



BEATA GUCZALSKA

„COURAGE” DLA BRECHTA

Teatr Narodowy w Warszawie
Bertolt Brecht

MATKA COURAGE I JEJ DZIECI

muzyka: Paul Dessau, przekład: Jacek St.

Buras, reżyseria: Michał Zadara,
scenografia: Robert Rumas, kostiumy:

Julia Kornacka, aranżacja muzyczna:
Jacek „Budyń” Szymkiewicz, reżyseria
światła, projekcje wideo: Artur Sienicki,
premiera: 26 listopada 2016

1.

Dość często powtarzana jest opinia, że dramaty Brechta nie zostały przyswojone przez polski teatr – głównie dlatego, że ich założenia są sprzeczne z podstawową formułą naszej narodowej sceny, na którą składają się wspólnotowość, emocjonalność i służebność wobec zawartych w wielkich dramatach wizji. Nie umiemy rzekomo wystawiać Brechta, brak nam do tego narzędzi krytycznych i odpowiedniego treningu aktorskiego, zaś w latach ostatnich, kiedy ten krytyczny aparat został skutecznie w polskim teatrze zainstalowany, Brecht stracił na aktualności.

Gdy jednak przyrzeć się uważnie przedstawieniom ostatniego półwiecza, okaże się, że Brechtowskie dramaty odegrały niemałą rolę, tak w próbach odpowiedzi na podstawowe dylematy

współczesności, jak i w poszukiwaniu nowego języka teatralnego. Posługując się twórczością Brechta, zbudował zręby swojego teatru Konrad Swinarski; do dziś, gdy ogląda się zapisy jego spektakli z lat dużo późniejszych, widoczne jest w nich echo Brechtowskiej teatralnej dialektyki. Pierwsza w Warszawie premiera Brechta, *Dobry człowiek z Seczuanu* z Haliną Mikołajską w roli Szen-te i Szui-ta w lutym 1956¹ zapowiadała polityczne zmiany poprzez „krytykę systemu niejako od wewnątrz” (Krakowska, 2011, s. 177). Brecht, krytykowany przez komunistyczne władze, stawał się w tym przypadku kimś, kim zawsze pragnął być: autorem prawdziwie politycznym. Do legendy przeszła inscenizacja *Kariery Artura Ui*, wyreżyserowana przez Erwina Axera

w latach sześćdziesiątych, z genialną rolą Tadeusza Łomnickiego – spektakl, który obnażał mechanizmy totalitaryzmu nie tylko nazistowskiego². Mieliśmy również dwie słynne Matki Courage – Idy Kamińskiej w Teatrze Żydowskim i Ireny Eichlerówny w Teatrze Narodowym. Wielbiciele Jerzego Grzegorzewskiego pamiętają na pewno jego wspaniałą *Operę za trzy grosze*, z Teresą Budzisz-Krzyżanowską, Piotrem Fronczewskim i Markiem Walczewskim z roku 1986, spektakl poetycki, brawurowy teatralnie i pełen goryczy³. Jeszcze niedawno można było na scenie Starego Teatru obejrzeć *Piekarnię*⁴, niedokończony dramat Brechta w świetnej inscenizacji Wojtka Klemma, ze wspaniałą Małgorzatą Hajewską-Krzysztofik w roli przymierającej głodem wdowy Niobe Queck – spektakl pokazujący aktualność tekstu w świecie odradzającego się triumfalnie bezwzględne kapitalizmu. Przykłady można mnożyć, każdy teatroman ma w pamięci własne.

A przecież prawdą jest, że dramaty Brechta dziś inscenizować jest naprawdę trudno – i ta trudność nie dotyczy wyłącznie polskiego teatru; w równie kłopotliwej, choć z innych nieco powodów, sytuacji jest teatr niemiecki i inne sceny europejskie. Restryktywnie egzekwowane prawa autorskie sprawiają, że w teksty Brechta nie można ingerować zgodnie z duchem współczesnego teatru, toteż cała inwencja idzie w formę wykonania. A to z kolei sprawia, że inscenizacje Brechta stają się popisem mocy teatru, rodzajem *tour de force* twórców, tracą zaś ostrość politycznego przekazu. Zamieniają się we wsobne teatralne cuda, krążące po orbicie wielbicieli tej sztuki. Inna pułapka to pozorna prostota opowiadanych przez Brechta historii: łatwo wystawić *Matkę Courage* „po tekście” jako wzruszającą opowieść o biednej kobiecie tracącej na wojnie dzieci, bez dogrzebywania się jątrzących sprzeczności, dostarczając publiczności prostego moralnego przesłania: „wojna jest zła i trzeba o tym pamiętać”. *Opera za trzy grosze* funkcjonuje dziś wyłącznie jako atrakcyjny materiał dla muzycznego widowiska.

2.

Trzeba przyznać, że sam Brecht przyczynił się do tego, iż dziś jego dramaty rezydują w teatrze niczym wyleniałe drapieżniki z wyrwanymi zębami. Chciał obnażyć nieuchronne sprzeczności naszych czasów, prowadzące do konfliktów i wojen, których nie da się uniknąć, ale – chyba nie do końca świadomie – wpisał w nie własne uwikłania. A ściślej, własną sprzeczność między tym, czym owe dramaty miały być w jego zamierzeniu, a tym, jak w istocie działały na odbiorców.

Matka Courage jest najlepszym przykładem tego uwikłania. Zgodnie z własną metodą przepisywania po swojemu motywów już istniejących, posłużył się starymi pierwowzorami literackimi. Były to dwa XVII-wieczne dzieła z nurtu literatury pikarejskiej: *Landst rzerin Justina Dietzin*, *Picara gennant* (Włóczęga Justina Dietzin, zwana Pikarą) oraz powieść Grimmelshausena *Die Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courage* (Życie oszustki i włóczęgi Courage – por. Płaczowska, 1977, s. 17). W obu tych dziełach bohaterka jest „wojenną hieną”, która oszukuje i kradnie, byle wyjść na swoje, pozbawioną moralności awanturnicą. W swoim dramacie nie umieścił jednak żadnej sceny, która pokazywałaby Courage jako oszustkę i hienę. A przecież łatwo byłoby pokazać, jak bohaterka przywłaszcza sobie mienie zabitych lub wypędzonych, jak oszukuje wygłodniałych żołnierzy – bo wojenny handel, w którym nie ma normalnej weryfikacji wartości towaru, zawsze jest oszustwem. Tymczasem jego Courage chwali się uczciwością i wpaja ją dzieciom, zwłaszcza Schweizerkasowi, który pada jej ofiarą. Jest dla swoich klientów pocziwa i pełna wyrozumiałości. Jedyny obraz jej niegodziwości to moment, w którym protestuje – nieskutecznie zresztą – przeciw użyciu drogich koszul na bandaż dla rannych wieśniaków, co akurat przyjmie ze zrozumieniem większość kobiet prowadzących w ekonomicznym znoju gospodarstwo domowe. Przedstawienie Courage jako zachłannej i bezwzględnej

reprezentantki kapitalistycznego drobnośczeństwa pozostało jedynie pobożnym życzeniem autora, daremnie egzekwowanym.

Swoje dołożyły okoliczności historyczne. Można bowiem spekulować konstruując dramat, ale w teatrze wszystko jest cielesne i odsyłające do konkretnych doświadczeń. *Mutter Courage und ihre Kinder* powstawała w roku 1939, u progu II wojny światowej i tuż po jej wybuchu. Jednak szwajcarska prapremiera w roku 1942, z Therese Giehse w roli tytułowej, odbyła się już pośród tragicznych wojennych wydarzeń i w głównej bohaterce widziano jedynie „wojenną Niobe”, wywołującą ogromne wzruszenie widowni. Brecht, zaniepokojony doniesieniami z premiery, próbował dokonać korekty dramatu, a później, gdy sam nadzorował inscenizację w Berliner Ensemble, powstającą w serii długich, morderczych prób, pilnował, by Helene Weigel zachowywała oschłość tamującą możliwość wzruszeń. Ale i tak wszyscy pamiętali wstrząsające momenty hamowanej rozpacz po utracie dzieci. Marta Stebnicka wspomina, że jako młoda aktorka oglądała w grudniu 1952, podczas występów Berliner Ensemble w Polsce, *Mutter Courage*: siedziała w pierwszym rzędzie, widziała głównie nogi wykonawców – i potężne wrażenie, jakie zrobiły na niej drżące łydki Helene Weigel w scenie, gdy pokazują jej ciało rozstrzelanego syna, a ona musi się go wyprzeć.

Polska wojenna trauma ukształtowała dwie rodzime Matki Courage. Najpierw była Matka Zagłady. Jan Kott pisał: „Ida Kamińska wraca z miasta. Może coś utargowała, może tylko wyżebrała kawałek chleba. Zastaje córkę zamordowaną. [...] Żydowska matka żegna swoje ostatnie dziecko. Milczy Bóg i milczą ludzie” (Jan Kott, 1991, s. 154).

Pięć lat później, w Teatrze Narodowym objawia się Courage – Eichlerówna, „warszawska okupacyjna szmuglerka”, wściekle żywotna, zarazem twarda i ciepła. Swojska matka czasów okupacji, która za wszelką cenę chce przetrwać i wykarmić dzieci. Potem są Matki Courage telewizyjne: w latach siedemdziesiątych ekspresyjna,

zacięta i sucha Courage Lidii Zamkow; towarzyszy jej Anna Polony jako Katarzyna. Dwadzieścia lat później Polony zamieni się w Courage, a przy jej boku jako niema Kattrin wystąpi Magdalena Cielecka. Doprawdy, imponująca aktorska tradycja.

3.

„Teatr Brechta jest teatrem etycznym, to znaczy teatrem, który wraz z widzem stawia sobie pytanie: co robić w danej sytuacji? To prowadziło do oceny i opisanie archetypowych sytuacji Brechtowskiego teatru; sprowadzają się one do pytania: jak być dobrym w złym społeczeństwie?” (Barthes, 1977, s. 12.) Jak straszliwie anachronicznie brzmią dzisiaj te słowa! A pisał tak – po śmierci Brechta – nie byle kto: Roland Barthes. Kto dziś nie wstydziłby się zadać pytania: „jak być dobrym”? Można pytać, jak być skutecznym, szczęśliwym, spełnionym, jak być w zgodzie ze sobą... „Dobro” zostało zawłaszczone przez prawicowo-katolicki dyskurs i występuje w sąsiedztwie miłosierdzia, łaski, obrony życia i innych retorycznych pojęć – doprawdy nie wypada go używać. Ale co zrobić ze świadomością, że istotnie nurtowało Brechta przez całe życie pytanie o istotę dobra rozumianego nie w kategoriach absolutnych i religijnych, ale ludzkich i społecznych? I stawiał to pytanie na ostrzu noża, nie umiając jednoznacznie rozstrzygnąć, czy nieskuteczne dobro jest dalej dobrem, i jakiego rodzaju skuteczność w działaniu da się dobrem usprawiedliwić.

Trzeba dziś sporej odwagi, by inscenizować Brechta na serio, próbując uruchomić krytyczną siłę jego dramatów. Bo zrobienie z Brechta teatralnej konfekcji nie przedstawia trudności, najwyżej może narazić widzów na nudę. Odwagi wymaga pokazanie jego konsekwentnej antyreligijności, talent jest potrzebny, gdy chce się utrzymać dramatyczne napięcie między brakiem złudzeń co do ludzkości i wiarą w możliwość zmiany. Przyda się również mądrość, żeby to wszystko z tekstu wyczytać i umiejętność, by nadać temu teatralną formę. Niemal cytuję tutaj postulaty Brechta

z *Pięciu trudności przy pisaniu prawdy* – tekst zrodzony w całkiem innej rzeczywistości politycznej wydaje się zabójczo aktualny.

4.

Jak dziś inscenizować *Matkę Courage*, gdy wspomnienie wojny nie jest żywym doświadczeniem, a jedynie składnikiem postpamięci? Może należy potraktować dramat jako model, który nie musi się stosować do konkretnych wydarzeń, lecz rozpracowuje uniwersalne mechanizmy społeczne? To jednak ryzykowna i mało pociągająca wizja.

Michał Zadara podjął jeszcze inną decyzję: akcja dramatu rozgrywa się w przyszłości. Konkretnie w roku 2025, kiedy toczy się w Europie wojna między wojskami Unii Europejskiej a siłami lokalnymi jakiegoś państwa narodowego. Wojska UE są jeszcze jako tako zorganizowane, występują w odpowiednim rynsztunku hełmów, nowoczesnych mundurów i niebieskich flag z gwiazdkami, służą w nich na równych zasadach kobiety i mężczyźni. Ale równocześnie widać, że to wojska rozproszone, pozbawione planu działania, złożone ze zdezorientowanych żołnierzy, którzy nie mają pewności, przeciwko czemu właściwie walczą. Wrogowie nazywani są konsekwentnie „katolikami”, ale pojawiają się enigmatycznie, jako wysłannicy, szpiedzy, jakaś przypadkowa banda. Trzeba przyznać, że ta wizja szczególnie mocno sprawdziła się na premierze: w końcu listopada, już po wyborze Donalda Trumpa i po skutecznej interwencji wojsk rosyjskich w Syrii, manifestującej siłę odradzającego się imperium. Wojna tocząca się w bliskiej przyszłości w Europie nagle przestaje mieć status wydarzenia czysto hipotetycznego.

Ta wizja zostaje sprawnie uruchomiona: niby nie jest do końca dosłowna, ale mocno pobudza wyobraźnię, a tym, których nie nawiedzają na co dzień katastroficzne obrazy, może nawet przerazić. Na scenie, na sporym stole umieszczona jest makietka współczesnej Warszawy, pełnej śladów zniszczeń, bombardowań, pożarów. Tę makietę filmuje na żywo kamera, obraz jest

transmitowany na potężnym ekranie zamykającym horyzont. Przywykliśmy do obrazu wojennych zniszczeń sprzed siedemdziesięciu lat, ale widok uderzonego pociskiem artyleryjskim żaglowca Liebeskinda i innych wieżowców wokół, ulic pomiędzy nimi zawałonych ruinami – naprawdę robią wrażenie. W obrazie pojawiają się wojskowe samochody: to zdalnie sterowane zabawki poruszające się po makiecie, ale w skali transmisji kamery wydają się prawdziwymi pojazdami. A więc tak to może wyglądać. Trzeba to wypróbować wyobraźnią. Oswoić? Próbować zapobiec? Uciekać? Nikt z nas tego nie wie.

Michał Zadara sprawnie przekłada idee teatralne i postulaty Brechta na język dzisiejszego teatru. Uwspółcześnia inscenizację, zachowując literę tekstu. Posługuje się nowym przekładem, dokonany dla Teatru Narodowego przez Jacka Burasa. Matka Courage nie jeździ już wozem, tylko starym i zardzewiałym mercedesem beczką, legendą motoryzacji. Podobnie uwspółcześniającym zabiegom poddana jest muzyka: zgodnie z wymogami praw autorskich muszą to być oryginalne kompozycje Paula Dessaua, tu jednak zostają zaaranżowane przez Jacka „Budynia” Szymkiewicza. Muzyka wykonywana jest na żywo, instrumenty są zainstalowane w centrum sceny, a do elektronicznego pianina zasiadają także aktorzy. Aranżacja wprowadza zgrzytliwe, dysonansowe tony, jakby ktoś grał nieczysto – to jawny gest dystansu, możliwego naruszenia narzuconych partytur. Wszystkie te Brechtowskie z ducha chwytły, inteligentnie wymyślone, na ogół dobrze służą przedstawieniu, choć nie zawsze sprawdzają się na poziomie wykonawczym. Aktorzy pięknie śpiewają do mikrofonu, ale nie docierają słowa Brechtowskich songów, przecież istotne dla znaczenia dramatu. Podobnie jest ze sceną finałową, czyli śmiercią Katarzyny: miała być w zamierzeniu jawnie, manifestacyjnie teatralna, żeby rozbroić możliwość „prawdziwej”, emocjonalnej kulminacji, ale stała się nadmiernie groteskowa, aktorzy zaczęli grać jak w bajce dla dzieci.

5.

Najbardziej wyrazistym wątkiem przedstawienia *Zadary* jest relacja matki i córki. Wydaje się, że to jest jedyna autentyczna, głęboka relacja w tym świecie. Courage traktuje Katarzynę szorstko i nie ma złudzeń co do jej wartości na rynku małżeńskim, ale widać, że tylko o nią się naprawdę troszczy. Katarzyna w wykonaniu Barbary Wysockiej jest współczesną, nieco zbuntowaną i pełną temperamentu dziewczyną: wprawdzie nie może mówić, ale zróżnicowane, nieartykułowane dźwięki, które wydobywa, zdecydowana ekspresja ciała i zamaszysty chód pokazują jasno, czego chce. Potrafi klócić się z matką o swoje, przygarniając dzieci i wyciągając cenne koszule do opatrunków. Katarzyna próbuje decydować o sobie, wywalczyć jakąś autonomię – wcale nie wpisuje się w rolę wojennej ofiary. Może dlatego tak przejmująco wypada scena urastająca do kulminacji dramatu. Sytuacja wokół jest niebezpieczna, ale im większe ryzyko, tym lepszy zysk – Courage to dobrze wie. I wysyła Katarzynę, żeby zdobyła upatrzone towary – w końcu musi nauczyć się życia i ryzykowania, może będzie musiała się usamodzielnąć. No i powinna myśleć o swoim posagu, to może być jej jedyny atut... Czasem trzeba być okrutnym. Kapelan nieśmiało próbuje uprzytomnić Courage niebezpieczeństwo, ona zbywa go szorstko. Katarzyna wraca z miasta z resztkami towarów w rękach, pobita i zgwałcona, po nogach ścieka jej krew. Matka Courage rzuca się do niej z ręcznikiem, wyciera, opatruje, zagaduje swoją winę, usiłując zbagatelizować to, co się stało. Ma świadomość, że dla Katarzyny to koniec nadziei na normalne życie. Zostały tylko we dwie, matka będzie żyć dla córki, córka pod jej opieką. Ta niezwykle silna, choć ambiwalentna kobieca relacja, pełna win i oskarżeń, jest jedynym, co trwale spaja ten świat.

6.

Matkę Courage gra Danuta Stenka – i robi to znakomicie, bo jest świetną aktorką. Krótko, niemal po męsku ostrzyżona, bardzo szczupła, w krótkich

spodenkach, płaszczu o wojskowym kroju i grubych butach na długie wędrowki, daje sobie radę i ze starym gratem, który nie chce odpalić, i z przeliczaniem pieniędzy wedle zmiennych kursów. Jest szorstka i dowcipna, inteligentnie ironiczna, zazwyczaj twarda, czasem tylko zagubiona. Wydaje się panią sytuacji, kimś, kto zawsze sobie radzi – choć ostatecznie to sytuacja, czyli wojna, determinuje jej życie. Ale Courage długo się z tym nie godzi. Dopiero głód i dotkliwie zimno wydobywają z niej pokorę.

Danuta Stenka gra więc bardzo dobrze – nie wiem tylko, czy gra Matkę Courage, czy Danutę Stenkę w roli Matki Courage. Oglądając przedstawienie, nie mogę pozbyć się natrętnego pytania: czy celebryta może być wiarygodnym aktorem teatralnym? Filmowym, to inna sprawa, film ma inną relację z rzeczywistością. Ale w tym przypadku jest inaczej: jeszcze chyba przed premierą spektaklu ukazały się zdjęcia Danuty Stenki „w roli” Matki Courage, czyli siwowłosej i bardzo krótko ostrzyżonej. To niewiarygodne, wołają tabloidy, jedna z najpiękniejszych polskich aktorek dała się tak oszpecić dla roli! Więc nie wiem, co właściwie oglądam: dramat kobiety, która na wojnie traci dzieci, choć wydaje jej się że robi wszystko, by je ocalić, czy dramat pięknej aktorki, która musiała się oszpecić dla roli. Podobny jest przypadek Zbigniewa Zamachowskiego: w przedstawieniu gra naprawdę przekonująco Kapelana (ponieważ, podobnie jak Stenka, jest dobrym aktorem), ale wśród publiczności słychać szmerek. Bo to ten Zamachowski, co ma kłopoty, które mu się należały, bo po co zostawił żonę z czwórką dzieci, wszyscy wiedzą, że jego dzieci się nie lubią z dziećmi Moniki Zamachowskiej niegdyś Richardson... Niezdrowe zaciekawienie na widowni jest wyczuwalne i nie sposób zaprzeczyć, że rozbija odbiór.

Nie twierdzę bynajmniej, że aktorzy, o których piszą tabloidy, nie mogą skutecznie zaistnieć w spektaklu – trzeba jednak do tego mocniejszego spoiwa. W *Matce Courage* w Teatrze

Narodowym każdy istnieje osobno, na swój odrębny sposób rozgrywa zadanie przydzielone przez reżysera, nie zważając na resztę. Nie widać tu zespołu teatralnego w prawdziwym tego słowa znaczeniu. Są solówki wybitnych aktorów i bardzo przeciętna, niezapadająca w pamięć reszta wykonawców. Trudno może domagać się takiej dyscypliny i techniki, jaka widoczna jest w niemieckich spektaklach Brechtowskich, ale mogłoby je zastąpić zaangażowanie aktorów w przedsięwzięcie traktowane jak osobista sprawa – jak było w przypadku wrocławskich *Dziadów* w Teatrze Polskim. Albo natchniony despotyzm reżysera, z bezwzględną konsekwencją rzeźbiącego efekt. Michał Zadara wydaje się jednak ufać, że aktorzy zrealizują założenia i ustalenia zgodnie ze swymi najlepszymi umiejętnościami. Nie zawsze to wystarcza. I w rezultacie *Matka Courage* w Narodowym jest dobrze wymyślonym, solidnym przedstawieniem, które podoba się publiczności, ale któremu brak dostatecznej siły rażenia. ■

¹ Bertolt Brecht, *Dobry człowiek z Seczuanu*, reż. Ludwik René, Teatr Domu Wojska Polskiego (obecnie Dramatyczny) w Warszawie, prem. 18 II 1956.

² Bertolt Brecht, *Kariera Artura Ui*, reż. Erwin Axer, Teatr Współczesny w Warszawie, prem. 6 I 1962.

³ Bertolt Brecht, *Opera za trzy grosze*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Studio w Warszawie, prem. 9 II 1996.

⁴ Bertolt Brecht *Piekarnia*, reż. Wojciech Klemm, Stary Teatr w Krakowie, prem. 20 IX 2008.

Bibliografia:

- Barthes, Roland, *Zadania krytyki wobec Brechta*, przeł. A. Tatarkiewicz, [w:] *Brecht w oczach krytyki światowej*, red. R. Szydłowski, PIW, Warszawa 1977.
- Kott, Jan, *Mutter Courage*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane. Tom III: Fotel recenzenta*, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1991.
- Krakowska, Joanna, *Mikołajska. Teatr i PRL*, WAB, Warszawa 2011.
- Płaczkowska, Barbara, *Wstęp* [w:] Bertolt Brecht, *Matka Courage i jej dzieci*, przeł. S. J. Lec, PIW, Warszawa 1977.