TEATR BAGATELA

TEATR BAGATELA

im. Tadeusza Boya Żeleńskiego

LIST SYNA BOYA-ŻELEŃSKIEGO

W związku z propozycją nadania dawnemu Teatrowi Rozmaitości nowej nazwy: Teatr Bagatela imienia Tadeusza Boya-Żeleńskiego Redakcja „Dziennika Polskiego" otrzymała list od syna pisarza, warszawskiego artysty teatru, Stanisława Żeleńskiego, w którym pisze on:

„Ze wzruszeniem przeczytałem list od Redakcji. Dziękuję serdecznie „Dziennikowi Polskiemu" za sugestię, aby nazwać Teatr imieniem Ojca.

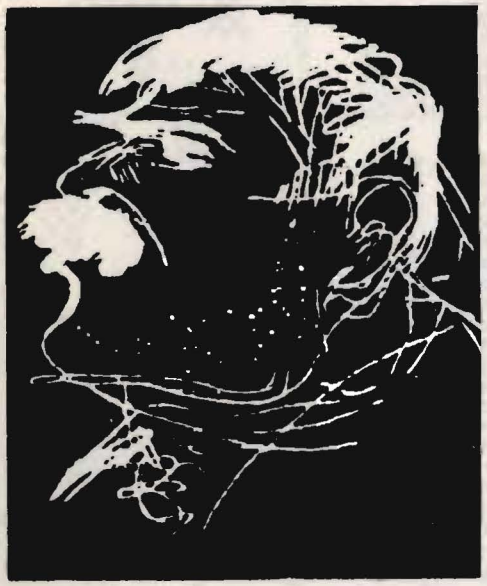
Ponieważ, jak zaznaczono, wymagana jest na to zgoda rodziny – rzecz oczywista, że zgadzam się z dużą radością.

List Redakcji przypomniał mi moje młode lata, gdyż sąsiadowałem dość blisko z Teatrem Bagatela, gdy mieszkaliśmy przy ul. Krupniczej, a urodziłem się w domu, na którym znajduje się tablica, poświęcona pamięci Ojca.

Jeszcze raz dziękuję.

Stanisław Żeleński

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: MIECZYSŁAW GÓRKIEWICZ
V-CE DYREKTOR: JERZY MEISSNER
KIEROWNIK LITERACKI: LESZEK ELEKTOROWICZ



Gdy przed kilkunastu laty generalnie zmieniano nazwę Teatrów Młodego Widza, zaproponowano w ich miejsce – Rozmaitości. Tym samym równocześnie w różnych miastach kraju powstały Teatry Rozmaitości. Nazwa to wprawdzie o pięknych tradycjach dawnej teatralnej Warszawy, ale – zwielokrotniona – niewiele mówiąca. Nic też dziwnego, że z biegiem czasu ochrzczone nią teatry pozbywały się tego przypadkowego miana (m. in. Rozmaitości wrocławskie).

Pomyślała o zmianie i nowa dyrekcja krakowskich Rozmaitości. W poszukiwaniach za nową nazwą teatru zwrócono się do opinii społecznej, do widzów. Wespół z Redakcją „Dziennika Polskiego" ogłoszono konkurs na nazwę dla swojej placówki, sugerując uczynienie patronem Teatru – Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Nie tylko dlatego, że odegrał on poważną rolę w życiu teatralnym Krakowa, ale również dlatego, że związany był silnie właśnie z gmachem, w którym mieści się Teatr, mieszkając tu po swym ślubie z Zofią Pareńską. Upamiętnia to dziś odsłonięta przed kilku laty – z inicjatywy Klubu Miłośników Teatru – tablica ku czci Boya. Co więcej, z Boyem wiąże się geneza pierwotnej nazwy tej sceny: Bagatela. Ale o tym za chwilę.

Na konkurs wpłynęło 166 odpowiedzi. Nazw sugerowano kilkadziesiąt. Oto niektóre z propozycji: Melpomena, Peleryna, Współczesny, Polski, Oryginalny, Sfinks, Nowoczesny, Młodość, Uniwersalny, Wyzwolenie, Legenda. Wielu autorów konkursowych odpowiedzi proponowało nazwanie Teatru imieniem któregoś z wybitnych twórców teatru. Oto najczęściej powtarzające się nazwiska: Stanisław Wyspiański, Gabriela Zapolska, Aleksander Fredro, Karol Frycz, Józef Węgrzyn, Ludwik Solski. Ale najwięcej uczestników konkursu opowiedziało się za Tadeuszem Boyem-Żeleńskim – jako patronem Teatru. Nie brakło też głosów, proponujących powrót do dawnej nazwy tej sceny: Bagatela. Dwie odpowiedzi łączyły obie nazwy: Teatr Bagatela imienia Tadeusza Boya-Żeleńskiego.

Jury konkursu, złożone z przedstawicieli Kierownictwa Teatru Rozmaitości oraz Redakcji „Dziennika Polskiego" i „Gazety Krakowskiej", zdecydowało się na tę właśnie nazwę. Zaakceptowana ona też została przez Prezydium Rady Narodowej m. Krakowa.

Dlaczego Bagatela? I dlaczego imienia Boya-Żeleńskiego?

Jak przypomniała w czasie obrad jury Maria Malicka, to właśnie Boy stał się przypadkowym autorem pierwotnej nazwy tej sceny. Oto gdy jej twórca, właściciel koncernu IKC, Marian Dąbrowski, zaprosił ówczesnych koneserów sztuki na konferencję celem zasięgnięcia ich opinii na temat przyszłej nazwy projektowanej placówki, Boy, zjawiwszy się na spotkaniu, zapytał:

– Po co nas pan wzywał?
– Chcę założyć teatr – odpowiedział Dąbrowski.
– Ba-ga-te-la! – wykrzyknął Boy.
– Mamy znakomitą nazwę dla nowej sceny – ucieszył się gospodarz.

Konferencja była skończona. Nowy teatr nazwano Bagatelą.

Tyle o genezie powstałej przed pół wiekiem krakowskiej sceny Bagatela. A teraz o jej tradycjach. Przyjęła się opinia, że nazwa ta wiąże się z bagatelną działalnością artystyczną teatru. Że realizował on wyłącznie farsy, wodewile, krotochwile, niewiele ważące literacko i teatralnie. Może tak i było – ku końcowi pracy tej sceny, gdy wreszcie zakończyła ona swój żywot, zamieniona na kilka lat przed wojną w kino „Scala" (nawrót do tej nazwy też sugerowało kilku uczestników konkursu). Ale bywały i piękne, bujne okresy pracy Bagateli, które na trwałe zapisały się na kartach historii krakowskiego teatru.

Przede wszystkim słynęła Bagatela z gościnnych występów czołowych „gwiazd" stołecznych. Frenkiel, Węgrzyn, Kamiński, Brydziński stwarzali na jej scenie niezapomniane kreacje. Przez długie lata naczelnym reżyserem Bagateli był wybitny artysta lwowski, Jan Nowacki. Po nim reżyserską batutę objął znakomity Aleksander Węgierko. Z Bagatelą związała się – w rok po otwarciu sceny – startująca wówczas w teatrze Maria Malicka, która dziś wróciła do gmachu przy ul. Karmelickiej.

Wspomina pani Maria swe pierwsze role w Bagateli: w „Grubych rybach" Bałuckiego z Frenklem i Kamińskim, „Sublokatorce" Grzymały-Siedleckiego z Węgrzynem, „Karykaturach" Kisielewskiego z Brydzińskim. Wspomina komedie, które przez długie miesiące nie schodziły z afiszów: „Koteczkę" czy dwuosobową sztukę „Świt, dzień i noc" (grała w niej z kilkoma partnerami na różnych scenach; tu, w Bagateli z Węgierką). Tą właśnie sztuką pożegnała artystka Kraków, wyjeżdżając do Warszawy.

A zatem nie była Bagatela teatralną bagatelą...

Krystyna Zbijewska

Niemałą jest rola odegrana w dziejach ducha ludzkiego przez teatr, zauważyć jednak można, że jego rozkwit łączy się głównie z dwoma momentami dziejów: z najwyższą cywilizacją społeczeństw i z obudzeniem się, walką lub triumfem narodowej myśli. Nic w tym, zdaniem moim zadziwiającego, teatr bowiem w prawdziwym jego i wyższym znaczeniu jest ważną gałęzią nauki człowieka i studiów nad sercem ludzkim. A dlaczego, oto głównie dlatego, że przedstawiając uczucia ludzkie, przemawia silnie do serca ludzkiego, a przemawiając do niego porusza przede wszystkim to, co w nim najwięcej jest ludzkiego, to, co najbardziej człowieka od zwierzęcia odróżnia — uczucie miłości ojczyzny. Teatr przemawia dźwiękami ojczystymi, nie do tych lub do owych, do wszystkich, do wszystkich zarówno i jednocześnie, do wszystkich głosem ludzkim i ludzkich uczuć i tym jest prawdziwie i w wyższym znaczeniu demokratycznym, nie przybierając wcale demokratycznych form, lecz przeciwnie, jeżeli jest estetycznie znakomitym, unikając ich starannie (...).

Nic na świecie nie jest więcej wystawionym na złość ludzką jak teatr. Jest to tarcza, do której wszyscy strzelać mogą bezpiecznie i bez obawy; teatr bowiem nie może i nie powinien odstrzeliwać się.

Teatr obejmuje całość życia ludzkiego od najpospolitszej krotochwili do pełnej grozy tragedii; sąd zatem o nim czyli krytyka, wymaga obszernej a najróżnorodniejszej wiedzy, głębokiej nauki filozoficznej transcendentalnego umysłu — a tymczasem, że użyję pospolitego wyrażenia, wszystko to nie zawsze opłaci się (...).

Nic nie odstręcza bardziej, i słusznie, natur niepospolitych od teatru, jak przesadne mniemanie o jego znaczeniu, jak fałszywe a zbyt często obłudne stawianie go na równi ze świątynią i z instytucjami wyższego rzędu moralnego. Teatr przecież był, jest i będzie potrzebą ludzkości, a dobrze zrozumiany był, jest i nie przestanie być jedną z jej szlachetnych potrzeb (...).

Gdyby się zapatrywać na teatr z konwencjonalnego stanowiska moralności, gdyby się nie chciało nigdy nikogo w pospolitym tego słowa znaczeniu zgorszyć, nic by się wystawić nie dało i przed każdym przedstawieniem trzeba by się zawahać, a ostatecznie cofnąć. Pozostałby jedynie teatr dla dzieci. Wiemy przecie, że nie taki jest cel ani takie zadanie teatru, że jak nikt rozsądny nie przychodzi do teatru, aby się moralizować, zdobywać sobie zasady i przekonania, tak samo nikt z rozumnych nie przychodzi się gorszyć do teatru. Teatr bowiem przedstawia świat, a świat moralny nie jest. (...)

Śliską jest więc droga teatru. Aby na niej nie utknął i nie upadł, odpowiedział poważnemu powołaniu, ustrzegł się moralnej i estetycznej pospolitości, hartował i krzepił, nie rozstrajał i znieważał, karmił zdrową strawą, nie schlebiał złym instynktom i poziomym żądzom, pospolitym i brudnym namiętnościom, stężał, nie rozluźniał społeczeństwa, jest to zadaniem scenicznych pisarzy, kierownictwa i aktorów; w czwartym dopiero rzędzie przychodzi publiczność, bo ją teatralnie wykształcić jest teatru, czyli trzech powyższych czynników obowiązkiem.

STANISŁAW KOŹMIAN

KARIERA ARTURA UI

BERTOLT BRECHT

BERTOLT BRECHT
(„Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui")
Przekład — Roman Szydłowski i Witold Wirpsza

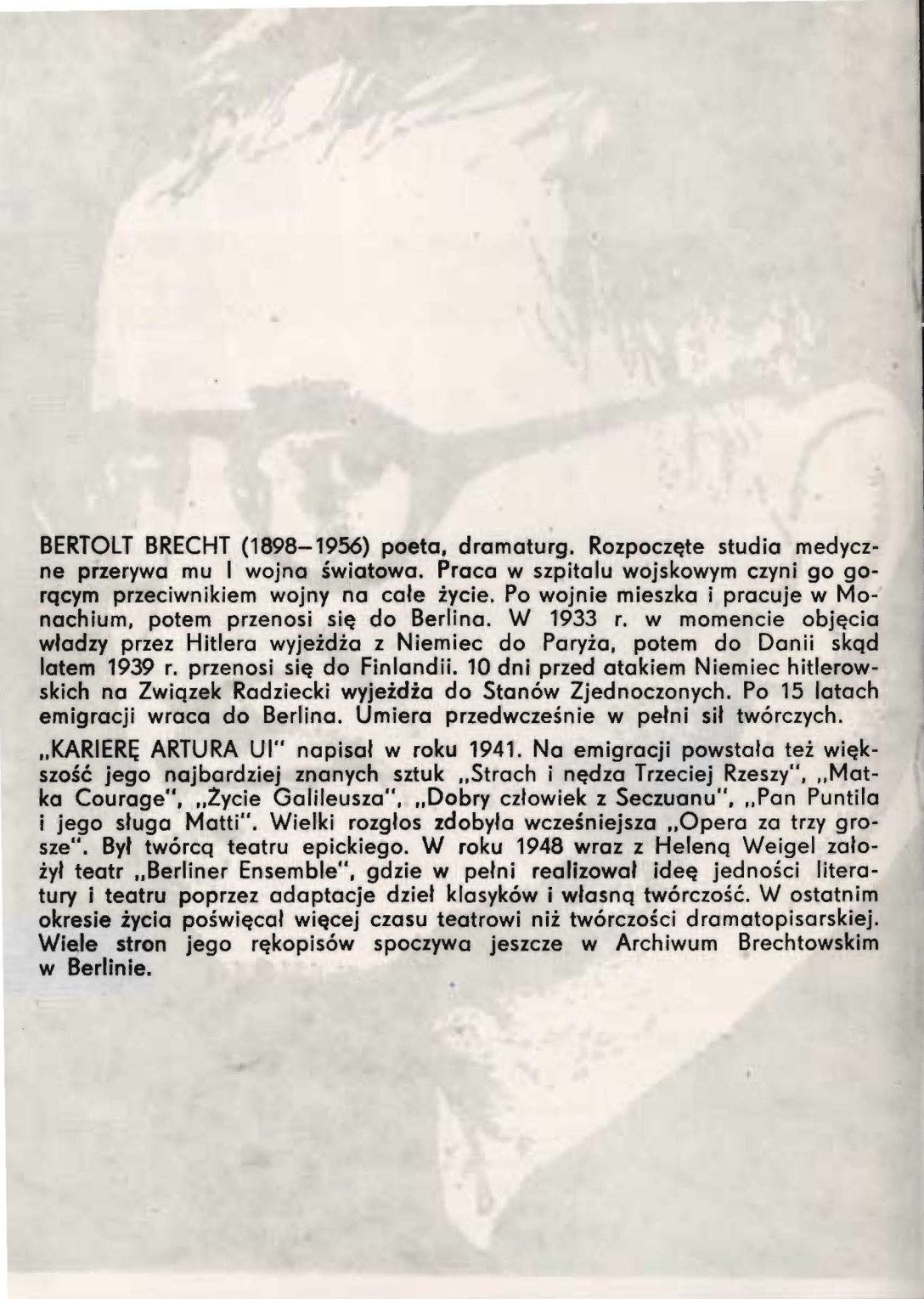
Reżyseria — Mieczysław Górkiewicz
Scenografia — Janusz Warpechowski
Muzyka — Hans Dieter Hosalla

Asystent reżysera — Ewa Zytkiewicz

OBSADA:

ZAPOWIADACZ	— Wiesław Wójcik
FLAKE businessmeni — przywódcy	— Józef Dietl
BUTCHER trustu kalafiorowego	— Wacław Czaicki
CLARK	— Witold Gruszecki
SHEET właściciel stoczni	— Ferdynand Solowski
STARY DOGSBOROUGH	— Antoni Żukowski
MŁODY DOGSBOROUGH	— Ryszard Balcerek
ARTURO UI, szef bandy gangsterskiej	— Tadeusz Kwinta
ERNESTO ROMA, jego adiutant	— Janusz Nowicki
TEDD RAGG, reporter czasopisma „Star"	— Stanisław Berny
DOCKDAISY	— Zofia Kalińska
EMANUELE GIRI, gangster	— Władysław Pawłowicz
BOWL, kasjer u Sheeta	— Jerzy Stanek
O'CASEY Z KOMISJI ŚLEDCZEJ	— Bohdan Grzybowicz
GIUSEPPE GIVOLA, właściciel kawiarni, gangster	— Stanisław Rychlicki
AKTOR	— Tadeusz Tarnowski
HOOK, hurtownik warzyw	— Stanisław Zachara
OSKARŻONY FISH	— Wiesław Wójcik
OBROŃCA	— Andrzej Wiśniewski
SĘDZIA	— Bohdan Grzybowicz
LEKARZ	— Marek Chodorowski
OSKARŻYCIEL	— Tadeusz Wieczorek
MŁODY INNA, zaufany Romy	— Ryszard Balcerek
IGNATIUS DULFEET	— Zbigniew Korepta
BETTY DULFEET, jego żona	— Renata Fiałkowska
SŁUŻĄCY DOGSBOROUGH	— Stanisław Zachara
KOBIETA	— Stanisława Waligórzanka

OBSTAWA ARTURA UI, REPORTERZY, UZBROJENI LUDZIE, HANDLARZE JARZYN Z CHICAGO I CICERO: Zbigniew Bednarczyk, Stanisław Berny, Wacław Czaicki, Marian Czech, Zbigniew Korepta, Ferdynand Solowski, Jerzy Stanek, Tadeusz Tarnowski, Tadeusz Zadora, Bogdan Gładkowski, Rafał Czachur, Marek Chodorowski, Andrzej Wiśniewski, Ryszard Balcerek, Rafał Micklewicz, Tadeusz Wieczorek, Wiesław Wójcik.



BERTOLT BRECHT (1898–1956) poeta, dramaturg. Rozpoczęte studia medyczne przerywa mu I wojna światowa. Praca w szpitalu wojskowym czyni go gorącym przeciwnikiem wojny na całe życie. Po wojnie mieszka i pracuje w Monachium, potem przenosi się do Berlina. W 1933 r. w momencie objęcia władzy przez Hitlera wyjeżdża z Niemiec do Paryża, potem do Danii skąd latem 1939 r. przenosi się do Finlandii. 10 dni przed atakiem Niemiec hitlerowskich na Związek Radziecki wyjeżdża do Stanów Zjednoczonych. Po 15 latach emigracji wraca do Berlina. Umiera przedwcześnie w pełni sił twórczych.

„KARIERĘ ARTURA UI" napisał w roku 1941. Na emigracji powstała też większość jego najbardziej znanych sztuk „Strach i nędza Trzeciej Rzeszy", „Matka Courage", „Życie Galileusza", „Dobry człowiek z Seczuanu", „Pan Puntila i jego sługa Matti". Wielki rozgłos zdobyła wcześniejsza „Opera za trzy grosze". Był twórcą teatru epickiego. W roku 1948 wraz z Heleną Weigel założył teatr „Berliner Ensemble", gdzie w pełni realizował ideę jedności literatury i teatru poprzez adaptacje dzieł klasyków i własną twórczość. W ostatnim okresie życia poświęcał więcej czasu teatrowi niż twórczości dramatopisarskiej. Wiele stron jego rękopisów spoczywa jeszcze w Archiwum Brechtowskim w Berlinie.

BERTOLT BRECHT dzisiaj

Roman Szydłowski

W roku 1971 odbyło się we Florencji colloquium w czasie którego Giorgio Strehler, wielki reżyser włoski, oświadczył, że jego zdaniem praca nad interpretacją dramaturgii Brechta nie tylko (jak sądzą niektórzy) się nie kończy, lecz dopiero teraz naprawdę się rozpoczyna. W czasie innego colloquium, które odbyło się w roku 1970 w Essen słyszałem, jak Roger Planchon dawał szereg przykładów zupełnie odmiennej interpretacji sztuk Brechta od tej, do jakiej przywykliśmy do tej pory.

Warto więc uprzytomnić sobie dzisiaj co z dzieła Brechta interesuje nas obecnie najbardziej, co stało się martwe, a co jest żywe i będzie jeszcze żywsze w przyszłości. Lion Feuchtwanger nazwał Brechta pierwszym pisarzem Trzeciego Tysiąclecia. Autor „Opery za 3 grosze" wyprzedził bowiem swoich współczesnych o całe stulecie i temu zapewne zawdzięcza swą długowieczność literacką. Ale właśnie dlatego ta część twórczości, która była najpopularniejsza w pierwszej połowie XX wieku, ta, która przyniosła mu wszechświatową sławę, interesuje nas dzisiaj najmniej. Była całkowicie zrozumiała dla widzów i czytelników epoki, w której powstała i dlatego jest już przestarzała dla nas. Brecht przywiązywał do niej zresztą najmniej wagi. Kiedy dyrektor teatru Am Schiffbauerdamm wyrwał mu nieledwie z rąk tekst „Opery za 3 grosze" – nie podpisał nawet tej sztuki. Uznał, że było to tylko opracowanie starego utworu Johna Gaya.

Więc nie „Opera za 3 grosze" i nie „Happy end", ani nawet „Matka Courage" interesują nas dziś najbardziej w dziele Brechta. Jeśli czytamy je na nowo i próbujemy je przemyśleć pod kątem widzenia zainteresowań współczesnego człowieka, znajdujemy w nim przede wszystkim trzy elementy wciąż żywe i aktualne: politykę, filozofię i poezję. Każdy z tych trzech pierwiastków wiąże się z naszym życiem i naszymi myślami, z naszymi odczuciami i potrzebami. W niektórych sztukach i wierszach Brechta znajdujemy jeden z nich, w innych są dwa. W najwybitniejszych krystalizuje się synteza wszystkich trzech głównych nurtów jego pisarstwa. I te są najwybitniejsze, te przetrwają najdłużej.

Polityczne znaczenie dramaturgii Brechta jest najłatwiej zrozumiałe. Pierwsze jego sztuki powstały w okresie wojen i rewolucji. Na jego oczach rozpadły się wilhelmińskie Niemcy i carska Rosja, nie mówiąc o austro-węgierskiej monarchii Habsburgów.

Cała jego twórczość przepojona jest nienawiścią do wojny i tępego głupiego militaryzmu w jego pruskim i nie tylko pruskim wydaniu. Z dalekiej Bawarii widać też było dość wyraźnie płomienie rewolucji rosyjskiej, która opromieniała świtem nadziei lata jego młodości. Nie musiał długo czekać na to, by dosłyszeć jej echa na ulicach Monachium. Ale rewolucja w Niemczech przegrała. Bawarska Republika Rad miała bardzo krótki żywot. Inaczej niż w Rosji, biała gwardia tu zwyciężyła a Brecht był naocznym świadkiem nie tylko puczu Kappa i słynnego marszu na Feldherrnhalle, w którym uczestniczył generał Ludendorff i Adolf Hitler, lecz także odrodzenia się ruchu hitlerowskiego po porażce z roku 1923 i jego ponownej ofensywy na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych. Umiał patrzeć bystro i daleko. Wkrótce doszedł do wniosku, że jedyną siłą, która może przeciwstawić się faszyzmowi są komuniści. I dlatego został jednym z nich.

Kiedy dziś czytamy jego sztuki polityczne, znajdujemy w nich dwie warstwy. Jedna, ta zewnętrzna, wierzchnia, ma charakter dokumentu, zapisu z czasów pogardy. Wiele takiego materiału, tak cennego dla historyków i badaczy tamtej epoki, tkwi w jednej z jego pierwszych sztuk, która nosiła pierwotnie tytuł „Sparta-

kus", a później wystawiona została pod tytułem „Werble w nocy". Wiele takiego materiału jest w jego wersji „Matki", lecz może najwięcej w reportażu scenicznym z państwa Adolfa Hitlera p.t. „Strach i nędza III Rzeszy". Ale im dalej od tamtych czasów, tym mniej interesuje nas dokumentarna strona tych dramatów, tym bardziej szukamy ich warstwy wewnętrznej, ukrytej pod płaszczykiem faktów i mniej lub więcej autentycznych wydarzeń.

Brecht był uczniem Piscatora i wiele zawdzięczał twórcy teatru politycznego i agitacyjnego. Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych chciał pisać sztuki agitacyjne, które pomagałyby w walce z faszyzmem. Ale nie byłby sobą, gdyby jego dramaty pisane nawet w tym okresie nie miały drugiego dna, owej filozoficznej głębi, która zapewniła im długowieczność. Tak było już w jego pierwszych sztukach (szczególnie w dramacie „Baal" i w dziwnym utworze „W gęstwinie miast"), tak było w komedii „Człowiek jak człowiek", a później w „Świętej Joannie szlachtuzów" i w „Krągłych i szpiczastych głowach". Brecht uciekał w nich od politycznej jednoznaczności, od reportażu, od teatru faktu w stronę myśli o człowieku i jego stosunku do społeczeństwa, w stronę problemów istotnych nie tylko dla czasów, w jakich te sztuki powstały, lecz także dla zupełnie innej epoki. Interesowała go dialektyka stosunków międzyludzkich, przyczyny zjawisk społecznych i politycznych, ich skutki. Tak powstały wciąż żywe jego „sztuki pouczające" (Lehrstücke).

Szedł dalej tym tropem pisząc „Karierę Artura Ui". Niby była to kronika wydarzeń z okresu dojścia do władzy Hitlera. Ale dążąc do wyobcowania całej akcji, przenosząc ją do Stanów Zjednoczonych, z Berlina do Chicago, ukazując hitlerowców jako amerykańskich gangsterów, zdobył Brecht nie tylko dystans do przedstawianych wydarzeń, lecz także wielki stopień uogólnienia. To też dziś w wiele lat po upadku III Rzeszy i Adolfa Hitlera, „Kariera Artura Ui" wzbudza wciąż duże zainteresowanie, podczas gdy „Strach i nędza III Rzeszy" jest już tylko sztuką historyczną. Podobnie jak Szekspir w swych kronikach historycznych dążył Brecht do przekazania prawdy o człowieku i społeczeństwie, budując swe metafory polityczne i filozoficzne na materiale faktów i wydarzeń, które znał z autopsji lub opisu. Im pojemniejsze, im głębsze jest to uogólnienie, im więcej współczesnych sytuacji i wydarzeń, im więcej współczesnych procesów w nim się mieści, tym bardziej jest ono dla nas dzisiaj żywe i ciekawe.

Rydwanem uskrzydlającym politykę i filozofię jest w dziele Brechta (podobnie jak u Szekspira) — poezja. Mówiąc o jego twórczości zapominamy nieraz, że był to przede wszystkim wielki poeta. Od czasów Heinego i Rilkego nikt tak nie pisał po niemiecku. Brecht czerpał soki swej poezji ze starego języka pierwszych niemieckich przekładów Biblii. Nie darmo nazwał swój pierwszy tomik wierszy (bardzo zresztą frywolnych) z właściwą mu przekorą „Postyllą domową" („Hauspostille"). Czerpał z dawnego języka niemieckich Minnesängerów i z języka pisarzy wieku XVII. Motyw matki Courage zaczerpnął z utworu Grimmelshausena „Wędrówki Courage". Ale umiał też posługiwać się po mistrzowsku językiem potocznym wieku XX, potrafił przetopić w swym poetyckim tyglu tak różnorodne elementy w kruszec o rzadkiej jednolitości, urodzie i niezwykle dźwięcznym brzmieniu. Nie wszystkie jego sztuki pisane są wierszem. Ale tam, gdzie rozbrzmiewają nieregularne rytmy jego epiki i tam, gdzie dochodzi do głosu w jego songach sub-

telna liryka — tam wszędzie słychać zawsze głos wielkiego poety.

Polityka, filozofia, liryka. I jeszcze jedno: całym swym dziełem pragnął uczyć ludzi współczesnego, dialektycznego myślenia. Chciał ich bawić, sprawiać im radość. Ale ponieważ uważał sam, że myślenie jest największą przyjemnością, nie chciał pozbawiać jej innych. Był nauczycielem, pedagogiem społecznym i wielkim moralistą. W czasach pogardy, chaosu, cynizmu, w czasach, w których zawołaniem dnia stało się powiedzenie „śmierć frajerom", głoszone na różne sposoby w różnych językach, proklamował wiarę w człowieka, w jego rozum i dobroć. Był dialektykiem i wiedział o tym, że rozwój ludzkości dokonać się może tylko poprzez ścieranie się przeciwieństw, poprzez walkę, że do jedności dojść można tylko poprzez przezwyciężanie sprzeczności. Rozumiał, że nic nie spłynie na nas bez naszego udziału, bez naszej woli, bez naszej pracy i naszej walki, jak manna z nieba. I dlatego głosił w „Życiu Galileusza", że „tylko tyle prawdy utoruje sobie drogę, ile my sami jej wywalczymy".

Tę prawdę musimy odczytać jeszcze z jego dzieła. Ze sztuk już granych, lecz dotąd nie w pełni zrozumianych, z tych jakich nie widzieli dotąd polscy widzowie, z wierszy, aforyzmów, rozważań teoretycznych i filozoficznych. Jest to zadanie na dziś i zadanie na jutro.

Dramaturgia Brechta, jego poezja, jego teoria i filozofia są nam potrzebne. Łatwiej będzie nam z ich pomocą budować i współtworzyć świadomość ideową naszego społeczeństwa. Łatwiej nam będzie z jej pomocą wyjaśnić założenia dialektycznego materializmu i wpoić je młodym i starszym bez scholarskiego, nudnego dydaktyzmu, w sposób najbardziej poglądowy, przy współdziałaniu sztuki, która najlepiej utrwala myśli. I potrzebna jest dramaturgia Brechta naszemu teatrowi. Bez niej może się on zagubić na manowcach teatru absurdu, filozofii pesymizmu i zwątpienia w sens życia, jaką głosi Beckett i inni pisarze okresu upadku i rozkładu świata kapitalistycznego, którzy pomylili upadek ich świata z upadkiem świata w ogóle. Bez niej grozi mu wyjałowienie w świecie laboratoryjnych eksperymentów, tak bardzo celowych pod warunkiem, że służyć będą lepszemu przekazaniu istotnych treści ideowych i tak bezcelowych jeśli stają się celem samym dla siebie.

Nowa dramaturgia i nowy teatr Brechta, teatr epicki, teatr dialektyczny, są wciąż jeszcze awangardą współczesnego teatru. Awangardą w planie treści i w planie formy. Uczą myśleć krytycznie i dialektycznie o współczesnym świecie i dlatego zmuszają teatry do przemyślenia od nowa ich problematyki i ich formy przy podejmowaniu pracy nad każdą nową inscenizacją. Świat ciągle się zmienia i zmienia się bezustannie człowiek, który w nim żyje. Pokazać wzajemne oddziaływanie świata na człowieka i człowieka na przemiany otaczającego go świata, pokazać ten proces w jego całej złożoności i bogactwie — oto podstawowe zadanie dialektycznego teatru, jak sobie go Brecht wyobrażał. I to jest najważniejszy sens jego dzieła na dziś, na jutro i pewno jeszcze na pojutrze...

Bertolt Brecht, jedna z największych indywidualności teatru XX wieku, zaciekawia i fascynuje do dziś, zarówno jako człowiek, jak i jako artysta.

Rozgłos zyskał już w latach dwudziestych szeregiem dramatów i zbiorem wierszy. Niebywałym sukcesem okazała się zwłaszcza „Opera za 3 grosze" (1928), będąca twórczą przeróbką osiemnastowiecznej „Opery żebraczej" Anglika Johna Gaya (1728). Dzięki niej stał się Brecht ulubieńcem widzów berlińskich, nawet tych z bogatych dzielnic miasta. Nie zmienił jednak swojego sposobu bycia, ani swoich poglądów. W dalszym ciągu nosił zniszczoną skórzaną kurtkę, krótko przycięte włosy „na rekruta" i charakterystyczne okulary w drucianej oprawie. Wąskie, sarkastycznie wygięte usta, w których tkwiło zwykle tanie cygaro, śmiałe, przenikliwe oczy objawiały niezależność myśli i upór, znamienny dla niestrudzonego i konsekwentnego twórcy nowego teatru mającego służyć postępowej ideologii.

Nader owocne były dla Brechta-dramatopisarza lata emigracji. Do ważniejszych utworów powstałych w tym okresie należą: „Strach i nędza III Rzeszy" (utwór pisany w latach 1935–1938), seria 24 scen dramatycznych, znakomicie oddających atmosferę w Niemczech hitlerowskich; „Matka Courage i jej dzieci" (1939), jedno z najsławniejszych dzieł Brechta, oparte na siedemnastowiecznej powieści Grimmelshausena, opowieść o losach markietanki z czasów wojny 30-letniej, która pragnie „żyć z wojny", do końca trwającej w tym zaślepieniu mimo bolesnych doświadczeń; „Kariera Artura Ui" (1941), ballada gangsterska z elementami groteski, mająca – na przykładzie scen z chicagowskiego świata przestępczego – ukazywać mechanizm dojścia do władzy Hitlera i jego stronników; „Życie Galileusza" (1938–1939; druga redakcja 1947, trzecia 1955), dramat odpowiedzialności społecznej uczonego za rezultaty odkryć naukowych, nabierający coraz większej aktualności w latach II wojny światowej (kolejne redakcje utworu inspirowane były wiadomościami o rozszczepieniu atomu i o zrzuceniu bomby atomowej na Hiroszimę); „Pan Puntila i jego sługa Matti" (1940) według pomysłu zaprzyjaźnionej z autorem fińskiej pisarki Helli Wuolijoki, prawdziwie ludowa sztuka o „dwóch duszach" bogatego właściciela ziemskiego, który w stanie nietrzeźwym traktuje swe otoczenie po ludzku, a na trzeźwo jest wyzyskiwaczem bez skrupułów; „Dobry człowiek z Seczuanu" (1938–1942), jeden z licznych przykładów zainteresowania Brechta Wschodem; „Kaukaskie koło kredowe" (1944–1945), wersja wschodniej legendy (opracowanej wcześniej przez ekspresjonistycznego pisarza, Klabunda) o służącej wychowującej dziecko swej pani prawdziwie po macierzyńsku, której sędzia przyznaje ostatecznie prawa matki; „Wizje Simony Machard" (1941–1943; 1945), jeszcze jeden, po „Świętej Joannie szlachtuzów" (1929–1930), Brechtowski wariant historii Joanny d'Arc, tym razem wcielonej w dziewczynkę francuską, starającą się po zajęciu Francji przez wojska hitlerowskie odegrać podobną rolę, co Joanna w czasie wojny stuletniej.

Z powojennych dzieł Brechta wymienić należy inscenizację „Antygony" według własnej koncepcji w teatrze zuryskim w r. 1945; „Dni Komuny" (1948–1949), dramat o bohaterstwie robotników i żołnierzy w oblężonym Paryżu w r. 1871; szereg utworów epickich, jak opowiadanie „Ranny Sokrates"; „Opowiadania z kalendarza"; niedokończoną powieść „Interesy pana Juliusza Cezara"; liczne wiersze uzupełniające wcześniejszy bogaty dorobek Brechta-liryka. Spuścizna pisarza obejmuje łącznie ponad 30 sztuk teatralnych, kilka fragmentów dramatycznych, ok. 1300 wierszy i pieśni, trzy powieści, szereg fragmentów powieściowych, scenariuszy filmowych, ponad 150 pism teoretycznych, znaczną ilość opowiadań, artykułów i przemówień.

Niezmiernie ważne są prace poświęcone problemowi teatru, w tym uwagi do własnych dramatów, rozprawy i eseje, w których Brecht starał się wypracować i wyjaśnić swą koncepcję nowego teatru, „teatru epickiego". Szczególnie cenne są: „Teatr rozrywkowy czy teatr pouczający"; „O teatrze eksperymentalnym"; „Nowa technika gry aktorskiej"; „Małe Organon dla teatru"; „Dialektyka w teatrze". Brechtowi chodziło o teatr, który by ukazywał możliwie ostro i wyraźnie dialektykę stosunków społecznych i wprawiał widza w stan umożliwiający świadome rozeznanie się w tych stosunkach oraz aktywną wobec nich postawę, prowadzącą do ich zmiany. W teatrze tym dramaturgia i gra aktorska miały się – w jego zamyśle – sprzeciwiać teatrowi arystotelesowskiemu, którego zadaniem było stwarzanie możliwie pełnej iluzji, pozwalającej widzowi na wczucie się w akcję sceniczną i doznawanie „oczyszczającej" litości i trwogi. Brecht dążył w swych założeniach teoretycznych – przeciwnie – do rozbijania iluzji scenicznej, tak by widz nie współodczuwał, lecz myślał i to myślał krytycznie.

Głównym środkiem stosowanym przez Brechta w tym celu był tzw. efekt wyobcowania (Verfremdungs-Effekt). „Wyobcowujący" sposób przedstawiania rzeczywistości, to – według sformułowania Brechta – taki, który pozwala wprawdzie rozpoznać przedmiot, ale który jednocześnie ukazuje ten przedmiot jako coś obcego. Drugą funkcją efektu wyobcowania, po-

zostającą z tamtą w dialektycznej jedności, jest więc „udziwnienie", „uosobliwienie" ukazywanej rzeczywistości, zwłaszcza jej momentów węzłowych, aby zwrócić na nie szczególną uwagę widza. (W tym punkcie nawiązuje Brecht do znanego twierdzenia Hegla z przedmowy do „Fenomenologii ducha", że „to, co znane, nie jest jeszcze dlatego, że jest znane, czymś poznanym".)

Teatr, według Brechta, ma przedstawiać procesy życia społecznego poprzez epicką narrację, paraboliczne ukazywanie stosunków międzyludzkich; ma być pouczający, dostarczać argumentów, operować przykładami. Utwory dramatyczne winny zmuszać do myślenia, świat ma być bowiem zmieniany dzięki poznaniu prawdy i jej szerzeniu. Zwykłe, codzienne sytuacje mają w nich być zmieniane, „wyobcowane", tak by widz ujrzał je niejako „na nowo". Wczuwanie się widza w postać sceniczną powinno być przerywane, lub zgoła udaremniane, co zapewnia widzowi pełny dystans wobec osób dramatu i akcji. Widz powinien cały czas mieć świadomość tego, że ogląda nie „rzeczywistą", aktualnie dziejącą się akcję, lecz tylko artystyczne naśladowanie życia, służące określonemu celowi. Aby to osiągnąć, stosuje Brecht np. różne sposoby komentowania akcji scenicznej (m. in. bezpośrednie zwracanie się do widza), montaż, projekcje filmowe, muzykę, zwłaszcza sławne songi, stanowiące tak charakterystyczny składnik „teatru Brechta" (zapewniwszy sobie współpracę wybitnych kompozytorów: Kurta Weilla, Hansa Eislera, Paula Dessaua, stworzył Brecht cały szereg znakomitych songów, które także w oderwaniu od sztuk, z których pochodzą, zachowują walory ideowe i artystyczne).

Droga Brechta do teatru epickiego (lub – jak autor nazywał go w ostatnich latach – teatru dialektycznego) prowadziła od „sztuk pouczających", „marksistowskich moralitetów" (Lehrstücke), jak „Moralitet badeński" (1929), czy „Ten, kto mówi tak

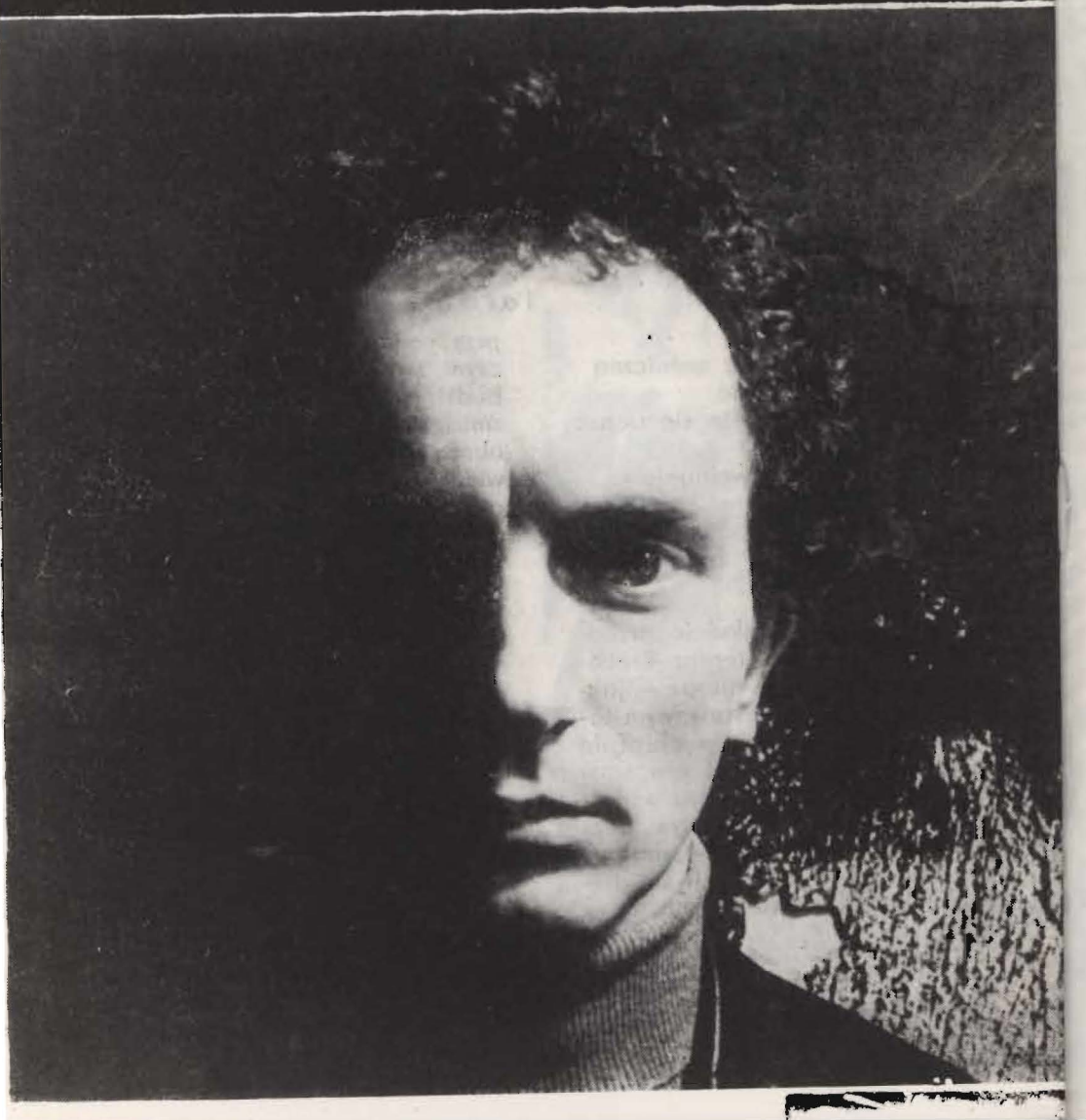
i Ten, kto mówi nie" (1929–1930), do utworów o coraz większym ładunku epickim, redukującym fabułę do pewnych zasadniczych elementów, upraszczającym rysunek charakterów, kładącym nacisk na ukazywanie stosunków społecznych i ich istotny aspekt: walkę klas.

Teatr Brechta stawiał sobie zadanie zbudowania dramaturgii nie-arystotelesowskiej, czy anty-arystotelesowskiej, nie tylko propagującej swą treścią naukę Marksa, lecz także stwarzającej nowe formy, dla tej nauki najbardziej przydatne. Brecht przeciwstawiał tradycyjnemu teatrowi „dramatyczno-iluzyjnemu" teatr nowy, „epicki". Najważniejsze tezy i antytezy wypracowanego przez Brechta w tym związku schematu to:

forma dramatyczna:	forma epicka:
przy pomocy akcji	przy pomocy opowiadania
wciąga widza w akcję sceniczną	czyni z widza obserwatora
zużywa jego aktywność	budzi jego aktywność
umożliwia mu budzenie się uczuć	zmusza go do decyzji
przeżycie	obraz świata
widz zostaje w coś wciągnięty	widz staje wobec czegoś
sugestia	argument
uczucie	rozum

Tak w największym skrócie przedstawiają się założenia teatru Brechtowskiego, który zresztą nieraz – jakby na przekór swym podstawowym tezom – silnie angażuje wyobraźnię i uczucia widza; teatru, który w sposób istotny zaważył na obliczu współczesnego teatru i którego wpływ, bezpośredni lub pośredni, dostrzegamy w niemal wszystkich liczących się dzisiaj formach teatru światowego.

sylwetki



TADEUSZ KWINTA

Spotkać się z Tadeuszem Kwintą nie jest łatwo. Zajęty w teatrze obowiązkami zawodowymi i pracą społeczną nie bardzo mógł znaleźć czas na rozmowę. A przecież nie chodzi tylko o podanie artystycznego życiorysu aktora, który jest niezaprzeczalnie bogaty.

Jest absolwentem krakowskiej PWST. Po ukończeniu studiów w roku 1960 pracował najpierw w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, potem w Teatrze Śląskim w Katowicach, Teatrze Starym w Krakowie. W 1971 roku związał się z Teatrem Rozmaitości".

Z kilkudziesięciu ról granych w tym okresie wymienić należy: Tartuffa w „Świętoszku", Carleya w „Myszach i ludziach", Papkina w „Zemście", Puka w „Śnie nocy letniej", Wincentego w „Kramie z piosenkami", Kupca w „Mistrzu Pathelinie", Edgara w „Kurce wodnej", Skoczka w „Mięsopuście", Skapena w „Szelmostwach Skapena", Biesa w „Kawalerze Księżycowym" i Artura Ui w „Karierze Artura Ui".

Z ról filmowych należy wymienić: Sprzedawcę obrazów w „Monidle" A. Krauzego czy Filipa w „Południku zero" A. Podgórskiego.

Gdy zaproponowałam krótką rozmowę aktor powiedział mi: „Słowo, „sylwetka" według mnie mieści w sobie zarówno biografię jak i doświadczenia nabierane przez lata pracy".

„A droga do tych doświadczeń?"

„Na przykład: „Piwnica". Nie mam się czego wstydzić. To przecież 14 lat – kawał życia".

Nie tylko „kawał życia" aktora, ale kawał barwnej i świetnej historii krakowskiego kabaretu. Od momentu jego założenia Tadeusz Kwinta był jednym z czołowych aktorów „Piwnicy".

„Równocześnie grałem w awangardowym teatrze T. Kantora „Cricot 2". Trwało to też szereg lat. Pięć lat kabaretu dla dzieci „Drops", którego byłem współzałożycielem i aktorem to zetknięcie się z innym odbiorcą. Moje kolejne doświadczenie, kolejny etap to udział w teatrze monodramów R. Filipskiego „eref 66". Monodram „Ciuchy historii" oparty na książce Z. Załuskiego „Siedem polskich grzechów głównych", który przedstawiłem w tym teatrze określa mój krąg zainteresowań artystycznych i ideowych, stosunek do historii i sztuki, do dnia dzisiejszego".

Aktor patrzy na zegarek „W tym co robiłem ważna jest dla mnie również reżyseria zespołów amatorskich. Już niedługo dziesiąta. Muszę iść na próbę. O Arturze Ui nie chcę nic mówić. Myślę, że taka wypowiedź zabrzmiałaby jak deklaracja. Będzie to inny spektakl niż ten, w którym grałem pięć lat temu. Trudniejszy, bo muszę zapomnieć o roli z Katowic".

TCH

w repertuarze TEATRU

foto. Z. Łagocki

A. Fredro „Pan Jowialski"

M. Niżyński „Kawaler Księżycowy"

MOLIER „Szkoła żon"

Reżyseria: M. Górkiewicz

Scenografia: J. Warpechowski

Muzyka: J. Jarczyk.

OSCAR WILDE „Wachlarz Lady Windermere"

Reżyseria: M. Malicka.

Scenografia: J. Warpechowski

Brecht napisał z kompozytorem Paulem Dessauem operę p.t. „Sąd nad Lukullusem". Spotkała się ona z ostrą krytyką. Interweniował nawet rząd NRD. Brecht został zaproszony do wzięcia udziału w dyskusji na temat tej opery z udziałem członków rządu i najwybitniejszych działaczy partyjnych. Lubił bardzo dyskutować o swojej pracy i wysłuchał z wielkim zainteresowaniem argumentów członków rządu. Zmienił nawet pod wpływem tej dyskusji kilka miejsc w swojej operze.

Kiedy opuścił posiedzenie, wpadł na niego jakiś dziennikarz, który dowiedział się już o całej sprawie i zawołał: „Czy to nie jest niesłychane, że rząd dyskutuje z panem przez sześć godzin o pańskiej sztuce?"

Brecht zastanowił się przez chwilę i odpowiedział: „Czy może mi pan wymienić jakikolwiek inny rząd, który byłby gotów dyskutować ze mną przez sześć godzin na temat sztuki?"

* * *

W czasie tej dyskusji podobały się Brechtowi szczególnie argumenty ówczesnego premiera NRD Otto Grotewohla. Uważał, że były rzeczowe, trafne i rozsądne.

Później chwalił wielokrotnie wobec swoich współpracowników zrozumienie i znajomość sztuki tego człowieka i mówił z ubolewaniem: „Szkoda, że jest politykiem. Zaangażowałbym go natychmiast do mojego teatru na stanowisko kierownika literackiego".

* * *

Pewnego razu odwiedził Brechta kanadyjski profesor, który wykładał tam historię literatury niemieckiej. Przywitał się z Brechtem i oświadczył natychmiast: „Jestem entuzjastą Brechta."

„Tak?" – powiedział Brecht. – „A ja nie."

* * *

Młody historyk literatury Ernest Schumacher napisał rozprawę o wczesnych sztukach Brechta, która liczyła przeszło 600 stron druku. Inny znawca literatury skrytykował wobec Brechta kilka fragmentów pracy swojego kolegi. Dowiedział się wówczas ze zdumieniem, że Brecht wcale nie czytał tej pracy i zapytał go dlaczego.

Brecht odpowiedział spokojnie: „On przecież nie napisał tej książki dla mnie."

* * *

W połowie stulecia nabrał na zachodzie znaczenia kierunek literacki, przedstawiający działalność człowieka, jako absurdalną. Jednym z czołowych przedstawicieli tego kierunku był Rumun z pochodzenia Eugene Ionesco. Brecht poznał go pewnego dnia.

„Świat jest niepoznawalny" – powiedział Ionesco.

„Skąd pan o tym wie?" – zapytał Brecht.

* * *

Najsłynniejszą sztuką tego nurtu była sztuka Becketta „Czekając na Godota". Brecht oświadczył, że chciałby ją wystawić i to dokładnie tak, jak została napisana i jak ją grano. „Jednakże – dodał – jako tło przedstawienia puściłbym w głębi sceny film p.t. „Budownictwo na Syberii".

* * *

Teatr Brechta gościł po raz pierwszy w Paryżu. Brecht jadł z apetytem obiad w jednej z paryskich restauracji, otoczony gronem przyjaciół i współpracowników. Na zakończenie obiadu podano sery. Było ich ponad 20 rodzajów. Wywarło to na nim ogromne wrażenie. Powiedział z goryczą: „Tę deseczkę z serami należałoby ustawić w foyer naszego teatru. Może wreszcie Niemcy nauczyliby się co to jest kultura."

* * *

Kiedy teatr Brechta bawił po raz pierwszy w Polsce napisałem o jego przedstawieniach recenzje nie wolne od akcentów krytycznych. W dwa lata później ukazał się pierwszy tom wydania zbiorowego dramatów Brechta. Otrzymałem go od autora z dedykacją: „Za odwagę wobec przyjaciela" („Für Tapferkeit vor dem Freund").

tł. R. Szydłowski

DRUKARNIA ZWIĄZKOWA SPÓŁDZIELNIA PRACY — KRAKÓW, UL. MIKOŁAJSKA 13

Nr zam. 375/73 — O-4 (6446) — 2.000+32 —

KASA TEATRU CZYNNA CODZIENNIE Z WYJĄTKIEM PONIEDZIAŁKÓW W GODZINACH OD 10 DO 13 i OD 15,30
TELEFON: 232-15, 281-01
ORGANIZACJA WIDOWNI PRZYJMUJE ZAMÓWIENIA NA BILETY ZBIOROWE TEL.: 574-16

Kontrola tekstu:
BARBARA ŁOZIŃSKA

Spektakl prowadzi:
TERESA TWARDZIAK

Kierownik techniczny:
ADAM MALARZ

Światło:
MARIAN KUCIARA, JÓZEF FRANASZEK

Realizacja akustyczna:
WŁODZIMIERZ MARECKI

Kostiumy wykonano w pracowniach Teatru pod kierownictwem:
WŁADYSŁAWY BIRONT I MARIANA ROPY

Modelator:
EUGENIUSZ BUJAŃSKI

Nakrycia głowy:
HALINA PAZDERSKA

Prace perukarskie:
WIESŁAWA JACHIMCZYK

Rekwizyty:
ZDZISŁAW DUDZIK, ANDRZEJ DUBIEŃSKI

Brygadier sceny:
BRONISŁAW NAWROT

Redaktor programu:
TERESA CZERNIEJEWSKA-HERZIG
Opracowanie graficzne:
MŚCIWOJ OLEWICZ

Cena [redacted]

TEATR BAGATELA