TEATR POLSKI WROCŁAW

SEZON 1966/1967

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE
KRYSTYNA SKUSZANKA • JERZY KRASOWSKI

Bertolt Brecht

Bertolt Brecht

Siły były znikome. Cel
Bardzo odległy.
Można go było widzieć dokładnie, mimo że dla mnie
Prawie niedostępny.
Tak przeszedł czas,
Co był mi dany na ziemi.

[przekł. L. Pijanowskiego, *Wiersze wybrane*, PIW, Warszawa 1954]

fragmenty kroniki 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 dojrzałe 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 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 (premiera 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 grosze", pierwszego ogólnoniemieckiego i, wkrótce, ogólnoeuropejskiego sukcesu Brechta.
W latach 1928—1929 Brecht studiuje ekonomię poli-

tyczną. Jest regularnym słuchaczem Marksistowskiej Szkoły Robotniczej prowadzonej przez KPD. Współpracuje z teatrem najwybitniejszego lewicowego reżysera niemieckiego — Piscatora, oraz ze scenami robotniczymi.

1929-1933

W 1929 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 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 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 w 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 Feutchwangerem i Willi Bredelem jest współredaktorem, Brecht występuje przeciw pierwszym ograniczającym i dogmatycznym interpretacjom realizmu. Fala represji stalinowskich, w której w latach 1937—1940 giną również przyjaciele Brechta, m. in. Tretiakow, powoduje, że pisarz nie może się zdecydować na osiedlenie w ZSRR. Mimo ciosu, jakim są dla niego, i dla całej lewicy europejskiej, procesy moskiewskie w r. 1937 i ich konsekwencje, nie daje się ani na moment odwieść od prowadzonej z żelazną konsekwencją walki z faszyzmem.

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 Puntila 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, roku zwycięstwa. Mimo że popularność Brechta w Ameryce nie wykroczyła poza sfery emigracji antyfaszystowskiej oraz robotnicze i studenckie koła nowojorskie i kalifornijskie — w 1947 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 Puntilę". Opracowuje swój „Kodeks teatralny" — „Małe Organon dla teatru". 22 października 1948 powraca do Niemiec. Osiedla się w Berlinie wschodnim.

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, wypełni ostatnie lata życia Brechta. Twórczość pisarska tego okresu, nadal obfita, to głównie wiersze, eseistyka i aforystyka, w znacznej części pozostająca w rękopisie, podobnie jak jedyny, obok „Dni Komuny" (1949), utwór teatralny z tych lat, „Księżniczka Turandot czyli kongres lakierników", pisany pod wpływem wydarzeń 1953 roku w Berlinie. Mimo że fetowany i uznawany, był Brecht przedmiotem gwałtownych ataków ze strony dogmatyzmu stalinowskiego. Międzynarodową Nagrodę Leninowską otrzymał dopiero w roku 1955. Umarł 14 sierpnia 1956.

[Przy redakcji wykorzystano pracę Romana Szydłowskiego *Dramaturgia Bertolta Brechta*, WAF, Warszawa 1965].

Dwa słowa o „Karierze Artura Ui"

Nie mogliśmy poprawić polskiego tytułu na afiszach. Bo tytuł orginalny brzmi nieco inaczej: *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* — „Kariera, którą można było powstrzymać..." Gdy będziecie państwo patrzyli na scenę, prosimy o tym pamiętać.

„[Zbrodniarze polityczni] nie są w ogóle wielkimi zbrodniarzami politycznymi, ale wykonawcami wielkich politycznych zbrodni, a to zupełnie co innego. Precz z lękiem przed trywialną prawdą, jeśli tylko jest prawdziwa! Tak jak niepowodzenie jego przedsięwzięć nie czyni z Hitlera półgłówka, tak też rozmiar tych przedsięwzięć nie daje mu patentu na wielkość [...] Trzeba zniszczyć respekt wobec morderców. Niechaj się logika dnia powszedniego nie daje zastraszyć wymiarami stuleci; to, co uznajemy w małej skali, musi dzięki nam obowiązywać i w wielkiej. Małemu łajdakowi, któremu panujący pozwolili stać się łajdakiem na wielką skalę, nie przyznawajmy wyjątkowej pozycji ani w łajdactwie, ani tym bardziej w naszym pojmowaniu historii".

Jest to kilka zdań z autorskiego posłowia do *Kariery*. Po nich następuje uwaga: „W ogóle zaś prawdziwe jest zapewne zdanie, że tragedia częściej bagatelizuje cierpienia ludzi niż komedia".

Kariera jest komedią.Drwi z morderców. Ale nie waży lekce mordowanych. Mimo, że mogli byli tę karierę powstrzymać. Właśnie dlatego.

[Red.]

W kapitalizmie ludzie walczą z sobą o byt przez całe życie. Rodzice walczą o dzieci, dzieci o spadek, kupczyk walczy z drugim kupczykiem o swój sklepik, a obaj walczą z wielkim kupcem. Chłop walczy z mieszkańcem miasta, uczniowie z nauczycielem, lud walczy z władzami, z bankami fabryki, koncerny walczą z koncernami. Jakże by nie miały w końcu walczyć ze sobą narody?

[Z przemówienia z okazji otrzymania Leninowskiej Nagrody *O pokój i porozumienie między narodami*, Moskwa 1955]

Krzysztof Wolicki

Aktualność Bertolta Brechta

Pierwszą polską „awanturę o Brechta" wywołał Leon Schiller wystawiając *Operę za trzy grosze* w warszawskim Teatrze Polskim w roku 1929. Kołtuneria wypominała mu to jeszcze po latach (patrz np. „Słowo Powszechne", felieton teatralny z 29 VI 1947). Wtedy jednak wiadomo było, o co chodzi: znając poglądy polityczne danego pisma, krytyka bądź widza, można było z góry przewidzieć ich stosunek do inicjatywy Schillera. Moment politycznych przynależności i opcji decydował o przyjęciu *Opery*.

Inaczej po wojnie.

Najpierw — głuche milczenie. Gdyby nie wydana w roku 1949 *Powieść za trzy grosze* i odosobniony artykuł w prasie fachowej (W. Szewczyka w „Teatrze" w 1950 r.), można by mniemać, że istnienie Bertolta Brechta, który w tymże roku 1949 utworzył Berliner Ensemble i był już autorem wszystkich znanych swoich sztuk, nie dotarło do wiadomości ani polskich teatrów, ani krytyki. Kiedy zaś wreszcie wybuchła awantura — w grudniu 1952, z okazji wizyty Berliner Ensemble — od pomieszania pojęć i frontów łatwo było o zawrót głowy. Tym bardziej że rozpętana przez najbardziej oficjalną i *ex professione* najbardziej lewicową krytykę kampania przeciw Brechtowi toczyła się głównie poza łamami prasy: największa i najgroźniejsza część góry lodowej zawsze pływa pod wodą. Ustalony w wyniku tej operacji spis Brechta grzechów głównych obejmował: symbolizm, ekspresjonizm, naturalizm, pacyfizm, anarchizm i dekadencję. Zaciekłość, z jaką atakowali teatr Brechta ludzie, którzy z racji swych poglądów ideowych i politycznych mieli na pozór wszelkie rozsądne powody, aby oklaskiwać go jako sojusznika, wydaje się dziś, z perspektywy kilkunastu zaledwie lat, niepojęta. Ale była uzasadniona. Brecht rozbijał bezlitośnie wąskie, żelazne klatki socrealistycznej teorii literatury i teatru. Brecht—dialektyk atakował chcąc nie chcąc tę teorię w najczulszym punkcie: podważał niedopowiedziane założenie, że po zwycięstwie rewolucji marksistowska dialektyka przestaje obowiązywać, że kończą się konflikty, że świat i sztuka stają w miejscu. Że koniec prehistorii jest koń-

cem historii. Reszty dopełniła stara głęboko błędna choć taktycznie efektywna zasada z epoki kultu jednostki: najzacieklej atakować i zwalczać należy tych, którzy są nam najbliżsi, nie będąc identycznymi.

Awantura z 1952/53 była epizodem. Trwałość przyczepionych Brechtowi etykietek okazała się iluzoryczna. Na fali odwilży dramaturgia i teoria sceniczna Brechta spełniły ważką rolę w odnowie nowej sztuki teatralnej. Ale epizod ten można również uznać za dość złowieszczą zapowiedź: ponieważ do najintymniejszych ideowo-politycznych treści teatru Brechta nie przyznali się ci, którzy byli najbardziej do tego powołani, późniejsza jego tryumfalna recepcja w Polsce skoncentrowała się na momentach formalno-estetycznych.

Teatr Brechta jest zawsze teatrem przeciw. Dopóki był rozumiany jako wymierzony przeciw socrealizmowi, dopóty był „żywy": nienawistny lub — potem i często przez tych samych ludzi — wychwalany. Kiedy problematyka socrealizmu — a używając tego terminu mam stale na myśli teorię i praktykę lat 1949—1954 — przestała pasjonować, kiedy właściwie przestała istnieć, ponieważ tak jak wtedy rozumiana jest tylko problematyką przymusu, nie zaś merytorycznych treści — Brecht okazał się „nieaktualny". I znów go pogrzebano, tym razem z całą życzliwością i wszystkimi względami. Sporadyczne (poza *Operą za trzy grosze*) premiery nie powinny mylić. Brecht jest w naszych teatrach i w naszej wokoło-teatralnej opinii już klasykiem, który się jeszcze nie uleżał. Prześcigniętym przez teraźniejszość, nie przygarniętym przez historię. Nie wiadomo, co z nim robić.

W istocie kontekst „teatr Brechta — socrealizm" jest mniej ważnym, najbardziej przypadkowym z konfliktów, w którym twórca ten stawał na placu. Nie lekceważę bynajmniej wpływu, nawet tragicznego, jaki ten właśnie przypadkowy konflikt miał na życie i dzieło Brechta. Niemniej spór z socrealizmem był dość daleką pochodną znacznie głębszych i bardziej zasadniczych cech osobowości twórczej Brechta i jego postawy wobec świata. Cech i postawy aktualnych i żywych dziś, gdy filipiki tamtych teoretyków pokrył kurz nigdy nietykanych półek. Przeciw czemu jest teatr Brechta *hic et nunc*, w Polsce roku 1966...?

•

Nawet przeciwnicy dramaturgii Brechta nie odmawiali nigdy jej twórcy niezwykłego „zmysłu teatralności". Otóż teatralność Brechta wywodzi się z głównej fascynacji jego osobowości twórczej: fascynacji procesem walki, walki

wręcz człowieka z człowiekiem, meczem bokserskim, dyskusją ideową, bójką wyborczą. Z tą fascynacją związane były w istocie zarówno postawa moralna jak i późniejsze opcje ideowe i polityczne Brechta. Fascynacja procesem walki jest bowiem równoważna pytaniu, czy i w jaki sposób może zwyciężyć słabszy. Walka tylko wtedy jest fascynująca, gdy uznajemy prawomocność tego nierozsądnego na pozór pytania. Ale zadając je — stajemy już w istocie po stronie słabszego; strategię i taktykę walki tworzono zawsze dla słabszych batalionów.

Drugą zasadniczą predyspozycją twórczą Bertolta Brechta było dążenie do ustanowienia współmierności kategorii zbiorowych i indywidualnych. O tym, że „losem człowieka są ludzie", wiedział nie gorzej od egzystencjalistów. I równie jak ich przerażała go sprzeczność tej sytuacji, sprzeczność pomiędzy intencją a możnością, moralnością i skutkiem, ofiarą i obojętnością. Nie poddawał się przerażeniu. Zrozumiał, że poczucie współmierności kategorii zbiorowych i indywidualnych jest mimo wszystko możliwe; lecz tylko jako owoc politycznej pasji, politycznego zaangażowania. Niekoniecznie — od razu wiary w słuszność określonego programu. Niekoniecznie — niezłomnego przekonania o własnych racjach. Niekoniecznie nawet — zachwytu dla polityczności świata. Ale, niemniej, świadomości, że jest ona nieuchronna i że wyzwanie, jakie ta nieuchronność stanowi, należy podjąć. To zaś znaczy: zrozumieć potrzebę drugiego człowieka jako równoprawnego partnera — sojusznika lub wroga. Absolutnie równoprawnego aż po doskonałą identyczność, i absolutnie równoprawnego aż po doskonałą obcość. W przeciwieństwie do innych sfer międzyludzkiego kontaktu, w których role partnerów są komplementarne, w których następuje bezpośrednia wymiana świadczeń i w których nierównoprawność jest cechą konstytutywną — uczących i nauczanych, twórców i odbiorców, kochających i kochanych, mężczyzn i kobiet, ojców i dzieci — polityczność świata społecznego, podjęta jako wyzwanie, otacza nas natychmiast sojusznikami i wrogami. Nie pytają, jacy jesteśmy. Pytają, co widzimy, jak myślimy i czego chcemy. Patrzą, myślą i walczą wraz z nami lub przeciw nam. Nie mogą nas osamotnić — choć mogą odejść. Nawet — zdradzić. Ale wtedy przechodzą na drugą stronę, zmieniają jakości. Nie mogą nam oddać siebie ani zabrać siebie — ale nie są nam też w ten sposób potrzebni, ponieważ są tacy sami jak my lub całkowicie obcy. Sojusznicy i wrogowie — podejmując wyzwanie polityczności te właśnie dwie podstawowe zbiorowości wydzielamy na każdej konkretnej płaszczyźnie

i w nich realizuje się współmierność indywidualnych i zbiorowych kategorii. I tylko w nich. Na tym też polega istotne znaczenie polityki w sztuce...

Predyspozycje twórcze Brechta związane z konkretnym doświadczeniem Niemiec w drugim ćwierćwieczu naszego stulecia uczyniły jego teatr najwybitniejszą manifestacją antyfaszyzmu w sztuce. Powinno być jednak jasne — i z myślą o tym określamy te predyspozycje tak ogólnie — że postawa, jaką reprezentuje teatr Brechta, nie przestaje być aktualną tylko dlatego, że prochy Hitlera wiatr od ponad dwudziestu lat nosi po świecie.

Polityczność Brechta i jego fascynację walką interpretować można dziś na dwa sposoby. Martwo, choćby i świetnie, jako kronikę przeszłości, wspomnienie o dawnych sytuacjach i odmiennym myśleniu. Żywo — choćby i ryzykownie — jako teatr, który stracił wprawdzie swą doraźną polityczną aktualność, ale z którego tym dobitniej wydobyć można — wezwanie do polityki.

Na swój prywatny użytek nazwałem drugą z tych interpretacji — teatrem przedpolitycznym. Nie jest to teatr dziś popularny. Dominuje przecież tematyka z rozdziału „jednostka a instytucja", problemy alienacji i autentyczności, obrony ludzkiego indywiduum przed potwornym ciśnieniem zinstytucjonalizowanego świata. Tematyka samotnej bezsilności.

Brecht był pisarzem, któremu wykwintni i rozwinięci umysłowo krytycy zwykli przede wszystkim zarzucać — mówienie banałów. Istotnie. Wielka problematyka samotnej bezsilności wydawała się temu pisarzowi wielką automistyfikacją sztuki. Wolał banały i mówił banały — zbyt łatwo zapominane. **Podstawową banalną prawdą Brechta jest, że nie są skazani na samotność ludzie, którzy znajdują się w podobnej sytuacji i mają podobne interesy; winni zdać sobie z tej tożsamości sprawę, zobaczyć w sobie wzajem sojuszników i podjąć wyzwanie nieuchronnej polityczności świata.**

Wobec widowni, dla której „polityka" kojarzy się z bezsilnością małego człowieka i „drętwą mową" wielkich, teatr Brechta jest dziś przede wszystkim apelem o autoironię.

Zwykło się mniemać, że słowo to ma barwy pastelowej zieleni, delikatnego uśmiechu. Nie zawsze, u Brechta jest w czerni i czerwieni. Autoironia, do której wzywa dzisiejszego widza, jest krzykiem o umiejętność walki, wstrząsem zmęczonych historią, gdy pojmą, że ciągle jeszcze nie dobiła ona do kresu, że do luksusu samotności nie mają prawa. Autoironia u Brechta jest blisko spokrewniona z samokrytyką.

[„Polityka", Nr 33, 1966]

Po przeczytaniu książki o historii filozofii wyraził się pan K. nieprzychylnie o usiłowaniach filozofów przedstawienia 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".

Pan K. nie uważał za celowe żyć w jakimś określonym kraju. „Głodować mogę wszędzie" — powiedział. Pewnego dnia jednak szedł ulicami miasta zajętego przez wrogów kraju, w którym żył. Wtem nadszedł oficer wrogiej armii i zmusił go do zejścia z chodnika. Pan K. zeszedł na jezdnię i uczuł, że jest oburzony na tego człowieka i życzył sobie, aby kraj, który go wydał, został zmieciony z powierzchni ziemi. „Dlaczego — zadał sobie pytanie pan K. — stałem się na tę jedną minutę nacjonalistą? Dlatego, że spotkałem nacjonalistę. Ale właśnie dlatego trzeba głupotę tępić, ponieważ ogłupia tych, którzy się z nią stykają".

Ktoś, kto dawno nie widział Pana K., powitał go słowami: „Pan się nic nie zmienił!"

„Och!" — powiedział pan K. i zbladł.

Bertolt Brecht

[Z *Historii o panu Keunerze*, tłum. Wiesława Brudzińskiego, z tomu *Opowiadania z kalendarza*, Warszawa, 1953].

O teatrze dnia powszedniego

Bertolt Brecht

Wy, artyści, którzy dajecie teatr
W wielkich gmachach, w świetle sztucznych słońc
Wobec milczącego tłumu, przyjrzyjcie się kiedy
Temu teatrowi, co rozgrywa się na ulicy.
Powszedni, widziany tysiąc razy, a nie znany,
Lecz jakże żywy, jakże ziemski, teatr wyrosły
Ze współżycia ludzi, rozgrywający się na ulicy.
Tu sąsiadka udaje właściciela kamienicy, dokładnie odtwarza
Wartki potok słów, przedstawiając
Próby odwrócenia rozmowy
Od pękniętych rur wodociągów. Wieczorem w parkach
Chłopcy pokazują chichoczącym dziewczętom,
Jak to one się bronią
Zręcznie odsłaniając piersi. A ów, podchmieliwszy sobie,
Pokazuje proboszcza, jak w niedzielnym kazaniu wysyła
Biedaków na żyzne niwy raju. Jakże pożyteczny
Jest taki teatr, poważny, a przecież wesoły,
I jakże godny! Ci ludzie nie naśladują
Niczym papuga i małpa — dla samego naśladowania,
Obojętni na to, co naśladują, aby tylko dowieść, że
Potrafią dobrze naśladować, oni
Obrali pewne cele. Obyście i wy,
Wielcy artyści, mistrze w naśladowaniu,
Nie byli w tym gorsi! Nie odchodźcie,
Wciąż doskonalący swoją sztukę, za daleko
Od tego powszedniego teatru, co rozgrywa się na ulicy.
Tam na rogu widzicie człowieka! pokazuje, jak
Doszło do wypadku. Właśnie
Wydaje szofera na sąd tłumu. Pokazuje,
Jak siedział za kierownicą, a teraz,
Naśladując przejechanego, udaje
Starca. Przedstawia
Tylko tyle, aby objaśnić przebieg wypadku, a przecież
To wystarcza, żeby obaj żywi stanęli przed waszymi oczami.
Nie pokazuje ich jednak tak,
Jakby nie mogli uniknąć wypadku. W ten sposób wypadek
W ogóle nie nastąpił. I przesąd nie powoduje bynajmniej
Tym naocznym świadkiem, on

Z gwiazd nie wywodzi losu śmiertelnych,
Lecz z ludzkich błędów.
Zważcie też
Powagę i staranność jego naśladownictwa, on wie,
Że od dokładności wiele zawisło, czy niewinny
Ujdzie zgubie, czy poszkodowanemu
Wynagrodzą szkodę. Teraz widzicie go,
Jak powtarza, co już raz przedstawił. W rozterce
Przywołuje na pomoc pamięć, niepewny,
Czy też trafnie naśladuje, nagle przerywa
Zwracając się do kogoś, aby, jeśli może,
Wniósł poprawki.
Patrzcie na to z szacunkiem!
I zdumieni
Może zauważycie jednak: ten, co naśladuje,
Nigdy nie gubi się w naśladowaniu. Nie przeobraża się
Nigdy w całości w tego, kogo naśladuje. Zawsze
Pozostaje demonstrującym, sam nie uwikłany. Tamten
Nie wtajemniczył go, on
Nie podziela jego uczuć
Ani przekonań. Niewiele
O nim wie. W jego naśladowaniu
Nie powstaje nic trzeciego, co by się
Składało z niego i z tamtego,
Z nich obydwu, i w czym
Uderzałoby jedno serce
I myślał jeden mózg. W skupieniu
Trwa demonstrator i pokazuje obcego sąsiada.

[W oryginale następuje strofa, pominięta w przekładzie; podajemy tekst prozą:]

Nie zdarza się tutaj tajemnicza przemiana, która rzekomo ma miejsce w naszych teatrach pomiędzy garderobą i sceną — z garderoby wychodzi aktor, na scenę wchodzi Król — ów cud, z którego, jak widziałem — tak często śmieją się maszyniści z flaszkami piwa w rękach. Demonstrujący z rogu ulicy nie jest lunatykiem, do którego nie wolno krzyknąć. Nie jest arcykapłanem odprawiającym mszę. W każdej chwili możecie mu przerwać: ze spokojem udzieli odpowiedzi i, skończywszy rozmowę, podejmie swój pokaz.

Tylko nie mówcie: człowiek ten
Nie jest artystą. Wznosząc taką przegrodę
Między sobą a całym światem, odgradzacie się tylko

Od świata. Jeśli nie uznacie
W nim artysty, on mógłby w was nie uznać
Ludzi, i to byłby cięższy zarzut. Powiedzcie raczej:
Jest artystą, ponieważ jest człowiekiem. My
Potrafimy to, co on robi, zrobić doskonalej,
I dlatego jesteśmy sławieni, lecz to, co my robimy,
Jest czymś powszechnym i ludzkim, o każdej dobie
Uprawianym w ulicznym ścisku, tak niemal
Potrzebnym jak pokarm i powietrze człowiekowi.
Tak teatr wasz
Prowadzi znów do praktyki. W naszych maskach, powiedzcie więc,
Nie ma nic osobliwego, o ile tylko są maskami:
Tam sprzedawca szalików
Wkłada okrągły melonik uwodziciela,
Laskę zawiesza na ręku i z przylepionym wąsikiem
Spaceruje za straganem, stawiając parę kołyszących kroków
Wskazuje w ten sposób na korzystną przemianę,
Jaką mogą wywołać w sobie mężczyźni
Przy pomocy szalików, wąsów i kapeluszy. I nasze wiersze, powiedzcie
Również zna teatr ulicy: gazeciarze rytmicznie wykrzykują komunikaty
Ułatwiając sobie częstokrotne powtarzanie
I wzmagając ich nośność. My
Wygłaszamy cudzy tekst, lecz kochankowie
I sprzedawcy też uczą się cudzych tekstów i jakże często
Cytujecie ich powiedzenia! Tak więc
Maska, wiersz i cytat stają się czymś zwyczajnym, lecz
Niezwyczajna jest wyrazista maska, pięknie mówiony wiersz
I trafna cytacja.
Ale żeby uniknąć nieporozumień: nawet gdybyście udoskonalili
To co robi ów człowiek na rogu, uczynicie mniej
Niźli on, jeżeli
Będziecie dawali teatr mniej sensowny,
Wyprowadzony z błahszego powodu,
Płyciej wdzierający się w życie widzów i
Mniej pożyteczny.

[Przekład Andrzeja Wirtha, z tomu *Messing Kauf*, przygotowanego do druku przez WAiF)

Bertolt Brecht

KARIERA ARTURA UI

(Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui)

PRZEKŁAD:
ROMAN SZYDŁOWSKI
i
WITOLD WIRPSZA

MUZYKA:
ZBIGNIEW TURSKI

KOSTIUMY:
JADWIGA PRZERADZKA

SCENOGRAFIA:
ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI

REŻYSERIA:
JAKUB ROTBAUM

PREMIERA 22 PAŹDZIERNIKA 1966

OBSADA:

ARTURO UI, szef bandy gangsterskiej	IGOR PRZEGRODZKI
ERNESTO ROMA, jego adiutant	MARIAN WIŚNIOWSKI
ZAPOWIADACZ	FERDYNAND MATYSIK
FLAKE	STANISŁAW MICHALIK
CARUTHER	ANTONI ODROWĄŻ
BUTCHER } businessmeni, przywódcy trustu	RYSZARD MICHALAK
MULBERRY } kalafiorowego	ALBERT NARKIEWICZ
CLARK	PIOTR KUROWSKI
SHEET, właściciel stoczni	RYSZARD KOTAS
STARY DOGSBOROUGH	STANISŁAW IGAR
MŁODY DOGSBOROUGH	STANISŁAW FRĄCKOWIAK
TEDD RAGG, reporter	JERZY FORNAL
DOCKDAISY	ŁUCJA BURZYŃSKA
EMANUELE GORI, gangster	TADEUSZ SKORULSKI
BOWL, kasjer u Sheeta	ZENON KOSZAREK
SŁUŻĄCY DOGSBOROUGHA	ANDRZEJ KOBUSZEWSKI
GOODWILL } dwaj panowie z Zarządu Miejskiego	LUDOMIR OLSZEWSKI
GAFFLES }	ANDRZEJ MROZEK
O'CASEY z komisji śledczej	WŁADYSŁAW DEWOYNO
REPORTER I	WOJCIECH MALEC
REPORTER II	JAN PESZEK
GIUSEPPE GIVOLA, właściciel kwiaciarni, gangster	~~ERWIN NOWIASZAK~~ Zygmunt Bielawski
AKTOR	ANDRZEJ POLKOWSKI
HOOK, hurtownik warzyw	FERDYNAND MATYSIK
SĘDZIA	JERZY ERNZ
OSKARŻYCIEL	RYSZARD KOTAS
OBROŃCA	WŁADYSŁAW DEWOYNO
OSKARŻONY FISH	JERZY FORNAL
LEKARZ	ANDRZEJ ERCHARD
MŁODY INNA, zaufany Romy	~~ZYGMUNT BIELAWSKI~~ Józef Skwark
BETTY DULLFEET	JANINA MARTYNOWSKA
IGNATIUS DULLFEET	ANDRZEJ POLKOWSKI
OBSTAWA ARTURA UI	BOLESŁAW ABART
	ROMUALD MICHALEWSKI
	* * *
OBSTAWA ROMY	ZYGMUNT BIELAWSKI
	ANDRZEJ ERCHARD
	STANISŁAW FRĄCKOWIAK
	ANDRZEJ WILK
	JÓZEF SKWARK
HANDLARZE JARZYN Z CHICAGO	JERZY ERNZ
	JERZY FORNAL
	ANDRZEJ KOBUSZEWSKI
	JAN PESZEK
	ZENON KOSZAREK
	JADWIGA HAŃSKA
	HALINA BUYNO
HANDLARZE JARZYN Z CICERO	ANDRZEJ WILK
	STANISŁAW FRĄCKOWIAK
	ANDRZEJ ERCHARD
	LUDOMIR OLSZEWSKI
	ANDRZEJ MROZEK
	SABINA WIŚNIEWSKA
	JÓZEF SKWARK
POLICJANCI	* * *

INSPICJENT:
JANUSZ ŁOZA
SUFLER:
KAZIMIERZ CHORĄŻAK
ŚWIATŁO:
KAZIMIERZ PIĄTEK
OPRACOWANIE DŹWIĘKOWE
HUBERT BREGUŁA
BRYGADIER SCENY:
ANTONI KOŁACZEK
KIEROWNIK TECHNICZNY:
MIROSŁAW DZIKI
KIEROWNICY PRACOWNI:
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:
WANDA PRECKAŁO
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ
JÓZEF PRECKAŁO
PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:
ZOFIA HEJNE
PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:
MIECZYSŁAW WOJCZYŃSKI
SZEWSKIEJ:
MIKOŁAJ BRATASZ
MODELATORSKIEJ:
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI
STOLARSKIEJ:
MICHAŁ PRAJSNER
MALARSKIEJ:
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI
TAPICERSKIEJ:
RYSZARD TKACZYK

O pięciu trudnościach przy pisaniu prawdy

Bertolt Brecht

(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 wygnano 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 się im największą niesprawiedliwością. Prześladowcy są złem, bo prześladują, oni zaś, prześladowani, są prześladowani 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*

ich dobroci pokonano, lecz słabości. I naturalnie prawdę pisać trzeba w walce z nieprawdą, przeto nie może być czymś ogólnym, wzniosłym i wieloznacznym. Takiego ogólnego, wzniosłego i wieloznacznego rodzaju jest przecież właśnie nieprawda. Kiedy mówi się o kimś, że powiedział prawdę, to przedtem kilku innych, lub wielu, lub ktoś jeden, powiedzieli coś innego, kłamstwo, lub jakiś ogólnik, *on* natomiast powiedział prawdę, coś praktycznego, rzeczowego, nie do odparcia, coś, o co chodziło.

II

[...] Przede wszystkim, niełatwo jest w ogóle wykryć, *jaką* prawdę warto jest 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 że 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, a który przystoiłby raczej innym na widok takich mistrzów i ich transakcji. I nawet nie jest przytem łatwo rozpoznać, że są to prawdy o krzesłach i deszczu, brzmią zazwyczaj zupełnie inaczej, tak jak prawdy o sprawach ważnych. Bo na tym właśnie polega kształt artystyczny, że nadaje ważność swemu przedmiotowi. 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. Pełni są dawnego zabobonu, przesławnych i z dawna już pięknie ukształconych przesądów. Świat jest dla nich zbyt zawikłany, nie znają faktów i nie widzą związków. Poza poglądami potrzebne są wiadomości, które można zdobyć, i metody, których można się nauczyć. W naszej epoce po-

Fragment spektaklu „Kariery Artura Ui" w Berliner Ensemble

wikłań 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 [...] Nieco światła i oto ukazują się ludzie jako sprawcy katastrof! Bowiem żyjemy w czasach, w których losem człowieka jest człowiek.

Faszyzm nie jest kataklizmem naturalnym, który by pojąć można na gruncie „natury" człowieka. Ale nawet w przypadku naturalnych kataklizmów istnieją sposoby ich przedstawienia godne człowieka, ponieważ apelują do jego mocy walki. Po wielkim trzesieniu ziemi, które zniszczyło Jokohamę, w licznych gazetach amerykańskich można było obejrzeć zdjęcia przedstawiające teren pokryty gruzami. Pod nimi widniał podpis *„Steel stood"* (stal wytrzymała); istotnie, ten, kto na pierwszy rzut oka widział tylko ruiny, dostrzegał teraz, dzięki pobudzonej przez podpis uwadze, że ostało się kilka wysokich budynków. Wśród wszelakich sposobów, w jakie przedstawić można trzęsienie ziemi, nieporównanej wagi są opisy architektów, które uwzględniają przesunięcia gruntu, siłę uderzeń, żar z nich wynikający itd., i które prowadzą do konstrukcji na trzęsienie ziemi odpornych. Kto chce pisać o faszyzmie i wojnie, wielkich kataklizmach, a przecież nie kataklizmach natury, winien stwierdzać prawdy praktyczne. Winien pokazać, że są to katastrofy zgotowane ogromnym rzeszom ludzi pracy bez własnych środków produkcji — przez posiadaczy tych środków. 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

[...] Wskutek stuletnich nawyków handlu słowem pisanym na rynku poglądów i obrazów, wskutek odjęcia piszącemu troski o napisane, powstało u niego wrażenie, iż jego klient lub zleceniodawca, pośrednik, przekazuje dalej jego pisanie — wszystkim. Myślał: mówię, a którzy chcą słyszeć, słyszą. W rzeczywistości: mówił, a którzy mogli płacić, słyszeli. Nie wszyscy słyszeli jego słowa, a ci, którzy słyszeli, nie wszystko chcieli słyszeć. Wiele już o tym, choć i to zbyt mało, powiedziano; tutaj chcę podkreślić

jedynie, że z „pisania do kogoś" zrobiło się „pisanie". Prawdy jednak nie można po prostu — pisać; trzeba ją koniecznie pisać *do kogoś*, kto może coś z nią 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 słuchać. A dla nas, piszących, ważne jest, komu ją mówimy i kto ją nam mówi.

O złych stosunkach winniśmy mówić prawdę tym, dla których są one najgorsze i od nich winniśmy się jej dowiadywać. Zwracać trzeba się nie tylko do ludzi określonych poglądów, lecz do tych, którym z racji ich położenia takie poglądy przystoją. [...] Ważne dla piszących jest utrafienie w tonację prawdy. Zazwyczaj słychać ton łagodny bardzo, boleściwy, ton ludzi, którzy by muchy nie potrafili ukrzywdzić. Kto słucha takiej tonacji, a nędznie mu się wiedzie, będzie mu jeszcze nędzniej. Tak przemawiają ludzie, którzy nie są zapewne wrogami, ale też nie są współbojownikami. Prawda jest wojownicza, zwalcza nie tylko nieprawdę, lecz również konkretnych, szerzących ją ludzi.

V

[...] Aby szerzyć prawdę w czasach, gdy była gnębiona i skrywana, zawsze posługiwano się chytrością. Konfucjusz fałszował stary, patriotyczny kalendarz. Zmieniał tylko niektóre słowa. Gdzie napisano „Władca Kun kazał zabić filozofa Wan, ponieważ ten powiedział to a to", Konfucjusz zamiast „zabić" użył „zamordować". Gdzie napisano, że zamachowcy zadali śmierć tyranowi takiemu a takiemu, Konfucjusz formułował „wykonali wyrok". W ten sposób torował drogę nowemu osądowi historii. Kto w naszych czasach pisze *„ludność"* zamiast *„lud"* i *„posiadłość ziemska"* zamiast *„ziemia"*, już w ten sposób odmawia poparcia wielu kłamstwom. Odbiera słowom ich fałszywą mistykę [...] Zamiast *„dyscyplina"* należałoby tam, gdzie panuje ucisk, używać słowa *„posłuszeństwo"*, ponieważ dyscyplina możliwa jest też bez władcy i przeto ma w sobie coś szlachetniejszego niż posłuszeństwo. A od słowa *„honor"* lepsze jest *„godność ludzka"*. W ten sposób jednostka nie znika tak łatwo z pola widzenia. Wiadomo przecież, jak wszelaka hołota poczuwa się do misji obrony honoru narodowego.

[...] 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 jednak wzbudza też podejrze-

nia. Wówczas rzecz może polegać na tym, by poziom świadomie obniżyć. Tak dzieje się np. gdy w pogardzanej formie powieści kryminalnej, w nie rzucających się w oczy ustępach, szmuglujemy opis złych stosunków.

[...] 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 i wielką gruntownością bronił określonego i nienawistnego mu sposobu myślenia w takiej sprawie, 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 sprawie uciśnionych. I jest bardzo potrzebna. Wśród rządów, które służą wyzyskowi, myślenie uchodzi za rzecz niegodną. Za niegodne uchodzi wszystko, co dla ciemiężonych jest pożyteczne. Niegodna jest stała troska o jedzenie do syta; pogarda dla honorów, obiecywanych obrońcom kraju, w którym głodują; zwątpienie w wodza, gdy prowadzi on w nieszczęście; niechęć do pracy, z której nie można wyżyć; opór wobec przymusu bezsensownych gestów; obojętność wobec rodziny, gdy interesowanie się nią i tak jej się na nic nie przyda [...] Pod takimi rządami myślenie uchodzi najogólniej za niegodne i jest wyklęte. Nie naucza się go nigdzie, a gdzie występuje — jest prześladowane. Niemniej zawsze istnieją dziedziny, w których można bezkarnie wskazywać na sukcesy myślenia — te mianowicie, gdzie dyktatorom myślenie jest potrzebne. Tak np. można wykazywać sukcesy myślenia w dziedzinie strategii i techniki. Zwiększenie zapasów wełny dzięki organizacji i surowcom zastępczym wymaga myślenia. Pogarszanie środków żywnościowych, wychowanie młodzieży dla wojny, wszystko to wymaga myślenia. I to można opisywać. Pochwały wojny, która jest niedomyślanym celem tego myślenia, można chytrze uniknąć; w ten sposób myślenie, zrodzone z pytania: jak najsprawniej prowadzić wojnę, wiedzie do kwestii, czy wojna ta ma sens, i może być wykorzystane dla pytania, jak najlepiej uniknąć wojny bezsensowej. O to jednak publicznie, rzecz jasna, pytać nie sposób. Czy więc nie można zrealizować wartości propagowanego myślenia, to znaczy aktywnie go kształtować? Można [...] Bojownicy prawdy mogą wybierać pola walki leżące pod stosunkowo słabą obserwacją. Wszystko w tym, by uczyć myślenia

prawidłowego, takiego, które wobec wszelkich przedmiotów i procesów pyta o ich aspekt przemijania i zmienności. Panujący żywią wielką odrazę wobec głębokich przemian. Chcieliby, żeby wszystko pozostało jak jest, choćby i tysiąc lat. Najlepiej niechaj księżyc stanie w miejscu i słońce przestanie się poruszać. Wtedy nikt już nie poczuje głodu i nie będzie chciał kolacji. Kiedy strzelają, niechby przeciwnik już się strzelać nie ważył, ich strzał niech będzie ostatni. Sposób patrzenia, w którym przemijanie jest szczególnie ważne, stanowi zachętę dla uciśnionych. Przeciwstawiać zwycięzcom należy i to, że w każdej rzeczy i w każdym stanie dochodzi do głosu i narasta sprzeczność [...] Zależność każdego przedmiotu od wielu innych, stale się zmieniających, jest niebezpieczną dla dyktatur myślą, a występować może na wieloraki sposób, bez dawania policji pola do popisu. Pełne zobrazowanie wszystkich okoliczności i procesów, którym podlega człowiek otwierający sklepik z papierosami, może być mocnym ciosem w dyktaturę. Każdy, kto trochę pomyśli, zrozumie — dlaczego. Rządy, które prowadzą w biedę rzesze ludzi, nie mogą dopuszczać, by w biedzie myślano o rządzie. Gadają wiele o losie. To on, nie one, winny jest brakom. Kto szuka powodu braków, zostaje uwięziony, nim natrafi na rząd. Możliwe jest jednak przeciwstawić się w ogólności gadaninie o losie; można pokazać, że człowiekowi los jego gotują ludzie.

•

[...] 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 swojej wiedzy, trzeba nam jeszcze i to rozważać, jak prawdę im podać, by mogła bronią być 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].

V-effekt jako proceder życia codziennego

Wywołując efekt obcości mamy do czynienia z czymś całkiem powszednim, po tysiąckroć powtarzanym; nic to innego, jak powszechnie stosowany sposób, by komuś lub sobie samemu umożliwić zrozumienie czegoś. Obserwujemy go w tej czy innej formie zarówno w procesie nauczania jak na fachowych naradach. Efekt obcości [V-effekt] zasadza się na tym, że rzecz, której zrozumienie chcemy spowodować, na którą chcemy zwrócić uwagę, podlega przemianie: z rzeczy zwykłej, znanej i danej bezpośrednio — w rzecz szczególną, rzucającą się w oczy, nieoczekiwaną. To, co zrozumiałe samo przez się, czynimy w pewien sposób niezrozumiałym, tylko jednak po to, by stało się następnie tym zrozumialsze. Aby to, co znane, mogło stać się poznanym, winno uwolnić się od niezauważalności; trzeba przełamać nawyk, iż rzecz, o którą chodzi, nie wymaga wyjaśnień. Choćby nie wiedzieć jak niepozorna, po tysiąckroć powtarzana i powszednia, otrzyma teraz piętno niezwyczajności. Prosty V-effekt zachodzi, gdy powiadamy komuś: czy przyjrzałeś się już kiedy dokładnie swemu zegarkowi? Ten, kto mi zadaje takie pytanie, wie, że przyglądałem się już wielokrotnie — zadając je odbiera mi widok, do którego nawykłem i który dlatego nic mi już nie mówi. Spoglądałem na zegarek, aby stwierdzić, która godzina, teraz, zapytany z takim naciskiem, stwierdzam, że samego zegarka nigdy nie zaszczyciłem wzrokiem i zadziwieniem, acz jest to pod wieloma względami mechanizm zadziwiający [...]

Najprostszymi ze zdań, używających efektu obcości są zdania typu „nie — lecz" (nie powiedział „wejdź", lecz „idź dalej"; nie ucieszył się, lecz zezłościł). Oczekiwaliśmy czegoś, zgodnie z doświadczeniem, ale oczekiwanie zostało zawiedzione. Można było mniemać, że..., ale mniemać tak nie należało. Istniała nie jedna możliwość, lecz dwie, obie zostały przytoczone, najpierw podlega efektowi obcości jedna, ta druga, następnie również pierwsza. Po temu, by mężczyzna zobaczył swą matkę jako kobietę mężczyzny, potrzebny jest efekt obcości, występuje on na przykład wtedy, gdy ów mężczyzna dostaje ojczyma. Kiedy ktoś widzi swego nauczyciela pod presją komornika, powstaje efekt obcości; z kontekstu, w którym wydawał się wielki, nauczyciel zostaje przeniesiony w kontekst, w którym wydaje się mały. Efekt obcości wobec samochodu występuje, gdy po długotrwałym posługiwaniu się nowoczesnym wozem, wsiadamy do starego Forda, model „T". Nagle znów słyszymy wybuchy: silnik jest motorem eksplozyjnym. Zaczynamy się dziwić, że taki pojazd, że w ogóle jakikolwiek pojazd nie ciągnięty przez zwierzęta może jechać. Krótko mówiąc, pojmujemy samochód pojmując go jako coś obcego, nowego, jako wynik konstrukcji, i w tym sensie coś nienaturalnego. Natura, do której samochód bez wątpienia przecież należy, zawiera nagle w sobie moment nienaturalności, co więcej, samo pojęcie natury nasyca się nienaturalnością.

Również słowo „w istocie" może wyrażać, wytwarzać efekt obcości. (W istocie nie było go w domu — mówił, że tak, ale myśmy nie uwierzyli i sprawdzili; lub: nie sądzilibyśmy, że mogłoby go nie być w domu, tak jednak było w istocie). Temuż efektowi służy w nie mniejszej mierze słowo „właściwie". („Właściwie się nie zgadzam"). Definicja Eskimosów — „samochód to bezskrzydły, czołgający się po ziemi samolot", również poddaje go efektowi obcości.

Powyższy wywód poddał w pewnym sensie efektowi obcości sam efekt obcości: staraliśmy się wyjaśnić powszednie, zwyczajne i po tysiąckroć powtarzane postępowanie w ten sposób, żebyśmy je omawiali jako coś szczególnego. Ale udało się to nam tylko wobec tych, którzy naprawdę („w istocie") pojęli, że „nie" osiąga się tego efektu w każdym sposobie przedstawienia, „lecz" tylko w określonych: że czymś powszednim jest on tylko „właściwie".

[*Nowa technika sztuki aktorskiej*, przypis 17, r. 1940].

Z „Małego Organon dla teatru" (1948)

51. Jest to* szczególnie ważne wówczas, gdy przedstawia się wydarzenia masowe lub związane z dużymi zmianami w otoczeniu, jak w przypadku wojny czy rewolucji. Widzowi można przekazać całokształt sytuacji i pełny przebieg wydarzeń. Słuchając wtedy np. jakiejś kobiety, może ją zarazem w duchu słyszeć mówiącą inaczej, powiedzmy tak, jak będzie mówić za parę tygodni, lub też słyszeć inne kobiety mówiące właśnie teraz coś innego, gdzie indziej. Byłoby to możliwe wówczas, gdyby aktorka grała tak, jakby owa kobieta przeżyła do końca całą epokę, i teraz, znając ciąg dalszy, wspominała, podając z ówczesnych swoich wypowiedzi to, co było ważne; a ważne jest to, co się ważnym stało. Nadać jakiejś postaci osobliwość** „tej właśnie" i „właśnie tej właśnie teraz" możliwe jest tylko, gdy nie stwarza się iluzji, że aktor jest graną postacią, a przedstawienie — przedstawianym wydarzeniem.

52. Tym samym trzeba jednak wyrzec się innej jeszcze iluzji: jakoby każdy działał tak, jak pokazywana postać. Z „tak czynię" zrobiło się „tak uczyniłem", a teraz „on tak uczynił" trzeba przekształcić w „uczynił tak, nie inaczej". Zbyt wielkim uproszczeniem jest odmierzać postępki podług charakteru i charakter podług postępków; nie można w ten sposób pokazać sprzeczności, jakie zachodzą pomiędzy postępkami a charakterem rzeczywistych ludzi. Praw rozwoju społecznego nie można demonstrować na „idealnych przypadkach", ponieważ „nieczystość" (nasycenie sprzecznościami) jest właśnie cechą ruchu i znajdującego się w ruchu obiektu. Trzeba tylko — trzeba bezwarunkowo — stworzyć w ogólności coś w rodzaju warunków eksperymentu, tzn. takich, by eksperyment odwrotny był w każdej chwili myślowo możliwy. W ogóle przecież traktujemy tu społeczeństwo tak, jak gdyby to, co czyni, było eksperymentem.

73. [...] Sztuka staje się nierealistyczna nie wówczas, gdy zmienia proporcje, lecz gdy czyni to w taki sposób, że niepowodzenie spotyka publiczność, która wykorzystuje jej obrazy praktycznie — dla wglądu w rzeczywistość i jako bodziec realnego działania.

77. Odtwarzanie winno ustąpić pierwszeństwa odtwarzanemu:

współżyciu ludzi — a zadowolenie z doskonałości obrazu należy przekształcić w zadowolenie wyższego rzędu; z tego mianowicie, że ujawniane reguły współżycia traktuje się jako przejściowe i niedoskonałe. W ten sposób teatr pozwala widzowi tworzyć, nie tylko patrzeć. Własne trudy, straszne i bez końca, z których czerpie środki utrzymania, również lęk nieustannej przemiany — niechaj mu się w teatrze staną rozrywką***. Niech tworzy tu sam siebie w najlżejszy sposób. Bowiem najlżejszym sposobem egzystencji jest sztuka.

*) aby aktor „opowiadał" historię swej postaci i „więcej wiedział" od niej.

**) *„Verfremdung"*, zależnie od kontekstu znaczy: nadanie osobliwości, nacechowanie obcością, poddanie efektowi obcości. *„Person"* jest to „postać dramatu", „charakter", *„Figur"* — „postać grana", „rola".

***) w oryginale gra słów: utrzymanie — *„Unterhaltung"*, rozrywka — *„Unterhalt"*.

W pokoju mym wisi japońska rzeźba w drzewie,
Maska złego demona kryta złotym lakiem,
Patrzę współczuję:
Nabrzmiałe żyły na skroniach znaczą,
Jak męczące jest — być złym.

[*Maska Złego*]

W sprawie form literackich radzić się należy rzeczywistości, nie estetyki. Również nie estetyki realizmu. Prawdę można na wiele sposobów przemilczeć i na wiele sposobów powiedzieć. Naszą estetykę, podobnie jak moralność, wywodzimy z wymagań naszej walki.

[*O rozległości i wielorakości realistycznego pisarstwa* — 1938]

Teksty, przy których nie podano nazwiska tłumacza — w przekładzie Krzysztofa Wolickiego.

W REPERTUARZE
TEATRU POLSKIEGO:

A. FREDRO — „PAN JOWIALSKI"
W. SZEKSPIR — „JAK WAM SIĘ PODOBA"
B. BRECHT — „KARIERA ARTURA UI"

W PRZYGOTOWANIU

L. SCHILLER — „KULIG"
S. PRZYBYSZEWSKA — „SPRAWA DANTONA"

W REPERTUARZE
TEATRU KAMERALNEGO

M. DE GHELDERODE — „WĘDRÓWKA MISTRZA KOŚCIEJA"
R. LAWLER — „LATO SIEDEMNASTEJ LALKI"

W PRZYGOTOWANIU

A. CZECHOW — „CZAJKA"

Nr 2

Cena 3 zł —

WDN - Zam. - 1606/66 - 4000 Z

REDAKTOR PROGRAMU
KRZYSZTOF WOLICKI
OPRACOWANIE GRAFICZNE
WANDA GOŁKOWSKA
SEKRETARZ REDAKCJI
HANNA PARTYKOWA