BERTOLT BRECHT

Matka Courage i jej dzieci

Państwowy Teatr im. J. Osterwy
w Lublinie

DYREKTOR
Jerzy Torończyk

KIEROWNIK
ARTYSTYCZNY
Kazimierz Braun

Premiera: 24 stycznia 1968 roku

PROGRAM

KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI BERTOLTA BRECHTA

1898 — 10 lutego urodził się w Augsburgu (Bawaria), jako syn kierownika fabryki papieru.

1899 — Partia socjal-demokratyczna Niemiec liczy 2 miliony członków.

1900—1914 — Niemcy pod berłem Wilhelma II. Wielki wzrost przemysłu i postępujące kryzysy międzynarodowe. Niemcy przygotowują się do wojny. Tomasz Mann pisze *Buddenbrooków.*

1916 — Brecht opuszcza liceum i zapisuje się na wydział lekarski Uniwersytetu w Monachium. Karol Libknecht woła na wiecu w Poczdamie „Precz z wojną!".

1918 — Brecht zostaje zmobilizowany jako sanitariusz. Zawieszenie broni, rewolucja w Kilonii i w Berlinie, gdzie zostaje proklamowana republika. Założenie Ligi Spartakusa. W Bawarii powstaje Republika Rad Robotniczych.

1919 — Brecht wraca do Monachium. Uczucia rewolucyjne znajdują wyraz w pierwszej sztuce *Baal*. 15 stycznia zamordowanie Libknechta i Róży Luksemburg w Berlinie. W marcu upadek rewolucji; kontrrewolucja.

1922 — Powstaje *W dżungli miasta* i *Alarm wśród nocy*, który przynosi Brechtowi nagrodę im. Kleista.

1924 — Brecht adaptuje i inscenizuje we współpracy z Lionem Feuchtwangerem *Edwarda VII* Marlowe'a.

1925 — Powstaje *Człowiek jak człowiek*.

1927 — Brecht pisze libretto opery *Wielkość i upadek miasta Mahagonny*.

1928 — Brecht przygotowuje dla Piscatora *Dobrego wojaka Szwejka*. Powstaje *Opera za trzy grosze*.

1931 — Pabst filmuje *Operę za trzy grosze*.

1932 — Powstaje *Święta Joanna szlachtuzów*. Pierwsze przedstawienie *Matki* według Gorkiego.

1933 — Hitler zostaje kanclerzem Rzeszy.

1934 — W Wiedniu Brecht pisze *Niezwykłą karierę Arturo Ui* (o dojściu Hitlera do władzy).

1936 — Wybucha wojna domowa w Hiszpanii.

1937 — Powstają *Karabiny matki Karrar* (o wojnie domowej Hiszpanii)

1938 — Inwazja Austrii. Powstaje *Strach i nędza Trzeciej Rzeszy*. Układ Monachijski. BRECHT PISZE *MATKĘ COURAGE*.

1939 — Wybucha druga wojna światowa. Powstaje *Proces Lukullusa*.

1940 — Brecht ucieka do Finlandii. *Powstaje Galileusz* i *Dobry człowiek z Seczuanu*. Brecht pisze *Pana Puntille i jego dobrego sługę Matti*. Wyjeżdża do Stanów Zjednoczonych, gdzie pracuje jako scenarzysta w Hollywood.

1943 — Stalingrad. Powstaje nowa adaptacja *Szwejka: Szwejk w czasie drugiej wojny światowej*.

1945 — Kapitulacja Niemiec. Powstaje *Kaukaskie kredowe koło*.

1947 — Galileusz grany w Stanach Zjednoczonych z Charles Laughtonem w roli tytułowej. Brecht w Zurychu.

1948 — Brecht wraca do Berlina.

1950 — Teatr Brechta „Berliner Ensamble" otrzymuje od rządu NRD tę samą salę, gdzie grywano pierwsze sztuki Brechta przed wojną.

1952 — Gościnne występy Berliner Ensamble w Polsce.

1955 — Premiera *Dobrego człowieka z Seczuanu* w Rostock. *Kaukaskie kredowe koło* na festiwalu paryskim.

1956 — 14 sierpnia Brecht umiera w Berlinie.

ROMAN SZYDŁOWSKI

Z »Dramaturgii Bertolta Brechta«

Matka Courage jest obok *Opery za trzy grosze* najczęściej grywaną i najlepiej znaną sztuką Brechta. Jej prapremiera odbyła się 19 kwietnia 1941 r. w Zurychu. Reżyserował Leopold Lindtberg, dekoracje projektował Teo Otto, w roli tytułowej wystąpiła Teresa Giehse. Rolę Eilifa grał Wolfgang Langghoff, późniejszy wieloletni dyrektor Deutsches Theater w Berlinie; rolę sierżanta — Bienert; drugiego syna Courage — Paryla. Przedstawienie w Zurychu kryło pewne niebezpieczeństwa. Zostało zrozumiane przez burżuazyjną krytykę jako tragedia mieszczańskiej Niobe, która traci swe dzieci na wojnie, jest bezwolną, niewinną i nieszczęśliwą ofiarą straszliwego losu. Brecht nie chciał by Matka Courage była przedmiotem współczucia. Pragnął pokazać, że jest ona współwinna klęsk jakie na nią spadają, zmuszał widzów do krytycznej oceny jej postępowania. Stało się to tym bardziej aktualne po drugiej wojnie światowej, kiedy niejeden z niemieckich widzów, przeżywających klęskę mógł się identyfikować z Matką Courage, darzyć ją sympatią, widzieć w niej symbol niezniszczalnych sił narodu niemieckiego.

Brecht określił bardzo jasno cel sztuki; w komentarzu do niej pisał, co przede wszystkim powinno ukazać przedstawienie Matki Courage, że wielkich interesów nie robią podczas wojny mali ludzie, że wojna zabija ludzkie uczucia i cnoty, nawet u tych, którzy z niej ciągną korzyści, że dla zwalczenia wojny żadna ofiara nie jest za wielka. Takie były założenia historycznej już dziś inscenizacji Zespołu Berlińskiego, co stało się niejako manifestem ideowym i artystycznym teatru Berliner Ensemble. Brecht wybrał tę właśnie sztukę ze swego dramaturgicznego dorobku, gdyż uważał w dalszym ciągu walkę przeciw militaryzmowi i wojnie za najważniejsze zadanie w Niemczech. Sam sztukę na nowo opracował i sam ją wraz ze swym dawnym współpracownikiem i reżyserem *Opery za trzy grosze*, Erichem Englem, wyreżyserował. Premiera odbyła się 11 stycznia 1949 r. na scenie Deutsches Theater w Berlinie. Rolę Matki Courage zagrała Helena Weigel, rolę niemej Kattrin — Angelika Hurwic, Kucharza — Paul Bildt, Kapelana — Werner Hinz, Eilifa — Kahler. Dekoracje projektował znów Teo Otto. Sukces był ogromny.

Sztuka jest po dziś dzień w stałym repertuarze Berliner Ensemble, grano ją już przeszło czterysta razy, sfilmowano przedstawienie.

W roku 1951 nastąpiły pewne zmiany w obsadzie: rolę Kucharza grał Ernst Busch, rolę Kapelana — Erwin Ge-

schenneck. Gra ją obecnie także Wolf Kaiser. Teatr Berliner Ensemble pokazał to przedstawienie w czasie licznych występów gościnnych w wielu krajach (m. in. w roku 1952 w Polsce: w Warszawie, w Łodzi i w Krakowie).

W roku 1954 wystąpił z nią w czasie Festiwalu Teatru Narodów w Paryżu. W roku 1956 — w Londynie. Grano *Matkę Courage* w licznych niemieckich miastach, między innymi w Monachium (premiera 8 października 1950 w reżyserii Brechta, z Teresą Giehse w roli głównej); we Frankfurcie nad Menem (również z Teresą Giehse), w Bochum, Magdeburgu, w Konstancji. 18 listopada 1951 odbyła się premiera *Matki Courage* w Théâtre National Populaire w Paryżu, w reżyserii Vilara. Rolę tytułową grała Germaine Montere. Scenografię projektował Leon Gischia. W roku 1959 pokazał Vilar *Matkę Courage* w nowym opracowaniu w czasie festynu w Awinionie na dziedzińcu papieskiego pałacu. Rolę tytułową grała i tym razem Germaine Montere; w roli Kattirin wystąpiła Christiane Minazzeii; Yvete — Monique Chaumette. Nowe kostiumy do tego spektaklu zaprojektował Edouard Pignon.

W listopadzie 1952 r. odbyła się premiera sztuki w Teatro del Satiri w Rymie. Reżyserował Lucignani, dekoracje projektował Teo Otto, kostiumy Renato Guttuse. 7 października 1953 r. wystawiono *Matkę Courage* w Teatrze Królewskim w Kopenhadze. Grano ją również w Oslo, Sztokholmie, Tel Avivie, w Finlandii, Holandii, Rumunii i Japonii.

W Polsce wystawił *Matkę Courage* po raz pierwszy Teatr Żydowski z Idą Kamińską w roli tytułowej i w jej reżyserii. W roku 1959 zagrał tę sztukę Teatr Ziemi Mazowieckiej. Była to jej prapremiera w języku polskim. W styczniu 1962 r. odbyła się premiera *Matki Courage* na Scenie Kameralnej Starego Teatru w Krakowie. Reżyserowała Lidia Zamkow, grała też główną rolę. 15 lutego 1962 r. wystawił sztukę Teatr Narodowy w Warszawie z Ireną Eichlerówną. Brecht uważał tę artystkę za szczególnie predystynowaną do tej roli. Reżyserował Zbigniew Sawan. Lidia Zamkow powtórzyła swoją inscenizację krakowską w roku 1963 w Katowicach. Sztukę tę grano również w Szczecinie, Kaliszu i Gdańsku.

Ciekawa jest historia *Matki Courage* w Związku Radzieckim. Pierwszy raz zobaczyli ją widzowie radzieccy w roku 1957 w czasie występów Teatru Berliner Ensemble w Moskwie i Leningradzie. Bardzo podzielone były o niej w prasie opinie i sądy. Miała wielu entuzjastów, ale miała też bardzo zasadniczych przeciwników. Dość powszechnie wypowiadano uznanie dla antywojennej tematyki, nie zawsze zadowalał jednak styl sztuki i przedstawienia, chłodny,

rzeczowy, lakoniczny, intelektualny, tak obcy tradycjom i praktyce rosyjskiego teatru ostatnich dziesięcioleci.

Tym odważniejsza była podjęta w roku 1960 próba wystawienia *Matki Courage* na scenie teatru im. Majakowskiego w Moskwie (teatr Ochłopkowa). Reżyserował Maksym Sztauch; rolę Matki Courage grała J. Glizer. Przedstawienie nie miało tej ostrości, co spektakl Zespołu Berlińskiego, nie było tak lakoniczne i metaforyczne. Skierowane do innego widza, musiało mieć trochę inaczej rozmieszczone akcenty. Nie to samo najżywiej interesuje w tej sztuce widza niemieckiego, co zajmie widza radzieckiego. Przekonywanie kogokolwiek w Związku Radzieckim, że wojna jest straszna i że nikt na niej nic nie zyska jest całkowicie zbędne. Każdy obywatel tu był o tym od początku przekonany, a antywojenna polityka jest chyba najtrwalszą komponentą programu i praktyki politycznej rządu radzieckiego od chwili zwycięstwa socjalistycznej rewolucji. Radzieckiego widza może natomiast zainteresować i poruszyć tragiczny los człowieka w czasie wojny i na ten element sztuki położył inscenizator główny nacisk. Potępienie egoizmu i sobkostwa, pochwała ofiarności dla bliźnich. Toteż scena, w której niema Kattirin ostrzega miasto Halle, staje się kulminacyjnym punktem moskiewskiego przedstawienia. Podobnie jest w Nowosybirsku, gdzie Teatr Czerwona Pochodnia (Krasnyj Fakieł) wystawił prawie jednocześnie z teatrem moskiewskim tę sztukę Brechta.

Przyjęcie *Matki Courage* w Związku Radzieckim było, wbrew przypuszczeniom Martina Eslina, bardzo serdeczne, więcej niż pozytywne. Publiczność okazywała spektaklom wielkie zainteresowanie, a nawet entuzjazm, rozumiejąc je nadspodziewanie dobrze. Prasa radziecka poświęciła im wiele wnikliwych i nader pozytywnych omówień. W „Prawdzie" z 29 marca 1961 r. ukazała się recenzja A. Anastasjewa. Czytamy w niej: „A więc oglądamy *Matkę Courage* w Teatrze im. Majakowskiego i czujemy wyraźnie, że dawno nie było na naszej scenie tak współczesnego, na wielką skalę zakrojonego spektaklu. Sprawa nie polega wcale na tych czy innych historycznych analogiach. Rozumie się — wcale ich nie ma! Dramat Brechta i spektakl wyreżyserowany przez M. Sztraucha jest dzięki temu tak współczesny i aktualny, że w okresie, kiedy imperialiści ratując siebie chcą rozpętać nową wojnę, w losie *Matki Courage* i jej dzieci wyraża się z wielką siłą artystycznego uogólnienia myśli o samej istocie wojny — o j e j n i e l u d z k o ś c i". Autor recenzji chwali reżysera i odtwórczynię głównej roli, zgadza się z innym niż w teatrze Berliner Ensemble zakończeniem (na końcu sztuki moskiewska Matka Courage nie ciągnie już dalej swojego wozu szlakiem wojny, lecz pada,

zupełnie złamana, rozbita wewnętrznie i wyniszczona fizycznie, świadoma rozmiaru swojej winy). Anastasjew stawia jednak zarzut reżyserowi, że pominięta została scena z rannymi chłopami, *Pieśń o wielkiej kapitulacji*, zwraca też uwagę na kilka drobniejszych błędów i potknięć. W całości ocenia spektakl pozytywnie. W zakończeniu tej recenzji ogłoszonej na łamach organu KC KPZR czytamy: „Nasze teatry zbyt długo przyglądały się bezczynnie dramaturgii Brechta. Zapewne, można to w znacznej mierze wytłumaczyć niezwykłością formy dramatu filozoficznego niemieckiego pisarza. A jednak radziecki teatr powinien uważnie przysłuchać się głosowi jednego z najwybitniejszych dramaturgów współczesności. Obecnie teatr, którym kieruje N. Ochłopkow, artysta, który znał Brechta i jest mu bliski był kierunek poszukiwań w sztuce, pokazał *Matkę Courage* i zwyciężył. Pragniemy wierzyć, że ten spektakl zachęci artystów naszej sceny do zastanowienia się nad realizacją dramaturgii Bertolta Brechta, który swą twórczością tyle zdziałał dla pokoju i komunizmu". Nie trzeba chyba dodawać, że tak jasno i niedwuznacznie sformułowane stanowisko organu KC KPZR wyraża postawę zdecydowaną i pozwala się spodziewać dalszych inscenizacji sztuk Brechta w ZSRR.

W języku angielskim wystawił po raz pierwszy *Matkę Courage* londyński Theatre Worshop w czerwcu 1955 r., w reżyserii Joan Littlewood, która grała też główną rolę. BBC nadała tę sztukę przez radio 4 grudnia 1955 r. w reżyserii R. D. Smitha z Marią Fein. W kilka lat później znalazła się *Matka Courage* w programie angielskiej telewizji; 17 stycznia 1956 r. odbyła się jej premiera w Martines Memomrial Theatre w San Francisco, w reżyserii Herberta Blau i przekładzie Erica Bentleya. Wystawiono ją też w Nowym Jorku, w reżyserii Jerome Robbinsa, z Anną Bancroft w roli głównej.

Wśród poważnych ośrodków kulturalnych Europy tylko Wiedeń nie mógł od lat doczekać się premiery *Matki Courage*. Z politycznych przyczyn bojkotowano tam twórczość Brechta. W roku 1961 wiedeński Volkstheater zapowiedział premierę na następny sezon. Rolę tytułową miała grać Dorothea Neff. Kiedy jednak 13 sierpnia 1961 (zamknięcie przejść ze wschodniego do zachodniego Berlina) zaczęto w NRF występować przeciwko twórczości Brechta, zmuszając teatry zachodnich Niemiec do odwoływania zapowiedzianych premier, skorzystał z okazji także Wiedeń i odwołał *Matkę Courage*. W końcu jednak i tu wystawiono sztukę.

ROMAN SZYDŁOWSKI
Dramaturgia Bertolta Brechta, WAF 1965

KAZIMIERZ BRAUN

Bliżej Brechta

Twórczość dwutorową — z jednej strony praktyczną, z drugiej teoretyczną — uprawiali liczni wielcy artyści. Norwid postulował teoretycznie, w szeregu wypowiedzi, nowy gatunek dramatyczny i pisał nowe dramaty. Eisenstein zrewolucjonizował kino poprzez nakręcenie paru filmów i dodał do tego setki stronic artykułów, polemik i manifestów. Stanisławski był cudownym, wrażliwym aktorem i pomysłowym reżyserem-pedagogiem, równocześnie napisał kodeks teatru psychologicznego. Craig zaś napisał parę wizjonerskich, buntowniczych esejów o sztuce teatru i zrealizował parę niezbyt, podobno, udanych przedstawień. Stanisław Ignacy Witkiewicz wydał zawiłą książkę teoretyczną o nowym teatrze i napisał pęk rzeczywiście awangardowych dramatów. Bertolt Brecht napisał kilkadziesiąt mięsistych scenariuszy teatralnych i kilkudziesięciopunktowe *Małe Organon dla Teatru* (*Kleines Organon für des Theater*), nie licząc powodzi innych wypowiedzi teoretycznych. Gdy mamy do czynienia z taką dwoistą obecnością twórcy w historii kultury, trzeba się zastanowić, co w niej jest ważniejsze. Czy praktyka artystyczna, czy wywody teoretyczne. Odpowiedź wypadnie różnie, zależnie od nazwiska, o które zapytamy. W wypadku Brechta odpowiedź jest jednoznaczna. Najważniejsza jest jego praktyka. Teoria zaś, tylko o tyle — o ile wyjaśniają jego dzieła i pomagają w ich odbiorze. Rozcinanie żywej materii dramatów Brechta tępym narzędziem jego teorii, weryfikowanie dzieł na podstawie zgodności z teorią — jest czynnością bezsensowną i żałosną. Jednak często patrzy się na Brechta poprzez jego teorie. To zaciemnia obraz. Jest on tym ciemniejszy, że wokół samych jego teorii narosło wiele przesądów. Ten stan pomieszenia pojęć najdosadniej ujął w jednym ze swych felietonów Erwin Axer: „Na czym polega istota pewnych określeń? Istnieje tysiące teorii, stylów, filozofii estetycznych. Jedna czy dwie stają się szczególnie modne, aktualne, zajmują prawie całe pole widzenia. Teoria stanowi rezultat produktywnego życia, doświadczeń, przemyśleń. Ma swoje głębiny, nie wolna jest od mielizn i zakrętów. Jak wszystko ludzkie, nosi piętno bardzo wielu ludzi, przypadkowo, a może nie przypadkowo łączy się ją z nazwiskiem człowieka, który z nią związał wyniki swojej zwycięskiej działalności, dołożył cząstkę do tego, co powiedzieli przed nim inni, wyostrzył ją, wyszlifował, użył jak miecza. Potem zjawiają się komentatorzy, komentatorzy komentatorów, popularyzatorzy komentatorów, popularyzatorzy komentatorów popularyzatorów i tak dalej, a w koń-

cu zostaje jakieś powiedzenie, czy określenie, które nic nie znaczy, które niczego nie tłumaczy, nie ma żadnego związku z istotą rzeczy, zo to stanowi jawny, jasny, bezwstydny wyraz bezmyślności i głupoty. Zostaje „zmrużenie oka". Gra „z przymrużeniem oka". Bezmyślni aktorzy, reżyserzy-głupcy, krytycy-frazeolodzy powtarzają z lubością takie rzeczy. Kiedyś inaczej z okazji Stanisławskiego, dzisiaj tak na konto biednego Brechta. Odkrywają kamień filozoficzny „nowoczesności". Zachłystują się, ogłupiają. „Mrużą oczy" do siebie, do nas, między sobą. Już je zamknęli". („Teatr" 1961, nr 18). Te sprawy poruszają nie tylko Axera, który poświęcił im dobre parę felietonów w „Teatrze", ale i każdego realizatora, który bierze na warsztat Brechta. Bo zrealizowanemu przedstawieniu grozi przymiarka do teorii i pojęć wskutek wyświechtania — pustych i nic nie znaczących, dowolnych. Axer wymienił tu jedno z tych pojęć, tzw.: „grę z dystansem". Jest tych terminów-widm sporo, a pozostałe, najczęściej używane, to „efekt obcości", „dramat epicki", „styl Brechtowski" — i inne. Genezę powstania tych terminów i całej w ogóle teorii Brechta jak najsłuszniej przypomniał Roman Szydłowski: „Może pan dać coś bardziej własnego — mówił Frank do Brechta — niż to, co odpowiada regułom. To tylko: będą tak długo zarzucali pańskim sztukom, że są sprzeczne z prawidłami, dopóki nie podmuruje ich pan nową, własną teorią. Niech pan wymyśli teorię". (*Dramaturgia Bertolta Brechta*, s. 49). I rzeczywiście Brecht wymyślił teorię. Istnieją dziś z jednej strony dramaty Brechta i pamięć po jego — minionej już niestety — praktyce inscenizacyjnej, a z drugiej strony teoria. Teoria samego Brecha, a na dodatek liczne teorie licznych brechtologów na temat teorii Brechta... Istnieją teoretyczne terminy-fetysze.

2.

O „grze z dystansem", w obszernym szkicu pod tym tytułem (Studia estetyczne, T. 1 (1964), pisał Edward Csato. Rzucając sprawę na tło psychologiczne, przypomniał historię obiegu tego terminu i samego zjawiska w teatrze europejskim od Diderota, poprzez Coquelina, aż do Tairowa; do jego wyliczenia warto dodać później wydaną *Mimikę* Bogusławskiego, podręcznik aktorskiego „pokazywania" stanów wewnętrznych; warto by przypomnieć nieco podobne rady wieloletniego dyrektora teatru i aktora Wolfganga Goethego, zawarte w Przepisach dla aktorów i w powieściach o *Wilhelmie Meisterze*, a także biomechanikę — wyrażanie uczuć uchem — Meyerholda. Tak, „gra z dystansem" jest na pewno tak stara jak teatr. Co do ujęcia jej przez Brechta — Csato niezwykle trafnie wskazuje na novum w jej potraktowaniu: „Brecht przekształcił paradoks Diderota. Diderot, jak pamiętamy, żądał aby aktor był zimny po to, by mógł wzruszyć się widz. Brecht wymaga od aktora chłodu — aby także i widz się nie wzruszał. „Dystans" aktorski powinien wywołać „dystans" wśród publiczności". ...Brechtowi chodzi... o szczególną odmianę tego dystansu, polegającą na dystansie widza wobec postaci scenicznej, świadomie i celowo wywołanym przez określony sposób interpretacji".

Interpretacja ta, po odrzuceniu zbędnej frazeologii samego Brechta, zdaje się sprowadzać do stosowania przez aktora kontrastowych, różnorodnych, zaskakujących środków wyrazowych, które pozwalają widzowi co pewien czas orientować się w „szwach" roli, które przypomną, że to aktor stoi przed widzem, a nie „prawdziwa" postać historyczna czy współczesna. „Poszczególne wydarzenia sceniczne muszą być tak ze sobą powiązane, aby węzły były łatwo dostrzegalne" (punkt 67 *Organonu*). Odnosi się to zarówno do środków inscenizacyjnych, jak aktorskich.

Jeden z moich profesorów w Szkole Teatralnej, tęgi aktor, uczył, że aktor nie może grać dwóch zadań na raz. Muszą one następować kolejno po sobie. I słusznie. Tak więc u Brechta, najpierw zadanie dla aktora: zagrać to, co chce postać, a potem zadanie: pokazać widzowi, że to była tylko gra. Przez chwilę trzeba grać „normalnie", z pełnią prawdy, a przez chwilę songiem, zwróceniem się do publiczności, pantomimą, maską itp. — postawić poprzednią grę w cudzysłów. Do tego mają dojść sposoby stawiające postać na stałe w cudzysłowie — środki aktorskie ruchowe, głosowe, także kostium, maska itp. A więc różnorodność środków, więc sprawa konstrukcji roli. A nie tajemniczy fetysz — „dystans". Z tym samym aktorem rozmawiałem kiedyś o tym jak grać Brechta. Powiedział mi: wiesz, na jakie rodzaje dzieli się aktorstwo? — Na aktorstwo dobre i aktorstwo złe. Resztę wymyślili aktorzy niezdolni...

3.

W *Mutter Courage* jest np. scena, w której Anna Fierling spokojnie handluje wódką, a obok leżą ranni pogorzelcy.

W *Dobrym człowieku z Seczuanu* jest natomiast scena, w której dialog miłosny rozgrywa się pod zwisającym z gałęzi stryczkiem. Oto najwyraźniejsze bodaj przykłady zastosowania przez Brechta techniki „efektu obcości" lub „osobliwości". „Komentowanie fabuły i jej uprzystępnienie drogą stosowanych efektów obcości jest głównym zadaniem teatru" — napisał Brecht w punkcie 70 *Organonu*. I tu jednak wypada przypomnieć samemu Brechtowi, który jak

pisze Csato, „swoją rolę we współczesnym teatrze porównywał skromnie z tą, jaką Einstein odegrał w kosmologii i fizyce", że efekt obcości („Verfremdungseffekt" — „V-Effekt") nie jest także jego wynalazkiem w nowożytnym teatrze.

W *Ryszardzie III* Szekspira jest przecież scena, w której Ryszard uwodzi Annę nad trumną jej męża, którego sam zamordował.

W *Swiętoszku* Moliera dialog miłosny Tartuffa z Elwirą rozgrywa się nad stołem, pod którym siedzi mąż — Orgon. W *Weselu* Wyspiańskiego szereg scen miłosnych, dramatycznych i patriotycznych rozgrywa się tuż obok fotela, w którym sobie smacznie śpi Gospodarz.

Takie pokazywanie rzeczy na pozór zwykłych — na niezwykłym tle, w niezwykłych okolicznościach — jest jednym z najstarszych praw dobrej dramaturgii, jak dawno ona istnieje. Jest jednym z podstawowych praw twórczości artystycznej w ogóle. „Efekt obcości" — to nazwa brechtowska. Inni twórcy używali i używają w tym znaczeniu (lub prawie w tym samym znaczeniu) terminu „prawo kontrastu". W XX wieku najdalej idące konsekwencje artystyczne wyciągnęli z tego prawa surrealiści. Po nich zaś Brecht.

4.

Umiejętność kontrastowania jest podstawą z umiejętności konstrukcyjnych. Z terminem „konstrukcja" zbliżamy się do terminu „teatru epickiego" lub „dramatu epickiego". (Por. A. Wirth — artykuł w „Dialogu" 1957, nr 6). Konstrukcja widowiska teatralnego to układ wszystkich zdarzeń, jakie przytrafiły się współcześnie widzom i aktorom w czasie widowiska. Konstrukcja decyduje o myśli wynikającej z całości. Niemieccy profesorowie mówili już dawno o dwóch zasadniczych typach konstrukcji: dramaturgii arystotelesowskiej i dramaturgii niearystotelesowskiej. Podejrzewam, że to głównie na ich użytek wymyślił Brecht swój termin „dramat epicki".

W typie dramaturgii arystotelesowskiej akcja biegnie od początku sztuki zakrętami, by dopiero przy końcu zdradzić te tajemnice, które wciągały i intrygowały widza, jest najczęściej usiana niespodziankami, skomplikowana, misterna. Wielką rolę gra w niej intryga i fałszywy trop. Różnorodne zdarzenia nawarstwiają się, każde z nich mało znaczy samodzielnie. Myśl autora wynika dopiero z konstrukcji i jakby zsumowania wszystkich zdarzeń. Nota bene ten typ dramaturgiczny powstał jeszcze przed Arystotelesem. Jego pierwszym przykładem jest *Oresteja* Ajschylosa.

W typie dramaturgii niearystotelesowskiej poszczególne zdarzenia dramatu są do siebie bardzo podobne, następują w podobnych odstępach czasu scenicznego, tworzą wyrównany prawie szereg. Akcja biegnie ostrą, prostą linią. Myśl całości jest już zawarta w każdym z poszczególnych zdarzeń. Taką konstrukcję ma *Król Edyp* Sofoklesa, taką dramaty władzy Szekspira, komedia o Wesołych kumoszkach z Windsoru, a także niektóre tragedie. Najwyraźniej widać to na przykładzie *Otella*, którego konstrukcję stanowią kolejne zabiegi Jagona, aby przekonać Otella o zdradzie żony i kolejne przeszkody na jakie natrafia Jagon w przeprowadzeniu swego dowodu. Wreszcie Otello dał się przekonać. Zamordował żonę. Koniec sztuki. Takąż konstrukcję mają dramaty Marlowa. Takąż liczne scenariusze commedi dell arte, liczne sztuki Moliera, a zwłaszcza *Skąpiec* i *Szkoła żon*. Takąż *Fałszywe zwierzenia* Mariavaux, których kolejne zdarzenia, to kolejne próby zdobycia miłości kochanki przez kochanka. Zdarzenia niezwykle podobne. A w nich cały przebogaty teatr miłości. W tym typie konstrukcji autora i teatr interesuje szereg zdarzeń zupełnie podobnych. A więc pewien mechanizm działania. Mechanizm działania tego samego człowieka w rytmicznie zmieniających się okolicznościach, lub mechanizm działania tych samych okoliczności na różnych ludzi. Czas trwania akcji zamyka się w paru godzinach, dniach czy kilkudziesięciu latach — jak w *Mutter Courage* — to obojętne, istotny jest mechanizm zdarzenia. Wielu najnowszych dramaturgów, podobnie jak Brecht, stara się rozszyfrować mechanizmy działające w społeczeństwach. I zapewne niezależnie od Brechta, używają najdogodniejszej w tym celu konstrukcji „epickiej". Tak postępuje Dürrenmatt w *Wizycie starszej pani*, Frisch w *Andorze*, Beckett w *Godocie*, Ionesco w *Nosorożcu* itd., itd.

5.

„Styl brechtowski" jest terminem chyba najłatwiejszym w użyciu — bo chyba najtrudniejszym w rozszyfrowaniu. Szafuje się tym terminem lekkomyślnie. Ukształtowanie stylu Brechta było w większej mierze wynikiem jego działalności inscenizacyjnej niż dramaturgicznej. Tworzenie wzorców stylistycznych w teatrze i tendencje powielania ich w innych warunkach, okolicznościach i czasie jest najlepszą drogą do obnażenia słabości danego stylu i podważenia wartości samego wzorca. Wskazuje na to najdobitniej smutna historia recepcji MCHAT-u po roku 1920. Oczywiście, również model inscenizowania Brechta w Berliner Ensemble jest w zasadzie nieprzekazywalny — jeśli na podstawie sztuk Brechta w różnych czasach i różnych krajach mają powstawać przedstawienia nie muzealne, ale

żywe. Pewne elementy stylu „brechtowskiego": ludowość, a raczej proletariackość, specyfika dramaturgii, pewne chwyty inscenizacyjne i środki wyrazowe (muzyka, śpiew, pantomima, maska itd.) są wpisane organicznie w same dramaty i użyje ich każde przedstawienie, każdy inscenizator. Inne natomiast elementy muszą być stworzone za każdym razem na nowo. Swoim indywidualnym spojrzeniem wnoszą je każdorazowo w nowe przedstawienie brechtowskie aktorzy, scenograf i reżyser, aby zbudować to, o co samemu Brechtowi chodziło zawsze najbardziej: most zrozumienia między sceną a widownią, między aktorami a publicznością.

Kazimierz Braun

15 samolotów USA zni-
ów zabitych
Katastrofa
helikopter US-Army
w Wietnamie
„MIGI-17" W AKCJI
Walki powietrzne nad Wietnamem

ANDRZEJ WIRTH

Konfrontacja czyli ilu jest Brechtów

Minęło dziesięć lat od pierwszej wizyty Berliner Ensemble w Polsce *). Wizyta ta miała dla polskiego teatru znaczenie historyczne. Wywołała dyskusję, która uświadomiła związki między nowatorstwem formalnym a ideą rewolucyjną. Nie wszyscy dyskutanci uznali wówczas konieczny charakter owych związków. Dowiodła go dopiero w dwa lata później recepcja Brechta na scenach polskich. Jej zawdzięczamy rozbicie fałszywych wyobrażeń o teatrze realizmu scojalistycznego. Przykład Brechta zmuszał do wzbogacenia i uściślenia kryteriów, przypominając zapomniany truizm, że prawdę można przemilczeć i wyrażać różnymi sposobami.

Recepcja Brechta w Polsce przeszła przez zmienne fazy. Ma za sobą okres bohaterski rozbijania schematyzmu ideowego i artystycznego. Ma za sobą fazę asymilowania techniki artystycznej. Przez pewien czas Brecht był w Polsce modą, przedmiotem snobizmu i powierzchownej fascynacji. Ale i to stadium minęło. Obecnie jest na prawach klasyka, budzi tyleż emocji, ile wyrozumowanego szacunku. Dawni przeciwnicy nie mieli dość siły, aby ostrzec przed nim publiczność i teatry. Obecni entuzjaści nie mają dość siły, aby go obrzydzić (jeśli się zważy, że dawni przeciwnicy są obecnymi entuzjastami, nie ma w tym nic szczególnie dziwnego). Jako klasyk już dzisiaj Brecht narażony na każdą przygodę, może się pojawiać w repertuarze każdego teatru i być odczytany w najbardziej nieortodoksyjny sposób. Ale też jako klasyk stał się niezniszczalny i obawy ortodoksów, rozumiejących literalnie jego doktrynę, wydają się płonne. Żaden reżyser ani aktor nie może już zaszkodzić Brechtowi, tak jak nie jest w stanie zaszkodzić Szekspirowi.

Kiedy w roku 1952 Berliner Ensemble przyjeżdżał do Polski, Brecht wydawał się wartością osobiście niemiecką. Dzisiaj stał się wartością światową, jego teatr elementem kultury teatralnej o zasięgu uniwersalnym. Stał się także wartością polskiej kultury teatralnej, zwłaszcza w ostatnim okresie — jako klasyk. Sytuacja jest więc zmieniona. Wówczas polska publiczność i polski teatr spotkały się z obcym zjawiskiem. Obecnie Brecht niemiecki spotyka się z Brechtem polskim. Brecht idealny, przechowywany w Berliner Ensemble, jak wzorzec metra w Biurze Miar i Wag w Sevres pod Paryżem, z Brechtem zasymilowanym, zadaptowanym, ukształtowanym na obraz i podobieństwo własne nadwiślańskich Słowian (...).

BERTOLT BRECHT

MATKA COURAGE I JEJ DZIECI

(MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER)

KRONIKA WOJNY TRZYDZIESTOLETNIEJ

przełożył *Stanisław Jerzy Lec*

tłumaczenie songów:
Władysław Broniewski i *Stanisław Jerzy Lec*

OSOBY

MATKA COURAGE — *Sidonia Błasińska*
KATARZYNA — *Irena Olecka*
KUCHARZ — *Jan Bógdoł*
KAPELAN — *Włodzimierz Wiszniewski*
SCHWEITZERKAS — *Aleksander Iwaniec*
EILIF — *Piotr Brzeziński*
YVETTE — *Halina Kazimierowska*

ŻOŁNIERZE: — *Krystyn Wójcik*
— *Krzysztof Ziembiński*
— *Ludwik Paczyński*
— *Piotr Sowiński*
— *Leopold Matuszczak*
— *Marian Drozdowski*
— *Maciej Polaski*

LUDNOŚĆ CYWILNA:

— *Zofia Stefańska*
— *Barbara Wronowska*
— *Stanisław Olejarnik*
— *Barbara Wronowska*
— *Barbara Pohorecka*
— *Tadeusz Zadora*
— *Witold Zarychta*

REŻYSERIA: *KAZIMIERZ BRAUN*
SCENOGRAFIA: *JERZY TOROŃCZYK*
MUZYKA: *PAUL DESSAU*
OPRACOWANIE MUZYCZNE: *EDWARD MARCZEWSKI*
ASYSTENT REŻYSERA: *ALEKSANDER IWANIEC*

Premiera 24 stycznia 1968

Wydaje się, że przestrzeganie ortodoksji w interpretacji Brechta powinno pozostać zadaniem Zespołu Berlińskiego, który zapewnił sobie pozycję jednego z najwybitniejszych teatrów współczesnych. I — być może — powinno się do tego teatru-wzorca ograniczyć. Tworzenie powszechnie obowiązujących modeli było ważne w okresie zdobywania przez Brechta zasięgu światowego. Dzisiaj proces ten dokonał się, Brecht stał się klasykiem, trzeba z tego wyciągnąć wnioski. Wyciągnąć wobec Brechta te wnioski, które sam wyciągnął wobec klasyki. A Brecht wyśmiewał onieśmielenie klasyką, nawoływał do odmienienia jej funkcji zgodnie z potrzebami czasu i sam tę funkcję zmieniał; pokazywał że kontynuacja polega często na negowaniu. Dlaczego Brechta klasyka miałby oszczędzić los, który spotkał klasyków od Szekspira do Schillera? Kto tego nie chce zrozumieć, dowodzi, że zaskoczony został skalą, jaką Brecht osiągnął po śmierci. Widzi punkt wyjścia, ale nie dostrzega punktu dojścia. Trzeba się zatem pogodzić z faktem, że dzisiaj mamy nie jednego, lecz wielu Brechtów. Jest francuski Arturo Ui Łomnickiego i jest „modelowy", niemiecki Arturo Ui Schalla. Jest francuska Courage Montere, polska Courage Eichlerówny i jest „modelowa", klasyczna już Courage Heleny Weigel. „Uniwersalność „wartości: Brecht" wyraża się poprzez różnorodność jej narodowych wcieleń.

ANDRZEJ WIRTH

Teatr, jaki mógłby być, WAF, 1964

---

*) Szkic był pisany w czerwcu 1962.

Sidonia Błasińska jako Matka Courage
(zdjęcie z próby)

BOŻENA FRANKOWSKA

Matka Courage Heleny Weigel i Ireny Eichlerówny

Mutter Courage und ihre Kinder, tak brzmi pełny tytuł dramatu, powstała w roku 1938. Wystawienia doczekała się w roku 1945 (Constanza Stadttheater), w trzy lata później berlińskiej premiery (1948 Deutsches Theater). Podnietą do napisania *Mutter Courage* było dla Brechta dzieło Grimmelshausena *Die Landstetzerin Courasche*. Podsunęło ono Brechtowi pomysł zastosowania na scenie

Helena Weigel

epickiej narracji. W epickiej narracji w wojnie trzydziestoletniej najważniejsz są (jak w powieści): konstrukcje czasu i bohatera; dla sceny będzie to zagadnienie wartości wydarzeń i przemian bohatera, Mutter Courage przede wszystkim. Bo w niej i w jej dziejach krystalizuje się upływający czas i tylko jej przeżycia nadają sens dramatowi.

Publiczność polska dwukrotnie widziała w rolach Mutter Courage wielkie aktorki. W roku 1952 Polska (Warszawa, Kraków, Łódź) gościła Berliner Ensemble i Helenę Weigel w roli Matuli Kuraż — jak pisali ówcześni recenzenci. W roku 1962 Teatr Narodowy w Warszawie wystąpił z przedstawieniem *Mutter Courage*, z Ireną Eichlerówną w roli głównej.

Przedstawienie Berliner Ensemble było przedstawieniem walczącego dramatu i ideowego teatru. Przedstawienie Teatru Narodowego, dzięki grze Ireny Eichlerówny, było dramatem doświadczenia, bardzo ludzkiego, bardzo zwykłego i bardzo przez to tragicznego w swojej grozie i krzywdzie ludzkiej. Ale nie tylko. Podprowadzało ofiarę wojny do granicy, za którą kończy się bierna zgoda na rzeczywistość, a zaczyna walka człowieka, który nie ma już wprawdzie nic do stracenia, ale chce jeszcze porachować się ze światem. Eichlerówna (bo to ona, nie reżyser zachwiała tekstem sztuki i jego interpretacjami) pokazała na scenie kobietę, która robi co może, żeby nie dać się unicestwić toczącej się wokół niej zawierusze wojennej. Kieruje się w tym dążeniu po ludowemu trzeźwą logiką i naturalnym instynktem życia. Na szalę walki rzuca wszystkie posiadane zalety ciała (kobiecość, kokieterię i ducha) świadomość absurdalności swego losu, spryt, drwinę, niezmożoną energię, umiejętność przezwyciężania siebie). Kocha dzieci i walczy o egzystencję. Ale nie może uratować ani swego dobytku, ani ochronić przed śmiercią swoich dzieci, ani własnego prawa do zwykłego kramarskiego żywota. Jedyną rzeczą jakiej broni do końca jest godność ludzkiego cierpienia i duma człowieka, który w walce z losem zamierza ulec tylko śmierci.

Przedstawienie Berliner Ensemble było próbą stworzenia współczesnego teatru ludowego, w formie antymieszczańskiego, pacyfistycznego w ideologii. Temu założeniu zostało w nim podporządkowane absolutnie wszystko: tekst kroniki bez wyraźnego konfliktu dramatycznego, zasada inscenizacji głęboko osadzona w tradycji aluzyjnie wspomnianego średniowiecznego i renesansowego teatru ludowego, dekoracje — surowe i proste. To założenie podbudowała również gra aktorów, głównie Mutter Courage, od której wiele — jeśli nie wszystko — zależy w wymowie przedstawienia.

Brecht napisał epicką opowieść o kobiecie z ludu, kramarce po trochu i markietance, której charakter ukształtowała wojna i której poczynania określa zawsze konieczność dostosowania się do wojennych warunków tak dalece, że bez wojny nie widzi ona dla siebie możliwości życia, choć wojna zniszczy jej dorobek materialny, zabierze dzieci

i stanie się ślepym losem, który ją zmoże ostatecznie i w końcu załamie. Autor i inscenizator tłumacząc wymowę berlińskiej premiery powiedział: „Autorowi sztuki nie zależy wcale, aby w zakończeniu sztuki otworzyć oczy Courage. (...) Zależy mu na tym, aby przejrzał widz". Courage pod koniec wojny nie orientuje się, że jest zarazem wytworem i ofiarą wojny, która wypaczyła jej charakter, z dobrej uczyniła nikczemną i nie przyniosła jej nic prócz nieszczęścia. Na wskazanie widzowi tych wniosków nakierowana była inscenizacja w Berliner Ensemble i postać Mutter Courage w wykonaniu Heleny Weigel.

Irena Eichlerówna jako Matka Courage

W jej wykonaniu Mutter Courage dobra z natury i zwykła kobieta Anna Fierling, zmieniona przez wojnę w nikczemną hienę przez wojnę zostaje pokonana. Gdy pod koniec przedstawienia aktorka podnosi się znad ciała martwej Katarzyny jest zmiętym na wojnie łachmanem człowieczeństwa. Ta stara kobieta zarzuca uprzęż i ciągnie dalej swój wóz już tylko po to, by skołatane ciało i wyschłe serce znalazło gdzieś śmierć.

Mutter Courage Eichlerówny zdobywa się na niezwykły hart ducha. O wiele większy niż ten, który możnaby wpisać pomiędzy rządki Brechtowskiego tekstu, o wiele większy niż ten; który zamierzał ukazać Brecht w roku 1938, wyobrażając sobie zło nadciągającej wojny i wznosząc przeciw niej protest humanisty — tragiczny apel człowieka przeciwko czynom ludzi. Eichlerówna nie może rozstać się z ciałem córki, aż pod wpływem nagłej decyzji wyprostowuje się. Szybko i zdecydowanie spełnia trzy czynności — wszystkie zwykłe i najprostrze: zabraną z wozu płachtą przykrywa ciało Katarzyny, płaci chłopom za pogrzebanie trupa i zarzuca sobie uprząż na szyję. Teraz rusza dalej. Nie jest złamana i nie wlecze się ostatkiem sił. Rusza jak symbol człowieka nie zmożonego żadnym nieszczęściem, jak przykład człowieka, który wie, że godności ludzkiej w każdej sytuacji przystoją tylko dwie rzeczy: jasność myśli i działanie. Rusza przed siebie, ale rusza jakby do walki. Takiej Mutter Courage nie wymyślił ani Brecht, ani Weigel, ani liczne obce i polskie interpretatorki (Ida Kamińska w Teatrze Żydowskim w Warszawie, 1967, Lidia Zamkow w Teatrze Starym w Krakowie, 1962. Słusznie zauważył Jan Kott w sugestywnym szkicu, że Mutter Courage Eichlerówny wyrosła z wiedzy o wojnie, której nie mógł mieć Brecht w roku 1938, ani Weigel w roku 1945. Bo taką wiedzę mogła mieć tylko aktorka kraju okupowanego przez hitlerowców na wschodzie Europy. Stworzyć ją mogły tylko opowieści epoki pieców, wspomnienia o bliskich i znajomych, których nie ma, wędrówki po grobach, których także nie ma. Oczywiście wraz z przekonaniem, że teatr jako instytucja społeczna odpowiedzialny jest za myśli i uczucia widzów, a zadaniem aktora jak zadaniem pisarza — przy odmienności środków — jest dać studium świata poprzez studium charakterów, odtworzyć na scenie dramat człowieka z tekstu roli i tworzywa własnego talentu i pamięci. Cel bowiem i źródło obserwacji dla piszarza i aktora jest to samo: człowiek, tylko środki są inne, w teatrze bogatsze o dotykalny kształt i barwę, uboższe o niepowtarzalność.

BOŻENA FRANKOWSKA

„*Matkę Courage* uważa się na ogół za najciekawszy utwór Brechta, obok przerobionej z Johna Gaya *Opery za 3 grosze*. Wszyscy domyślają się, że podtytuł „Kronika z czasów wojny trzydziestoletniej" jest tylko literackim wybiegiem maskującym przed cenzurą burżuazyjną właściwą tendencję sztuki, satyryczną i aktualną. Tak, to tragisatyra polityczna, służąca tym samym celom, jakim farsa satyryczna o Dzielnym wojaku Szwejku służyła. Nie można więc miary historycznej przykładać ani do opisowej strony dramatu, ani do tła dekoracyjnego czy kostiumów. Godzimy się na brak bohaterów pozytywnych, którymi mogli być jedynie buntujący się chłopi lub wyuzdaną soldateską udręczeni miejscy plebejusze. Satyrze i komedii, z dodatkiem „tragi" lub bez niego, brak ten uchodzi. Zresztą sztuka Brechta tak dosadnie przedstawia istotę interesów „kunsztu" wojennego i tych, co z niego żyją (nie tylko w XVII wieku), tyle wykazuje zrozumienia dla łatwowiernych jego ofiar oraz dla tych, których sumienie i serce z machinacjami wojennymi, z najprostszych ludzkich względów, pogodzić się nie może, taki wreszcie daje obraz upadku moralnego kombinatorów budujących na permanentnej wojnie wszystkie swe nadzieje, że ten negatyw życia człowieczego nie wymaga pozytywu pełniącego wobec widowni funkcję katharsis".

LEON SCHILLER
„Pamiętnik Teatralny", 1952

W Polsce w trzydziestym dziewiątym
Była krwawa rzeź.
Niejedno miasto opustoszało.
Niejedna wieś.

Żonie przepadł mąż na wojnie,
Siostrze brat.
Dziecko daremnie szukało rodziców,
W gruzach zaginął ślad.

Potem już z Polski nie było
Żadnych listów ni wieści,
Lecz krąży po wschodnich krajach historia,
Co aż w głowie się nie mieści.

Spadł pierwszy śnieg, kiedy ludzie
Widzieli na własne oczy,
Że się przez Polskę
Krucjata dziecięca toczy.

To głodne dzieci szosami
W małych oddziałach szły
I zabierały inne
Z porozstrzelanych wsi.

Chciały uciekać przed straszną wojną,
Aż dojdą pewnego dnia
Do takiego kraju,
Gdzie jeszcze pokój trwa.

W południowo-wschodniej Polsce,
Gdy śnieg leżał po pas,
Widzieli tych pięćdziesięciu pięciu
Ostatni raz.

Kiedy przymykam oczy,
Widzę ich, jak szli,
Od jednej wsi zburzonej
Do drugiej zburzonej wsi.

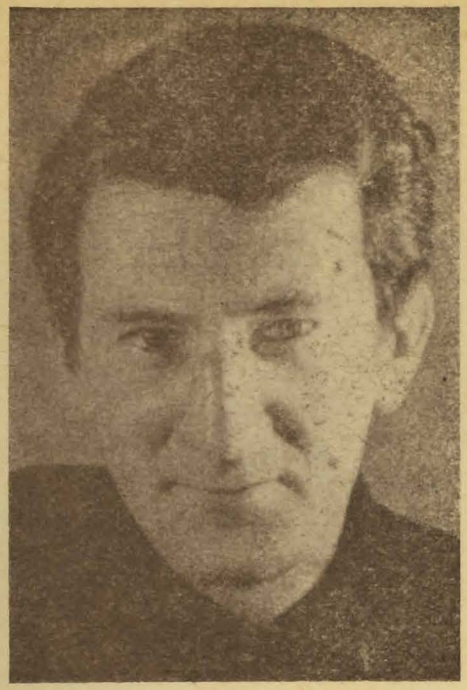
BERTOLT BRECHT
tłum. A. M. Swinarski

PROFILE

Z bieżącym numerem programu rozpoczynamy publikację cyklu „Profile", w którym przedstawimy Państwu stopniowo zespół artystyczny naszego teatru.

SIDONIA BŁASIŃSKA urodziła się 20 grudnia 1934 roku. Studia aktorskie odbyła w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi. Debiutowała w 1956 roku na scenie Teatru Powszechnego w Łodzi jako Eliza w *Pygmalionie* G. B. Shawa (reżyseria Jadwigi Chojnackiej). Następnie występowała kolejno w Teatrze Powszechnym w Łodzi (1956—59), w Teatrze A. Mickiewicza w Częstochowie (1959/60), w Teatrze 7.15 w Łodzi (1960/61), w Teatrze W. Horzycy w Toruniu (1961—63)i w Teatrze A. Węgierki w Białymstoku. Zwróciła uwagę wieloma bardzo dobrymi kreacjami aktorskimi, z których do ciekawszych należą: Beatrycze w *Wiele hałasu o nic* W. Szekspira, Cosima w *Huzarach* P. Breale'a, Szura w *Jegorze Bułyczowie* M. Gorkiego, Kasia w *Igraszkach z diabłem* J. Drdy, Podstolina w *Zemście* A. Fredry i *Pani Dally* w sztuce W. Hanleya pod tym tytułem. Najlepszą i najbardziej znamienną dla talentu i upodobań Sidonii Błasińskiej jest niewątpliwie rola Elizy w *Pygmalionie* grana przez nią trzykrotnie, zawsze z dużym powodzeniem: Łódź (reż. J. Chojnacka, 1956), Częstochowa (reż. M. Winkler, 1959) i Białystok (reż. K. Meissner, 1961).

IRENA OLECKA, jedna z najmłodszych członkiń naszego zespołu aktorskiego, urodziła się 22 kwietnia 1940 roku. Studia aktorskie odbyła w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. Debiutowała w 1961 roku w *Żywocie Józefa* Mikołaja Reja (Teatr Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, reżyser — M. Straszewska). Po rocznym pobycie na scenie zielonogórskiej występowała kolejno w Teatrze Dolnośląskim w Jeleniej Górze (1962/63), w Teatrze im. S. Żeromskiego w Kielcach (1963—65) i w Teatrze im. A. Węgierki w Białymstoku (1965—67). W ciągu swej niezbyt długiej jeszcze kariery zdążyła już zwrócić uwagę kilkoma bardzo dobrymi rolami, do których należą między innymi Stelka w *Fantazym* J. Słowackiego (1962), Ofelia w *Hamlecie* W. Szekspira (1963), Amelia w *Mazepie* J. Słowackiego (1965 i 1967), Laura w *Szklanej Menażerii* T. Williamsa (1966) i Celimena w *Mizantropie* Moliera (1967).



JAN BÓGDOŁ urodził się 3 lipca 1930 roku w Katowicach. W 1957 r. ukończył Państwowe Studio Dramatyczne w Katowicach założone i prowadzone podówczas przez Gustawa Holoubka. Debiutował tego samego roku w Teatrze Popularnym w Grudziądzu rolą Jamesa w *Szklanej Menażerii* T. Williamsa. Występował dotychczas już na pięciu scenach polskich: Teatr Popularny w Grudziądzu (1957/58), Teatr W. Bogusławskiego w Kaliszu (1959—60), Teatry Dramatyczne w Szczecinie (1960—62), Teatr A. Fredry w Gnieźnie (1962/63) i Teatr W. Horzycy w Toruniu (1963—67). Jan Bógdoł uprawia aktorstwo oszczędne, intelektualne, drążące raczej w głąb postaci niż szukając zewnętrznych efektów roli. Spośród licznych, zawsze interesujących jego kreacji do wybitnych zaliczyć wypada: Przełęckiego w *Przepióreczce* S. Żeromskiego, Lenniego w *Myszach i ludziach* J. Steinbecka (reż. J. Krassowski, 1965) i Billa Maitlanda w prapremierze polskiej *Nie do obrony* J. Osborne'a (reż. K. Braun, 1966).

WŁODZIMIERZ WISZNIEWSKI, znany bywalcom lubelskiego teatru już od lat dziesięciu, urodził się 5 maja 1934 roku. Dyplom aktorski uzyskał w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi. Debiutował w 1957 roku na scenie Teatru im. J. Osterwy jako Don Feliks w *Wędce Feniksany* Lope de Vegi (reżyseria J. Golińskiego). Do dziś pozostał wierny Lublinowi i jest jednym ze stałych filarów sceny lubelskiej. Publiczność nasza zna go z wielu znakomitych ról, jak między innymi Mistrz Blazjusz w *Nie igra się z miłością* Musseta, Piotr w *Smaku miodu* S. Delaygh, Wojewoda w *Horsztyńskim* Słowackiego, Szeryf w *Autobusie do Montany* i Książę Yorku w *Ryszardzie II*. Do szczególnych osiągnięć Włodzimierza Wiszniewskiego należy pełen temperamentu i życia Czepiec w *Weselu* S. Wyspiańskiego (1964 rok, reż. Z. Modrzewska) i Edek z *Tanga* S. Mrożka (1965 rok, reż. J. Gruda).

W repertuarze Teatru:

MAZEPA
dramat romantyczny Juliusza Słowackiego

PANIENKA Z OKIENKA
widowisko staropolskie według znanej powieści Deotymy

KULIG
widowisko śpiewno-taneczne Leona Schillera

MATKA COURAGE I JEJ DZIECI
kronika dramatyczna z wojny trzydziestoletniej Bertolta Brechta

W przygotowaniu:

WIATR W GAŁĘZIACH SASSAFRAS
pierwszy w dziejach teatru „western na scenie" Renè de Obaldii

NIEMCY
dramat z czasów drugiej wojny światowej Leona Kruczkowskiego

REDAKCJA PROGRAMU:
ZOFIA REKLEWSKA

OPRACOWANIE GRAFICZNE:
ROMUALD LAMEŃSKI

PROJEKT OKŁADKI:
JERZY TOROŃCZYK

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI:
STANISŁAW MALESZEWSKI

KONTROLA TEKSTU:
MARIA ALEKSY

KIEROWNIK TECHNICZNY:
WŁADYSŁAW SZURLEWICZ

KIEROWNIK SCENY:
EDWARD KLIMEK

ŚWIATŁO:
EDWARD CIECHOŃSKI

KIER. PRAC. KRAWIECKIEJ:
ANIELA MICHOŃSKA

PERUKI:
MARIAN MARZYCKI

REKWIZYTOR:
RYSZARD RUDAŚ

PRACOWNIA MODELATORSKA
JADWIGA MARKOWSKA

PRACOWNIA PLASTYCZNA:
ROMUALD LAMEŃSKI

REALIZACJA AKUSTYCZNA:
STANISŁAW PAWLUK

PROGRAM NR 141/7 CENA ZŁ 3

LZGraf. zam. 4313. 8.1.68. 2000 P-7-4378