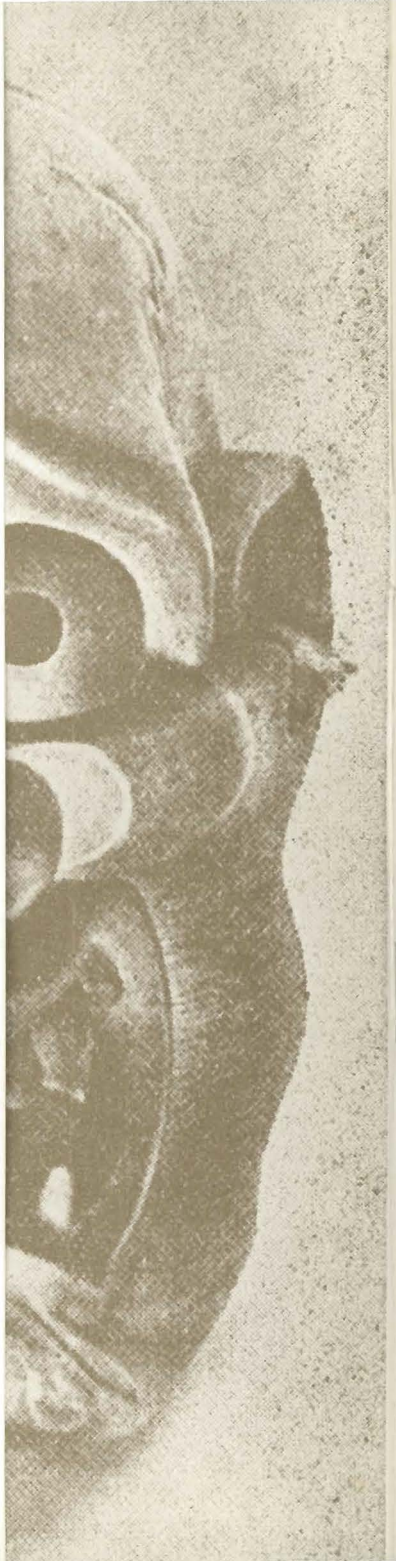
Lawrence Durrell

DYREKTOR
ZBIGNIEW PAWLAK

KIEROWNIK
ARTYSTYCZNY
ROMAN KORDZIŃSKI

KIEROWNIK LITERACKI
ANDRZEJ WANAT



BRECHT

DOBRY CZŁOWIEK Z SECZUANU

BRECHT

Paul Dessau i Bertolt Brecht

BERTOLT BRECHT

1898 **10 lutego w Augsburgu urodził się Bertolt Eugeniusz Fryderyk Brecht.**

Ja, Bertolt Brecht, pochodzę z czarnych lasów.
Moja matka przyniosła mnie stamtąd do miast
Kiedy tkwiłem w jej ciele. A chłód lasów
Będzie we mnie aż do śmierci.

Wzrastałem jako syn
Zamożnych ludzi. Moi rodzice
Ubrali mnie w kołnierz, wychowali
Na człowieka nawykłego do korzystania z usług
Innych ludzi i nauczyli sztuki rozkazywania.
A gdy dorosłem i spojrzałem wokół,
Nie spodobali mi się ludzie mojej klasy
Ani dawanie rozkazów, ani korzystanie z usług.
I opuściłem moją klasę i przyłączyłem się
Do pospolitych ludzi.

1904 **Szkoła podstawowa.**

Szkoła powszechna nudziła mnie przez cztery lata.

1908 **Miejskie Gimnazjum Realne w Augsburgu.**

Podczas mojego dziesięcioletniego zakonserwowania w augsburskim gimnazjum realnym udało mi się we właściwy sposób wychować moich wychowawców. Podsycali oni stale moje zamiłowania do nieróbstwa i niezależności.

1914 **W „Augsburger Neuesten Nachrichten" ukazują się pierwsze wiersze i krótkie opowiadania, pod pseudonimem Berthold Eugen.**

1915 **Przyjaźń ze scenografem Casparem Neherem.**

1917 **Matura. Studia medyczne w Monachium.**

Zadomowiłem się w asfaltowym mieście. Od początku.
Opatrzony wszystkimi sakramentami.
Gazetami. Tytoniem. I wódką.
Nieufny i leniwy, a w końcu zadowolony.

1918 **Służba wojskowa w augsburskim szpitalu zakaźnym.**

Zostałem zmobilizowany — poszedłem na wojnę i skierowano mnie do szpitala. Opatrywałem rannych, aplikowałem im jodynę, dawałem lewatywy, przeprowadzałem transfuzje krwi. Gdyby

lekarz rozkazał mi: „Amputujcie tę nogę, Brecht!" — odpowiedziałbym: „Tak jest Wasza Ekscelencjo!". I obciąłbym nogę. Gdyby mi powiedziano: „Przeprowadźcie trepanację!" — otworzyłbym czaszkę tego człowieka i zacząłbym się babrać w mózgu. Widziałem jak sztukowano i łatano ludzi, aby wysłać ich jak najprędzej na front.

Przyjaźń z Lionem Feuchtwangerem.
Powstaje „Baal".

1919 **Praca w charakterze krytyka teatralnego w augsburskim czasopiśmie „Volkswillen".**

1920 **Śmierć matki (1.V.) Brecht wraca do Monachium. „Werble w nocy".**

1921 **Współpraca z monachijskim „Neuen Merkur". „W gęstwinie miast".**

1922 **Podróż do Berlina. Znajomość z Arnoltem Bronnenem.**

W czasie rewolucji pracowałem jako medyk w pewnym lazarecie. Potem napisałem kilka sztuk teatralnych a wiosną bieżącego roku, z powodu niedożywienia, przewieziony zostałem do szpitala Charité: Arnolt Bronnen nie mógł mi w istotny sposób dopomóc swymi dochodami komiwojażera. Po 24 latach oglądania tego świata znacznie zeszczuplałem.

Do miast przyszedłem, gdy był czas chaosu
Gdy głód tam był panem.

. . . . . .

Posiłek mój spożywałem między bitwami.
Do snu kładłem się wśród morderców.

23 września w Monachium prapremiera „Werbli w nocy" z Aleksandrem Granachem, za które otrzymał Brecht nagrodę Kleista.
3 listopada — ślub z Marianną Zoff.

1923 **9 maja w Monachium prapremiera „W gęstwinie miast" w reżyserii Ericha Engla.**
Współpraca z Feuchtwangerem nad „Życiem Edwarda II" wg Marlowe'a.
W czasie monachijskiego puczu Hitlera — Brecht i Feuchtwanger na liście aresztowanych.

1924 **18 marca w Monachium prapremiera „Życia Edwarda II" w reżyserii Brechta.**
Brecht przenosi się do Berlina, gdzie wespół z Carlem Zuckmayerem pracuje jako dramaturg w teatrze Reinhardta.
29 października w Deutsches Theater berlińska premiera „W gęstwinie miast" z Fritzem Kortnerem w roli Shlinka, w reżyserii Ericha Engla.
Współpraca z berlińską prasą. Krótkie opowiadania.

Ekkehard Schall (Shlink), Hans — Peter Reinecke (Garga) — „W gęstwinie miast"

„Człowiek jak człowiek".

1925 Przyjaźń z bokserem Paulem Samsonem Körnerem i Georgiem Groszem.

1926 14 lutego „Baal" w reżyserii Brechta z Oskarem Homolką, na scenie Deutsches Theater w Berlinie.
26 września — Darmstadt — prapremiera sztuki „Człowiek jak człowiek".

1928 „Człowiek jak człowiek" na berlińskiej scenie w reżyserii Ericha Engla z Hansem George w roli Galy Gaya.

„Postylla domowa".

31 sierpnia w Berlinie prapremiera „Opery za trzy grosze" w reżyserii Brechta i Engla z muzyką Kurta Weilla.

Małżeństwo z Heleną Weigel.

Brecht pisze „Wzrost i upadek miasta Mahagonny".

1929 Powstają: „Lot Lindberga" i „Moralitet badeński" z muzyką Paula Hindemitha. Prapremiera „Moralitetu" w Baden-Baden połączona była ze skandalem.

Berlińskie prapremiery „Happy endu" i „Tego, kto mówi tak".

Powstają: „Ten, kto mówi nie", „Święta Joanna szlachtuzów" i „Berlińskie requiem" przy współpracy Kurta Weilla.

1930 9 marca — Lipsk — prapremiera sztuki „Wzrost i upadek miasta Mahagonny", połączona ze skandalem i procesem o plagiat.

...pewien godny pan o rumianym obliczu wyjął z kieszeni pęk kluczy i zaczął walczyć przeciwko epickiemu teatrowi, gwiżdżąc na jednym z nich. Jego żona nie opuściła go w godzinie próby. Pani włożyła dwa palce w usta, zamknęła oczy, wydęła policzki i zagwizdała głośniej niż klucz od kasy.

10 grudnia prapremiera „Decyzji" w Berlinie w reżyserii S. Dudowa z Ernestem Buschem, Heleną Weigel i Aleksandrem Granachem.

1931 Brecht rozpoczyna współpracę z „Rote Fahne".
W Teatrze Miejskim w Berlinie — „Człowiek jak człowiek" w reżyserii Brechta z Heleną Weigel w roli głównej.
G.W. Pabst filmuje „Operę za trzy grosze".

1932 15 stycznia w Berlinie — prapremiera „Matki" wg Gorkiego.

1933 28 stycznia przedstawienie „Decyzji" w Erfurcie przerwane przez policję.
Powstają: „Krągłe i szpiczaste głowy" oraz prace teoretyczne.

Helena Weigel jako Matka Courage

28 lutego Brecht wraz z rodziną opuszcza Niemcy i przez Pragę i Wiedeń udaje się do Zurychu, a następnie do Kopenhagi.

Musiałem opuścić Niemcy w lutym 1933 roku, w dzień po pożarze Reichstagu. Zaczął się prawdziwy exodus pisarzy i artystów na taką miarę, jakiej świat nie widział...

*

Szliśmy przecież, częściej niż buty
Kraje zmieniając,
Przez wojnę klas, pełni rozpaczy,
Gdy tam tylko krzywda była,
A buntu żadnego.

*

Schroniwszy się pod duńską strzechę,
przyjaciele,
Śledzę waszą walkę. Jak już nieraz,
Tak i dzisiaj ślę wam wiersze, strwożony
Krwawymi zjawami ponad cieśniną i rzeźbą listowia
Ostrożnie posługujcie się tym, co do was dotrze!
Pożółkłe księgi, wątłe wieści
Służyły mi za tworzywo.

*

W mrocznych czasach —
Czy śpiewa się także?
Tak, śpiewa się także —
O mrocznych czasach.

Publiczne spalenie książek Brechta przez narodowych socjalistów.
Czerwiec — prapremiera „Siedmiu grzechów głównych" w Paryżu. Okres ożywionej twórczości. Współpraca z prasą emigracyjną.

1934 Współpraca z emigracyjnymi czasopismami. Pobyt z Hannsem Eislerem w Londynie.

1935 8 czerwca — oficjalne pozbawienie obywatelstwa niemieckiego przez narodowych socjalistów.
Brecht bierze udział w Międzynarodowym Kongresie Pisarzy w Paryżu.
19 listopada — premiera „Matki" w Nowym Jorku.
Brecht pisze m. in. „Pięć trudności przy pisaniu prawdy" oraz „Strach i nędzę Trzeciej Rzeszy".
Udział w antyfaszystowskim wiecu w Nowym Jorku.
4 listopada w Kopenhadze prapremiera „Krągłych i szpiczastych głów".
Brecht obejmuje wraz z L. Feuchtwangerem i W. Bredlem redakcję międzynarodowego miesięcznika „Słowo" wychodzącego w Moskwie.

SPROSTOWANIE

NIE TRZEBA MI NAGROBKA

STANISŁAW BARAŃCZAK

NOWE PRZEKŁADY

WIERSZY BRECHTA

28 lutego Brecht wraz z rodziną opuszcza Niemcy i przez Pragę i Wiedeń udaje się do Zurychu, a następnie do Kopenhagi.

Musiałem opuścić Niemcy w lutym 1933 roku, w dzień po pożarze Reichstagu. Zaczął się prawdziwy exodus pisarzy i artystów na taką miarę, jakiej świat nie widział...

*

Szliśmy przecież, częściej niż buty
Kraje zmieniając,
Przez wojnę klas, pełni rozpaczy,
Gdy tam tylko krzywda była

193

193

SPROSTOWANIE

NIE TRZEBA MI NAGROBKA

Nie trzeba mi nagrobka, ale
Jeśli sądzicie, że będzie mi potrzebny,
Chciałbym, aby był na nim napis:
Przedłożył propozycje. My
Przyjęliśmy je.
Taki napis uczciłby
Nas wszystkich.

przeł. Stanisław Barańczak

28 lutego Brecht wraz z rodziną opuszcza Niemcy i przez Pragę i Wiedeń udaje się do Zurychu, a następnie do Kopenhagi.

Musiałem opuścić Niemcy w lutym 1933 roku, w dzień po pożarze Reichstagu. Zaczął się prawdziwy exodus pisarzy i artystów

OPRÓCZ TEJ GWIAZDY

Oprócz tej gwiazdy, myślałem, nic nie ma,
[a jakże
Jest spustoszona.
Ona tylko jest naszym schronieniem i tak
Wygląda to schronienie.

przeł. Stanisław Barańczak

SPROSTOWANIE

Wojna nie stanie się zbyteczna
Kiedy nie będzie się jej prowadzić
Dopiero gdy jest zbyteczna
Prowadzić jej nie ma potrzeby.

przeł. Stanisław Barańczak

MUZY

Kiedy zbrojny je chłosta,
Muzy śpiewają głośniej.
Z głębi zbłękitniałych oczu
Patrzą nań z psim zachwytem.
Tyłek wzdryga się przed bólem,
Srom przed pożądaniem.

przeł. Stanisław Barańczak

KIEDYŚ, GDY BĘDZIE NA TO CZAS

Kiedyś, gdy będzie na to czas
Będziemy rozważać idee wszystkich myślicieli
[wszystkich epok
Oglądać wszystkie obrazy wszystkich mistrzów
Śmiać się ze wszystkich żartownisiów
Zalecać się do wszystkich kobiet
Oświecać wszystkich mężczyzn.

przeł. Stanisław Barańczak

PODCZAS SŁUCHANIA WIERSZ

Podczas słuchania wierszy
Zarażonego śmiercią Benna
Widziałem na twarzach robotników wyraz
Który nie dotyczył budowy wiersza i był dro-
[gocenniejszy
Niż uśmiech Mony Lizy.

przeł. Stanisław Barańczak

1937 **Maj — Paryż — prapremiera „Strachu i nędzy Trzeciej Rzeszy" w reżyserii Brechta.**
17 października w Paryżu prapremiera „Karabinów pani Carrar" w reżyserii Brechta przy współpracy S. Dudowa.
28 września premiera „Opery za trzy grosze" w Théâtre de l'Étoile w Paryżu z Yvette Guilbert.

1939 **Maj — Brecht na spotkaniu „Twórczej Emigracji" w Londynie.**
Śmierć ojca.
Prace teoretyczno-literackie, „Życie Galileusza", „Dobry człowiek z Seczuanu", „Sąd nad Lukullusem", „Matka Courage i jej dzieci".
Opowiadania svedborgskie.

Dyskutujemy stale na temat naszych sztuk i przedstawień z robotnikami. Gdybyście znali wszystkie kryteria i sugestie, jakie otrzymujemy na przykład ze środowisk robotniczych! Jeśli są uzasadnione i słuszne bierzemy je w rachubę. Z rządem dzieje się podobnie. Tak więc dyskutowałem przez trzy i pół godziny z kilkoma ministrami, łącznie z premierem, na temat „Lukullusa". Było dziewięć punktów spornych; w siedmiu sprawach miałem rację i obroniłem swój punkt widzenia. W dwóch sprawach oni mieli rację i zmieniłem tekst.

1940 **Krótko przed zajęciem Danii przez hitlerowców Brecht udaje się przez Szwecję do Finlandii.**

1941 **19 kwietnia w Zurychu prapremiera „Matki Courage i jej dzieci".**

Wygrzebać prawdę spod popiołu oczywistości, to co jedyne i niepowtarzalne połączyć w sposób wyrazisty — z powszedniością, w wielkim tym procesie utrzymać niezwykłość — oto prawdziwa sztuka realistyczna.

Maj — po zajęciu Finlandii Brecht wraz z rodziną przenosi się do ZSRR, przez Moskwę do Władywostoku.
Czerwiec — podróż do Kalifornii, gdzie osiadł w pobliżu Hollywood. Spotkanie m. in. z Fritzem Langem, Aldousem Huxleyem, Wystanem Audenem, Paulem Dessau, Henrykiem Mannem, Charlesem Chaplinem.
Współpraca z prasą, oraz przy opracowywaniu scenariuszy filmowych.
Październik — wraz z Feuchtwangerem Brecht przystępuje do pracy nad „Wizjami Simony Machard".
Powstają: „Szwejk w II wojnie światowej" i „Kariera Artura Ui".

Wpadł mi znowu do głowy pomysł, który miałem już w Nowym Jorku, żeby napisać sztukę

gangsterską, która by przypominała pewne zdarzenia, znane nam wszystkim (...) Szkicuję szybko plan 11—12 scen. Oczywiście musi to być napisane w wielkim stylu.

✲

Trzeba bezwzględnie osądzić wielkich zbrodniarzy politycznych, i to przede wszystkim wystawiając ich na pośmiewisko. Gdyż nie są oni wielkimi zbrodniarzami politycznymi, lecz głównie wykonawcami wielkich zbrodni politycznych, a to coś zupełnie innego. Nie lękajcie się pospolitej prawdy, jeżeli jest tylko prawdziwa!

✲

Zdrowa logika nie może czuć onieśmielenia, kiedy udaje się na wędrówkę po stuleciach; to, co obowiązuje w sprawach drobnych, musi także znaleźć zastosowanie do spraw wielkich. Mały łotrzyk nie może zajmować szczególnej pozycji, nie tylko w łotrostwie, ale także w historii, jedynie dlatego, że władcy pozwolili mu zostać wielkim łotrem.

1943 **4 lutego w Zurychu prapremiera „Dobrego człowieka z Seczuanu".**

Kiedy zbrodnie się mnożą, stają się mniej widoczne. Kiedy cierpienia stają się nie do zniesienia, nie słychać więcej krzyków. Biją człowieka, a ten, który się przypatruje, mdleje. To jest naturalne. Kiedy zbrodnia spada jak deszcz nikt nie woła, aby ją wstrzymać.

✲

Dobry człowiek jest bezbronny, a bezbronnego można zmaltretować. Ale brutalnością i bezwzględnością można wszystko osiągnąć. Chamstwo instaluje się na dziesięć tysięcy lat. Dobroć natomiast potrzebuje straży przybocznej, ale jej nie znajduje.

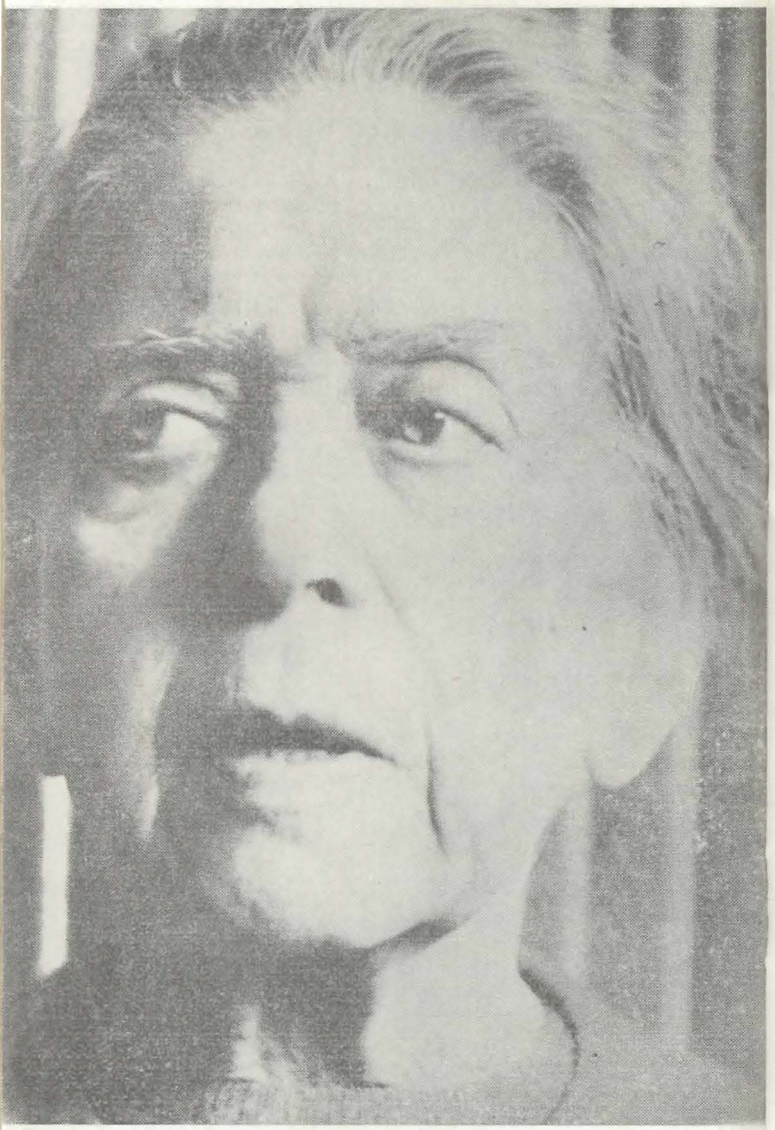
Brecht wraz z Piscatorem udają się do Nowego Jorku.
9 października w Zurychu — prapremiera „Życia Galileusza".

1944 **Powstaje „Kaukaskie kredowe koło".**

1946 **Współpraca z Charlesem Laughtonem nad przekładem i inscenizacją „Życia Galileusza".**
Pierwsze wystawienie „Strachu i nędzy Trzeciej Rzeszy" w Berlinie.

1947 **31 lipca — prapremiera amerykańskiej wersji „Życia Galileusza" z Charlesem Laughtonem w roli głównej.**

Charles Laughton jako Galileusz
w „Życiu Galileusza" B. Brechta



Theresa Giehse, pierwsza odtwórczyni Matki Courage

Październik — przesłuchanie przez Komisję do Badania Działalności Antyamerykańskiej, pod zarzutem propagowania komunizmu.
Wyjazd z USA do Zurychu.

Kiedy mnie oskarżono o usiłowanie kradzieży Empire State Building doszedłem do wniosku, że najwyższy czas wyjechać.

1948 Luty — wzorcowe przedstawienie „Antygony", z Heleną Weigel w roli głównej.
„Małe organon dla teatru".
5 czerwca w Zurychu — prapremiera sztuki „Pan Puntilla i jego sługa Matti".
Powrót do Berlina (NRD) przez Pragę.

1949 Wrzesień — razem z Heleną Weigel zakłada Brecht „Berliner Ensemble". Wystawia „Matkę Courage" (11.I.) i „Pana Puntillę" (12.XI.)

1950 Brecht zostaje członkiem berlińskiej Akademii Sztuki.
Kwiecień — wraz z Heleną Weigel uzyskuje obywatelstwo austriackie. Osiada w Buckow.

1951 10 stycznia — premiera „Matki" w Berliner Ensemble.
7 października — Brecht otrzymuje nagrodę państwową I klasy.

1952 Luty — podróż do Warszawy.
16 listopada — „Karabiny pani Carrar" w Berliner Ensemble.

1953 Styczeń — telegram do Einsteina, A. Millera i Hemingwaya w sprawie Rosenbergów.

1954 15 czerwca — prapremiera „Kaukaskiego kredowego koła" w Berliner Ensemble.
Lipiec — Berliner Ensemble na festiwalu w Paryżu zdobywa I nagrodę za przedstawienie „Matki Courage".

1955 Luty — Brecht bierze udział w Kongresie Pokoju w Dreźnie.
Czerwiec — na festiwalu w Paryżu Berliner Ensemble uzyskuje nagrodę za wystawienie „Kaukaskiego kredowego koła".

1956 Styczeń — Brecht uczestniczy w IV Kongresie Pisarzy.
14 sierpnia w Berlinie umiera na zawał serca 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.

Teksty wyróżnione kursywą zaczerpnięte zostały z utworów i wypowiedzi B. Brechta (w przekładach: S. J. Leca, L. Pijanowskiego, A. Sowińskiego i R. Szydłowskiego).

*
* *

Zgrzeszyłem, przynajmniej w teorii, przeciw żelaznej zasadzie, którą zresztą zaliczam do moich ulubionych: jakość puddingu sprawdza się przy jedzeniu. Teatr mój — i tego mi chyba nie sposób mieć za złe — jest teatrem filozoficznym, przy naiwnej wykładni tego terminu: rozumiem przez to, że interesuje się zachowaniem i myśleniem ludzi. Wszystkie moje teorie są w ogóle znacznie bardziej naiwne, niż się to mniema i niżby na to wskazywał mój sposób wysławiania się (...) Chciałem zastosować do teatru zdanie, iż nie chodzi tylko o to, by świat zinterpretować, lecz by go zmienić. Zmiany wynikłe z tego zamiaru, który dla mnie samego z wolna tylko stawał się jasny, były zawsze, małe czy wielkie, zmianami jedynie w sferze teatralnej gry, to znaczy, że ogromna masa starych reguł pozostała „naturalnie" w ogóle nie zmieniona. W tym słówku „naturalnie" tkwi mój błąd. Nigdy niemal nie wypowiadałem się na temat owych nie zmienionych reguł, a wielu czytelników moich wskazówek i wyjaśnień przyjmowało, jakobym je także chciał uchylić. Gdyby krytycy przyjrzeli się memu teatrowi tak jak to właśnie czynią widzowie, nie przywiązując z góry wagi do moich teorii, zobaczyliby po prostu teatr — teatr, jak pozwalam sobie mniemać, z fantazją, humorem i sensem — i dopiero analizując jego oddziaływanie natrafiliby na niejakie nowości, których wyjaśnienie mogliby wówczas znaleźć w moich wywodach teoretycznych. Bieda, jak sądzę, wywodzi się stąd, że moje sztuki, aby móc oddziaływać, wymagały prawidłowej inscenizacji i dlatego musiałem podjąć się opisu epickiego teatru (o, nędzo!) dla potrzeb niearystotelowskiej dramaturgii (o, żałości!).

Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater* t. VII str. 142—3

KRZYSZTOF WOLICKI

*
* *

Brecht nie miał szczęścia do polskiego teatru, zaś jeszcze mniej do krytyki. Pomiędzy klasyków odstawiono go skwapliwie i z westchnieniem ulgi. Jest dość zabawne, że o żadnym z wielkich dramaturgów nie pisano u nas tak często, jak o Brechcie właśnie, iż okazał się zbyt jednoznaczny i prosty, choć zarazem nagromadzono wokół jego tekstów więcej nieporozumień, niezrozumienia i zwykłej bredni niż wokół wielu mrocznych, dogłębnych i smacznie wieloznacznych. Brecht jest rzeczywiście jednoznaczny i prosty. To nie znaczy: jednostronny i prymitywny. Jednoznaczny jest dlatego, że wie na ogół dokładnie, co i dlaczego pisze. Jest prosty, ponieważ zna hierarchię spraw tego świata.

Brecht jest nieprzyjemny: nie chce pozostawić alibi — ani widzom, ani światu. W Polsce wydał się dlatego jeszcze niewygodny, że istnieje intymny konflikt, wręcz wrogość, pomiędzy pewnym z dawna hołubionym i ciągle na nowo podsycanym złudzeniem naszej kultury a Brechtowską koncepcją dramatu, teatru i świata. Złudzenie to polega na rozłączności emocjonalnego i racjonalnego reagowania na sztukę i rzeczywistość. Filipik wymierzonych w imię „serca" przeciw „szkiełku i oku" mędrca nie brak w żadnej literaturze europejskiej. Mało gdzie chyba wzięto je jednak tak bardzo na serio i nadano tej opozycji tak generalny sens. Możliwe, że jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest wielosetletnie poczucie bezsilności wobec własnej historii. Bowiem pojednanie uczuciowej i racjonalnej reakcji na świat możliwe jest w ramach jednej tylko postawy: aktywnej i skutecznej. Wymaga więc wiary w skuteczność działania: wtedy jedynie uczucia nie degenerują się w pragnienia i zachcianki, a rozum nie służy wyłącznie beznamiętnej kontemplacji. Ryzykując oddanie złej przysługi intendenturze Teatru Polskiego w Poznaniu pozwalam więc sobie ostrzec widzów, że jeżeli wierzą w rozłączność wzruszenia i pojmowania, emocji i refleksji, nie powinni wydawać pieniędzy na Brechta.

✡

Parabola o Szen Te i jej złym kuzynie jest najkonsekwentniejszą zapewne w twórczości Brechta realizacją jego koncepcji teatralnego „efektu obcości". Aby możliwie najkrócej ująć rzecz skądinąd znaną: technika „dystansowania" sceny od widowni, dla której efekty

obcości są najczęściej używanym narzędziem, zmierza do właściwego, w rozumieniu twórcy, ustawienia obiektu teatralnego w polu uwagi, w percepcji widowni. Narzucałoby się porównanie z nastawianiem ostrości kamery. Scena powinna się znaleźć na tyle „daleko" od widza, by mógł ją całą ogarnąć — i nie tak daleko, by przestała go obchodzić. Nie muszę wyjaśniać, że odległość czy dalekość są tylko metaforą. Widz, zdaniem Brechta, ma skłonność zbliżania się do sceny, przełamywania dystansu — tym właśnie bardziej kategoryczną, im lepszy jest teatr i im bardziej obchodzi, przejmuje widza to, co się dzieje na jego scenie. Takiej skłonności teatr winien przeciwdziałać, gdyż w przeciwieństwie do codzienności jest tu po to właśnie, by widz mógł spojrzeć na całość (istotę) swojej, widza kondycji, aby więc miał perspektywę: z bardzo bliska, z wnętrza wydarzeń, nie widzi ich sensu. Zauważmy przecież, że teatr przeciwdziała w ten sposób skłonności, którą sam pobudza i potęguje. I powinien pobudzać! Teatr, który tylko dystansuje jest tak martwy, jak blagierski jest teatr, który tylko wciąga. Innymi słowy, w koncepcji Brechta zakłada się walkę widza i teatru, walkę sprowokowaną, wabienie i odpychanie. Powiedzmy więc: walkę miłosną, choć sam twórca, uważający dialektykę za synonim dowcipu, powiedziałby zapewne — stosunek dialektyczny.

Czym jest owa całość czy istota, którą w „Dobrym człowieku z Seczuanu" mieliśmy dostrzec z odpowiedniej perspektywy? Zgodnie z zapowiedzią, czymś prostym i jednoznacznym: nie można być dobrym w źle urządzonym świecie. Dobry człowiek zrujnuje sam siebie i padnie łupem w imię, właściwie, niczego: korzyści złych, chwilowego wsparcia nierobów. Trudno zaprzeczyć, że jest to prawda trywialna. Wywiedziona na bez mała dwustu stronicach podręcznika filozofii skompromitowałaby autora. Mimo jednak swej trywialności jest to prawda, której w istocie nie chcemy — i nie możemy — przyjąć. Któż z państwa, mili czytelnicy, zgodziłby się wychowywać dzieci na złych, a nie dobrych, ludzi? A przecież niejednej matce, szczęśliwej posiadaczce tzw. dobrego, łagodnego, uczuciowego dziecka, zdarzało się westchnąć: — Mój Boże, co to będzie w tym życiu z moim jagniątkiem, zagryzą mi je przecież... A zatem?

Trywialna, prosta, jednoznaczna prawda nie może być przez nas istotnie przyjęta do wiadomości, ponieważ lękamy się konsekwencji, jakie z niej wynikają. Zatem znamy ją — i znać nie chcemy. Rozumiemy — i nie wyciągamy wniosków. Jest to prawda bezczynna. I choć w każdym podręczniku filozofii skompromitowałaby autora — napisano niejeden podręcznik filozofii, aby tę prawdę złagodzić, ocukrzyć, zakryć lub przynajmniej usprawiedliwić. Właśnie dlatego, że ta znana — nieznana, trywialna prawda jest odpychana, teatr może coś dla niej zrobić: może nas zmusić do spojrzenia w twarz przeraźliwości.

*

*

Nie podejmując niemożliwego w tym miejscu i zresztą zbędnego opisu dialektyki przeciągania i dystansu w „Dobrym człowieku z Seczuanu", chciałbym zwrócić uwagę widza — czytelnika na właściwego bohatera tej sztuki.

Jest nim człowiek i jego rola.

Zawsze tak właśnie, w dwoistości — nie tylko, acz oczywiście, przede wszystkim w przypadku postaci tytułowej. Człowiekiem z rolą nie jest tylko Szen Te ze swoim złym kuzynem; również jej kochanek lotnik — nadzorca i jej zalotnik golibroda — filantrop. Można się zastanowić, dlaczego właściwie i dzięki czemu nasz stosunek do tych postaci jest różny. Zdawałoby się przecież, że w świecie jednolicie źle urządzonym wszystkie one pełnią w końcu podobne funkcje: wyrządzają zło. Z punktu widzenia mechaniki świata jest, koniec końców, obojętne, gdzie człowiek, a gdzie rola, liczą się fakty, nie intencje. Świat w „Dobrym człowieku z Seczuanu" jest przejrzysty i nieskomplikowany. Nie — ludzie.

Na przykładzie trzech wspomnianych postaci Brecht ukazuje bardzo swoistą dla niego typologię ról. Rola złego kuzyna jest Szen Te narzucona koniecznością. Ale rola filantropa jest dla kapitalisty — golibrody ozdobą i przystrojeniem. U lotnika wreszcie mamy do czynienia z oscylacją: tutaj w ogóle nie sposób powiedzieć, co jest rolą, a co autentyzmem, gdyż lotnik jest postacią w ruchu społecznym, karierowiczem czy dorobkiewiczem stale spychanym w dół, poddaje się konieczności ale pragnie ornamentu. Inaczej więc: Szen Te godzi się na zło, bo musi, golibroda Szu Fu zostaje filantropem Celadonem, bo może sobie na to pozwolić, lotnik Jang Sun robi, co musi, ale nie jest to przymus całkiem kategoryczny, zawiera domieszkę wyboru i przystrojenia. Role są funkcją potrzeb. Narzucony nam przez Brechta rozmaity stosunek do postaci — od sympatii do Szen Te do antypatii wobec golibrody — jest przede wszystkim zależny od stopnia przymusu, pod którym przybierają one swoje role. Wygląda rzecz na pozór prosto, ale Brecht był jednym z niewielu dramaturgów, którzy umieli dokonać takiej *tour de force:* związać emocjonalny stosunek do postaci z ich miejscem w świecie a nie z immanentnym „charakterem" lub przynajmniej czynem.

Postaci sztuki różnią się nadto stopniem samowiedzy, uczciwości wewnętrznej, tej jednak nie trzeba mieszać ze szczerością. Takiego wymiaru postaci Brechta nie mają nigdy, nie jest bowiem w ogóle ważne czy chcą nam powiedzieć, co wiedzą o sobie: teatr to i tak ujawni. Uczciwość jest natomiast synonimem zrozumienia przez człowieka własnej roli: Szen Te jest więc niewątpliwie uczciwsza od innych bohaterów. Tej przewagi nie należałoby jednak przeceniać.

Autentyzmu lotnika, jak wspomniałem, nie sposób w ogóle ustalić. Ale nasza wiedza o autentyzmie Szen Te i Szu Fu jest także dość wątpliwa. Możemy odróż-

nić, co jest ich prawdą, a co rolą w momencie akcji. Lecz jest to rozróżnienie o chwilowej tylko wartości. Zły kuzyn za każdą wizytą coraz dłużej zastępuje Szen Te. Z drugiej strony nie wiemy przecież wcale, kim był dawniej golibroda, zanim się dorobił i zaczął odgrywać przyjaciela ludzkości w swoich zalotach. Co zaś najistotniejsze, dialektyka autentyzmu i roli Szen Te bynajmniej nie sprowadza się do osoby złego kuzyna. Cała autentyczna dobroć Szen Te nie tylko przecież obraca się stopniowo przeciw ludziom, którzy zamiast przytułku znajdują u niej niewolę — to strona obiektywna procesu — lecz w ogóle przekształca się we wtórną rolę. Za pieniądze golibrody dobroć Szen Te zostaje wciągnięta w służbę pozoru, jak niegdyś w „Świętej Joannie szlachtuzów" ofiara Joanny.

Istnieje pewien wymiar teatralny sztuk Brechta, o którym zbyt rzadko się pamięta: wymiar czasu. Dominujący i wyraźny w „Matce Courage" i „Życiu Galileusza", jest on ukryty w „Dobrym człowieku z Seczuanu" wskutek tempa parabolicznej akcji. Warto go wydobyć. Wtedy okaże się, że minęło w istocie wiele lat. Kuzyn tak już zadomowił się w fabryce Szen Te, że... stał się niepotrzebny. Starzejąca się fabrykantka jest teraz zupełnie podobna do swej przyjaciółki z dobrego towarzystwa, kamieniczniczki Mi Tsu: wyrywają sobie podstarzałego lotnika, żeby je „głaskał po kolanku". Nie żyje już woziwoda Wang, tylko po Seczuanie krąży jeszcze legenda o dobrej Szen Te, której nikt teraz nie łączy z imienniczką z fabryki, choć ta pełni nadal tzw. dobre uczynki. I oto przybywają bogowie, i odbywa się sąd nad Szen Te — może ów ostatni właśnie, który każdego ponoć czeka? Wtedy — tak mówią ludzie — wszystko powraca raz jeszcze, stara tłusta kobieta patrzy na swoje życie — w formie paraboli? — i krzyczy, jak kuzyn Szui Ta, „przecież inaczej byście mnie rozerwali na strzępy", i krzyczy „pomocy", i na wszystko jest za późno...

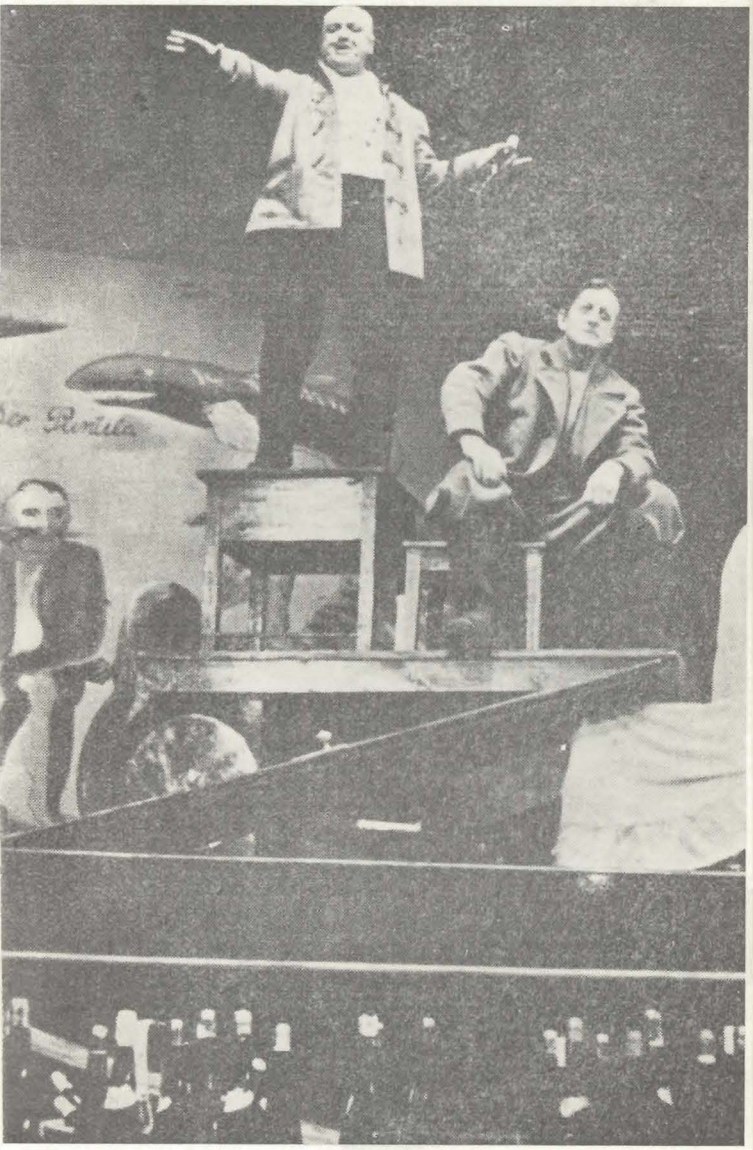
... Ach, nie, bynajmniej: „Dobry człowiek z Seczuanu" nie jest tragedią. Prawdziwy finał sztuki nikomu nie pozwoli popłakać sobie. Nic jednak z przytoczonej wersji nie jest fantazją krytyka: wystarcza uruchomić w wyobraźni epicki czas, by można było opis ten rygorystycznie uzasadnić. Tragedia jest wpisana w parabolę — i odepchnięta przez parabolę. Bo przecież naprawdę Szen Te wcale nie ma: tylko my, widzowie, jesteśmy naprawdę. A zatem na nic nie jest za późno. Nie powinno być za późno.

Tytuł tej sztuki jest nieco ironiczny. Nie dlatego, że dobrej Szen Te potrzebny jest zły kuzyn, ale raczej dlatego, że ani Szen Te nie jest dobra, ani jej kuzyn — zły. Szen Te czyni dobro, kuzyn czyni zło. Jest to jeden człowiek. I jest to zwykły człowiek. Minęły już z górą dwa stulecia od czasu, gdy Jan Jakub zadekretował, że ludzie są z natury dobrzy, z czego niektórzy wywnioskowali, iż człowieka trzeba tęgo obciosać, a natura się ukaże. Za dobrego człowieka zapłaciły miliony złych.

Człowiek Bertolta Brechta nie ma niczego „z natury" poza zwierzęcą mądrością organizmu, który lubi wygodę. Złość wymaga wysiłku; łatwiej, wygodniej, a zatem również przyjemniej jest być przyjaznym ludziom i światu. Trzeba „tylko", by świat nam na to pozwalał. Jest to, wbrew pozorom, bardzo złożona wizja natury ludzkiej. Jedno przecież uderza natychmiast: jej skromność i powściągliwość. Brecht żywiołowo nie znosi tzw. wielkich słów, a już szczególnie nie lubi podbijania ludziom bębenka, pochlebiania im przymiarką do herosów. Tam, gdzie postuluje się cnoty bohaterskie, „wielkość" człowieka — tam najczęściej kręci się bicz na skórę. Zakończmy więc cytatem (Wang rozmawia z bogami):

Trzeci Bóg: Cóż więc proponujesz?
Wang: Troszkę opuścić z przepisów, Wasze Wysokości. Ująć troszkę ciężaru z beli przepisów, Wasze Łaskawości, ze względu na trudne czasy.
Trzeci Bóg: To znaczy, Wang, to znaczy?
Wang: To znaczy na przykład, żeby wymagać życzliwości zamiast kochania albo...
Trzeci Bóg: Ależ o to przecież jeszcze trudniej, nieszczęśniku!
Wang: Albo słuszności zamiast sprawiedliwości.
Trzeci Bóg: Toż trzeba jeszcze więcej roboty!
Wang: No to po prostu przyzwoitości zamiast honoru!
Trzeci Bóg: Przecież to znaczy więcej, niedowiarku!

No właśnie.



Erwin Geschonneck w roli Puntili
w sztuce „Pan Puntilla i jego sługa Matti".
Berliner Ensemble.

RYSZARD KRYNICKI

MÓJ BRECHT, BRECHT MOJEGO POKOLENIA

Jako poeta — Bertolt Brecht jest w naszym kraju nieomal nieznany. W świadomości ogółu funkcjonuje jako dramaturg, twórca Berliner Ensemble i songów o Mackie Majchrze, tłumaczonych przez Władysława Broniewskiego. Skromny zbiorek „Wierszy wybranych" (Warszawa — 1954) uległ albo zaczytaniu, albo zapomnieniu.

Brecht zmarł 14 sierpnia 1956 roku. W roku 1956 nowa epoka zrywała z literaturą czasów ją poprzedzających. Poezja poprzedniej epoki: poezja agitacji i masy, ustąpiła placu boju ściszonej poezji refleksji: egzystencjalnego spojrzenia na świat. Mackie Majcher został zastąpiony przez nowego bohatera naszych czasów: mógł nim być Zły, mógł nim być Piękny Dwudziestoletni, mogło nim być Ja — to ktoś Inny.

Nie przypominam sobie, aby po śmierci Brechta ukazywały się w naszym języku nowe przekłady jego wierszy. Dopiero antologia „Dopowiedzenie świtu" (Poznań — 1969) przypomniała poetycką twórczość Brechta.

O prawdziwym, ważnym dla mnie kontakcie z poezją Brechta mogę mówić od czasu, kiedy zetknąłem się z cyklem jego wierszy „Buckower Elegien" (1953). Tak się złożyło, że wiersze te czytałem w 1968 r. „Buckower Elegien" to ostatni, przedśmiertny cykl wierszy Brechta. Powstał w letniskowej miejscowości Ort Buckow, koło Berlina, gdzie znajdował się dom Brechta wraz z jego ulubionym ogrodem. Łatwo zauważyć tytułową analogię tego cyklu do „Elegii duinejskich" Rilkego.

W cyklu tym znajduje się wiersz „Die Lösung" — „Rozwiązanie". Ten mistrzowski wiersz zadecydował o tym, że moje naiwne i szablonowe wyobrażenia o poezji Brechta uległy gwałtownemu przeobrażeniu. „Rozwiązanie" dotyczy konkretnego wydarzenia historycznego, jest aktualną odpowiedzią na to wydarzenie a jednocześnie cała wartość tego wiersza polega na tym, że ani razu nie wyczuwa się w nim fałszu formalnego: wiersz nie traci kontroli nad swoim kształtem, ani razu nie przechodzi też w jednoznaczną agitkę. Idealnie realizuje Przybosiowski postulat „maksimum

treści w minimum słów". Puenta wiersza wykorzystuje wieloznaczność słowa „rozwiązanie". W czasie, kiedy pracowałem nad przekładem „Die Lösung", zastanawiałem się jednocześnie nad teoriami bliskiej mi poezji, zwanej lingwistyczną. Twierdzę, że „Rozwiązanie" jest najlepszym znanym mi współczesnym wierszem lingwistycznym.

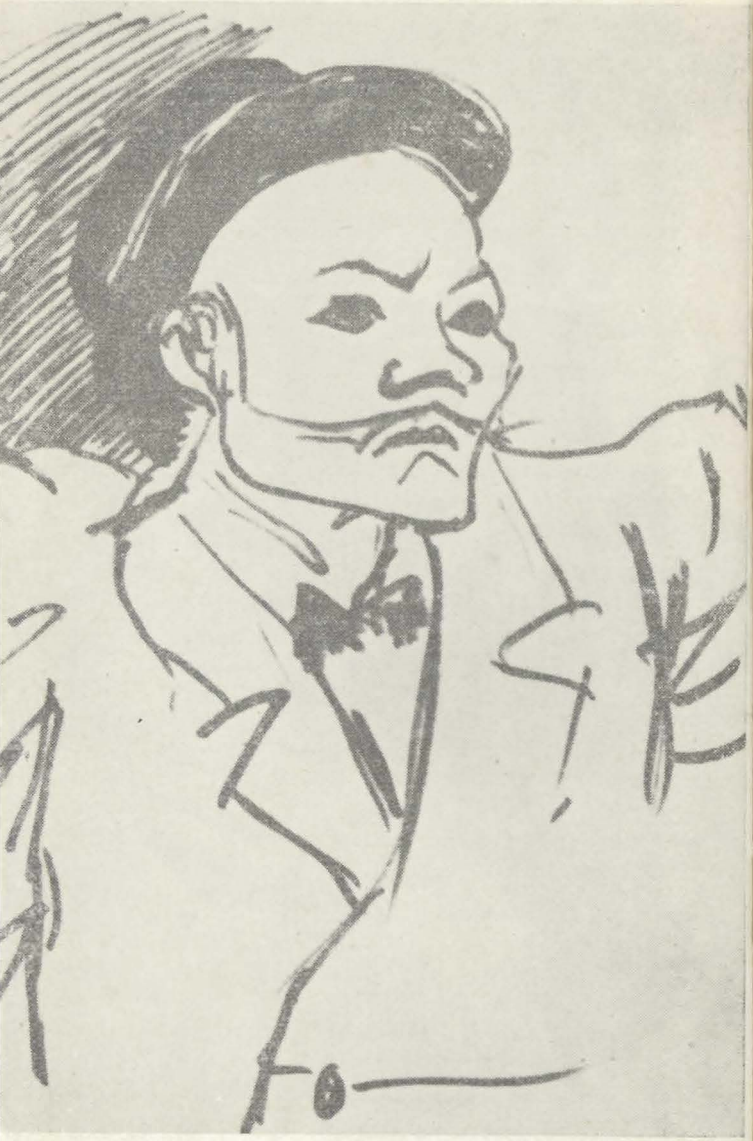
Wiersz ten, mimo że operuje realnością, zbudowany jest na idei paradoksu. Realność i paradoks znoszą się wzajemnie, pozostawiając w umyśle czytelnika (i poety!) wrażenie silnego niepokoju, i w efekcie — bunt umysłu. Wszystko to przy pozorach obiektywnego chłodu i ironii!

„Buckower Elegien" pisał poeta, któremu nieobca jest mądra i prosta poezja Dalekiego Wschodu. Wiadomo, że Brecht tłumaczył wiersze poety chińskiego Po Cü-i, najwybitniejszego obok Li Taj-po poety epoki Tang. Poezja orientalna łączy na zasadzie ukrytego porównania (które czytelnik musi rozszyfrować) dwa odległe (czasowo, przestrzennie, wyobrażeniowo, znaczeniowo itp.) elementy realności, wykazując albo ich podobieństwo, albo też są one cząstkami większej całości czy etapami większego procesu, czy też wreszcie, że dają się one połączyć jedynie na zasadzie wewnętrznego paradoksu.

Są poeci, którzy swoją znajomość filozofii Wschodu manifestują w wierszach przez słowa, zapominając o ideach.

Mój Brecht, Brecht mojego pokolenia: prostota jego ostatnich wierszy kryje w sobie wielką mądrość i godność ludzką. Czytelny język tej poezji to zarówno język codzienności, jak i traktatu filozoficznego. Na niektórych zdjęciach Brecht przypomina mi Gandhiego.

Ernst Busch w roli Azdaka
w „Kaukaskim kredowym kole"



Szui Ta. Rysunek G. Mucchi

ZMIANA KOŁA

Siedzę na skraju drogi.
Kierowca zmienia koło.
Nie byłem szczęśliwy tam, skąd przychodzę.
Nie będę szczęśliwy tam, dokąd odejdę.
Lecz dlaczego tak bardzo się niecierpliwię
patrząc na zmianę koła?

przeł. Ryszard Krynicki

POWRÓT

Miasto rodzinne, odnalazłem cię jednak?
W ogromnych górach ognia i dymu.
Tak serdecznie mnie witasz, miasto rodzinne?
Przede mną zawieja bombowców. Śmiercionośne
chmury bombowców
ogłaszają wam mój powrót. Góry dymu i ognia
wychodzą synowi naprzeciw.

przeł. Ryszard Krynicki

ZŁY PORANEK

Srebrzystobiała topola, ozdoba tej okolicy,
dzisiaj nagle straciła swój urok. Z jeziora
została kałuża ścieków. Fuksje o lisich twarzach
i lwiepaszcze
wynędzniały i zwiędły.
Dlaczego?
Śniły mi się zniekształcone przez ciężką pracę
palce
wskazujące na mnie jak na trędowatego.
Nieświadomi! — krzyknąłem —
świadomy winy.

przeł. Ryszard Krynicki

PIES

Zdaniem mojego ogrodnika
psa kupiono do pilnowania ogrodu.
Wychowano go jednak na przyjaciela
ludzi. Za co więc
dają mu jeść!

przeł. Ryszard Krynicki

NA LWA Z HERBACIANEGO KORZENIA

Źli obawiają się twoich pazurów.
Dobrzy cieszą się z twojej gracji.
To samo
słyszałbym chętnie
o moim wierszu.

przeł. Ryszard Krynicki

BERTOLT BRECHT

NOWE CZASY

Wiedziałem, że nowe miasta powstają
dla statystyk, nie dla historii.
Dlatego nie pojechałem tam wtedy.
Czym bowiem jest budowanie
bez mądrości i woli ludu?

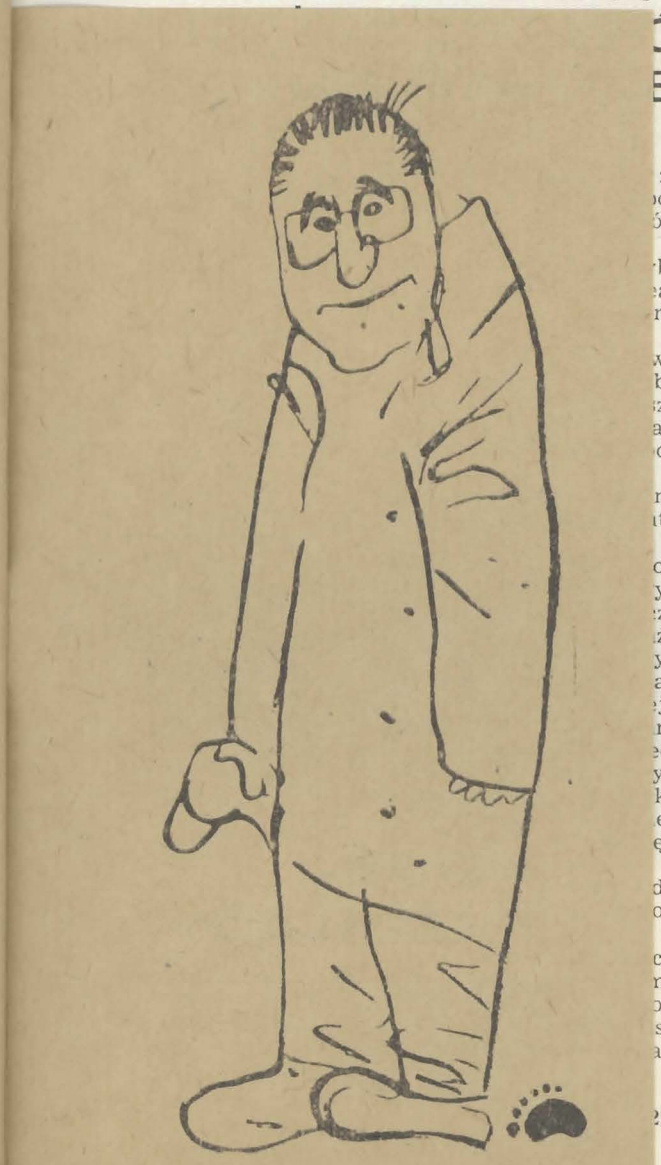
przeł. Ryszard Krynicki

JODŁY

Miedzią poranka
powleczone jodły.
Tak je widziałem
pół wieku temu.
Tak je widziałem
przed dwiema wojnami
oczyma młodości.

przeł. Ryszard Krynicki

CZY DZISIEJSZY ŚWIAT



że
po-
ółe

rba
ea-
m,

wą
by
szy
as,
d-

ne
ıta

od
y-
z-
ż-
y-
az
j-
m
eć,
y-
ki
e;
ę-

d-
o-

ce
ni
o-
s:
a-

PIES

JODŁY

RYSZARD KRYNICKI

NOWE PRZEKŁADY

WIERSZY BRECHTA

BERTOLT BRECHT

CZY DZISIEJSZY ŚWIAT MOŻNA UKAZAĆ W TEATRZE

Z zainteresowaniem przyjąłem wiadomość, że Friedrich Dürrenmatt w pewnej rozmowie postawił pytanie, czy dzisiejszy świat w ogóle można jeszcze ukazać w teatrze.

Pytanie to, skoro już zostało postawione, należy chyba rozważyć. Minęły czasy, kiedy ukazanie świata w teatrze musiało być przeżyciem. Aby stać się przeżyciem, musi być ono prawdziwe.

Niektórzy twierdzą, że przeżycie w teatrze traci swą intensywność, niewielu jest jednak takich, którzy by uważali, że coraz trudniej odzwierciedlić dzisiejszy świat w teatrze. Fakt ten sprawił, iż niejeden z nas, autorów sztuk i reżyserów, zaczął szukać nowych środków artystycznego wyrazu.

Również ja, jak wam wiadomo, podjąłem pewne próby zarejestrowania w teatrze współczesnego świata i stosunków międzyludzkich.

Pisząc te słowa, siedzę zaledwie paręset metrów od dużego teatru, posiadającego dobrych aktorów i wyposażonego we wszelkie niezbędne akcesoria techniczne; mogę tam eksperymentować z wieloma przeważnie młodymi współpracownikami, otoczony rozłożonymi na stołach fotosami z naszych przedstawień oraz mniej lub bardziej dokładnymi opisami najróżniejszych problemów i ich tymczasowych rozwiązań. Mam więc wszelkie możliwości, ale nie mogę powiedzieć, że dramaturgia, którą z określonych powodów nazywam niearstotelesowską, oraz związany z nią epicki styl gry stanowią rozwiązanie. Jedno jest atoli jasne; Dzisiejszy świat można opisać pod warunkiem, że będzie on opisany jako zmieniające się zjawisko.

Dla współczesnych pytania są cenne z powodu odpowiedzi. Interesują ich sytuacje i wydarzenia, wobec których zajmują aktywną postawę.

Przed laty widziałem w gazecie zdjęcie ukazujące w celach reklamowych zniszczone trzęsieniem ziemi Tokio. Dużo domów zawaliło się, jednak kilka nowych budynków ocalało. Pod zdjęciem widniał napis: Steel stood — stal pozostała. Porównajcie to z kla-

sycznym opisem wybuchu Etny pióra Pliniusza Starszego, a traficie u niego na sposób opisu, który pisarze naszego wieku muszą przezwyciężyć.

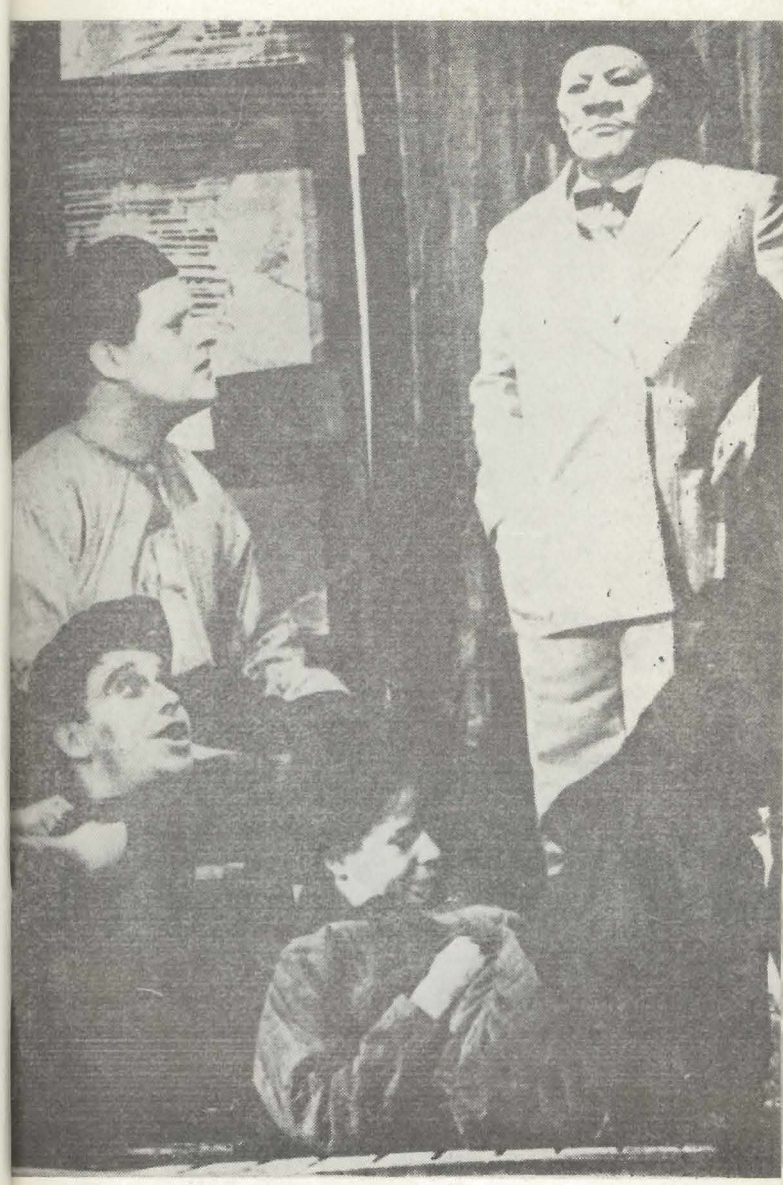
W epoce, kiedy nauka do tego stopnia zmienia naturę, iż świat staje się możliwy do zamieszkania, nie można przedstawić człowieka jako ofiary czy obiektu nieznanego lecz istniejącego otoczenia. Z punktu widzenia piłki trudno rozpoznać prawa ruchu.

W przeciwieństwie bowiem do natury, w ogólnym tego słowa znaczeniu, natura ludzkiego społeczeństwa była dotąd nie wyjaśniona; dlatego też teraz, jak zapewniają naukowcy, stoimy w obliczu totalnego niszczenia dopiero co zagospodarowanej planety.

Nie zdziwi was chyba, jeśli usłyszycie, że sprawa opisu świata jest kwestią społeczną. Przez wiele lat podtrzymywałem to twierdzenie i żyję teraz w państwie, gdzie ogromną wagę przywiązuje się do zmiany społeczeństwa. Możecie oceniać środki i drogi — mam nadzieję, że znacie je naprawdę, nie tylko z gazet — możecie nie akceptować owego osobliwego ideału nowego świata — mniemam, że go znacie — lecz chyba nie wątpicie, że w państwie, w którym żyję, pracuje się nad zmianą świata i współżycia między ludźmi. I może zgodzicie się ze mną, że dzisiejszy świat potrzebuje zmiany.

Dla niniejszego szkicu, który proszę potrakować jako przyczynek do dyskusji, wystarczy, jeśli wyrażę przekonanie, iż dzisiejszy świat można ukazać w teatrze, lecz tylko w wypadku, gdy zostanie ukazany w procesie przemian.

przeł. Maria Krysztofiak



Käthe Reichel jako Szen Te
w „Dobrym człowieku z Seczuanu"

Käthe Reichel jako Szui Ta
w „Dobrym człowieku z Seczuanu"

„DOBRY CZŁOWIEK Z SECZUANU"

(Fabuła w postaci sprawozdania prasowego)

Z prowincji Seczuan donoszą o osobliwej historii. Fabrykant tytoniu ze stolicy, pan Lao Go, stanął przed sądem pod zarzutem zamordowania swej kuzynki, panny Li Gung. Jak wynika z wypowiedzi świadków, panna Li Gung cieszyła się wśród pospólstwa z przedmieść opinią „dobrego człowieka". Doszło do tego, iż nazywano ją zgoła romantycznie „aniołem przedmieścia". Pierwotnie zwyczajna ulicznica, stała się, prawdopodobnie na skutek łaski bogów, właścicielką niewielkiego kapitału. Zakupiła sklep tytoniowy, który jednak prowadziła w sposób tak bezinteresowny, że już po kilku dniach stanął w obliczu ruiny. W przeludnionej dzielnicy ubogich żywiła ona szereg osób, a ponadto nie potrafiła nawet odmówić azylu w swym małym sklepie dziewięcioosobowej rodzinie prawie zupełnie jej nie znanej. Na krótko przed katastrofą zjawił się młody człowiek, który przedstawił się różnorakim pasożytom jako kuzyn panny Li Gung i przy pomocy energicznych pociągnięć zaprowadził porządek w nader zagmatwanych interesach. O jego postępowaniu najlepiej świadczy pewien przypadek. Rodzina wysłała wyrostka, by kradł butelki z mlekiem sprzed progów sąsiadów. Kuzyn się temu nie sprzeciwił, zawołał jednak do sklepu policjanta i rozmawiał z nim tak długo, aż powrócił chłopak z kradzionym mlekiem. Gości odprowadzono na posterunek i tym sposobem uwolniono od nich pannę Li Gung. Kiedy kuzyn ratował interes, panna trzymała się raczej z dala.

Kiedy znów powróciła, a kuzyn, pan Lao Go, odszedł, wznowiła swą dobroczynną działalność tylko w niewielkim stopniu. Nawiązała za to intymne stosunki z bezrobotnym lotnikiem pocztowym, niejakim Yü Szan, którego, jak głosi wieść gminna, uratowała przed samobójstwem. Jej życzenie, by poprzez pożyczkę załatwić mu posadę lotnika na poczcie w Pekinie, nie spełniło się, ponieważ sklep mimo wszystko nie był kopalnią złota, za jaką tego rodzaju trafiki uchodzą. Mało humanitarne metody pana Feh Pung, zwanego „królem tytoniowym" Seczuanu, zagrażać zaczęły również jej sklepikowi. Kiedy w najbliższym sąsiedztwie otworzono filię pana Feh Pung, gdzie sprze-

dawano tytoń za połowę ceny, panna Li Gung poszła za radą ogółu i przywołała znów na pomoc swego kuzyna...

Ten już podczas swej pierwszej wizyty zataił fakt, iż sklepik został jeszcze w dniu założenia ostrzeżony przez pana Feh Pung; i tylko na tej podstawie przyjęto go do związku wzajemnej pomocy. Kuzyn brał tytoń ze związku, aby postawić sklep na nogi, jednocześnie pertraktował z panem Feh Pung i skłonił króla tytoniowego do przedstawienia wyjątkowej oferty, oczywiście na korzyść innych. Zwlekał zarazem ze spełnieniem życzenia kuzynki, co wiązało się z nabyciem dla jej kochanka Yü Szana upragnionej posady, a co można było ziścić jedynie poprzez sprzedaż sklepiku.

Yü Szan miał kuzynowi dać rzekomo do zrozumienia, iż łasi się na pieniądze Li Gung. Miast wyjść życzeniom Yü Szana naprzeciw, dzielny kuzyn zaaranżował mariaż panny Li Gung z majętnym panem Kau, golibrodą. Jak się zdaje, nie brał on pod uwagę władzy, jaką miał Yü Szan nad jego kuzynką. Lotnikowi udało się zdobyć jej zaufanie i namówić pannę Li Gung na małżeństwo z miłości. Małżeństwo to stało się przyczyną wielu plotek na przedmieściach, jako że nie doszło nigdy do skutku. Drobni handlarze tytoniem zwiedzieli się tymczasem o planie pana Lao Go, który przewidywał przekazanie z takim trudem przez wszystkich utrzymywanego sklepiku panny Li Gung w ręce króla tytoniowego, i skłonili właścicielkę do pokrzyżowania zamiaru. Tym razem władza jej kochanka okazała się zupełnie nieskuteczna. Przywołany przez niego na pomoc pan Lao Go, który miał przemówić kuzynce do rozsądku, nie zjawił się, zaś Li Gung poczuła się obrażona postępowaniem Yü Szana i nie ukrywała już przed nim, iż jej kuzyn uważa go za niedobrego człowieka, który ugania się tylko za posagiem, w tej sytuacji małżeństwo nie doszło do skutku. Gdyby dzielnica nie była całkowicie pod urokiem „anioła przedmieścia", ludzie zmiarkowaliby w tym momencie, a może nawet nieco wcześniej, zadziwiający fakt, mianowicie, że pan Lao Go nie był nikim innym jak panną Li Gung. Jako dzielny kuzyn umożliwiła ona sobie, przy pomocy nie zawsze czystych manipulacji, dokonywanie dobrych uczynków, które zjednały jej tyle podziwu. Faktu tego aliści długo jeszcze w Seczuanie nie ujawniono. Handlarze tytoniem jednak nie wpadali już w zachwyt nad czynami ofiarnymi panny Li Gung. Krótki czas, w którym próbowała ona zrealizować swe małżeństwo, wystarczył, by zwątpili w jej lojalność. Handlarze licytowali się teraz nawzajem, by co prędzej sprzedać swe sklepy królowi tytoniowemu w myśl ładnego refrenu „Ostatniego gryzą psy". Li Gung zmuszona była wyznać staremu przyjacielowi, sprzedawcy wody, Sun, iż jest w ciąży. Bieda była wielka. Jej sklepik stał teraz przed ostateczną ruiną. I wówczas po raz trzeci, jak się potem okaże ostatni, zjawił się kuzyn. Tym razem zadaniem jego było uratowanie sklepiku dla dziecka, ku któremu Li Gung skierowała całą swą miłość. Kuzyn nie przebierał więc w środkach, aby osiągnąć zamierzony cel. Nie bacząc na podziw golibrody dla swej „kuzynki" oraz na zaufanie, jakim cieszył się „anioł przedmieścia" u prostych ludzi, założył on warsztat o wyjątkowo nędznych warunkach pracy, w którym za głodowe zarobki przyrządzali tytoń dawni opiekunowie i koledzy. Również Yü Szan, ojciec mającego się narodzić dziecka, pracował w tym szybko rozwijającym się interesie. Tuż przed trzecim swym zniknięciem Li Gung przyrzekła jego matce, iż wystara się o pracę, przez którą będzie się on mógł „uczciwie poprawić". Pod twardą ręką pana Lao Go został Yü Szan poganiaczem w nowo powstałej fabryce. Jako pracownika widzimy go ustawicznie w pobliżu pana Lao Go. Ta ciągła obecność miała się w końcu stać powodem nieszczęścia. Okolicznościowe drobne podatki pracodawcy wzbudziły podejrzenia Yü Szana, iż pan Lao Go więzi swą kuzynkę w komorze za sklepem. Rozpoczął go więc szantażować, jednak bezskutecznie. Rozczarowany Yü Szan przywołał policję, która odkryła w rzeczonej komorze całą garderobę i drobiazgi zaginionej Li Gung. Przed oskarżeniem o morderstwo może się pan Lao Go uchronić jedynie poprzez całkowite przyznanie się do prawdy, to znaczy do swej tożsamości z panną Li Gung. Na oczach zdziwionych sędziów pan Lao Go przemienił się na powrót w pannę Li Gung: Ciemięzyciel przedmieść i anioł przedmieść okazali się jedną i tą samą osobą. Zło było tylko odwrotną stroną dobra, dobre uczynki możliwe były jedynie dzięki złym czynom — wstrząsające świadectwo nieszczęśliwego stanu tego świata.

Poetyckiego blasku dodaje całej tej wyśmiewanej przez Seczuan historii wyznanie sprzedawcy wody. Dowodzi on, iż zaczątek kapitału został rzeczywiście przekazany Li Gung przez trzy bóstwa, które mu rzekomo powiedzieć miały, iż szukają w Seczuanie dobrego człowieka, i które to bóstwa jeszcze kilka razy ukazały mu się we śnie, by zapytać go o uczynki dobrego człowieka. W sędziach, przed którymi sprzedawca wody ujawnił swą tajemnicę, zdawał się on rozpoznawać owe bóstwa.

Należy przypuszczać, iż bóstwa, kimkolwiek by nie były, ze zdziwieniem przyjąć musiały do wiadomości sposób, w jaki zostaje się w Seczuanie dobrym człowiekiem.

przeł. S.H.K.

Ursula Karusseit (Szen Te) i Rolf Ludwig (Wang)
w „Dobrym człowieku z Seczuanu"
Reż. B. Besson. Volksbühne — 1972

SEKRETARZ
LITERACKI
KRYSTYNA SROCZYŃSKA

ASYSTENT SCENOGRAFA
KATARZYNA KĘPIŃSKA

REDAKTOR
TECHNICZNY
HANNA WACHNIEWICZ

KIEROWNIK
WIDOWNI:
LJUBICA MROCZKOWSKA

KIEROWNIK TECHNICZNY
BOGDAN IWANKOWSKI

KIEROWNICY
DZIAŁÓW
TECHNICZNYCH:

ANTONI HASIŃSKI
ZOFIA TURGUŁA
PRACOWNIE KRAWIECKIE

ALEKSANDRA TURGUŁA
MODYSTKA

JAN KRUSZWICKI
PERUKARNIA

WŁADYSŁAW MAKOWSKI
STOLARNIA

DAMAZY GUZIKOWSKI
MALARNIA

EUGENIUSZ MARSZAŁ
PRACOWNIA
DEKORACYJNO-TAPICERSKA

STANISŁAW BIGOS
MODELARNIA

SYLWESTER KORZENIOWSKI
PRACOWNIA OBUWNICZA

FLORIAN GRODZKI
ŚLUSARNIA

DIONIZY GABRYSIAK
SCENA

TADEUSZ MOLSKI
ELEKTROTECHNIKA

W REPERTUARZE

J. SŁOWACKI
KORDIAN

AL. FREDRO
ZEMSTA

M. GOGOL
OŻENEK

Ö. v. HORVÁTH
NIEZNAJOMA Z SEKWANY

B. BRECHT
DOBRY CZŁOWIEK Z SECZUANU

W PRZYGOTOWANIU

J. ABRAMOW
KLIK-KLAK

ZE ZBIORÓW
Andrzeja Kowalczyka
Bezpłatny

CENA 5,– ZŁ

PZGK 1989/1/72 - 3.000 - D-7/-1427

BRECHT

DOBRY CZŁOWIEK Z SECZUANU

BRECHT

TEATR POLSKI W POZNANIU

SEZON 1972/73

PREMIERA. SOBOTA 24 marca 1973 R., GODZINA 19.00

W 75 ROCZNICĘ URODZIN POETY

BERTOLT BRECHT

DOBRY CZŁOWIEK Z SECZUANU

(DER GUTE MENSCH VON SEZUAN)

PRZYPOWIEŚĆ DRAMATYCZNA W DWÓCH CZĘŚCIACH

MUZYKA: PAUL DESSAU

PRZEKŁAD: WŁODZIMIERZ LEWIK

OBSADA:

WANG, sprzedawca wody	— WŁODZIMIERZ KŁOPOCKI
BOGOWIE	— PIOTR WYPART
	— JERZY SCHEJBAL
	— JANUSZ GREBER
SZEN TE — SZUI TA	— KAZIMIERA NOGAJÓWNA
JANG SUN, bezrobotny lotnik	— JACEK POLACZEK
PANI JANG, jego matka	— DANUTA WIŁOWICZ
SZU FU, golibroda	— STEFAN CZYŻEWSKI
MI TSU, właścicielka domu	— CECYLIA PUTRO
SZIN, wdowa	— JADWIGA ŻYWCZAK
MĘŻCZYZNA	— TADEUSZ MORAWSKI
POLICJANT	— RAJMUND JAKUBOWICZ
NIEWIASTA	— HELENA KRAUZE
BEZROBOTNY	— JANUSZ REWIŃSKI
LIN TO, stolarz	— STANISŁAW OWOC
BRATANEK	— TOMASZ GROCHOCZYŃSKI
SZWAGIERKA	— KRYSTYNA TKACZ
STARA PROSTYTUTKA	— KRYSTYNA BIGELMAJER
DZIADEK	— STEFAN DREWICZ
SIOSTRZENICA	— EWA WOLF
DZIEWCZYNA z dzieckiem	— MARZENA TRYBAŁA
ŻONA SPRZEDAWCY DYWANÓW	— ALINA HORANIN
SPRZEDAWCA DYWANÓW	— JÓZEF ZEMBRZUSKI

KELNER, BONZA, DZIEWCZYNA, DZIECI

REŻYSERIA: ROMAN KORDZIŃSKI

SCENOGRAFIA: ZBIGNIEW BEDNAROWICZ KIEROWNICTWO MUZYCZNE: RYSZARD GARDO

ASYSTENCI REŻYSERA: JANUSZ GREBER, JERZY SCHEJBAL

INSPICJENCI: KRYSTYNA ZGUD-BIKART, MARCIN TALARCZAK SUFLER: DANUTA CZAPKÓWNA

MASKA ZŁA

Na ścianie mej wisi japońska płaskorzeźba
Maska złego demona, pokryta złotym lakierem
Współczując dostrzegam
Nabrzmiałe żyły na czole
Dowodzą one, jak trudno być złym.

B. Brecht

Przel. Stefan Kaszyński