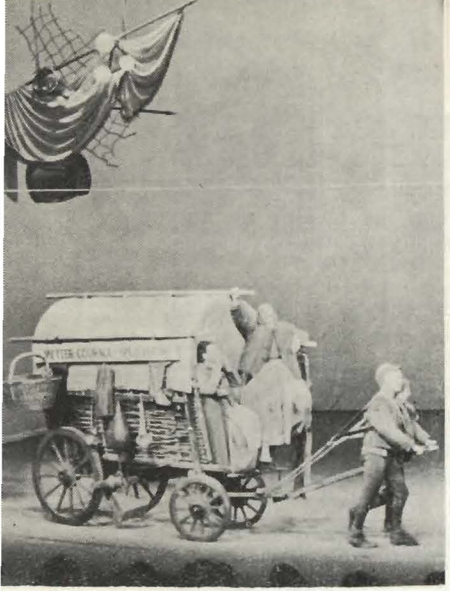
zumieniu. To, co traktowano jako rzekomą słabość sztuki, było świadomym założeniem poetyki pisarskiej Brechta. Pisał on: „Dopóki masy są przedmiotem polityki, mogą to, co się z nimi dzieje... traktować jedynie jako los; katastrofa jest dla nich równie znikomym pouczeniem, jak dla królika doświadczalnego biologia. Autorowi sztuki nie zależy bynajmniej, aby w zakończeniu sztuki otworzyć oczy Courage... zależy mu na tym, aby przejrzał widz".

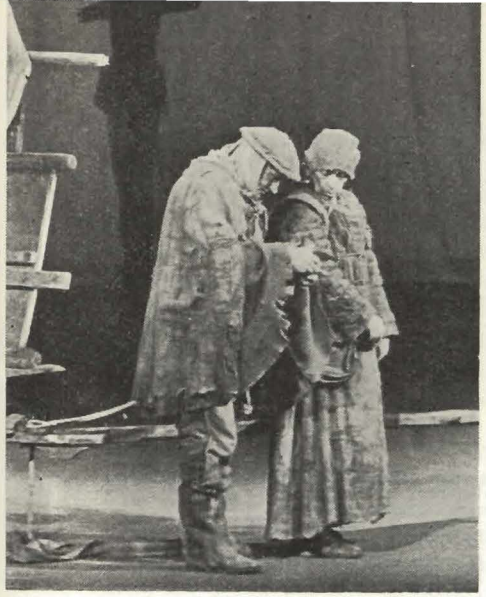
Ton kroniki jest konstatujący, obiektywny. Jej bohaterowie wchodzą w wojnę z wiarą wyniesienia z niej korzyści merkantylnych. I wiarę tę, jak Courage, zachowują do końca. Sprzeczność między przedstawionymi faktami, a poglądami osób dramatu, czyni widza krytycznym. A to jest właśnie cel dramaturgii Brechta: postawienie widza w sytuacji studiującego (wojnę), obudzenie w nim namiętności krytycznej, wynikłej z dystansu do przedstawionych na scenie zdarzeń.

Matka Courage jest jednym z najwybitniejszych dzieł okresu emigracyjnego Brechta. Wyraża też typową dla tego okresu postawę. Hans Mayer, nawiązując do znanego powiedzenia Lenina, nazywa dzieła tego okresu „tekstami zapisanymi w mowie niewolników". Istotnie *Courage* w swym pozornym agnostycyzmie ideologicznym, w starannym ukryciu tezy, demonstruje „trudności przy pisaniu prawdy", z jakimi walczyć musiał działający w odosobnieniu emigrant. Brecht był świadom tych trudności. Paraboliczna forma wypowiedzi, jaką wybiera w tym okresie, jest zręcznym podstępem głosiciela idei. „Gruntowne przedstawienie wszystkich okoliczności i procesów – pisze w tym czasie – które godzą w człowieka, otwierającego sklepik z tytoniem, może być dotkliwym ciosem w dyktaturę".

W *Courage* widz wie więcej, niż działające w sztuce postaci. Prowadzi to do powstania klasycznej sytuacji komediowej. Sztuka nie staje się przez to komedią, ale ukazuje swój związek z tradycją satyryczną. Zwrócono uwagę, że Brecht chętnie przejmuje tonację dzielnego wojaka Szwejka. Postawa szarego człowieka pertraktującego z groźną zwierzchnością i usiłującego się wymknąć z jej miażdżących trybów znajduje się w centrum jego uwagi. Ma to swoje konsekwencje w stylu. Język bohaterów *Courage* służy zdemaskowaniu etyki wojennej. Nie troszczy się ani o konwencje, ani o potoczne kryteria moralne. Werbownicy w pierwszej scenie mówią to, co myślą, a czego się zazwyczaj nie mówi. Powstaje efekt komiczny, ale zarazem i demaskacja oficjalnego tonu. Courage otwarcie wzdycha do wojny – niczego nie lękając się bardziej niż pokoju. Brecht dąży świadomie do skonstruowania „nagiego" języka interesów.

Problematyka *Courage* prowadzi do innych sztuk Brechta z okresu emigracyjnego. Jak przetrwać przemoc – to problem nie tylko dla matki Courage, lecz także bohaterów *Strachu i nędzy Trzeciej Rzeszy*, pani Carrar, uczonego Galileusza, Szen Te i Gruszy, wreszcie sędziego Azdaka. Sytuacja walki w warunkach nierównych sił, kiedy punktem wyjściowym jest klęska, a szansą przetrwanie. Klasyczną sytuacją w jakiej stawia Brecht swego bohatera jest konieczność kapitulacji, kompromisu, pogodzenia się. Inna jest – oczywiście – kapitulacja Courage, inna Galileusza, jeszcze inne pozorne pogodzenie się ze zwierzchnością Szwejka, inna kapitulacja Lukullusa przed trybunałem historii. Brecht jest także zafascynowany siłą witalną swojej małej hieny wojennej. Zrezygnował z idealizowania plebejusza, obdarza go pełnią cech ludzkich. Ale nie usprawiedliwia jego kapitulacji. „Nikczemność Courage – pisze – największa jest w tej scenie, w której uczy młodego człowieka kapitulacji przed zwierzchnością, aby samej móc skapitulować. A jednak nawet wtedy twarz Weigel ukazuje przebłysk mądrości a nawet szlachetności, i to jest dobre. Nie jest to bowiem nikczemność jej osoby, lecz raczej jej klasy i ona sama wyrasta nieco ponad swą klasę, wykazując zrozumienie tej słabości i wywołany nią gniew".





Berliner Ensemble: *Matka Courage i jej dzieci* B. Brechta. Od lewej: 1) scena zbiorowa z pierwszego obrazu, 2) Helena Weigel (Courage), Wolf Kaiser (Kapelan), 3) Ernst Busch (kucharz), Helena Weigel (Courage), 4) Helena Weigel (Courage)

„MATKA COURAGE" NA SCENIE

19.IV.1941 prapremiera w Schauspielhaus w Zurychu; reż: Leopold Lindtberg; scenograf: Teo Otto; muzyka: Paul Dessau; Courage – Therese Giehse; Eilif – Wolfgang Langhoff;

11.I.1949 inauguracyjna premiera Berliner Ensemble w Deutsches Theater w Berlinie;
reż.: Brecht i Engel; scenograf: Teo Otto; Courage – Helena Weigel; Kattrin – Angelika Hurwicz;

8.X.1950 premiera w Kammerspiele, Monachium;
reż.: Brecht; scenograf: Neher;
Courage – Therese Giehse;

11.IX.1951 premiera nowej inscenizacji w Berliner Ensemble; kucharz – Ernst Busch; kapelan – Erwin Geschonneck; dotychczas przeszło 400 przedstawień;

18.X.1951 premiera w Théâtre National Populaire w Paryżu; reż.: Vilar; scenograf: Gischia;
Courage – Germaine Montéro;

XI.1952 premiera w Teatro dei Satiri, Rzym;
reż.:Lucignani; scenograf: Otto; kostiumy: Guttuso;

7.X.1953 premiera w Królewskim Teatrze w Kopenhadze;

VI.1955 premiera w Theatre Workshop, Barnstaple;
reż.: Joan Littlewood; Courage – Joan Littlewood;

17.I.1956 premiera w Marines Memorial Theatre, San Francisco; reż.: Herbert Blau;

17.VII.1957 premiera w Teatrze Żydowskim w Warszawie;

23.X.1958 premiera w Teatrze Ziemi Mazowieckiej;

13.I.1962 premiera w Teatrze Starym w Krakowie;

Ponadto *Matka Courage* obeszła większość scen niemieckich, grana była w Oslo, Sztokholmie, Helsinkach, Grazu, Atenach, Sarajewie, Pradze, Bukareszcie, Moskwie, Burgas, Tel-Avivie, Toronto, Buenos Aires, Szanghaju i Tokio.

Berliner Ensemble występował gościnnie z *Matką Courage* w wielu miastach niemieckich, a ponadto w Paryżu, Londynie, Wiedniu, Warszawie, Krakowie, Łodzi, Pradze, Bratysławie, Moskwie, Leningradzie, Sztokholmie i Helsinkach.

Friedrich Schiller

Z „HISTORII WOJNY TRZYDZIESTOLETNIEJ"

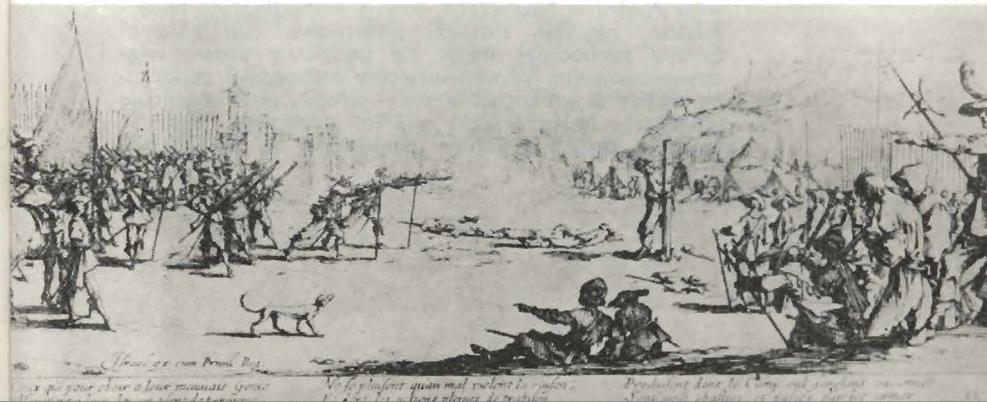
Zostawmy epokom ich zróżnicowanie i pamiętajmy o ich przemijalności, tak abyśmy i naszą epokę mogli uznać za przemijającą.

(Bertolt Brecht *Małe organon dla teatru)*

Toteż nędza w Niemczech urosła doprawdy do tak niebywałych rozmiarów, że z tysiąca po tysiąckroć ust rozbrzmiewała modlitwa o pokój, bowiem pokój najbardziej nawet niekorzystny uchodził jednak za dobrodziejstwo niebios. Pustynie rozpościerały się tam, gdzie dawniej uwijało się tysiąc wesołych i zapobiegliwych ludzi, gdzie natura szczodrze darzyła błogosławieństwem, gdzie panowała zamożność i dostatek. Pola, pozbawione pracowitej ręki oracza, zdziczałe leżały odłogiem, tam zaś, gdzie wschodził nowy siew lub obfity plon czekał na żniwo – jeden jedyny przemarsz niszczył trud całego roku i ostatnią nadzieję udręczonego ludu. Spalone zamki, spustoszone pola, spopielone wsie milami leżały dokoła w straszliwym zniszczeniu, podczas gdy ich zubożali mieszkańcy wyruszali przed siebie, aby pomnożyć zastęp krwawych podpalaczy i na swych ocalałych od pożogi ziomkach odbić sobie okrutnie to, co sami wycierpieli. Nie było schronienia przed uciskiem, jak tylko samemu pomagać uciskać. Miasta jęczały pod batem nieokiełznanych i zbójeckich załóg, które pochłaniały dobytek mieszkańców i z najokrutniejszą swawolą wykorzystywały prawo wojny, niezawisłość swego stanu i przywilej konieczności. Lecz jeśli nawet całe połacie kraju po krótkim przemarszu wojsk zamieniały się w pustkowie, inne zaś ubożały po zimowych kwaterach lub szły z dymem, to nawiedzające je plagi przejściowej były natury i trud jednego roku pozwalał zapomnieć o udrękach kilku miesięcy. Nie było natomiast wytchnienia dla tych, którzy w swych murach lub w sąsiedztwie mieli załogę, a ich nieszczęsnego losu nie polepszało nawet zmienne wojenne szczęście, bowiem w miejsce i w ślady zwyciężonych wchodził zwycięzca, przyjaciel zaś czy wróg nie oszczędzał nikogo. Nie uprawione pola, zniszczone siewy, mnożące się wojska, które ciągnęły przez spustoszone kraje, nieuchronnie powodowały głód i drożyznę, zaś w ostatnich latach nieurodzaj dopełnił miary nędzy. Natłok ludzi w obozach i kwaterach, niedostatek po jednej i wszelaki zbytek po drugiej stronie, sprowadziły zarazy, które bardziej jeszcze niż ogień i miecz pustoszyły kraje. Wszelkie znamiona porządku utonęły w tym długotrwałym rozprężeniu, zagubiło się poszanowanie praw ludzkich, lęk przed prawem, czystość obyczajów, przepadła wierność i zaufanie. Podczas gdy siła władała z żelaznym berłem w ręku, bujnie rozpleniły się pod osłoną anarchii i bezkarności wszelkie występki, a ludzie dziczeli na równi z krajami.

Przekład Danuty Żmij

Rycina z cyklu *Okropności wojny* Jacques Callota (1592–1635)



DATY WOJNY TRZYDZIESTOLETNIEJ

OKRES CZESKI 1618–1643

1618 – Protenstanccy posłowie czescy wyrzucają przez okno („defenestracja") urzędników cesarskich w Pradze, co staje się bezpośrednią przyczyną długoletnich wojen. Narastanie waśni wyznaniowych między luteranami i kalwinistami z jednej strony a katolikami z drugiej.

1620 – Klęska Czechów w bitwie pod Białą Górą z wojskami cesarza Ferdynanda II decydująco wpływa na dalsze losy Czech. Zniszczenie prawie całkowite literatury czeskiej i zniemczenie ludności.

OKRES DUŃSKI 1625–1629

1625 – Wojna pomiędzy katolickimi wojskami cesarza Ferdynanda II a wojskami protestanckimi sprzymierzonymi z Chrystianem IV królem duńskim – zakończona połowicznym zwycięstwem cesarza.

1629 – Edykt restytucyjny cesarza nakazał przywrócenie katolicyzmowi wszystkich kościołów i beneficjów kościelnych w Niemczech.

OKRES SZWEDZKI 1630–1635

1630 – Przyłączenie się króla szwedzkiego do wojny przeciwko Habsburgom.

1631 – Wojska Gustawa Adolfa odnoszą początkowo szereg zwycięstw (Lipsk, Lützen).

1635 – Po kilkuletnich walkach wojska cesarskie zwyciężają Szwedów. Pokój w Pradze łagodzący edykt restytucyjny.

OKRES FRANCUSKI 1635–1648

1635 – Francja włącza się do działań wojennych usiłując przeciwdziałać wpływom Habsburgów.

1637 – Po śmierci Cesarza rządy obejmuje jego syn Ferdynand III. W okresie jego panowania nowe zwycięstwa Francuzów i Szwedów.

1648 – Pokój westfalski kończy wojnę trzydziestoletnią – ostatnią wojnę religijną w Europie.
Podpisany wówczas obszerny akt dyplomatyczny gwarantuje wolność wyznania, powoduje osłabienie wpływów Austrii w Niemczech, uznaje niepodległość Niderlandów, reguluje stosunki państwowe całej niemal Europy zachodniej stając się podstawą prawa międzynarodowego. W wyniku wojny najbardziej zniszczone zostały w walkach Niemcy – utraciły prawie połowę ludności i jedną trzecią mienia ruchomego. Ludność Czech z dwóch milionów zmniejszyła się do 700.000.

W TYM CZASIE W POLSCE:

1618 – Trzydziesty pierwszy rok panowania Zygmunta III Wazy.
Zakończenie pierwszej wojny moskiewsko-polskiej. Rzeczpospolita rozszerzyła swe posiadłości na wschodzie.
Drugi rok wojny ze Szwecją. Król szwedzki Gustaw Adolf Waza domaga się zrzeczenia przez Zygmunta III rozszczeń do Szwecji.
Czwarty rok wojny turecko-polskiej o zwierzchnictwo nad Mołdawią.

1620 – Klęska Polski w wojnie z Turkami pod Cecorą. Śmierć hetmana Żółkiewskiego. Wyprawa Chodkiewicza przeciw Turkom i zwycięstwo pod Chocimem.

1621 – Zawarcie pokoju między Polską a Turcją.
Gustaw Adolf zajmuje Inflanty i część Kurlandii.

1626 – Szwedzi zajmują Memel, Elbląg i Malbork.

1627 – Klęska Szwedów pod Trzcianką.

1629 – Sześcioletni rozejm polsko–szwedzki w Altmarku. Polska odzyskuje Prusy, ale traci porty Piławę i Memel.

1632 – Druga wojna moskiewska zakończona pokojem wieczystym nad rzeką Polanówką.
Tron polski obejmuje Władysław IV.

1633 – Druga wojna turecka zakończona zwycięstwem Polski.

1635 – Po niepowodzeniach Szwedów w Niemczech ponowny rozejm z Polską w Sztumdorfie. Prusy oraz część Inflant wracają do Polski.

1648 – Długoletni okres pokoju w Polsce przerwany rozpoczęciem wojny z Chmielnickim.

O BRECHCIE

Jest Brecht postacią rzadko spotykaną w dziejach teatru. Daleki od ideału „artysty teatru", jaki wymarzył sobie i niedościgłym uczynił wielki burzyciel współczesnego teatru, Edward Gordon Craig, nie pozwala on na porównywanie działalności swej z dziełem aktora-Szekspira czy aktora-Moliera, tym mniej z dramaturgiczno-sceniczną pracą wszechstronnie utalentowanego i bądź co bądź jakiejś idei służącego twórcy *Wyzwolenia*, rzeczy o *Hamlecie* i adaptacji *Cyda*. Bywali tacy literaci i muzycy, którzy się nie na żarty i nie koniunkturalnie teatrem zajmowali: nie mówiąc o Lessingu, Schillerze i Goethem, wystarczy przypomnieć dramaturga Ludwika Tiecka, który poza swym dramatopisarstwem uprawianym zresztą zawsze z myślą o efektach sceny, w samym teatrze i dla niego pisywał swoje zarysy teatrologiczne, albo Jana Jakuba Engla, autora po dziś interesującej monografii o mimice, przetłumaczonej na język francuski i pozytywnie ocenionej w dobie Wielkiej Rewolucji, dyrektora – co prawda nieświetnego – oficjalnej sceny berlińskiej. Mogliby brani być w rachubę: E. T. A. Hoffmann, opętaniec teatru, autor fantastycznych o nim powieści i jeszcze fantastyczniejszych traktatów, muzyk-poeta-malarz, Mendelssohn, kompozytor nader scenicznej muzyki do *Snu nocy letniej* i przez czas pewien dyrektor sceny subwencjonowanej z własnej szkatuły, Mozart reżyser swoich oper, wreszcie Wagner. Gdyby nasz Bogusławski był nie tym, za którego się skromnie uważał, to znaczy nie „literatem z musu", lecz teatropisem na miarę Zabłockiego, można by tego niepospolitego człowieka teatru, tak uspołecznionego i tak, w dobrym i pięknym sensie, rozpolitykowanego, dołączyć do spisu wyznawców synkretyzmu sztuki teatralnej, nie ograniczających jej roli do usług na rzecz literatury czy wirtuozerii aktorskiej.

Ale Brecht przedstawia swą osobowością i rodzajem artyzmu zgoła inny typ dramaturga i teatralnika. Zapewne, nie mierzyć mu się z demiurgami nowożytnego teatru, Szekspirem i Molierem, przed których potęgą korzy się on niewątpliwie, lecz styczność jego, jako dramatopisarza i poniekąd teoretyka teatru, z warsztatem pracy scenicznej jest znacznie silniejsza niż wymienionych pisarzy. Brecht pisze dla teatru, przeważnie dla swojego teatru, przerabia dla niego lub reżyseruje w nim cudze utwory nadając im piętno swej indywidualności artystycznej, a przede wszystkim zarówno swoją dramatykę jak robotę sceniczną podporządkowuje szczerze przez siebie wyznawanej i głoszonej idei politycznej. Bez niej nie byłoby jego dramatów, bez niej nie istniałby jego teatr. (...)
Kto jak kto, ale on właśnie mógł o swej twórczości powiedzieć: je prend mon bien où je le trouve, i że wszelki rodzaj sztuki jest dobry z wyjątkiem nudnego. Sięgał bowiem po wzory do antyiluzjonistycznych, nieskrępowanych pedantycznymi prawidłami źle zrozumianych klasyków starożytności, do widowisk elżbietańskich i jarmarcznych, do wodewilów typu *Opery Żebraczej*, a nawet prymitywnego, poniekąd symbolicznego, lecz zawsze realistycznego teatru chińskiego. Dążność do nawiązywania jak najściślejszego kontaktu z widownią, do podkreślania funkcji wychowawczej, dydaktycznej dramatu i teatru kazała mu dramat przybliżać do eposu – podobnie jak czynili romantycy – a z teatru robić estradę na wzór agitacyjnych scen plebejskich. Dbając o Prawdę (przez wielkie P), lekceważąc zaś prawdopodobieństwo wymagane przez rozrywkowy lub psychologiczny realizm (przez najmniejsze r), stał z uporem na stanowisku jak najdalej posuniętego utylitaryzmu. Pragnął, by tylko to, co pożyteczne – rozumie się – pożyteczne dla ludu, było oceniane jako piękno.

(LEON SCHILLER *Teatry berlińskie w lutym i marcu 1953 r.*)

o

Brecht odszedł. Prawdopodobnie dokonał tego, co stanowiło pensum jego życia. Stworzył nowy dramat niemiecki, w którym połączył sposób średniowiecznego moralitetu z dziedzictwem dawnego Singspielu, i dał temu dramatowi żywą treść swoich

socjalistycznych ideałów, których mienił się nauczycielem i misjonarzem.

Ich schreibe nicht, euch zu gefallen;
Ihr sollt was lernen

– mógł był powtórzyć za nielubianym przez siebie Goethem. Jak tamten stał się także sprawcą teatru, reżyserem, inscenizatorem. Tu jednak koniec analogiom. Podczas gdy Goethe tworzył dramaty, które mogły doskonale obejść się bez sceny, które, być może, jak *Torquato* czy *Ifigenia* zyskują w czytaniu, Brecht w cyklu ostatnich lat dał swoim dramatom doskonały kształt widowiska teatralnego. Najdoskonalszy, jaki one mieć mogą. Nie są bowiem pur sang literaturą – są przede wszystkim inscenizacjami.

(ERWIN AXER *Listy ze sceny – Zamknięty krąg*)

o

Teorie Brechta w wielkim skrócie można by określić jako postulat teatru epickiego, relacjonującego, w przeciwieństwie do iluzjonistycznego teatru, który Brecht uważa za wytwór burżuazyjnego mieszczaństwa, nieprzydatny do odzwierciedlenia zjawisk historycznych w ich zmienności i do uwypuklenia wymowy tych zjawisk.
Stąd płynie przerywanie toku scenicznego u Brechta, ilustrowanie go pieśniami chóralnymi i songami oraz umieszczanie wyjaśniających napisów. Chodzi o zerwanie iluzji, o nadanie akcji scenicznej charakteru pouczającej demonstracji.
W teorii gry aktorskiej Brecht sprzeciwia się pełnemu przeistoczeniu aktora w odtwarzaną postać. Żąda „demonstrowania" postaci, utrzymania granicy pomiędzy aktorem a postacią, którą aktor „pokazuje".

(ERWIN AXER *Listy ze sceny – Notatnik berliński*)

o

Paradoks – słowny i sytuacyjny – jest fundamentem wszystkich niemal sztuk Brechta. Wsparty wyprowadzaną z marksizmu zasadą jedności przeciwieństw i postulatem obnażania sprzeczności – staje się głównym narzędziem demaskatorskim w twórczości pisarza. Wspiera go jednak nie tylko lektura klasyków

marksizmu. Brecht jest może najwierniejszym i najkonsekwentniejszym uczniem Shawa. Łączy ich niemal wszystko: ironia, przekora, krytycyzm wobec wszelkich zjawisk podległych doświadczeniu, wewnętrzne rozdarcie między walczącym racjonalizmem apostoła lepszego świata a pragmatyzmem polityka, który nieraz musi stosować te same głupstwa, jakie zwalcza jego wojujący rozum; tkwiąca w tym właśnie zjawisku identyczna geneza psychologiczna paradoksu; bunt wobec filistra; dydaktyka i płynące z niej skłonności do łopatologicznego gadulstwa; programowa oschłość, pod którą kryje się pasja i liryzm; nawet – retoryczność frazy o biblijnym tonie i sama Biblia, ulubiona książka obu pisarzy. Łączy ich wreszcie – socjalizm: reformistyczny u Shawa, anarchizujący u młodego Brechta. U obu konsekwencją jego jest włączenie się w czynną walką polityczną; tyle, że Shaw długie lata przemawia z ławki w parku, Brecht wcześnie zaczyna przemawiać z amatorskich robotniczych scenek.
Lecz nie do robotników przemawiają obaj; przemawiają także do „burżuja". Aby przyciągnąć burżuja, potrzeba reklamy; póki jej brak – autoreklamy. Kiedy Brecht twierdzi, że wymyślił coś, o czym się Arystotelesowi nie śniło, nie czyni nic innego niż Shaw, gdy utrzymuje, że jest większym dramaturgiem od Szekspira. Podobnie jak słynny okrzyk młodego Brechta „Glotzt nicht so romantisch!", którym odcinał się i od ekspresjonistów i od sentymentalnej drobnomieszczańskiej publiczności, a który był zarodkiem całego antyemocjonalizmu jego teorii – stanowi tylko kontynuację „antyromantycznych" inwektyw Shawa.
Ale tu pojawia się ważna różnica. Shaw nawet rzeczy, w które najgłębiej wierzy, wypowiada z miną żartownisia. Brecht przeciwnie: nawet rzeczy o charakterze taktycznym głosi z siłą przekonania. Pierwszy, siejąc „wywrotowe" myśli, uspokaja mieszczucha: „to dowcipy"; drugi straszy: „to rewolucja", nawet wówczas, kiedy nic szczególnego nie sieje.

(KONSTANTY PUZYNA fragment eseju *Utopia i nauka. Dialog*, nr 2/1957)

o

Brecht jest prawdziwym dialektykiem, który wie, że formy sztuki są tak samo wytworem stosunków społecznych, jak ich

każdorazowa treść. Plebejska tradycja pisarza zmusza go więc do rozpatrywania również formalnych elementów twórczości pod kątem ich zależności od procesów społecznych. Brecht wyszedł od tego, że zaczął wyzwalać się od tej tradycji literackiej, zwłaszcza zaś tradycji mieszczańskiej, zdzierając „piękną" maskę słowa i uczucia i nazywając najprostsze rzeczy po imieniu, najbrutalniej i bez ogródek. (...)
Wszystkie prace Brechta są w pierwszym rzędzie świadomym eksperymentem. Brecht jest „radykalnym" myślicielem, w tym znaczeniu marksistowskim, że próbuje dotrzeć do korzeni stosunków społecznych. Nie może i nie chce przyjąć bezkrytycznie żadnej tradycyjnej formy artystycznej, bowiem każde dzieło sztuki minionych epok nosi na sobie piętno minionych społeczeństw; sztuka dzisiejsza, jeśli chce być prawdziwa, musi zatem nie tylko w treści, w swojej wymowie, lecz także w formie odbijać dzisiejsze stosunki społeczne.

(HANS MAYER fragmenty eseju *Tradycja plebejska*, zamieszczonego w *Sinn und Form*, 1949 r.)

o

Ten przebogaty pisarz rozsiewał we wszystkim, co tworzył, ziarna myśli i przeczuć z tym przeznaczeniem, by dopiero później w całej pełni się rozwinęły. Był przekonany, że każdy żywy utwór samodzielnie rośnie i oddziaływuje dalej, że zmienia się w zależności od każdego słuchacza i każdego czytelnika, do którego dotrze. Utwory Brechta zbudowane są na tej przesłance, że dopiero przyszłość ujawni całą rozpiętość i pełnię jego dzieła. (...)
Niecierpliwy poeta Brecht stworzył pierwsze wiersze i pierwsze sztuki trzeciego tysiąclecia. Dożył przynajmniej tego, że czas z wolna zaczął za nim nadążać. O ile jednak współcześni znaczenie jego tylko przeczuwają, o tyle potomni ocenią cały ogrom jego dzieła.

(LION FEUCHTWANGER fragmenty szkicu pt. *Bertolt Brecht*, zamieszczonego w *Sinn und Form*, 1957 r.)

o

Brecht daje więc w swym teatrze prymat myśli nad uczuciem. Zwraca się nie do uczuć, ale do intelektu widza. Chce, by

proces percepcji związał się w świadomości widza z nieprzerwaną pracą umysłu.
Czy to mu się udaje? Niewątpliwie tak. Tu właśnie leży wytłumaczenie owej tak skupionej uwagi, z jaką widz przyjmuje jego sztuki. Wątpię jednak, by udało mu się zachować przez cały czas w stanie niezakłóconym ową powściągliwość „epicką". Obserwowałem widzów, którzy płakali w czasie końcowej sceny *Matki Courage*. I chyba dobrze, że płakali. Widzę w tym nie słabość, ale siłę teatru Brechta.
Doskonale, że Brecht adresuje swe sztuki i przedstawienia nie do uczuć, ale do rozumu odbiorcy. Czy można jednak oddzielić myśl od uczucia?

(B. ZACHAWA *Siła i słabość teatru Brechta*. *Znamja*, nr 8/1957)

o

Spośród wszystkich niespodzianek, jakie zgotował nam teatr Brechta, najbardziej nieoczekiwaną dla mnie było przekonanie się o głębokiej współczesności jego przedstawień.
Właśnie przedstawień, gdyż dramaty Brechta zabrzmiały na scenie zgoła inaczej niż w czytaniu. W samej formie przedstawień zawarta była współczesność ich idei. (...)
Teatr Brechta chciałoby się nazwać teatrem wymagającej wolności i pełnej pasji, nie zatrzymującej się w pół drogi, teatrem myśli, często brutalnej w mówieniu całej prawdy. Oto, myślę, co najważniejsze w tym teatrze. Najważniejsze wśród wielu zagadnień, tematów, wątpliwości, jakie wzbudził w naszej świadomości Berliner Ensemble.

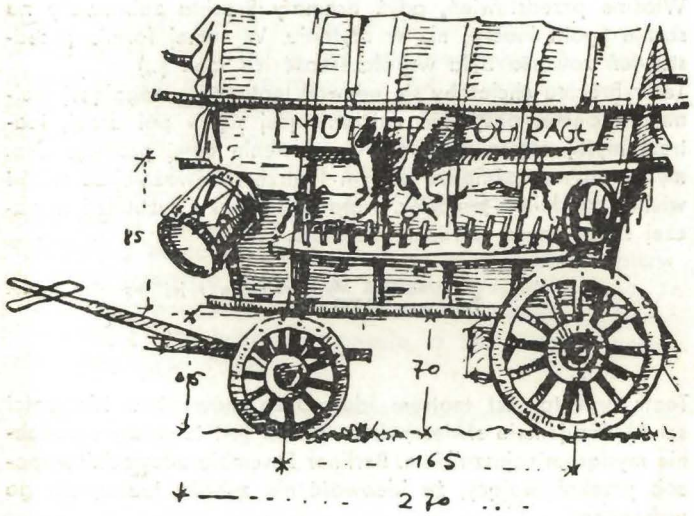
(T. BACZELIS *Myśl walcząca i jej teatralna forma*. *Teatr*, nr 8/1957).

o

Teatr Brechta jest teatrem idei. Dużo mówimy o ideowości sztuki. Przyjemnie stwierdzić, że Brecht jest tu naszym podobnie myślącym sojusznikiem. Berliner Ensemble udowodnił w sposób przekonywający, że ideowość nie zuboża teatru, ale go wzbogaca.

(A. ANIKST *Uwagi w związku z teatrem Brechta*. *Teatr*, nr 8/1957)

Na twórczość Brechta, jak sądzę, nie wywarła większego wpływu nasza wielka dramaturgia czy tragedie starożytnej Grecji, które służyły mu jako modele; sztuki jego spokrewnione są raczej z dramatem elżbietańskim niż z tragedią starożytną. Wspólną jednak cechą, łączącą go z naszymi wielkimi klasykami, było to, że reprezentuje on jedną ideologię, jedną metodę i jedną wiarę. Podobnie jak oni przywraca człowieka światu, przywraca go prawdzie. Proporcja prawdy i iluzji ulega u niego odwróceniu: podobnie jak u nich, samo wydarzenie jest dla niego nierzeczywiste; miało miejsce o innym czasie, albo nie miało nigdy miejsca. Realność rozpływa się wśród czystego prawdopodobieństwa. Ta niby-prawdziwość ukazuje nam jednak rzeczywiste prawa, rządzące losem człowieka. Tak, dla Brechta istnieje Prawda; podobnie jak dla Racine'a czy Sofoklesa, dramaturg nie ma jej n a z w a ć, tylko ma ją p o k a z a ć. Ta właśnie ambitna czynność pokazania ludziom ludzi, bez uciekania się do wątpliwej jakości magii pożądania czy strachu, jest tym, co – w sposób nie ulegający wątpliwości – nazywamy klasycznością. Brecht jest klasykiem



Wóz matki Courage z przedstawienia Berliner Ensemble

dlatego, że interesuje go owa jedność: jeżeli istnieje prawda ogólna – rzeczywisty cel pokazania czegoś w teatrze – to każde wydarzenie wstrząśnie i społeczeństwem i jednostką; o rozmiarach tego wydarzenia świadczyć będą inne, jakich doznała jednostka; sam przebieg wydarzeń wreszcie ukaże nam konflikty i prawa ogólne, które je wywołały. Dlatego też sztuki jego mają klasyczny niejako schemat.

(J. P. SARTRE fragment przemówienia wygłoszonego 4.IV.1957 w Teatrze Narodów, podczas uroczystości „Hommage à Brecht")

o

Każdy wielki pisarz, każda epoka w dramacie ma swój temat, swoje obsesje. W tragedii antycznej jest nią los, odciskający piętno na człowieku. Inaczej Shakespeare; w jego tragediach nieustannie wraca sprawa powtórnego porządkowania życia – po katastrofie, jakiej doznała jednostka czy porządek społeczny; w komediach – gra pomyłek, udawanie kogoś innego. U Ibsena motywem tym jest zwątpienie ogarniające tępego bourgeois. U Strindberga – histeryczna obsesja na temat kobiety. U Shawa – paradoksy ironiczne kompromitujące różne pozy przybierane przez ludzi. Obsesją dramaturgii Brechta jest człowiek sprzedający swego bliźniego. (...) Brecht zaczyna się tam, gdzie kończy się *Król Lear;* świat jest więzieniem, w którym torturuje się ludzkość. (...) Wychodząc z tego, Brecht mógłby na dobrą sprawę stworzyć współczesną formułę tragiczności; nie dzieje się tak, bowiem Brecht nie ufa trzem podstawowym elementom tragedii – nieuchronności losu, winie człowieka, tragicznym wymiarom bohatera. W sztukach Brechta „Bóg" jest rzeczywiście tylko słowem, abstrakcją. Los – to determinująca człowieka sytuacja społeczna. Człowiek postępuje nieludzko, krzywdzi w sposób okrutny drugiego człowieka, ale i sam jest z kolei ofiarą stosunków społecznych, które go wydały. Człowiek cierpi nie z powodu swej „natury" – pojęcie to nic nie znaczy – ale z powodu układu stosunków społecznych. Zresztą, Brecht nie zagłębiał się dalej w te sprawy. To mu wystarczyło, by oskarżać głosem nabrzmiałym wściekłością, bądź wyśmiewać, szydzić, kpić.

(*Time*, 17.III.1961, fragment recenzji amerykańskiego wydania siedmiu sztuk Brechta)

Bertolt Brecht

CZY ŚWIAT DZISIEJSZY MOŻE BYĆ ODTWORZONY PRZEZ TEATR?

Z zainteresowaniem dowiaduję się, że Friedrich Dürrenmatt w dyskusji o teatrze postawił pytanie, czy świat dzisiejszy może być jeszcze w ogóle odtworzony przez teatr.

Wydaje mi się, że pytanie to musi być wzięte pod uwagę, skoro już raz zostało sformułowane. Minęły czasy, kiedy wystarczało, że odtworzenie świata przez teatr staje się przeżyciem widza. Obecnie, aby stać się przeżyciem, musi być zgodne z rzeczywistością.

Jest wielu ludzi, którzy stwierdzają, że przeżycie w teatrze staje się słabsze, ale niewielu jest takich, którzy odtworzenie dzisiejszego świata pojmują jako coraz trudniejsze zadanie. To była diagnoza, która skłoniła paru z nas, dramaturgów i kierowników teatrów, aby udać się na poszukiwanie nowych środków artystycznych.

Ja sam, jak Państwu jako ludziom teatru wiadomo, podjąłem niejedną próbę, aby wprowadzić w pole widzenia teatru świat dzisiejszy, dzisiejsze współżycie ludzi.

Pisząc te słowa, siedzę zaledwie paręset metrów od wielkiego teatru, wyposażonego w dobrych aktorów i nieodzowną maszynerię. W tym teatrze mam licznych, przeważnie młodych współpracowników, z którymi mogę przeprowadzić niejeden eksperyment. Na stołach wokół mnie albumy wzorcowych inscenizacji z tysiącami fotografii naszych przedstawień i z wieloma, mniej albo bardziej dokładnymi, opisami najróżniejszych problemów i ich prowizorycznych rozwiązań. Mam zatem wszelkie możliwości eksperymentu, nie mogę jednak stwierdzić, że właściwym rozwiązaniem są poetyki, które z określonych powodów nazywam niearystotelesowskimi, i należąca do nich epicka metoda gry. Jedno stało się pewne: człowiek dzisiejszy tylko wtedy będzie mógł opisać świat, kiedy przedstawi go jako podległy przemianie.

Dla ludzi dzisiejszych pytania mają wartość tylko ze względu na odpowiedzi. Ludzie dzisiejsi interesują się tylko takimi stanami i zdarzeniami, które podlegają ich ingerencji.

Przed laty widziałem w gazecie fotografię, która dla celów reklamowych ukazywała zniszczenie Tokio powstałe w wyniku trzęsienia ziemi. Większość domów runęła, ale kilka nowoczesnych budynków ocalało. Podpis brzmiał: Steel stood – stal została. Porównajcie Państwo tę relację z klasycznym opisem wybuchu Etny u Pliniusza Starszego a znajdziecie tam ten typ opisu, jaki przezwyciężyć muszą pisarze dramatyczni naszego wieku.

W stuleciu, którego nauka tak potrafi przekształcić naturę, że świat wydaje się miejscem nadającym się niemal do zamieszkania, nie można już dłużej przedstawiać człowieka człowiekowi jako ofiary, jako obiektu jakiegoś nieznanego, lecz niezmiennego otoczenia. Z punktu widzenia piłki prawa ruchu są czymś prawie nieuchwytnym.

Ponieważ zaś – w przeciwieństwie do natury rozumianej ogólnie – natura ludzkiej społeczności skrywana była w mroku, znaleźliśmy się obecnie, jak nas zapewniają kompetentni naukowcy, w obliczu grozy totalnego zniszczenia planety, z której uczyniono miejsce nie nadające się prawie do mieszkania.

Nie zdziwi Państwa, jeśli usłyszą ode mnie, że problem opisywalności świata jest problemem społecznym. Przez wiele lat obstawałem przy tym zdaniu, a teraz żyję w państwie, gdzie podjęto niesamowity wysiłek, aby zmienić społeczeństwo. Mogą Państwo potępiać środki i metody – sądzę zresztą, że znacie je istotnie, nie zaś tylko z gazet – mogą też Państwo nie uznawać tego osobliwego ideału nowego świata – sądzę, że ideał ten znacie również – ale nie będziecie chyba wątpić, że w państwie, w którym żyję, pracuje się nad przemianą świata i współżycia ludzi. I może zgodzą się Państwo ze mną w tym, że świat dzisiejszy wymaga zmiany.

W artykuliku niniejszym, który proszę uważać za przyjazny przyczynek do Waszej dyskusji, wystarczy może, jeśli jedynie zakomunikuję mój pogląd, że świat dzisiejszy również i w teatrze może być odtworzony, ale tylko wtedy, jeśli się go zrozumie jako podległy przemianie.

Wypowiedź dyskusyjna w „Rozmowach darmstadtskich" (NRF) w roku 1955. Przekład Andrzeja Wirtha.

Mgr Halina Świetlicka
Instytut Sztuki PAN

TEATR WARSZAWSKI W OKRESIE MIĘDZYPOWSTANIOWYM 1832–1861

Atmosfera panująca w Warszawie po upadku powstania listopadowego nie pozwalała na prawidłowy rozwój teatru dramatycznego. Niski poziom jego repertuaru dodatkowo obniżała pastwiąca się nad egzemplarzami sztuk cenzura paskiewiczowska, a zupełny brak krytyki teatralnej trwający aż po rok 1841 pogłębiał jeszcze kryzys.

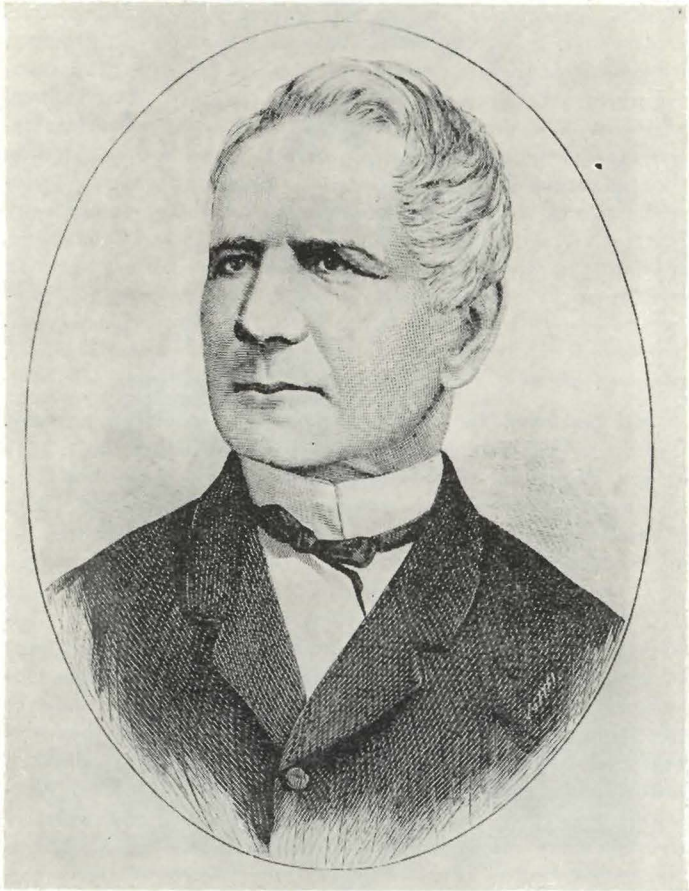
Na czele Dyrekcji Teatrów Rządowych w latach 1832–1842 stał generał Józef Rautenstrauch. Rzutki organizator szybko doprowadził do zakończenia budowy gmachu Teatru Wielkiego, (nie otrzymał on nazwy Narodowego, mimo że pod taki właśnie kładziono kamień węgielny w r. 1825). Dnia 21 lutego 1833 r. odbyło się ostatnie przedstawienie w Teatrze Narodowym na placu Krasińskich. W kilka dni później, 24-go tegoż miesiąca, otworzył swe podwoje Teatr Wielki. Wystawiono operę *Cyrulik Sewilski*. Teatr Rozmaitości znalazł nową siedzibę w przystosowanej do jego potrzeb głównej sali Redutowej przy Teatrze Wielkim i pierwsze przedstawienie w tak zwanym Nowym Teatrze Rozmaitości odbyło się 13-go września 1833 r.; grano quodlibet *Nowy Teatr* oraz dramę komiczną *Werter czyli Obłąkanie czułego serca*. A w lutym 1836 r.

Artykuł czwarty z cyklu materiałów, obejmujących historię Teatru Narodowego, drukowanych w programach naszego teatru. Kolejno pisali: o okresie pierwszym 1765–1799 Karyna Wierzbicka w programie do *Szkoły obmowy*, o latach 1799–1814 Jacek Lipiński w programie do *Niemców*, a o okresie 1814–1831 Eugeniusz Szwankowski w programie do *Ladacznicy z zasadami*.

przeniesiono Teatr Rozmaitości do specjalnie dlań wybudowanej sali w skrzydle Teatru Wielkiego. Ponadto zajęto się odrestaurowaniem teatrów w Łazienkach – Amfiteatru i Pomarańczarni.
Rautenstrauch postarał się również o otwarcie nowej Szkoły Dramatycznej (1836 r.), w której – jak dawniej – kształcił młodzież Bonawentura Kudlicz; wyjednał dla teatrów warszawskich subwencję rządową w wysokości 30.000 rubli rocznie (1840), zdobył dla aktorów teatrów rządowych prawa emerytalne (1838). Dyrektorami teatru za jego prezesury byli początkowo Ludwik Osiński i Ludwik Dmuszewski; po ustąpieniu Osińskiego (1833) miejsce jego przez trzy lata zajmował Borys Halpert, człowiek o dużej kulturze literackiej, a następnie Ignacy Koss (do r. 1843), karierowicz, który rychło usunął w cień Dmuszewskiego.
Po śmierci Rautenstraucha w r. 1842 prezesem Dyrekcji Teatrów został Ignacy Abramowicz. Funkcję tę pełnił do r. 1861, kiedy to przerażony manifestacją patriotyczną urządzoną na dziedzińcu teatru 17 marca 1861 r. podał się do dymisji (oprócz zarządzania teatrami Abramowicz zajmował też stanowisko oberpolicmajstra). W czasie jego rządów dyrektorami teatru byli: Filip Taglioni – dyrektor baletu warszawskiego (1843–1853), ponownie Borys Halpert od r. 1847 (śmierć Dmuszewskiego) do r. 1851, oraz Jan Tomasz Seweryn Jasiński – aktor, autor, tłumacz, reżyser i pedagog w jednej osobie – człowiek ogromnej pracy i niespożytej energii (1851–1862).

o

Na fatalny poziom repertuaru teatrów warszawskich w latach popowstaniowych złożyło się wiele przyczyn. Jedną z nich – i to bynajmniej nienajbłahszą – były gusty publiczności chętnie łkającej na ckliwych melodramach i zaśmiewającej się na niewybrednych jednoaktowych komedyjkach francuskich.
Sztuki Fredry i Korzeniowskiego zrzadka pojawiają się na afiszu, nie cieszą się podobnym powodzeniem jak komedie Scribe'a. Premiera *Ślubów panieńskich* Fredry odbyła się 16 listopada 1834 r. w Teatrze Wielkim w świetnej obsadzie. Przedstawienie powtórzono tylko kilka razy, zabrakło „lubowników dzieł wzorowych" – jak nazywał „Kurier Warszawski" wielbicieli talentu Fredry.



Jan Tomasz Seweryn Jasiński

W omawianym okresie, tak nieciekawym repertuarowo, Teatr Warszawski szczycił się stale świetnym zespołem aktorskim. Pierwszą aktorką w latach 1832–1851 była Leontyna Żuczkowska Halpertowa (Józefa Ledóchowska opuściła scenę w październiku 1833 r.) – uważana przez współczesnych za jedną z najpiękniejszych kobiet epoki. Artystka w początkach swej

kariery „sposobiąca się do ról tragicznych", grała później z ogromnym powodzeniem w komediach salonowych, dramach i melodramach – nie oddając przez wiele lat swego panowania na scenie: pełna lekkości, finezji i elegancji w komediach, porywająca w dramatach, świetna także w rolach charakterystycznych. Obok tej wielkiej aktorki publiczność oglądała śliczną Józefę Daszkiewiczównę w rolach „naiwnych"; usiłowano z niej zrobić – bezskutecznie – rywalkę Halpertowej. Powszechną sympatią widowni cieszyła się Teresa Damsówna, świetna „naiwna", która rozpoczęła swą karierę bardzo młodo; po kilkunastu latach – powszechnie żałowana – odeszła ze sceny. Grała jeszcze (do r. 1842) Zofia Kurpińska, utalentowana aktorka, żona dyrektora opery – i wiele innych zdolnych aktorek, których niepodobna tu wymienić.

Wśród mężczyzn spotykamy całą plejadę świetnych nazwisk. Gra do r. 1842 wszechstronny Bonawentura Kudlicz, do r. 1841 Ignacy Werowski, wieloletni partner Józefiny Ledóchowskiej. Idealnym partnerem Halpertowej był Wojciech Piasecki, jeden z największych talentów tego okresu, obdarzony nienagannymi warunkami zewnętrznymi – niestety umiera on młodo w r. 1837 na gruźlicę; publiczność przez wiele lat krzywiła się na jego następcę, Józefa Komorowskiego, aktora o wielkiej inteligencji i talencie, ale grającego w sposób odmienny od swego poprzednika. W latach 1832–1842 debiutowali w teatrze warszawskim dwaj aktorzy niezwykli: Alojzy Żółkowski, syn słynnego komika i Bogumił Dawison. Pierwszy pozostał wierny na całe życie scenie warszawskiej i na jej deskach zdobył miano genialnego, drugi po krótkim pobycie w Warszawie wyjeżdża do Wilna, potem do Lwowa, aby wreszcie wybrać sceny niemieckie i stać się tam jednym z najsłynniejszych artystów. Ulubieńcem widowni ówczesnej był wreszcie Ludwik Panczykowski, aktor charakterystyczny, mistrz epizodu, w życiu trochę dziwak, serdeczny kolega mający zawsze otwartą kiesę dla potrzebujących – w sumie jedna z najsympatyczniejszych postaci wśród braci aktorskiej. Pracował też wytrwale na scenie J.T.S. Jasiński, aktor, jak się mówiło, pożyteczny i zdolny.

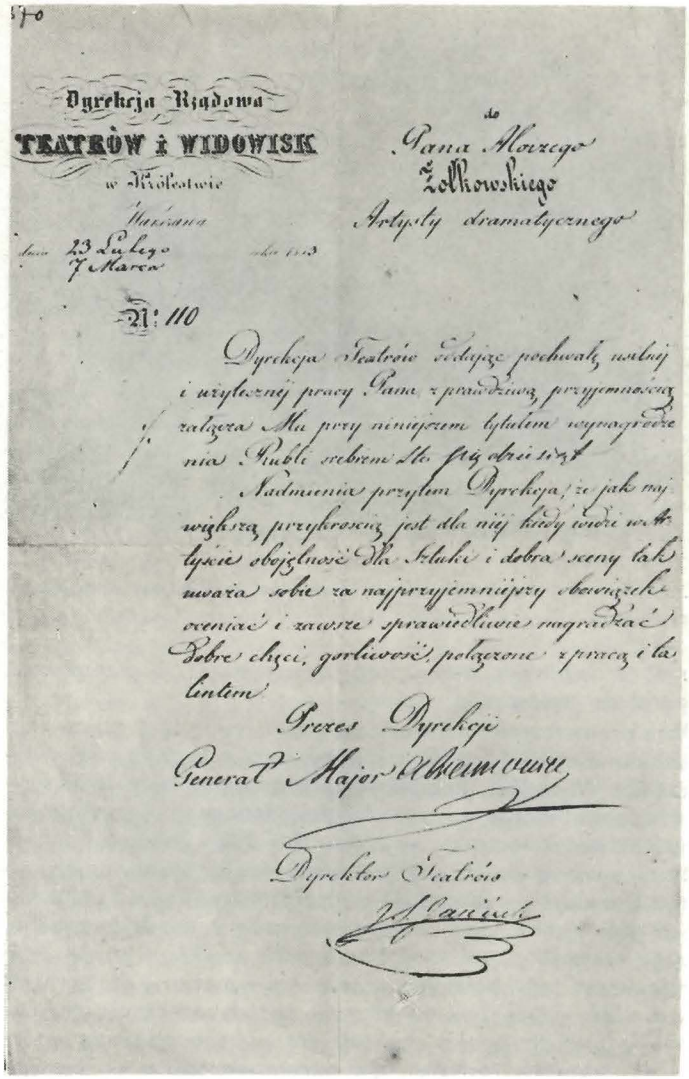
Kiedy Dyrekcję Teatrów objął Ignacy Abramowicz, teatr warszawski był instytucją znakomicie uporządkowaną przez skrupulatnego Rautenstraucha, gmachy teatralne gotowe, finanse

Leontyna Żuczkowska Halpertowa

uregulowane. Abramowicz, postać – jak pisze Mieczysław Rulikowski – niemal legendarna w historii teatru, niesłychanie brutalny w stosunku do aktorów, miał ambicje postawienia „swego" teatru na najwyższym poziomie. Nie żałował na to funduszów zgromadzonych przez poprzedniego prezesa. Magazyny teatralne zapełniały się kostiumami i rekwizytami.

Alojzy Żółkowski

Jasiński, który w latach 1842–1851 pełnił funkcję reżysera, wyruszał rokrocznie do Paryża, tam poznawał współczesny teatr francuski, do Polski wracał zawsze zaopatrzony w nowe sztuki. Nic więc dziwnego, że w repertuarze teatrów warszawskich omawianego okresu przeważały utwory francuskie: Mélesville i Bayard, Dumanoir i Scribe, Ducange i Sandeau, Dumas i Augier – nazwiska francuskie z rzadka przeplatane były polskimi. Aleksander Fredro i Józef Korzeniowski to najczęściej pojawiające się na afiszach teatralnych nazwiska polskich autorów. Ukazywały się też utwory Stanisława Bogusławskiego, Fryderyka Skarbka, Wacława Szymanowskiego, Jana Chęcińskiego, Władysława Syrokomli. Nie można też zapom-



Dyrekcja Rządowa
TEATRÓW i WIDOWISK
w Królestwie
Warszawa
dnia 23 Lutego / 7 Marca 1853

do
Pana Alojzego
Żółkowskiego
Artysty dramatycznego

№ 110

Dyrekcja Teatrów oddając pochwałę walnej i użytecznej pracy Pana z prawdziwą przyjemnością zalecza Mu przy niniejszem tytułem wynagrodzenia Rubli srebrem 50 (pięćdziesiąt)

Nadmienia przytem Dyrekcja, że jak największą przykrością jest dla niej każdy wadzi w talentach obojętność dla sztuki i dobra sceny tak uważa sobie za najprzyjemniejszy obowiązek oceniać i zawsze sprawiedliwie nagradzać dobre chęci, gorliwość połączone z pracą i talentem

Prezes Dyrekcji
Generał Major [illegible]

Dyrektor Teatrów
[illegible]

Pismo dyrekcji teatrów z 1853 roku do Alojzego Żółkowskiego wyrażające pochwałę artyście

Józef Rychter i Jan Królikowski w komedii *Sztuka i handel* Kaszewskiego

nieć o Jasińskim, który poza tłumaczeniami i przeróbkami parał się twórczością własną.
Wielkie znaczenie dla rozwoju teatru miał fakt pojawienia się po wieloletniej przerwie recenzenta z prawdziwego zdarzenia. W r. 1841 naczelnym redaktorem Gazety Warszawskiej został Antoni Lesznowski, najwybitniejszy – a właściwie jedyny krytyk teatralny w latach 1841–1851. Zajmował on się bardzo skrupulatnie analizowaniem sztuk wystawianych po raz pierwszy, nie zapominał o aktorach, omawiał szczegółowo ich grę; pisał z wielkim temperamentem i apodyktycznością. Jego recenzje często wywoływały ostre repliki w prasie. Najsłynniejsza była polemika między Lesznowskim i Halpertową z r. 1847 – recenzent zaatakował metody nauczania Halpertowej (podjęła ona w r. 1845 pracę pedagogiczną), krytykując uczennice artystki, Halpertowa wystąpiła w obronie uczennic i siebie samej, ostra polemika była utrzymana w tonie nie przynoszącym chwały żadnej stronie. Polemizował też z Lesznowskim sam mistrz Żółkowski. W latach następnych,

po ustąpieniu i śmierci Lesznowskiego, czołowym krytykiem był Józef Kenig. Długotrwałe milczenie prasy na tematy teatralne z lat 1832–1841 nie powtórzyło się na szczęście.
Abramowicz i Jasiński nie przestawali też poszukiwać nowych twarzy dla sceny warszawskiej. W r. 1845 zasila szeregi aktorów warszawskich dwudziestopięcioletni Józef Rychter, świetny aktor charakterystyczny. Do Warszawy przyjechał z teatru lwowskiego, pozostał tu do r. 1869, zyskując bardzo szybko miano znakomitego artysty. Oddawał się też w Warszawie pracy pedagogicznej i reżyserskiej.
W następnym, 1846 roku przybywa zespołowi warszawskiemu jeszcze jeden świetny talent: Jan Królikowski. Kolega Rychtera jeszcze z trupy Chełchowskiego – grający „czarne charaktery", aktor „intelektualny", analityk, mistrz słowa, pedagog i reżyser, rychło został uznany za gwiazdę pierwszej wielkości, miał własny styl, chociaż tu i ówdzie zarzucano mu zbytnie „odmierzanie efektów". Razem z Królikowskim przybył Michał Chomiński, tzw. płaski komik, mniej zasłużony jako aktor, bardziej jako kronikarz teatralny. W tymże 1846 roku debiutował Jan Chęciński, aktor, autor sztuk dramatycznych i reżyser.
Zespół kobiecy uzyskał w r. 1845 świetną aktorkę komiczną Józefę Pogorzelską-Mazurowską, o rok wcześniej została przyjęta do zespołu Antonina Wittge-Komorowska, która po wycofaniu się ze sceny Halpertowej, w r. 1851, objęła część jej ról, wespół z Emilią Ciemską (debiut w r. 1846); żadna z nich nie była jednak w stanie zastąpić wielkiej aktorki. W r. 1850 debiutowała w Warszawie utalentowana Salomea Palińska, późniejsza Kenigowa. Wielki talent kobiecy pojawił się w warszawskim teatrze w r. 1853. Był to rok debiutu Wiktoryny Szymanowskiej-Bakałowiczowej. Zaczęła od ról naiwnych, potem przeszła do poważniejszego repertuaru. Do historii teatru następnych lat należy nazwisko Aleksandry Ładnowskiej-Rakiewiczowej (debiut w Warszawie w 1858 r.). W tymże roku 1858 zabrakło w zespole Józefa Komorowskiego, zmarł, jak wielu jego kolegów, na gruźlicę. Talentem i wielką pracą wybił się na czoło zespołu, przyjmowany przez publiczność równie serdecznie jak Żółkowski, Królikowski i Rychter.
Ówczesny teatr warszawski dysponował zespołem niezwykle utalentowanych aktorów, okres ten nie bez racji nazwano epoką gwiazd. Za początek tej epoki można uznać późne

Teatr Wielki. Sztych Dietricha z pierwszej połowy XIX w.

Teatr Wielki. Sztych z 1873 r.

lata czterdzieste. Nie wszystkie nazwiska jednak pozostały w pamięci następnych pokoleń widzów teatralnych. Zawinił tu poziom repertuaru przed rokiem 1868.

Pewne ożywienie w repertuarze zaznaczyło się w latach 1844–46, kiedy na scenę wchodzi wiele sztuk Józefa Korzeniowskiego i Aleksandra Fredry. 29 marca 1844 r. odbyła się premiera *Panny mężatki* Korzeniowskiego, w roli tytułowej wielki sukces odniosła Halpertowa, której też autor w wielkiej mierze zawdzięczał powodzenie swych sztuk w teatrze warszawskim. W tym samym roku odbyła się premiera *Żydów* i *Okna na pierwszym piętrze;* w obu sztukach triumfowała Halpertowa. W następnym roku, wraz z przybyciem do Warszawy Józefa Rychtera, coraz częściej pojawiały się na scenie komedie Fredry. Premiera *Dożywocia* odbyła się 14 kwietnia 1845 r., w miesiąc później 14 maja wznowiono *Pana Jowialskiego,* we wrześniu tegoż roku po wznowieniu *Odludków i poety* (21.IX.) ujrzała publiczność premierę *Zemsty,* granej w Warszawie na rozkaz cenzury pod różnymi tytułami: *Zemsta za mur graniczny,* albo *Cześnik i Rejent,* lub *Raptusiewicz i Milczek. Zemstę* wystawiono w świetnej obsadzie: Milczka grał rewelacyjnie Komorowski, Cześnika – Rychter, Papkina – Żółkowski (cenzura poleciła nazwać tę postać Papką), Wacława – Stolpe, Klarę – Komorowska, Podstolinę – Pogorzelska, Dyndalskiego – Panczykowski. Do końca roku zagrano *Zemstę* szesnaście razy, co na owe czasy, było nie lada sukcesem.

W styczniu 1846 r. wznowiono *Pana Geldhaba* również w mistrzowskiej obsadzie: w roli Geldhaba wystąpił Rychter, Lubomira – Komorowski, Lisiewicza – Żółtowski. Ci sami aktorzy grali we wznowieniu *Pana Jowialskiego* (V. 1845). W roli tytułowej ukazał się Rychter, Szambelana kreował Żółkowski a Ludomirem był Komorowski. Halpertowa próbowała włączyć do repertuaru grywane przed r. 1831 tragedie. We wrześniu 1845 r. ujrzała Warszawa w Teatrze Wielkim część czwartego aktu *Horacjuszów* Corneille'a. Wcześniej jeszcze rozpoczęły się przygotowania do *Dziewicy Orleańskiej* Schillera, zakończone wystawieniem w grudniu 1845 całej tragedii. Ale aktorzy przyzwyczajeni do gry w melodramatach nie udźwignęli swych ról. Lesznowskiemu podobał się właściwie tylko Rychter w roli Talbota. *Dziewica Orleańska* była jeszcze kilkakrotnie powtórzona, ale Halpertowa musiała się wyrzec ambitnych planów. Epoka gwiazd pogłębiła jeszcze kryzys repertuarowy. Niejednokrotnie długimi laty szły niemądre komedyjki dlatego

tylko, że grał w nich np. Żółkowski. Nie ułatwiała też teatrowi zadania publiczność, która bojkot teatru uważała za jeden ze sposobów okazania uczuć patriotycznych w okresach walk wyzwoleńczych.

o

Repertuar dramatyczny zadomowił się na dwóch scenach. W Teatrze Wielkim szły przeważnie dramy, melodramy i komedie kilkuaktowe, w Teatrze Rozmaitości – utwory drobniejsze (dawano po trzy komedyjki jednego wieczoru). Ale nie stanowiło to reguły. Często sztuka była przenoszona z Teatru Wielkiego do Rozmaitości i na odwrót – zależnie od frekwencji publiczności.

Balet warszawski w chwili otwarcia teatru po powstaniu listopadowym nie mógł pretendować do miana dobrego. Sytuacja ta jednak zaczęła się szybko zmieniać. Na czele zespołu stanął Maurice Pion (do r. 1843), który reformę baletu rozpoczął od podstaw, czyli od szkolnictwa. Dało to wyniki już po kilku latach. Napływ utalentowanej młodzieży sprawił, że warszawski balet romantyczny stał się w latach czterdziestych jednym z czołowych w Europie. Po roku 1843 dyrekcję baletu objął na lat dziesięć Filip Taglioni. Od roku 1853 do końca omawianego okresu kierownictwo zespołu baletowego spoczywało w rękach Romana Turczynowicza (reżysera przedstawień baletowych) z przerwą w latach 1856–1857, kiedy dyrektorem był Karol Blasis, świetny baletmistrz włoski. Na czoło zespołu żeńskiego wybijały się Karolina Wendt, Eugenia Koss, Konstancja z Damsów Turczynowiczowa, Teodora Gwozdecka. Wśród mężczyzn do wybitnie utalentowanych należeli bracia Aleksander i Antoni Tarnowscy, Feliks Krzesiński, Roman Turczynowicz. Wielkim przeżyciem artystycznym stawały się dla Warszawy występy gościnne słynnej Marii Taglioni, która pojawiła się tutaj kilkakrotnie w latach 1838–1844.

Do powodzenia wystawianych baletów przyczyniała się wspaniała oprawa sceniczna, której wykonanie powierzono znakomitemu artyście Antoniemu Sacchettiemu lub też Hilaremu Głowackiemu. Ci sami artyści opracowywali scenografię w obu teatrach, operowym i dramatycznym, przydając niemało blasku przedstawieniom.

W operze nie działo się dobrze za czasów prezesury Rautenstraucha, mimo że podobnie jak teatr dramatyczny dysponowała ona dobrym zespołem, w którym wyróżniały się nazwiska świetnych śpiewaków Juliana Dobrskiego (tenora), Pauliny Rivoli (sopran) oraz Ludwiki Rywackiej. W roku 1842 pojawił się znakomity bas Wilhelm Troschel.

W ciągu wielu lat wystawiono zaledwie kilka oper obcych kompozytorów, jak: 16 grudnia 1837 r. *Roberta diabła* Meyerbeera, w styczniu 1839 r. *Napój miłosny* Donizettiego, 2 czerwca 1840 r. *Lunatyczkę* Belliniego; twórczość polską reprezentowała jedna pozycja, opera komiczna Józefa Brzowskiego *Hrabia Weseliński* (24 listopad 1833 r.) Do r. 1840 dyrektorem opery pozostawał Karol Kurpiński.

Inaczej się działo pod rządami Nideckiego (do r. 1852) i Quattriniego. W latach ich wspólnej dyrekcji wystawiono wiele nowych dzieł, a 12 września 1846 r. ukazał się pierwszy na scenie warszawskiej utwór Moniuszki *Loteria*. 1 stycznia 1858 r. wystawiono *Halkę*. Mimo, że sytuacja w operze uległa poprawie, żywiono żal do jej kierownictwa o zbytnie popieranie obcej twórczości operowej. W r. 1858 stanowisko dyrektora opery objął Stanisław Moniuszko.

o

Abramowicz osiągnął swój cel. Stał na czele teatru znakomitego. Zespół dramatyczny był zaiste wyjątkowy, opera dobra, balet na najwyższym poziomie. Zbliżał się jednak koniec jego prezesury. Jedna z manifestacji patriotycznych, które rozgorzały na długo przed wybuchem powstania styczniowego, odbyła się na podwórcu teatralnym pod oknami prezesa – oberpolicmajstra. 19 marca 1861 r. pułkownik Hauke objął obowiązki Prezesa Dyrekcji Teatrów Rządowych. W pierwszych dniach kwietnia teatry zostały zamknięte na kilka miesięcy, nie miało to jednak wielkiego znaczenia dla społeczeństwa polskiego, które i tak w czasach żałoby narodowej nie odwiedzało teatrów.

DSP – ZAM. 8451-a S-10. CENA ZŁ 3.–

BERTOLT BRECHT

MATKA COURAGE I JEJ DZIECI

MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER

Kronika wojny trzydziestoletniej
w dziewięciu obrazach

Przekład Stanisława Jerzego Leca

Songi w przekładzie Joanny Walterówny

Songi: o fai, fraternizacji, nabożny, o Salomonie i finałowy
w przekładzie Krystyny Wolińskiej

Osoby
według kolejności pojawiania się na scenie:

Sierżant
JANUSZ ZIEJEWSKI
MICHAŁ PLUCIŃSKI

Werbownik
JERZY KOZAKIEWICZ

Matka Courage
IRENA EICHLERÓWNA

Katarzyna, jej córka
JOANNA WALTERÓWNA

Eilif, jej syn
MIECZYSŁAW KALENIK

Szwajcar, jej syn
WITOLD FILLER

Kucharz
ANDRZEJ SZALAWSKI

Dowódca
ZYGMUNT MACIEJEWSKI

Kapelan
KAZIMIERZ WICHNIARZ

Zbrojmistrz
ADAM MULARCZYK

Yvette
BARBARA FIJEWSKA

Jednooki
TADEUSZ WOŹNIAK

Sierżant
WŁADYSŁAW KACZMARSKI

Pułkownik
JAN KURNAKOWICZ

Pisarz
ZDZISŁAW SŁOWIŃSKI

Młody żołnierz
ALEKSANDER BŁASZYK

Starszy żołnierz
WILHELM WICHURSKI

Żołnierz szwedzki
RYSZARD OSTAŁOWSKI

Chorąży
ZDZISŁAW SALABURSKI

Żołnierz I
LECH ORDON

Żołnierz II
ANDRZEJ ZIĘBIŃSKI

Chłop
KAROL LESZCZYŃSKI
ZDZISŁAW SZYMAŃSKI

Chłopka
DANUTA WODYŃSKA

Młody chłop
WOJCIECH SKIBIŃSKI

Reżyseria
ZBIGNIEW SAWAN

Asystenci reżysera
ANDRZEJ ZIĘBIŃSKI PWST
EWA MORYCIŃSKA

Kierownictwo muzyczne
WŁADYSŁAW KABALEWSKI

Scenografia
EUGENIUSZ MARKOWSKI

Asystenci scenografa
JAN KRZEWICKI
MAREK NITECKI

Układ tańca Eilifa
WITOLD BORKOWSKI

Muzyka
PAUL DESSAU

PIERWSZA PREMIERA SEZONU 1961/1962
15 luty 1962 r.