Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

odznaczony orderem „Sztandar Pracy" I kl.

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE:
KRYSTYNA SKUSZANKA, JERZY KRASOWSKI

Bertolt Brecht

TURANDOT

CZYLI KONGRES WYBIELACZY

(Turandot oder der Kongress der Weisswäscher)

PRZEKŁAD: ROMAN SZYDŁOWSKI

SCENOGRAFIA: WOJCIECH KRAKOWSKI
MUZYKA: ADAM WALACIŃSKI

OPRACOWANIE TEKSTU I REŻYSERIA:
JERZY KRASOWSKI

PRAPREMIERA POLSKA 2 MARCA 1974

LXXX-lecie Teatru im. J. Słowackiego

OSOBY

CESARZ CHIN	— EDWARD RĄCZKOWSKI
TURANDOT, jego córka	— JOANNA BOGACKA
JAU JEL, jego brat	— ANDRZEJ BALCERZAK
CESARZOWA MATKA	— EWA STOJOWSKA
NADWORNY TUI	— JÓZEF HARASIEWICZ
PREMIER	— MARIAN CEBULSKI
HI WEI, rektor Szkoły Tuich i przewodniczący Związku Tuich	— KAROL PODGÓRSKI
MUNKA DU	— PAWEŁ GALIA
KI LEH, rektor Uniwersytetu Cesarskiego	— JERZY KOPCZEWSKI
MINISTER WOJNY	— STEFAN RYDEL
MO SI	— HUGO KRZYSKI
KA MI	— LESZEK KUBANEK
SHI KA	— JULIAN JABCZYŃSKI
NU SHAN, sekretarz Hi Weia	— WOJCIECH ZIĘTARSKI
WEN	— JULIUSZ ZAWIRSKI
GU	— HENRYK MATWISZYN
TUI ZWIĄZKOWY I	— WOJCIECH ŁODYŃSKI
TUI ZWIĄZKOWY II	— ANDRZEJ KRUCZYŃSKI
SI FU, uczeń Szkoły Tuich	— MARIAN DZIĘDZIEL
SHI ME, młody Tui	— TADEUSZ HUK
ME NEH	— JACEK ANDRUCKI
MŁODZI TUI:	— ZBIGNIEW BATOR
	— STANISŁAW JĘDRZEJEWSKI
	— ALEXANDER POLEK
	— RYSZARD SPYT
TUI OŚWIATY	— HUGO KRZYSKI
TUI EKONOMISTA	— LESZEK KUBANEK
TUI MEDYCYNY	— JULIAN JABCZYŃSKI
SPRZĄTACZKA	— HALINA WYRODEK
DWORKA I	— XENIA JAROSZYŃSKA
DWORKA II	— EWA LEJCZAK-PARADOWSKA
KELNERKA	— MONIKA NIEMCZYK
KLIENTKA	— MAŁGORZATA DARECKA
SEN, chłop	— BOLESŁAW SMELA
EH FEH, jego wnuk	— SŁAWOMIR ROKITA
DELEGAT ZWIĄZKU ODZIEŻOWCÓW	— AMBROŻY KLIMCZAK
DELEGAT ZWIĄZKU ŁACHMANIARZY	— JAN ADAMSKI
GOGHER GOGH, bandyta	— JANUSZ OSTROWSKI
GANGSTER I	— WOJCIECH KRUPIŃSKI
GANGSTER II	— JAN KRZYŻANOWSKI
GANGSTER III	— JERZY SAGAN
KAT	— JERZY WOŹNIAK
KAPITAN	— WŁADYSŁAW SOKALSKI
TRZECH PÓŁNAGICH MĘŻCZYZN:	— JAN ADAMSKI
	— JERZY SAGAN
	— JERZY WOŹNIAK

GRUPA GANGSTERÓW:

JAN ADAMSKI, JACEK ANDRUCKI, ZBIGNIEW BATOR, MARIAN DZIĘDZIEL, TADEUSZ HUK, STANISŁAW JĘDRZEJEWSKI, ANDRZEJ KRUCZYŃSKI, WOJCIECH ŁODYŃSKI, ALEXANDER POLEK, RYSZARD SPYT, JERZY WOŹNIAK, JULIUSZ ZAWIRSKI.

ASYSTENCI REŻYSERA:
MIKOŁAJ GRABOWSKI, KRYSTIAN LUPA, JANUSZ OSTROWSKI
(studenci Wydziału Reżyserii Dramatu PWST im. L. Solskiego w Krakowie)

SPEKTAKL PROWADZI — ZOFIA JABURKOWA
KONTROLA TEKSTU — MARIA CENCORA

Bertolt Brecht

KIEDY POWRÓCIŁEM

Kiedy powróciłem
nie siwiały jeszcze moje włosy
i byłem szczęśliwy.

Trudności zdobywania szczytów mamy już poza sobą.
Przed nami trud poruszania się po równinie.

W MROCZNYCH CZASACH

Kiedyś nie będą mówić: „Gdy leszczynowy gaj zadrżał na wietrze",
lecz powiedzą: „Gdy Pacykarz znęcał się nad masami".
Nie będą mówić: „Kiedy chłopczyk bawił się rzucaniem kamyków o rzekę",
lecz powiedzą: „Kiedy czyniono przygotowania do wielkich wojen".
Nie będą mówić: „Kiedy kobieta weszła do pokoju",
lecz powiedzą: „Kiedy rządy wielkich mocarstw zjednoczyły się przeciwko masom pracującym".
Kiedyś nie będą mówić: „To były ponure czasy",
ale zapytają: „Dlaczego milczeli ich poeci?"

PYTANIE

Czy można stworzyć nowy ład
bez mądrości mas. Kto nie liczy się z nimi,
nie jest w stanie wskazywać drogi
milionom ludzi.
Nauczyciele narodów!
Przemawiając — nie zatykajcie uszu!

przekład: R. Krynicki

MAŁA KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI BERTOLTA BRECHTA

1898

10 lutego urodził się w Augsburgu, w Bawarii, Eugeniusz Bertold Fryderyk Brecht, jako pierworodny syn dyrektora papierni. W dojrzałym życiu będzie używał drugiego z tych imion, w zmienionej pisowni: Bertolt, lub w skrócie — Bert.

1916

Po zdaniu matury w Augsburgu Brecht rozpoczyna studia medyczne w Monachium. Wkrótce zmobilizowany, otrzymuje skierowanie do pracy w szpitalu wojskowym. W tymże czasie pisze swoje pierwsze słynne wiersze, m. in. „Legendę o poległym żołnierzu".

1918

Rewolucja, koniec wojny, pierwsza bawarska Republika Rad. Brecht jest członkiem rady żołnierskiej. Pisze swoje pierwsze sztuki — „Baal" (prapremiera w 1923 r. w Lipsku) oraz „Werble w nocy" (prapremiera w 1922 w Monachium). Rozpoczyna współpracę jako recenzent teatralny z prasą skrajnej lewicy — „Der Volkswille". Początek znajomości i przyjaźni z Lionem Feuchtwangerem.

1922—1923

„Odkrycie" Brechta przez krytykę i opinię teatralną. Wybitny krytyk Herbert Ihering pisze: „24-letni poeta, Brecht, zmienił w ciągu nocy oblicze twórcze Niemiec" („Borsen Courier", z. 5, październik 1922). Brecht otrzymuje nagrodę im. Kleista za rok 1922. Trzecia sztuka Brechta „W gęstwinie miast", w ostatecznej wersji gotowa w 1924, a jeszcze w 1923 wystawiona w Monachium. Upadek ostatniej fali rewolucyjnej w Niemczech. Powstanie NSDAP. Pucz Kappa.

1924

Brecht jako współpracownik literacki monachijskiego Teatru Kameralnego reżyseruje tam (prapremiera 18 marca) „Edwarda II" wg Marlowe'a, w przeróbce własnej, przy współpracy Liona Feuchtwangera. Jest to pierwsza realizacja sceniczna krystalizujących się już wówczas brechtowskich koncepcji teatru epickiego. Na jesieni Brecht przenosi się do Berlina, gdzie jako doradca literacki rozpoczyna współpracę z Deutsches Theater Reinhardta.

1925—1929

Złote lata republiki weimarskiej. 31 sierpnia 1928 w Theater am Schiffbauerdamm prapremiera „Opery za trzy gro-

sze", pierwszego ogólnoniemieckiego i, wkrótce, ogólnoeuropejskiego sukcesu Brechta. Jego sławę jako liryka ugruntował wydany w 1927 tom „Bertolta Brechta Śpiewnik domowy". W latach 1928—1929 Brecht studiuje ekonomię polityczną. Jest regularnym słuchaczem Marskistowskiej Szkoły Robotniczej prowadzonej przez KPD. Współpracuje z teatrem najwybitniejszego lewicowego reżysera niemieckiego — Piscatora, oraz ze scenami robotniczymi.

1929—1933

W 1929 r. wybucha Wielki Kryzys. W ogniu walki politycznej Brecht tworzy swoje Lehrstucke, sztuki pouczające, przeznaczone dla scen robotniczych: „Moralitet badeński", „Ten, który mówi tak, i ten, który mówi nie", „Decyzja", „Wyjątek i reguła". Pisze „Matkę" wg Gorkiego, której prapremiera berlińska w 1932 r. jest wielką manifestacją lewicowego teatru niemieckiego. „Święta Joanna szlachtuzów", ostatnia z tej serii sztuk walczących i zarazem pierwsza z dojrzałych dramatów Brechta, już do teatru niemieckiego nie zdąży: 11 kwietnia 1932 zostanie tylko nadana przez radio. 31 stycznia 1933 Hitler dochodzi do władzy, 27 lutego 1933 płonie Reichstag, 28 lutego Brecht wraz z rodziną ucieka do Pragi, skąd przez Wiedeń i Zurych udaje się do Paryża. 24 kwietnia 1933 hitlerowcy umieszczają na indeksie wszystkie jego prace, a 8 czerwca 1935 uroczyście odbiorą mu obywatelstwo Niemiec.

1933—1938

Osiedlenie w Danii, w Skoosbostrand opodal Svendborgu. Brecht rozwija wszechstronną działalność pisarską i polityczną w walce z faszyzmem i wojną. Współpracuje z lewicową emigracyjną prasą niemiecką w Paryżu i w Moskwie. Pisze „Powieść za trzy grosze" (1934), „Wiersze Svendborgskie" oraz sztuki, wśród których najwybitniejsze to „Krągło i spiczastogłowi" (1934), „Karabiny pani Carrar" (1937) i, przede wszystkim, „Strach i nędza Trzeciej Rzeszy". Premiera tej ostatniej w Paryżu 1937 stała się okazją do jednej z najbardziej reprezentatywnych manifestacji antyhitlerowskiej emigracji niemieckiej. Na łamach „Das Wort", ukazującego się w Moskwie pisma literackiego emigrantów, którego wraz z Feuchtwangerem i Willi Gredelem jest współredaktorem, Brecht występuje przeciw pierwszym ograniczającym i dogmatycznym interpretacjom realizmu.

1939—1942

Finlandia, następnie Stany Zjednoczone. Najpłodniejsze lata pisarskie Brechta. W ciągłym pośpiechu powstają: „Dobry człowiek z Seczuanu", „Życie Galileusza", „Matka Courage", „Sąd nad Lukullusem", „Pan Puntilla i jego sługa

Matti", „Kariera Artura Ui" (1941), „Wizje Simone Machard", pierwszy zarys „Szwejka w drugiej wojnie światowej". W końcowym okresie pobytu w Finlandii pisze Brecht swe dialogi: „Rozmowy uchodźców", niezwykle dramatyczny, przesiąknięty utajonym tragizmem tekst, w którym wielkim wysiłkiem psychicznym i intelektualnym usiłuje zwalczyć rozpacz: ogarnia ona emigranta, zaszczutego przez zalewającą całą już Europę potęgę Hitlera. Jest to czas, w którym wielu wybitnych antyfaszystów niemieckich popełnia samobójstwo.

1942—1948

Najwybitniejszym dziełem tego okresu jest „Kaukaskie koło kredowe". Jest to jedyny teatralny utwór Brechta z autentycznym happy endem: sztukę ukończył w 1945, w roku zwycięstwa. Mimo że popularność Brechta w Ameryce nie wykroczyła poza sfery emigracji antyfaszystowskiej oraz robotnicze i studenckie koła nowojorskie i kalifornijskie — w 1947 r. pisarz zostaje wezwany przed osławioną Komisję Parnella Thomasa do Badania Działalności Antyamerykańskiej. Zaczyna się zimna wojna. Natychmiast po przesłuchaniu Brecht opuszcza USA. Osiedla się na rok w Zurychu, gdzie przystępuje do pracy w teatrze. Wystawia (w Chur) przeróbkę „Antygony" Sofoklesa, następnie „Pana Puntillę". Opracowuje swój „Kodeks teatralny" — „Małe organon dla teatru". 22 października 1948 powraca do Niemiec. Osiedla się w Berlinie Demokratycznym.

1949—1956

11 stycznia 1949 w Deutsches Theater odbywa się premiera „Matki Courage" w reżyserii autora. 12 listopada 1949 powstaje „Berliner Ensemble", w którym praca, jako reżysera, wychowawcy i teoretyka teatru wypełnia ostatnie lata życia Brechta. Twórczość pisarska tego okresu, nadal obfita, to głównie wiersze, eseistyka i aforystyka, przez długi czas pozostająca w rękopisie, podobnie jak jedyny obok „Dni Komuny" (1949), utwór teatralny z tych lat, „Księżniczka Turandot, czyli kongres wybielaczy". Międzynarodową Nagrodę Leninowską otrzymał w roku 1955. Umarł 14 sierpnia 1956.

K. W.

Bertolt Brecht

O PIĘCIU TRUDNOŚCIACH PRZY PISANIU PRAWDY

(fragmenty)

Ten, kto chce dziś walczyć z kłamstwem i niewiedzą, pisać prawdę, musi przezwyciężyć przynajmniej pięć trudności. Musi mieć odwagę pisania prawdy, choć wszędzie jest gnębiona; mądrość rozpoznania jej, choć wszędzie jest skrywana; sztukę, by nadać jej uchwytność oręża; osąd właściwego wyboru tych, w których dłoniach będzie skuteczna; chytrość, by ją wśród nich rozpowszechniać. Dla piszących pod faszyzmem są to wielkie trudności, natykają się jednak na nie również ci, których wygano lub którzy uciekli, nawet ci, którzy piszą w krajach mieszczańskiej wolności.

I

Oczywiste wydaje się, że piszący winien pisać prawdę w tym znaczeniu, że nie powinien jej tłamsić ani przemilczać, ani też pisać kłamstw. Nie powinien kłaniać się potężnym, nie powinien oszukiwać słabych. Naturalnie bardzo trudno jest nie kłaniać się potężnym i bardzo korzystnie oszukiwać słabych. Nie podobać się posiadającym znaczy wyrzec się posiadania. Rezygnować z zapłaty za dokonaną pracę znaczy w pewnych okolicznościach rezygnować z samej pracy, a odtrącać sławę u potężnych znaczy często odtrącać sławę w ogóle. Po temu trzeba odwagi. W czasach największego ucisku dużo się zazwyczaj mówi o sprawach wielkich i wzniosłych. Trzeba odwagi, by w takich czasach, wśród potężnej wrzawy o tym, że główną rzeczą jest ofiarność — mówić o sprawach przyziemnych i drobnych, jak jedzenie i mieszkanie pracujących. [...] Podobnie trzeba odwagi, by mówić prawdę

o samym sobie, o sobie zwyciężonym. Wielu z prześladowanych traci zdolność rozpoznawania swych błędów. Prześladowanie wydaje im się największą niesprawiedliwością. Prześladowcy są złem, bo prześladują, oni zaś prześladowani są za swą dobroć. Ale dobroć ta została pobita, zwyciężona, ubezpłodniona, zatem była słabą dobrocią, złą, nic nie mogącą, niegodną zaufania dobrocią: boć nie sposób przyznawać dobru prawa do słabości, jak deszczowi do wilgoci. Trzeba odwagi, by stwierdzić, że dobrych nie z powodu dobroci pokonano, lecz słabości.

II

[...] Przede wszystkim niełatwo jest w ogóle wykryć, jaką prawdę warto mówić. Teraz na przykład, na oczach całego świata, wielkie cywilizowane państwa, jedno po drugim, osuwają się w najgłębsze barbarzyństwo. Każdy przy tym wie, że wojna wewnętrzna prowadzona najstraszliwszymi metodami może się każdego dnia przekształcić w zewnętrzną, po której z naszej części świata pozostanie, być może, tylko kupa gruzów. To jest niewątpliwie prawda, ale prawd jest naturalnie więcej. Tak na przykład nie jest nieprawdą, że krzesła mają siedzenia i deszcz pada z góry w dół. Wielu poetów spisuje prawdy tego rodzaju. Podobni są malarzom, którzy ściany tonących statków pokrywają malunkami martwych natur. Nie istnieje dla nich pierwsza z naszych trudności, a przecież sumienia mają spokojne. Nie zwiodą ich potężni, lecz nie zwiodą również krzyki gwałconych: skrobią swoje obrazki. Bezsens własnego postępowania wzbudza w nich samych „głęboki" pesymizm, który sprzedają po dobrych cenach. [...] Dopiero wnikliwy wgląd pozwala rozpoznać, iż mówią oni tylko, że krzesło jest krzesłem oraz że nikt nic na to nie poradzi, że deszcz pada w dół. Tacy ludzie nie znajdują prawdy, którą by warto pisać. Inni znów istotnie zajmują się najbardziej pilnymi zadaniami, nie lękają się władców ani biedy, prawdy przecież znaleźć nie mogą. Brak im wiedzy. [...] W naszej epoce powikłań i wielkich przemian wszystkim piszącym potrzebna jest znajomość materialistycznej dialektyki, ekonomii i historii.

III

[...] Prawdę mówić należy w imię konsekwencji, jakie wynikają z niej dla postępowania [...] Jeśli chce się prawdę o złych stosunkach pisać skutecznie, trzeba pisać tak, by ich możliwe do uniknięcia przyczyny można było rozpoznać. Jeśli możliwe do uniknięcia przyczyny zostaną poznane, złe stosunki będzie można zwalczać.

IV

[...] Prawdy nie można po prostu — pisać; trzeba ją koniecznie pisać do kogoś, kto może z nią coś począć. Poznanie prawdy jest procesem dla piszących i czytelników wspólnym. By dobrze mówić, trzeba móc dobrze słyszeć i dobre słyszeć słowa. Prawdę winno się mówić z wyrachowaniem i z wyrachowaniem jej słuchać. A dla nas, piszących, ważne jest, komu ją mówimy i kto ją nam mówi.

V

[...] Aby szerzyć prawdę w czasach, gdy była gnębiona i skrywana, zawsze posługiwano się chytrością. Konfucjusz fałszował stary, patriotyczny kalendarz. Zmieniał tylko niektóre słowa. [...] Wielki Lukrecjusz podkreśla wyraźnie, że w szerzeniu ateizmu wiele sobie obiecuje po pięknie swych wierszy. Wysoki poziom literacki wypowiedzi może istotnie służyć jako ochrona. Często wzbudza też podejrzenia. Wówczas rzecz może polegać na tym, by poziom świadomie obniżyć.

[...] Jonathan Swift zaproponował w jednej ze swych broszur, by w imię dobrobytu kraju dzieci biednych ludzi zasalać i sprzedawać na mięso. Wyliczał szczegółowo i dowodnie, jak wielkie można by poczynić oszczędności, gdyby nie cofać się przed niczym. Swift udawał głupiego. Z ogniem bronił określonego i nienawistnego mu sposobu myślenia

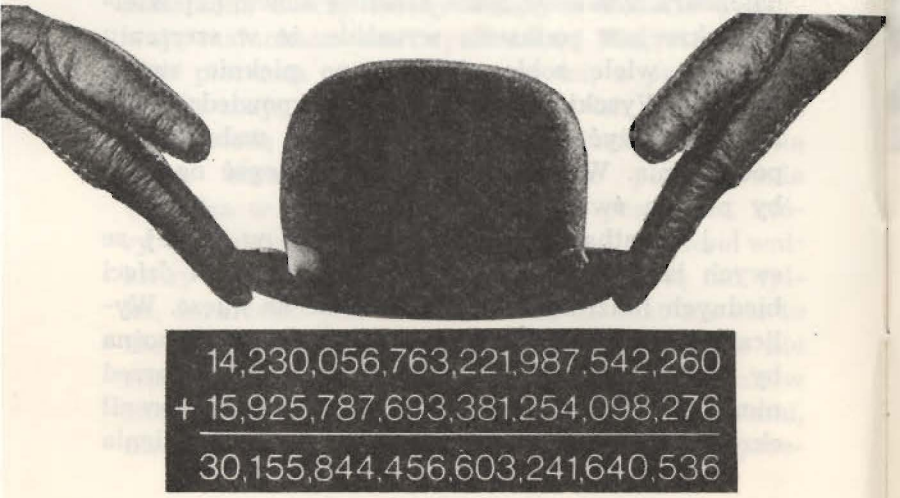
w ten sposób, że cała tego myślenia podłość musiała być dla każdego oczywista. Każdy mógł być mądrzejszy od Swifta lub przynajmniej bardziej humanitarny, zwłaszcza ten, kto dotąd nigdy nie zastanowił się nad konsekwencjami pewnych poglądów.

Propaganda myślenia, obojętnie w jakiej dziedzinie, jest zawsze pożyteczna dla sprawy uciśnionych. I jest bardzo potrzebna.

*

[...] I wszystkim tym pięciu trudnościom sprostać musimy równocześnie, bowiem nie możemy badać prawdy o barbarzyńskich stosunkach, nie myśląc o tych, którzy pod nimi cierpią; a gdy, stale odtrącając pokusy tchórzostwa, szukamy prawdziwych związków rzeczy z myślą o tych, którzy gotowi są użyć wiedzy, trzeba nam jeszcze i to rozważyć, jaką prawdę im podać, by mogła być bronią w ich rękach; podać zarazem tak chytrze, by wróg nie odkrył i nie uniemożliwił przesłania. Tyle właśnie żąda się, gdy się żąda, by pisarz pisał prawdę.

[Artykuł napisany w 1934 r. w celu nielegalnego rozpowszechniania w Niemczech hitlerowskich. Ukazał się w antyfaszystowskim czasopiśmie „Unsere Zeit" — „Nasze Czasy", wydawanym przez Schutzverband Deutscher Schriftsteller z siedzibą w Paryżu. Przełożył K. Wolicki wg Versuche 20/21 Berlin 1953 Aufbanverlag.]

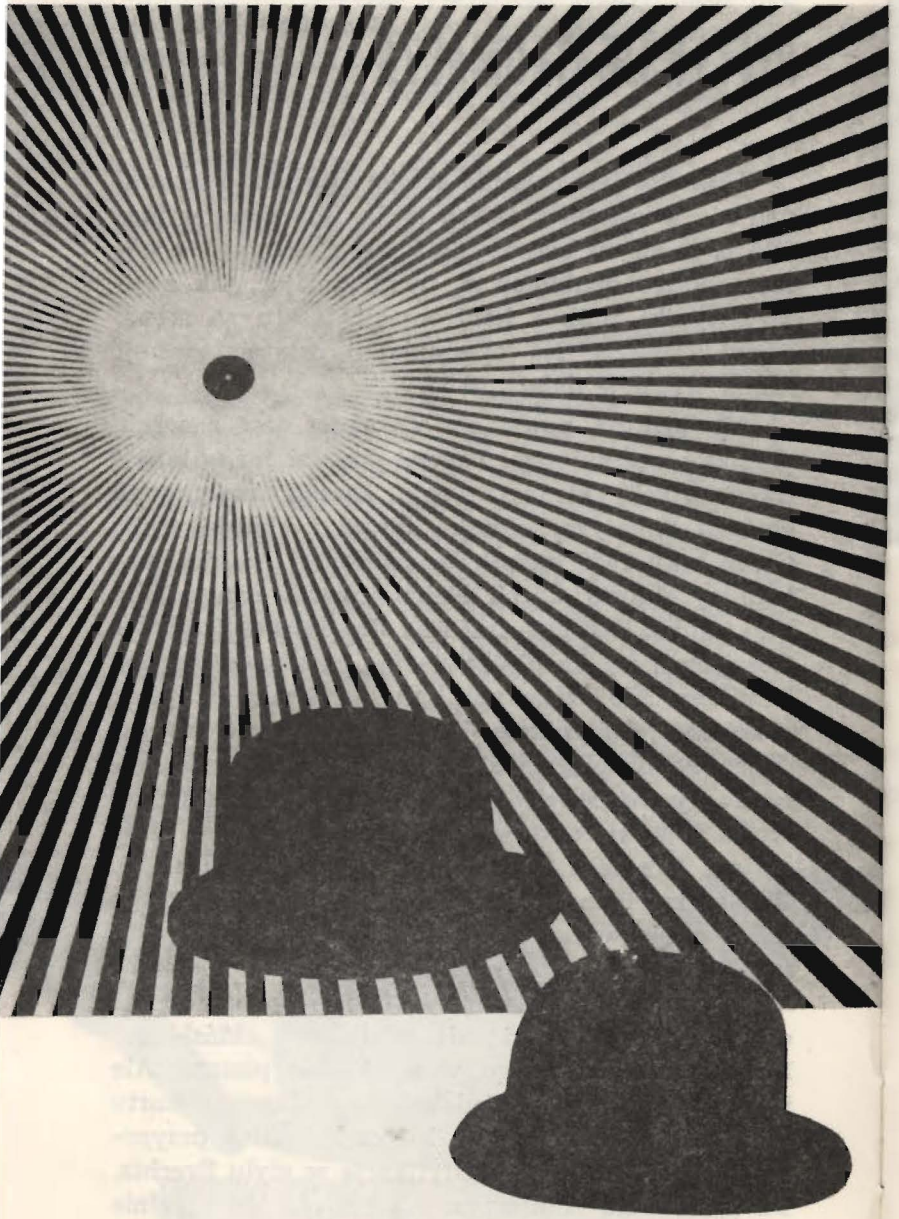


ROMAN SZYDŁOWSKI

REFLEKSJE TŁUMACZA

Turandot jest ostatnią sztuką Brechta. Pracował nad nią w ostatnich latach życia. Zamierzał wystawić ją w swym teatrze „Berliner Ensemble", a potem dopiero opublikować, uwzględniając, jak zwykle, wyniki prób i konfrontacji tekstu ze sceną, z publicznością. Na egzemplarzu ostatniej wersji sztuki widnieje data: „10.8.54".

Ale historia powstania *Turandot* jest znacznie dłuższa i wcześniejsza. Zamysł powstał już w latach trzydziestych, kiedy Brechta zaczęła fascynować chińska tematyka, chińska forma i chiński teatr. Około roku 1930 szukał Brecht dobrej roli dla znakomitej aktorki Caroli Nehr i chciał napisać dla niej sztukę. Wówczas trafił na *Księżniczkę Turandot* Gozzi'ego i jej niemiecką wersję, opracowaną przez Schillera. Ale czasy nie były po temu, by pisać o chińskiej księżniczce. Trzeba było mówić wprost o groźbie nadciągającej hitlerowskiej barbarii. Powstawały więc wtedy Brechta sztuki agitacyjne, sztuki pouczające, o bezpośredniej aktualności: *Matka* wg Gorkiego czy *Święta Joanna szlachtuzów*. Zamiar żył jednak dalej. Powracał Brecht do niego kilkakrotnie w czasie emigracji. Przez pewien czas myślał o tym, by nadać zamierzonej tematyce kształt powieści. Stąd zachowane fragmenty prozy o Tuich, które należą do wielkiego „chińskiego" kompleksu, pozostałego w spuściźnie pisarza. Ale i ta praca pozostała niedokończona. Do tego nurtu twórczości Brechta należy księga chińskich przypowieści filozofa Me-Ti, mistyfikacja w stylu Brechta. Tu pod maską chińszczyzny kryją się już zupełnie przejrzyste aluzje do spraw i ludzi naszych czasów i to wcale nie w dalekich Chinach, lecz w bliskiej Europie.



Niezależnie od stroju, obyczaju i epoki, w jakiej umieszczał akcję swoich sztuk, starał się Brecht nadać im zawsze aktualną i żywą wymowę. Musiało być tak również w wypadku *Turandot*. Warto więc zadać sobie dziś pytanie: co jest głównym tematem tej sztuki i co zachowało w niej po dziś dzień swą aktualność?

Bezpośrednie aluzje do Hitlera i jego dojścia do władzy — ten problem znalazł najpełniejszy wyraz w sztuce Brechta *Kariera Artura Ui* i to wszystko, co odnosi się do Hitlera w *Turandot*, brzmi dziś dla nas jako słabsza replika tamtego utworu, choć prawdopodobnie sceny o Hitlerze z *Turandot* napisane zostały wcześniej niż *Kariera Artura Ui*.

Nie jest rozwinięta w *Turandot* także postać przywódcy ludowego powstania Kai Ho, który nie występuje w tej sztuce w ogóle na scenie. Stale mówi się jednak o nim.

Turandot to przede wszystkim znakomity satyryczny obraz cesarskiego Olimpu chińskiego: władcy Krainy Środka, jego brata, który marzy o detronizacji Cesarza i objęciu jego stanowiska, oraz kamaryli dworskiej, wciąż niepewnej, kto weźmie górę i po czyjej stronie warto się opowiedzieć. Z całą precyzją znawcy stosunków politycznych i gospodarczych przedstawia Brecht skomplikowaną grę, jaką wiodą bohaterowie dramatu, jak również nieuniknione powiązania pomiędzy sytuacją gospodarczą kraju i postępowaniem jego władców. Jest to bezbłędna lekcja materializmu historycznego.

Może ważniejszy jest jeszcze dla nas drugi kompleks spraw, ludzi i problemów tej sztuki. To kompleks Tuich. Skąd bierze się u Brechta ten skrót? Definicję Tuich daje jeden z bohaterów *Turandot*, chłop Sen. Marzy on, by zostać członkiem tego wielkiego bractwa, którego nazwa pochodzi od pierwszych liter rozdzielonego na trzy części słowa: Telekt-Ualiści-In. Czyli po prostu od słowa „intelektualiści". Brecht nie oszczędza ich w tej sztuce. Główne jej ostrze wymierzone jest przeciw nim.

Trzeba od razu powiedzieć, że uderzenie wymierzone jest przeciw nadużyciu intelektu, przeciw tym intelektualistom, którzy handlują swymi myślami i poglądami, jak towarem, wynajmują się władcom, gotowi są głosić każdy pogląd i szukać argumentów dla wytłumaczenia i uzasadnienia każdej tezy i każdej decyzji wygodnej rządzącym, byle tylko otrzymali za to odpowiednie honorarium, wygody życiowe i przywileje. Sprzedajność takich intelektualistów jest więc głównym tematem sztuki, a jej teza polega na tym, że w końcu sami oni padają ofiarą swej chciwości i krótkowzroczności, braku charakteru i zasad.

Cesarzowi potrzebni są intelektualiści tak długo, jak długo z pomocą ich zręcznych argumentów można przekonywać społeczeństwo o słuszności prowadzonej przez niego polityki. Z chwilą jednak, kiedy sytuacja gospodarcza zaostrza się do tego stopnia, że żadna propaganda nie jest już w stanie ukryć, ani upiększyć ewidentnych faktów nędzy i głodu milionów — wówczas trzeba posłużyć się otwartą przemocą i rzucić na pożarcie zbytecznych już „wybielaczy" prawdy.

Cóż więc mogą zrobić w tej sytuacji intelektualiści? Pozostają im tylko trzy wyjścia: uciekać, kryć się, chować, by przeczekać zły czas i przeżyć aż do uspokojenia konfliktów społecznych, zamieszek i walk, kiedy będą znowu potrzebni. Jest to postawa bierna, ale intelektualistów nie zawsze stać na czynne działanie. Brak im często siły, odwagi, stanowczości. Drugie wyjście — to przejście na usługi nowych władców, poparcie brutalnej przemocy, szukanie argumentów i usprawiedliwień dla zbrodni. I tacy się znaleźli. Brecht myślał, pisząc *Turandot* o Niemczech hitlerowskich i III Rzeszy, ale wiadomo, że późniejsza historia zna liczne przykłady „zdrady klerków".

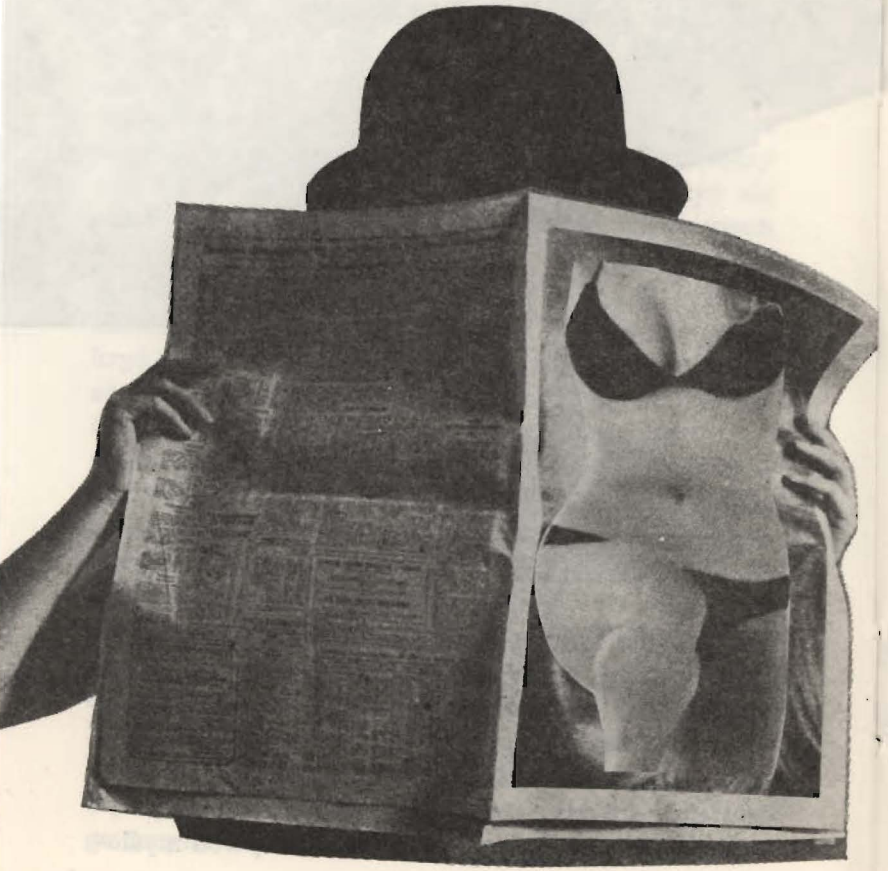
I wreszcie trzecia droga, którą Brecht zaleca i propaguje, wskazując najwłaściwsze wyjście zagrożonym intelektualistom: przyłączenie się do re-

wolucyjnego ludu, przejście na stronę pokrzywdzonych, walka o słuszność i sprawiedliwość. Tą drogą poszedł Kai Ho, również Tui, który stanął na czele ludowych mas i zwyciężył wraz z nimi. Nietrudno tu dopatrzeć się aluzji do Lenina, który przecież był także intelektualistą.

Zaletą *Turandot* jest fakt, że cały wywód myślo-

wy przeprowadzony jest w sposób absolutnie racjonalistyczny. Brecht nie usiłuje tu grać na uczuciach intelektualistów, nie apeluje do ich uczciwości, prawości czy charakteru. Brecht przekonuje ich, że tylko trzecia droga daje im wielką szansę utrzymania, a nawet umocnienia swojej pozycji, a jednocześnie działania na rzecz sprawiedliwości i rozwoju społecznego świata.

Najlepszą może sceną sztuki jest kongres intelektualistów, którzy mają znaleźć argumenty, wyjaśniające przyczyny drożyzny. Tu korupcja intelektualistów, ich nicość moralna, próżność, a nawet ograniczoność (mimo wielkiego i głębokiego wykształcenia) zdemaskowana została z siłą, jakiej nie



dorównuje żadna inna scena dramatu. A jednocześnie ukazana została w tej scenie bezowocność ich wysiłków, tragiczny koniec tych wszystkich, którzy próbują przeciwstawić się nieuniknionym procesom gospodarczym i społecznym, wierząc naiwnie, że słowo może okazać się mocniejsze od faktów. Scena rozmowy ściętych głów intelektualistów, usiłujących jeszcze po śmierci doszukać się przyczyn swojej porażki w błędach swoich sformułowań, a nie w obiektywnej rzeczywistości, pozostanie na pewno u każdego widza w pamięci.

Nie wszystkie sceny *Turandot* mają jednaką wartość. Jak zwykle u Brechta jest to scenariusz, któremu autor sam nadałby zapewne precyzyjniejszy kształt w czasie pracy nad jego inscenizacją. Teraz takie możliwości otwierają się przed inscenizatorami, biorącymi na swój warsztat tę sztukę.

Jak przyjmie ją polska publiczność? Jaki kształt nadadzą jej polscy reżyserzy? Jak trafi ona do świadomości polskich widzów? Oto pytania, jakie zadaje sobie tłumacz sztuki w przededniu jej polskiej prapremiery. Odpowiedź na nie przyniesie konfrontacja z naszą widownią. To ona zadecyduje w końcu o tym, czy słuszne okażą się przypuszczenia na temat współczesnej aktualności komedii co z niej jest wciąż żywe, a co należy już tylko do historii dramatu XX wieku.

BERTOLT BRECHT

ROZMOWY UCHODŹCÓW

(fragmenty)

ZIFFEL
To jest ten Kivi, mówią, że trzeba by coś z niego przeczytać.

KALLE
Był ponoć dobrym poetą, ale umarł z głodu. Poezja mu nie posłużyła.

ZIFFEL
Słyszałem, że panuje tu taki obyczaj: lepsi poeci zdychają z głodu. Są jednak pewne wyjątki. Niektórzy zapili się podobno na śmierć.

KALLE
Chciałbym wiedzieć, dlaczego posadzili go akurat przed dworcem?

ZIFFEL
Prawdopodobnie jako odstraszający przykład. Osiągają wszystko groźbami. Rzeźbiarz miał poczucie humoru. Dał mu taki wyraz twarzy, jak by marzył o porzuconej skórce chleba.

KALLE
Bywali także tacy, którzy mówili publiczności, co myślą.

ZIFFEL
Tak, ale po największej części wierszem albo pod inną przykrywką. [...]

KALLE
Stworzona została specjalna kasta intelektualistów, która ma załatwić myślenie i szkolona jest specjalnie w tym celu. Muszą oni wynajmować swoje głowy przedsiębiorcom, jak my nasze ręce. Oczywiście, pan ma wrażenie, że myślą dla ogółu; ale z tym jest tak, jakbyśmy my myśleli, że budujemy samochody dla wszystkich. Tylko że my wcale tak nie myślimy, bo wiemy, że budujemy je dla przedsiębiorców i do diabła z tym ogółem!

ZIFFEL
Sądzi pan, że myślę o sobie tylko wtedy, kiedy się zastanawiam, jak sprzedać to, co wymyślę, a to, co wymyślę, nie jest dla mnie, tzn. dla wszystkich?

KALLE
Tak.

ZIFFEL
Czytałem, że u Amerykanów, gdzie rozwój posunął się dalej naprzód, myśli traktowane są powszechnie jako towar. W największej ich gazecie przeczytałem kiedyś: „Najważniejszym zadaniem prezydenta jest, by potrafił sprzedać Kongresowi i krajowi wojnę". Mowa była o przystąpieniu Ameryki do wojny. W dyskusjach na tematy naukowe czy artystyczne mówi się, kiedy się chce wyrazić na coś zgodę: kupuję to. Słowo „przekonywać" zostało po prostu zastąpione przez trafniejsze słowo — sprzedawać.

KALLE
I w tych warunkach mógł pan łatwo zniechęcić się do myślenia. To nie jest żadna przyjemność.

[B. Brecht ROZMOWY UCHODŹCÓW, przekład R. Szydłowskiego. PIW 1969]

KRZYSZTOF WOLICKI

INTELEKTUALIŚCI I PROŚCI LUDZIE

Postaci intelektualisty i prostego człowieka ukazują się w twórczości Brechta dwukrotnie, na początku i u kresu jego drogi pisarskiej.

Intelektualista jest najpierw poetą i usiłuje przekonać widownię, że prawomocnie dziedziczy rozmaite rodowe kompleksy tej postaci, od artystowskich po ekspresjonistyczne. Prosty człowiek, który refleksją nie przerasta swej kondycji, chce się nam ukazać w pełnobarwnej skali swych socjologicznych i socjo-ideologicznych charakterystyk: jest drwalem, prostytutką, rzemieślnikiem, żołnierzem, lumpem i drobnomieszczuchem. Naśladuje „postaci z ludu", jak jeszcze niedawno nazywano ten tłum. Wysiłki tych figur są bezprzedmiotowe. Ani poeta nie ma prawa do swego dziedzictwa, ani tłum nie jest ludem. Ich umiejscowienie socjologiczne jest nieważne, gdyż wspólnym losem tych wszystkich figur jest właśnie złe umiejscowienie w nowym świecie. Ich problemowy bagaż i historiozoficzne przeznaczenie są nieaktualne, gdyż do nowego świata są oni w ogóle nie przystosowani i przystosować się nie zdołają: oddziela ich od niego i skazuje na zagładę nie to, co robią i myślą, lecz to, że są tacy właśnie, jeszcze scharakteryzowani i jeszcze indywidualni. Wszystkich ich pochłonie „nurt rzeczy", w którym przetrwać zdoła jedynie człowiek masowy, „nowy typ ludzki". Młody Brecht nie jest krytykiem cywilizacji. I przede wszystkim krytykiem ludzi, którzy własnej cywilizacji nie umieją sprostać. Zamiast pytać, jak odtworzyć w tej cywilizacji życie prawdziwe — zaś żyje się naprawdę tylko tak jak w akcie miłosnym, gdy twórczość, produktywność, płodzenie łączy się natychmiastowo i tożsamo z chłonięciem, użyciem i rozkoszą — są tylko drobnomieszczuchami lub lumpami. Mieszczuch goni za mirażem pieniądza, podwójnym oszustwem i podwójną wymianą z nicością — gdy ten papier dostaje za coś i gdy za coś innego nim płaci. Lump szuka zaspokojenia w awanturze i walce, która staje się dla niego zastępczym celem samym w sobie, wyżyciem zamiast życia. Wkrótce zresztą okaże się, że obaj, mieszczuch i lump, są siebie warci.

Gdyby to było tylko tyle, o problematyce intelektualisty i prostego człowieka we wczesnej twórczości Brechta nie warto by pisać. Im bardziej wszakże pisarz ironizował i unieważniał wysiłki swych postaci, im bezwzględniej skazywał je na piekło byłych ludzi i nieaktualnych figur, tym lepiej i dźwięczniej wypowiadały one i s t o t n y problem swego twórcy, problem d y s t a n s u. Rzecz miała się tak, jakby właśnie dzięki swej obiektywnej, w ramach pisarskiej wizji świata, marginesowości, postaci te ujawniały swego twórcę. Ich kompleksy i charakterystyki były może dla Brechtowskiej prawdy o świecie nieważne; tym więcej mówiły o własnej prawdzie autora. Ma to znaczenie nie tylko dla biografii; bez tej własnej prawdy z wczesnych lat dwudziestych niezrozumiała staje się (i, niestety, stała się rzeczywiście) późniejsza twórczość Brechta.

Brechtowski dystans nie jest ani zwykłym zachowywaniem dystansu w stosunkach z ludźmi, ani nawet umiejętnością dystansu wobec siebie samego, aczkolwiek obie te konsekwencje zawiera. Nie jest spojrzeniem z dystansu, ale i s t n i e n i e m z d y s t a n s u.

Brecht należy do rzadkiej w XX wieku kategorii artystów, którzy nie mają żadnych kłopotów z byciem sobą, z autentyzmem własnej osobowości. Konstatacji tej nie mogę tu omawiać ani dowodzić, wyjaśniam tylko termin „dystans". Otóż jeśli dla Brechta jego „ja" jest uchwytne, wówczas jest na pewno własne i autentyczne. Ale uchwytność „ja" jest właśnie problematyczna, jako całości o źle wyznaczonym, rozmazanym umiejscowieniu. Ten efekt nazwałem istnieniem z dystansu. Ulokowane i umiejscowione są tylko i z oddzielna refleksje, emocje, zaangażowania*. Ale ilekroć zakotwicza się w ten sposób — Brecht jest już od razu gdzie indziej. Był bardzo powściągliwy w wypowiadaniu siebie (poznać to np. po *Dziennikach* ogłoszonych w 1973 r. w wyd. Suhrkampa, niezależnie od przypuszczalnych skrótów, jakie poczynili dostawcy materiałów); niemniej, istnieje nieco tekstów, nie tylko lirycznych, z których można odczytać tę strukturę osobowości człowieka mówiącego „na mnie nie można budować" i otrząsającego się na myśl o dzieciństwie, kiedy to otrzymuje się imię, przydział i miejsce, i kiedy inni „wkładają ci słowa w zęby".

•

Cóż jednak, jeśli dla człowieka istniejącego z dystansu centralnym zagadnieniem twórczości i życia okaże się s o l i d a r n o ś ć ludzi? Nastąpią perypetie, które krytyk i biograf będzie mógł uporządkować najsprawniej przyjmując, że służyć miały f u n k c j o n a l i z a c j i d y s t a n s u w o b e c s o l i d a r n o ś c i.

* Stąd zapewne u Brechta tyle zamiłowania do teorii, która wtórnie ma integrować jego reakcje na świat, ale której żelazna, racjonalistyczna spójność jest często pozorem.

W pierwszej fazie, o której uprzednio była mowa, w epoce „ludzi tymczasowych" (wir sind die Vorläufige) Brecht jest wędrownym krytykiem — ironistą: niezależnie od ciężaru oskarżeń, lekka broń ironii sprawia tyle tylko, ile w ogóle można sprawić krytyką tymczasowych — niewiele. Potem przychodzi czas „nowego typu ludzkiego", który osiąga „najmniejszą wielkość" z *Moralitetu badeńskiego*, przyzwala historii na wszystko i dzięki temu może w niej przetrwać, jak w burzy piaskowej na pustyni. „Nowy typ ludzki" nie jest już tymczasowością, ale artysta do tego typu należeć nie umie i nie może, nawet gdyby chciał i jeśli chce. Pozostaje tymczasowy. Istnienie z dystansu jest teraz swoistą niższością tych, których byt uzyskuje sens jedynie w takiej mierze, w jakiej swymi produktami — twórczością i refleksją — służy sprawie nietymczasowych. Jednakże dystans zabezpiecza przynajmniej niezależność i chroni przed pokusą swoistej rekompensaty: uznania własnej refleksji za właściwą reprezentację racji bytu nietymczasowych. Innymi słowy, Brecht nawet w okresie najbardziej bezpośredniego zaangażowania politycznego (1929—1934) jest względnie mało podatny na ów charakterystyczny dla politycznie czynnych intelektualistów europejskich (poza liberałami) sadomasochistyczny stosunek do wyróżnionej zbiorowości — ludu, proletariatu, narodu czy rasy — lecz także zbiorowości mniej dosłownych, np. młodości = nagości = wolności u naszego Gombrowicza. Sprawa to bynajmniej nie powierzchowna, można wskazać jej związek z pewną ogólną strukturą, obecną w kulturze europejskiej od lat przynajmniej dwustu. Nazwijmy ją kompleksem wartości uniwersalnej.

Oto nosiciela pewnej wartości nie zadowala już przeświadczenie, że jest ona sama w sobie właśnie wartością. Że np. dobrze jest być męskim mężczyzną, uczonym profesorem, uwieńczonym artystą, zwycięskim politykiem. Chce on nadto, by owa wartość, którą tak dobrze realizuje, odsyłała do wartości wyższego rzędu i w niej znajdowała swe uzasadnienie, tak, być może, jak niegdyś w planie stworzenia mieścili się rozsądnie mnisi i syreny, alchemicy i jednorożce, panowie i słudzy. Wówczas, jeśli coś było jako wartość akceptowane, miało automatycznie porękę najwyższego sensu: części wynikały z całości. Teraz całość winna być skonstruowana z części. Jednakże konstruowanie napotyka nieprzezwyciężalne przeszkody. To, co było eleganckim kontrastem i estetycznym bogactwem wówczas, gdy całość decydowała o częściach i gdy nawet Zło wydawało się potrzebne, przydatne i sensowne, by Dobro mogło zabłysnąć — teraz okazuje się sprzecznością. Każdej wartości przeciwstawia się jej dawne dopełnienie, które dopełnieniem być

już nie chce: męskości — kobiecość, uczoności — spontaniczność, sztuce — czyn, zwycięstwu — uczciwość. Ten konflikt uniemożliwia ponowną syntezę całości, tzn. usensownienie wartości szczególnych przez odwołanie do skonstruowanej w oparciu o nie wartości uniwersalnej. Można, oczywiście, starać się sprostać temu wyzwaniu przy pomocy dialektyki i, jak wiadomo, kultura europejska ostatnich 200 lat w modele dialektyczne obfituje. Aby jednak model taki mógł funkcjonować, konieczne jest rozstrzygnięcie zasadnicze co do jego principium movens: dialektyka zacznie działać i syntetyzować dopiero wtedy, gdy ustalimy, w jaki właściwie sposób owe sprzeczne człony wchodzą ze sobą w polemiczny kontakt, i gdy kontakt ten potrafimy zrealizować. To jednak znaczy z kolei, że wartość szcze-

gólną, którą reprezentujemy i w oparciu o którą chcielibyśmy odbudować świat, zarazem relatywizujemy. Nie jest więc ona wartością cząstkową wprawdzie, ale niezachwianą i zawsze pewną jak niegdyś, gdy czerpała moc z całości, choć całości właśnie nigdy wyczerpać nie mogła. Nacechowana jest teraz przez dialektyczny paradoks: jej przeznaczeniem, w intencji modelu, jest aż przerodzenie się w wartość najwyższą i uniwersalną, ale za to jej aktualną obecność obciąża kalejdoskopowy relatywizm perspektyw. Jeśli tylko jej nosiciel i reprezentant oddali się od niej choćby na krok, by spojrzeć z zewnątrz i móc zainicjować zbawczy proces dialektycznej polemiki, wartość, którą chciałby reprezentować, zaczyna się mienić podejrzanymi barwami, blednąć i czernieć. Epoka, która tęskni za zagubioną totalnością, staje się niesłychanie wrażliwa na konkretyzację i wcielenie. Nie jest dla niej wartością nic, co nie uzyskuje codziennie i na każdym kroku poświadczenia, że jest wartością właśnie, tzn. że warte jest ludzkiego poświęcenia i ofiary. Nie jest wiarogodna wiara, jeśli nie ma niezachwianie wierzących, nie jest wiarogodna moralność, jeśli nie ma męczenników, niewiarogodny jest honor, jeśli nie ma Cydów i nikt nie wierzy w miłość nie poświadczoną tragedią kochanków. Innymi słowy, dialektyk stęskniony za totalnością staje wobec wymagań, którym z trudem jedynie i z rzadka może sprostać: musi umieć swoją szczególną wartość relatywizować, ale zarazem trwać przy niej jak przy sztandarze, w gotowości do ostatecznych nawet poświęceń. Zatem i bronić najzupełniej realnie czegoś, co sam poddaje nieraz w wątpliwość. Psychologicznie rzecz biorąc, łowca wartości staje się postacią zaciekłą i chimeryczną, gdyż tylko ulegając spontanicznie własnym zachciankom można tak wytrwale obstawać przy wartościach, o których się nieraz wątpi, i tylko wytrwale broniąc i poświadczając, można uzyskać wewnętrzne prawo do swobody zwątpień. Jeszcze więc inaczej mówiąc, łowca wartości łatwo stać się może emocjonalnym i intelektualnym schizofrenikiem. W stosunku do strony przeciwnej, którą chciałby uczynić swym dialektycznym dopełnieniem, schizofrenik okazuje wszystkie kliniczne przejawy sadomasochizmu.

Opisywaną tutaj strukturę odnajdujemy w pełnym blasku w dziejach europejskiego intelektualizmu, od czasu gdy zawładnął on rozmową i korespondencją paryskich salonów XVIII wieku i postawił przed sobą zadanie pojednania Rozumu — którego sam był wcieleniem — z Naturą dobrego dzikusa. Genezę tej problematyki znamy z wielu szkół: od Marksa do Tocqueville'a. Przecież, niezależnie od wyjaśnienia genetycznego, trudno nie widzieć, że w miarę jak filozof-encyklopedysta staje się intelektualistą, rewolucjonistą,

działaczem, zaś dobry dzikus — ludem, proletariatem i masą, opis ich stosunków wzajemnych przypomina żywcem studia prof. Magnusa Hirschfelda, seksuologa.

Bertolta Brechta chroni przed takimi konsekwencjami własne istnienie z dystansu. Ma w sobie „chłód czarnych lasów", z których przyniosła go matka; nawet „gauchyzujący" (wówczas nazywano to lewactwem), nie umie popaść w bałwochwalstwo wobec mas i mistyfikować siebie jako reprezentanta i rzecznika milczących. O lie wszakże dystans chroni, o tyle z punktu widzenia solidarności, sprawy głównej, pozostaje, w najlepszym razie, bezpłodny.

*

Kiedy „nowy typ ludzki" schodzi z Brechtowskiej sceny, z nurtu rzeczy wyłaniają się osobowości znów konkretne: Kattrin, Grusza, Azdak, Galileusz, bohaterowie *Dni Komuny*. Ci intelektualiści i prości ludzie nie są już jednak postaciami socjologicznymi lub, dokładniej, należą do bardziej szczególnej socjologii świata, który się uczy. Jego stosunek do świata zdarzeń, w których wszyscy uczestniczą wg pewnych socjo-instytucjonalnych schematów z tamtą szczególną socjologią nie związanych — najlepiej zapewne określić najpierw jako komplementarność. Nie jest to wszakże po prostu życie świadome, miejsce refleksji czy kontemplacji, nadbudowa nad działaniami. Raczej — miejsce eksperymentu, w którym wypróbowuje się inne warianty zachowań. Miejsce wolności, fantazji, marzenia — jakżeby inaczej — lecz także skryte laboratorium i akademia, gdzie przygotowuje się dynamit i dynamitardów, którzy rozsadzą świat zdarzeń — tylko dlatego koniecznych, że jeszcze nie zakwestionowanych. Aby to jednak mogło nastąpić, niezbędne jest najpierw uznanie komplementarności, lecz natychmiast — zniszczenie harmonii i równowagi. Współbrzmienie obu światów jest tylko chytrością tchórzliwego rozumu. W istocie dwuświat Brechta jest rzutem, złożeniem dwóch porządków: historiozoficznego mitu o królestwach konieczności i wolności oraz opozycji bytu i świadomości. W zespoleniu każdy z tych porządków uobecnia nam drugi: królestwo wolności aktualizuje się wraz z państwem konieczności dzięki temu, że w złożeniu odpowiada mu zawsze współobecna w opozycji z bytem świadomość, ta zaś uzyskuje dzięki odpowiedniości równą bytowi realność. Uzupełniające się światy toczą ze sobą nieubłaganą walkę. Dzięki szczególnej perspektywie złożenia obu porządków unieważnione zostaje potoczne, podstępne a jałowe wnioskowanie, które z pierwotności wyrokuje o przewadze. Jeśli byt określa świadomość, to nie znaczy jeszcze,

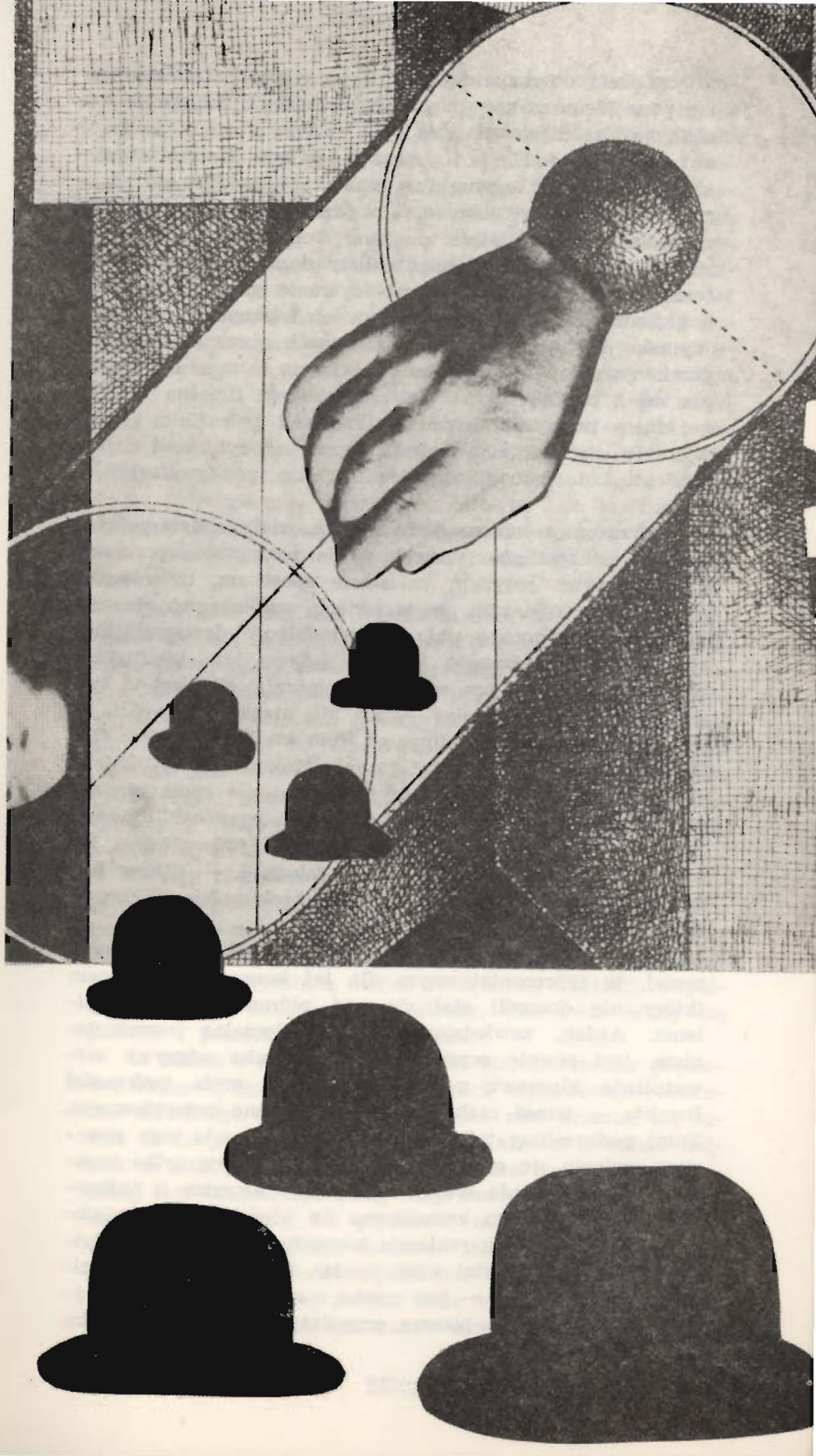
by świadomość była od bytu słabsza, jeśli konieczność poprzedza wolność, to nie znaczy, by wolność była konieczności uległa. Świat, który się uczy, może więc zwyciężyć, musi jednak wyzbyć się onieśmielenia niepierworodnych.

Kiedy akceptujemy komplementarność jako równowagę, postaci dwuświata nieruchomieją. Intelektualiści pozostaną w swej ojczyźnie, świecie uczących się, traktując konieczne zdarzenia jako często przykrą wprawdzie, lecz znośną w końcu przypadłość, z której nauki płyną, ale na którą nie wpływają. Będą się łudzić, że ojczyznę wybrali swobodnie, choć właśnie znaleźli się w niej z łaski konieczności zwanej przypadkiem. Prości ludzie utkwią w swym kieracie, w przeklętym państwie konieczności, nie zauważywszy w nim właśnie materiału i tematu nauki. Świat uczących się będzie dla nich tylko miejscem ucieczki, pociechą dosłownie innego świata.

Zakwestionowanie równowagi jest aktem heroicznym. Przepaść dzieli w tym względzie późne dzieła Brechta, gdzie znajdujemy schematyzowaną tu strukturę, od wcześniejszych sztuk. „Straszna jest pokusa..." — tak zaczynają się zdania, którymi Brecht opisuje położenie swych postaci w obliczu wyzwania.

Zakwestionowanie równowagi dwuświata wymaga heroizmu, ponieważ równa się zakwestionowaniu własnej samowystarczalności: Kattrin, Grusza, Azdak, Galileusz, ludzie *Komuny*, aby stać się sobą, ukonstytuować w pełni, winni dokonać czynu, który właśnie nie jest ich sprawą, nie wynika z ich miejsca w dwuświecie. Winni zatem wyjść poza siebie. Właśnie dlatego namacalną sankcją tego czynu jest ryzyko, gdyż postaci wychodzą ze swoich domów w czas burzy, który jest naturalnym stanem świata.

Jest w tym, oczywiście, przekreślenie sytuacyjności jako dostatecznej metody definiowania postaci. Przecież łatwo dostrzec, że postulat tak pojmowanego heroizmu zawiera wskutek tego sprzeczność: przestać być tylko sobą, aby stać się sobą właśnie. Pozornie jest to sprzeczność jedynie werbalna, którą rozwiążemy odróżniając „siebie" od drugiego „siebie" w tym zdaniu: jednostkowość tylko sytuacyjną od osobowości, człowieka dotychczasowego od jego projektu samego siebie. Ale werbalne jest właśnie to domniemane rozwiązanie. Istotna sprzeczność zdania „przestaje być tylko sobą, aby stać się sobą właśnie" polega bowiem nie na zmieszaniu dwóch definicji „siebie", lecz na sformułowaniu dyrektywy działania, dla którego nie widać żadnego bodźca. W znanej anegdocie Brechta pan Keuner zapytany, co robi, gdy kocha jakiegoś człowieka, odrzekł: — Tworzę sobie jego obraz i staram się, by był podobny. — Obraz? — Nie, człowiek... Wystarczy przymierzyć ten efek-



towny skrót do rozpatrywanej teraz sytuacji. Żadne starania pana Keunera nie spowodują, by stał się bohaterem kochany przez niego człowiek. Ta dydaktyka jednostronnych miłości jest martwa. Natomiast wyobrażalne byłoby bohaterstwo umiłowanego, który do obrazu, jaki wytworzył sobie o nim pan Keuner, upodobni się z miłości do... A właśnie: do pana Keunera? Nie, do obrazu. Nie jest prawem intelektualisty domaganie się miłości i nie jest jego zadaniem wychowywanie prostych ludzi na bohaterów, lecz tylko ukazanie im ich własnych możliwości. Wypada jednak zapytać, w jaki sposób obraz stać się ma przekonywujący tak, aby mówił właśnie o możliwości, nie zaś o niedosiężnym ideale. Odpowiedź Brechta w późnej fazie twórczości brzmi: tylko, jeśli pan Keuner sam wyniesie na spotkanie ludowi to, co zdobył. Jeśli zatem intelektualista potrafi stać się także prostym człowiekiem.

Odrzucenie równowagi dwuświata, wielki marsz poprzez granice na spotkanie samych siebie jest przeto procesem dydaktycznym: jedynym w istocie sposobem, by również prości ludzie odnaleźli się w świecie studiujących. Inaczej mówiąc, odszukana została funkcjonalność dystansu, który wyznacza osobowość Brechta i jego intelektualistów: stwarza ją właśnie proces przezwyciężania. Nie jest to tylko zabawa w dialektykę — acz nie ulega wątpliwości, że jest to również zabawa (inaczej *Koło kredowe* i *Życie Galileusza* nie byłyby tak świetnymi sztukami). Sens dydaktyczny posiada bowiem w tej koncepcji nie spotkanie samo. Byłoby może „zniebazstąpieniem pomiędzy lud" i Brecht nigdy nie zdoła go sobie dobrze wyobrazić, nie mówiąc już o tym, że nie umie go oczywiście osiągnąć. — Ważny jest wysiłek marszu, trudność każdego kroku. Nie dokonane uczy i przekonuje, lecz dokonywane.

Piszę tutaj o świecie uczących się nie dlatego bynajmniej, że reprezentatywnym dla tej koncepcji bohaterem (który nie doszedł) stał się pod piórem Brechta Galileusz. Azdak, zawiedziony lecz nieuleczalny rewolucjonista, jest równie reprezentatywny. Nauka odgrywa niewątpliwie kluczową rolę w całej bez mała twórczości Brechta — temat zasługiwałby na odrębne potraktowanie. Tutaj podkreślimy tylko, jak w miarę rozwoju tego pisarstwa zmienia się oblicze nauki. Jest najpierw tylko techniką. Brecht układa wtedy swój znany aforyzm o najbardziej przekonującym komentarzu do wiadomości o trzęsieniu ziemi w Japonii: reklamie koncernu stalowego z podpisem „steel stood" (stal wytrzymała). Ciągle jeszcze techniką — socjotechniką — jest nauka z okresu sztuk pouczających. Potem uwagę pisarza przyciągnie przede wszystkim

nieustraszona postawa nauki wobec zmienności świata: jedyna spośród zatrudnień intelektualnych nauka akceptuje zmienność i ją właśnie czyni przedmiotem badania. Dzięki temu jest naturalnym poniekąd sojusznikiem ludzi, którzy nic na zmianie stracić nie mogą. Stąd pewna pociecha uciśnionym i groźba tyranom *(O pięciu trudnościach przy mówieniu prawdy)*. Ale w każdej z tych wizji deprawacja nauki przekreśla jej wartość: nauka jest tylko narzędziem. Dopiero w *Życiu Galileusza* i potem w *Turandot* (oraz rozproszonych późnych ineditach o Tui'ach czyli Telekt-Uel-In) uwagę pisarza przyciąga historyczny, kumulatywny charakter nauki, jej niezmordowany rozrost — mimo klęsk, zdrad i złych sojuszów z władzą. W państwie nauki znajduje przeto ostatnie schronienie rozpaczliwa już niejednokrotnie wiara Brechta, że „jednak się rusza" i że nie wszystko jest nadaremne. W państwie nauki odnajduje czas, którego mu, zdyszanemu historią, tak bardzo braknie: tam jeszcze wszystko się dokona. Przeto właśnie z państwa nauki czerpie wzory pisarz kreując świat ludzi uczących się.

Dwuświat ostatnich wielkich sztuk Brechta jest również mediacją pomiędzy ogólnymi ideami Brechta a polityką, której nowe rozumienie zarazem współtworzy.

Ostatnia wizja polityki u Brechta jest wizją czasu przerwy i rozliczenia: jedna gra się skończyła, druga jeszcze się nie zaczęła. Jest to oczekiwanie na nowych sojuszników prostego człowieka — i przygotowywanie sojuszu. „Historyczny blok" intelektualistów i prostych ludzi jest koncepcją Brechtowską na długo, nim otrzyma tę właśnie nazwę.

Nie była to koncepcja ani utopijnego upodobnienia — w żadnym razie nawrót do prymitywnego ouvrieryzmu — ani też udoskonalonej specjalizacji funkcji, co jest główną przesłanką każdej wersji technokracji. Spotkanie intelektualistów i prostych ludzi jest w tej koncepcji wymianą darów, wymianą dwóch bezcennych wartości: wspólnoty i myśli, solidarności i wiedzy. One dwie ostały się jeszcze. I potrzebują się nawzajem.

W walce z hitleryzmem Brecht niejednokrotnie piętnował fałszywą eksploatację solidarności, deprawowanej wskutek niewiedzy. (Długo zresztą trwało, nim przestał się łudzić co do „zdrowego instynktu" solidarności u ludu i dojrzał w hitleryzmie solidarność nie tylko narzuconą i oszukaną, lecz właśnie spaczoną, zdeprawowaną.) W tymże czasie niejednokrotnie też piętnował intelektualistów, którzy zamiast służyć dobrej sprawie służą swą wiedzą złej (pierwsze wersje *Turandot* również tak właśnie były pomyślane). W ostatniej jednak fazie twórczości — od *Życia Galileusza* zwłaszcza, lecz zwrot widać już w *Rozmowach*

uchodźców — oba wątki krytyczne, łącząc się zmieniają sens. Zmienia się mianowicie sposób zapośredniczenia. Znika instytucjonalnie i ideologicznie wyodrębniona, skrystalizowana „sprawa", w imię której należy być solidarnym i której wiedzą swą należy służyć. Mediacji podejmuje się sam autor: wątki krytyczne okazują się samokrytyką. Zanika, oczywiście, symetria obu wątków krytycznych. Wprawdzie Azdak i Galileusz w zamierzeniu pisarza są nie tylko intelektualistami, również prostymi ludźmi, przynajmniej w sensie bodźców, którym chętnie ulegają, lecz, oczywiście, nie da się ich „ustawić pośrodku": krytyka solidarności ustępuje pola krytyce myślenia. Nie jest rzeczą intelektualisty uczyć solidarności; jego rzeczą jest uczyć myśleć. Otóż teraz myśleć nie należy w żadnej służbie:

(Kilku Tuich pod latarnią. Chłop Sen i jego wnuk Eh Feh. Obdarty Tui, którego wyrzucono z herbaciarni, zaczepia Sena)

TUI **Może poglądzik na temat aktualnej sytuacji politycznej, staruszku?**

SEN **Nie potrzebuję. Przepraszam.**

TUI **Tylko trzy jeny. Może być na stojaka, staruszku.**

SEN **Jak śmiesz mnie zaczepiać i to przy dziecku!**

TUI **Nie certuj się. Własny pogląd to naturalna potrzeba.**

SEN **Jeśli się nie odczepisz, wezwę policję. Nie wstyd ci? Jakiż użytek robisz z myślenia? To najszlachetniejsze zajęcie człowieka, a dla ciebie — brudny interes** *(przepędza go)*.

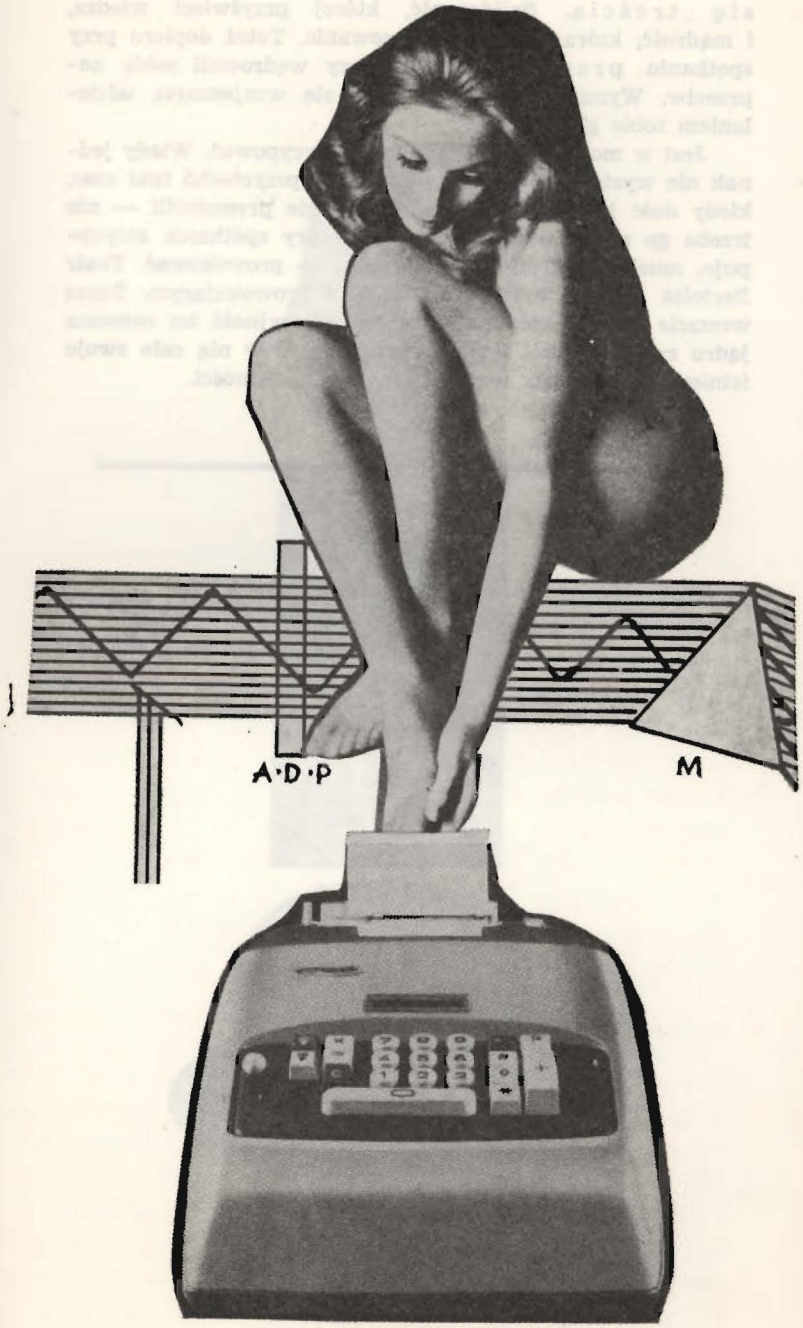
TUI *(uciekając)* **Obłudny zasraniec!**

EH FEH **Zostaw go, dziadku, może jest za biedny.**

SEN **Bieda usprawiedliwia prawie wszystko, ale nie to.**

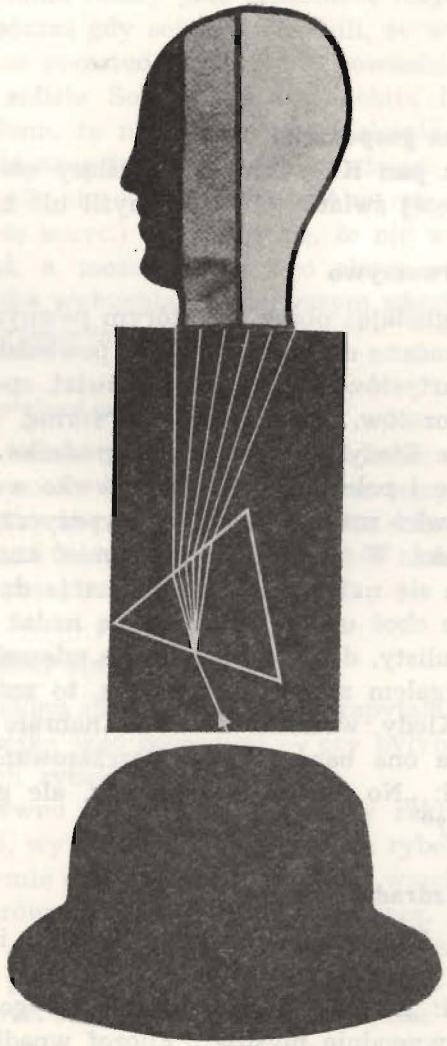
[*Turandot czyli kongres wybielaczy*, przekład R. Szydłowskiego]

Solidarność i myślenie przybierają więc znów postać wartości abstrakcyjnych, ale teraz jest to tylko pozór: Brecht pisze w konkretnej właśnie sytuacji, uprawia politykę w zawieszeniu, w czasie pomiędzy zakończoną a nie rozpoczętą jeszcze grą. Solidarność jest więc postulatem elementarnym, nie podlegającym kwalifikacjom, warunkiem gotowości. Myślenie jest ostrzeniem broni, na długo przed starciem. Dopiero przy spotkaniu wypełnią



się treścią. Solidarność, której przyświeci wiedza, i mądrość, która znajdzie zastosowanie. Toteż dopiero przy spotkaniu przemówią ci, którzy wędrowali sobie naprzeciw. Wymiana darów okazuje się wzajemnym udzielaniem sobie głosu.

Jest w mocy artysty spotkanie antycypować. Wtedy jednak nie wystarcza: udzielić głosu. Gdy przychodzi taki czas, kiedy dość jest udzielić głosu, by ludzie przemówili — nie trzeba go nawet udzielać. Artysta, który spotkanie antycypuje, musi umieć do zabrania głosu — prowokować. Teatr Bertolta Brechta był zawsze teatrem prowokującym. Teraz wreszcie pisarz skierował swą prowokacyjność ku samemu jądru rzeczywistości i zdołał przetworzyć w nią całe swoje istnienie z dystansu: wezwać nim do solidarności.



Bertolt Brecht

HISTORIE O PANU K.

(fragmenty)

Racjonalna gospodarka

Rzekł raz pan K.: „Człowiek myślący nie zużywa nigdy więcej światła, chleba i myśli niż trzeba .

Forma i tworzywo

Pan K. oglądając obraz, na którym pewnym przedmiotom nadano dziwaczny kształt, powiedział: „Niektórych artystów, gdy obserwują świat, spotyka los wielu filozofów. Przy dbałości o formę, zatracają tworzywo. Kiedyś pracowałem u ogrodnika. Wręczył mi nożyce i polecił przystrzyc drzewko wawrzynowe. Drzewko rosło w donicy i wypożyczano je na uroczystości. W tym celu musiało mieć kształt kuli. Zabrałem się natychmiast do obcinania dzikich gałązek, ale choć usilnie starałem się nadać drzewku kształt kulisty, długo mi się to nie udawało. Wciąż przystrzygałem za bardzo to jedną, to znów drugą stronę. Kiedy wreszcie drzewko nabrało kształtu kuli, była ona bardzo mała. Rozczarowany ogrodnik rzekł: „No dobrze, kulę mamy, ale gdzie jest wawrzyn?"

Postawa zdradza mędrca

Do pana K. przyszedł profesor filozofii i opowiedział mu o swojej mądrości. Pan K. rzekł do niego po chwili: „Niewygodnie siedzisz, niewygodnie mówisz, niewygodnie myślisz". Filozof wpadł w złość i powiedział: „Nie o sobie chciałbym coś usłyszeć, ale o treści tego, co powiedziałem". „W tym nie ma treści — rzekł pan K. — Kroczysz niezgrabnie i idąc tak nie stwarzasz jasności. Gdy widzę twą postawę, nie interesuje mnie twój cel".

Sokrates

Po przeczytaniu książki o historii filozofii wyraził się p. K. nieprzychylnie o usiłowaniach filozofów przedstawiania rzeczy jako zasadniczo niepoznawalnych. „Podczas gdy sofiści twierdzili, że wiele wiedzą nic nie przestudiowawszy — powiedział on — wystąpił sofista Sokrates z aroganckim twierdzeniem: »Wiem, że nic nie wiem«. Należało się spodziewać, że uzupełni on to zdanie dodając: »...ponieważ i ja nic nie studiowałem«. (Aby coś wiedzieć, musimy się uczyć.) Ale zdaje się, że nic więcej nie powiedział, a może dalsze jego słowa zagłuszyła owacja, jaka wybuchła po pierwszym zdaniu i trwa już dwa tysiące lat".

Przekonywające pytania

„Zauważyłem — rzekł pan K. — że zrażamy wielu do naszej nauki dlatego, że mamy na wszystko odpowiedź. Czy nie powinni byśmy dla dobra propagandy ustalić listy pytań, na które, jak nam się wydaje, nie potrafimy odpowiedzieć?"

Gdyby rekiny stały się ludźmi

„Gdyby rekiny stały się ludźmi — zapytała pana K. mała córeczka jego gospodyni — czy byłyby milsze dla małych rybek?"

„Na pewno — odrzekł. — Gdyby rekiny stały się ludźmi, wybudowałyby dla małych rybek w morzu olbrzymie skrzynie, napełniłyby je wszelką żywnością, zarówno roślinną, jak i zwierzęcą. Dbałyby o to, aby w skrzyniach była stale świeża woda, i w ogóle przedsięwzięłyby wszelkie środki sanitarne. Wyobraź sobie, że na przykład rybka ma skaleczoną płetwę; rekiny natychmiast zrobią jej opatrunek, aby im nie zmarła przedwcześnie. Aby rybki nie popadły w melancholię, urządzać się będzie od czasu do czasu wielkie zabawy wodne: ponieważ wesołe rybki lepiej smakują od posępnych. W dużych skrzyniach zorganizuje się naturalnie i szkoły.

W szkołach tych rybki będą się uczyć, jak należy wpadać w paszczę rekinom. Będzie im także potrzebna geografia, aby mogły odnaleźć wielkie rekiny, które wypoczywają gdzieś leniwie. Naczelnym zadaniem stanie się oczywiście moralne wykształcenie rybek. Pouczą je, że najlepiej i najpiękniej jest, gdy rybka sama się radośnie poświęci, że wszystkie rybki muszą wierzyć rekinom, zwłaszcza wówczas, gdy te obiecują dbać o piękną przyszłość. Wytłumaczą rybkom, że tę przyszłość zapewnią sobie tylko wtedy, jeśli będą się posłusznie uczyły. Rybki będą musiały wystrzegać się niskich, materialistycznych, egoistycznych i marksistowskich skłonności i natychmiast donosić rekinom, jeśli któraś z nich będzie zdradzała tego rodzaju skłonności. Gdyby rekiny stały się ludźmi — będą prowadziły oczywiście wojny, aby zdobywać cudze skrzynie z cudzymi rybkami. Każą toczyć wojny swoim rybkom. Pouczają je, że między nimi a rybkami innych rekinów istnieją olbrzymie różnice. Będą głosić, że rybki, jak wiadomo stworzenia nieme, milczą całkowicie w różnych językach i z tego względu nie mogą się między sobą porozumieć. Każdej rybce, która zabije w walce kilka innych, wrogich, w obcej mowie milczących rybek, przypną mały order z szuwaru i ogłoszą ją bohaterem. Gdyby rekiny stały się ludźmi, stworzyłyby oczywiście sztukę. Powstaną więc obrazy ukazujące kły rekinów w pięknych barwach, a ich paszcze jako wspaniałe ogrody, wśród których można z radością biegać. Teatry na dnie morza przedstawiać będą, jak odważne rybki przy dźwiękach pięknej muzyki wpadają zachwycone w paszcze rekinów, zaś muzyka będzie tak piękna, że rybki gnać będą przy jej dźwiękach, z orkiestrą na czele, marzące i ukołysane najprzyjemniejszymi myślami. Istniałaby również religia, gdyby rekiny stały się ludźmi. Pouczałaby ona, że rybki zaczynają naprawdę żyć dopiero w brzuchu rekinów. Poza tym, gdyby rekiny stały się ludźmi, skończyłaby się panująca obecnie równość między

rybkami. Niektóre z nich otrzymają urzędy i staną ponad innymi. Nieco większe z nich mogłyby nawet pożerać nieco mniejsze. Rekiny osiągną przyjemność, będą bowiem połykały częściej grube ryby. A te większe, zajmujące stanowiska, będą dbały o porządek wśród rybek, staną się nauczycielami, oficerami, inżynierami budowy skrzyń itd.

Krótko mówiąc, dopiero wówczas powstałaby w morzu kultura, gdyby rekiny stały się ludźmi".

[B. Brecht, *Opowiadania z kalendarza*, Warszawa, 1953]

Z-CA DYR. D/S ADMINISTR.-EKONOM. — EDWARD WESTRYCH
Z-CA DYR. D/S TECHNICZNYCH — ZBIGNIEW JAWORSKI
KIEROWNIK TECHNICZNY
EUGENIUSZ BOŻYK
KIEROWNIK PRACOWNI SCENOTECHNICZNEJ
ROMAN FENIUK
KIEROWNICY PRACOWNI:
p.o. ELEKTRO-AKUSTYCZNEJ i REALIZACJA AKUSTYCZNA
ZBIGNIEW JANIK
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ
BRONISŁAWA KOREJBO
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ
JÓZEF ŁAPAJ
PERUKARSKIEJ
TADEUSZ DOMICZEK
KIEROWNIK OŚWIETLENIA
Gł. elektryk EUGENIUSZ WIECHEĆ
OPERATOR ŚWIATŁA
RYSZARD STAROBRAŃSKI
BRYGADIER SCENY
WŁODZIMIERZ KOPACZ

Przy palarni na I piętrze czynny w przerwach bar kawowy prowadzony przez kawiarnię „Stare Mury"

REDAKTOR: HANNA SARNECKA-PARTYKA
OPRACOWANIE GRAFICZNE: WANDA GOŁKOWSKA

BEZPŁATNE

Cena 8 zł

W repertuarze:

Stanisław Wyspiański – „WESELE"

tak jak było grane w teatrze krakowskim w roku 1901

REŻYSERIA: PIOTR PARADOWSKI

●

Juliusz Słowacki – „LILLA WENEDA"

UKŁAD TEKSTU I REŻYSERIA: KRYSTYNA SKUSZANKA

●

Sławomir Mrożek – „SZCZĘŚLIWE WYDARZENIE"

REŻYSERIA: PIOTR PARADOWSKI

●

Najbliższa premiera

Jerzy Szaniawski – „DWA TEATRY"

REŻYSERIA: KRYSTYNA SKUSZANKA

Krakowskie Zakłady Graficzne, Zakł. Nr 6, zam. 108 74 5.000 S-70/757

ZE ZBIORÓW
JERZEGO TROSZEWICZA
WARSZAWA