

Köslin — Köslin 1928. — 11. K. Trzebiatowski — Oświaty i Szkolnictwo polskie na Pomorzu Zachodnim w okresie międzywojennym (1920—1939), wyd. PAN pt. Konferencja pomorska, Warszawa 1956 r.

KLEMENS TRZEBIATOWSKI

BRECHT NA SCENACH POLSKICH

I. „OPERA ZA TRZY GROSZE”

Pierwsze wzmianki o Brechcie w prasie polskiej pochodzą z r. 1923 („Scena Polska“, styczeń) i dotyczą berlińskiego przedstawienia najwcześniejszej sztuki poety „Trommeln in der Nacht“ (Bębny w nocy). Recenzent na tle uwag dotyczących ekspresjonistycznego dramatu o żołnierzu, który poszukuje osobistego szczęścia w wirze powstania spartakusowców, podkreśla niepospolity talent autora, młodego Bawarczyka. Bliższy kontakt z twórcą, który w międzyczasie wystawił „Im Dickicht der Städte“ (W gęstwinie miast), „Baala“, „Das Leben Eduard des zweiten von England“, zadzierzgnięty został w kwietniu 1926 r. Wystawianie sztuk Brechta wymagało, jak zresztą u innych ekspresjonistów, zastosowania nowoczesnych zdobyczy technicznych na scenie. W Polsce warunek ten był łatwy do spełnienia, ponieważ grano już „Kolportage“ Jerzego Kaisera posługując się kinematografem. Nic więc nie stało na przeszkodzie, aby ujrzeć wreszcie u nas jednego z najwybitniejszych współczesnych dramaturgów¹. Zainteresowanie teatrem niemieckim było w Polsce zawsze duże. Datuje się ono od czasów romantyzmu. Dzieła Goethego, a szczególnie Schillera były grane od lat dwudziestych ubiegłego wieku i stale cieszyły się powodzeniem.

Po pierwszej wojnie światowej uwidacznia się w recepcji repertuaru niemieckiego w Polsce stosunkowo duża rozpiętość sięgająca z jednej strony programu lekkiego, a z drugiej klasycznego czy wreszcie sztuk awangardowych zabarwionych ideą rewolucji społecznej. I tak na jednym krańcu można znaleźć Vicki Baum i Bruno Franka, na drugim zaś Jerzego Büchnera, Fryderyka Wolfa i Arnolda Zweiga. Ten szczególnie układ repertuaru nie jest, jak się wydaje, niezależny od ogólnego fermentu, który zaznaczył się na arenie życia społecznego wraz z wystąpieniem dążeń rewolucyjnych. Bezpośrednio wynikał jednak układ ten z postawy i dążeń ówczesnych konsumentów sztuki teatralnej — średniozamożnego i zamożniejszego mieszczaństwa i inteligencji bardziej radykalnej. Jedno można stwierdzić z całą pewnością: w kołach teatralnych działała około 1930 r. grupa reżyserów i artystów, którzy z sympatią śledzili dramaturgiczne i reżyserskie eksperymenty spod znaku Piscatora, i to ostatecznie uitorowało drogę Brechtowi w Polsce.

Wybór padł na „Operę za trzy grosze“, na utwór, który łączył w ciekawy sposób elementy groteski i satyry społecznej, a poza tym zyskał rozgłos w świe-

¹ Regina Reicherówna, Bertold Brecht (wywiad) „Wiadomości Literackie“, (1926) nr 123.

cie i co najważniejsze — odniósł niebywały sukces kasowy. Dość wspomnieć, że „Operę żebraczą“, pierwowzór „Opery za trzy grosze“, grano w Londynie aż tysiąc razy z rzędu, a z brechtowską przeróbką występowano w Berlinie przez trzysta wieczorów.

Zamierzenia Leona Schillera, któremu dyrektor Szyfman powierzył reżyserię, biegły w tym kierunku, aby z sielankowej, jeżeli chodzi o fabułę, parafrazy wydobyć aktualną, ostrą satyrę polityczną wplecioną umiejętnie przez Brechta.

Córka właściciela sklepu z przyrządami pozorującymi kalectwa żebraków zakochuje się w przywódcy szajki bandyckiej i w tajemnicy przed rodzicami bierze z nim ślub. Ojciec, przeciwny temu związkowi, powoduje ujęcie bandyty i osadzenie go w więzieniu. Uwalnia go stamtąd zakochana córka szeryfa, ale tylko na krótko, bo energiczna akcja i szantaż zastosowane wobec prezydenta policji, osobistego przyjaciela bandyty, znów go zaprowadzą za kratki, a potem pod szubienicę. W ostatnim momencie przybywa goniec królewski z ulaskawieniem i dekretem o nadaniu skazanemu tytułu szlacheckiego i bogatych włości.

Wszystko rozgrywa się według schematu z *happy end* włącznie. W tej konwencjonalnej szacie ukryty jest jednak ładunek buntu, bo oto padają co chwila uwagi podważające istniejący ustrój, a w songach dokonują lumpenproletariusze ideowego rozrachunku z kapitalistyczną rzeczywistością. Bunt ten, wymierzony przeciwko teatrowi literackiemu oderwanemu od życia i operetce fałszującej rzeczywisty obraz świata, jest istotną treścią utworu, wszystko inne — pretekstem². Tak w każdym razie odczytał Brechta Leon Schiller. Sam wprowadził do sztuki różne uzupełnienia, które w istocie nie zmieniły zasadniczego jej charakteru, lecz zaostrzyły tylko jej tendencję. Dowodem pośrednim na to, że „Opera za trzy grosze“ była pomyślana przez jej reżysera i inscenizatora jako swego rodzaju deklaracja polityczna, było zaproszenie na premierę osób, które najlepiej mogły tę deklaratywność sztuki zrozumieć!³

Premiera odbyła się 4 maja 1929 r. w Teatrze Polskim w Warszawie. Widziano tu już różne sztuki ukazujące życie tzw. nizin społecznych (Broadway, Przedmieście), ale nigdy nie pozwalały sobie na takie bezceremonialne pokpiwanie z instytucji społecznych, np. w scenie przekupywania policjanta albo pokazywania „intymnych“ powiązań pastora i policji z bandydatmi. Tak np. brzmiały żądania zawarte w słowach jednego z songów cytując (według Jerzego Waldorffa, *Sekrety Polihymnii*, Iskry, Warszawa 1956 r.):

„Panowie, co uczycie nas uparcie,
Jak żyć cnotliwie, jak grzechu się strzec,
Zechciejcie pierwaj dać nam wszystkim żarcie.
Bez tego nic, to najważniejsza rzecz!
O wy, brzuchaci miłośnicy naszych cnót,

² Jan Piprek, Bertolt Brecht, „Przegląd Zachodni”, nr 11—12, 1950.

³ Leon Schiller, *Życiorys własny, nadbitka z „Pamiętnika Teatralnego”*, zeszyt 3—4 1955.

To jedno niech pamięta każdy z was:
 Wpierw trzeba żarcie dać, by zaspokoić głód,
 A później przyjdzie i na morały czas!
 Niech nędzarz może wpierw, kiedy potrzeba,
 Z wielkiego bochna wziąć też kromkę chleba”.

Po przedstawieniu zerwała się burza w prasie. Może jedna z pierwszych po I wojnie światowej, która poruszyła szersze kręgi publiczności, bo dała obraz sprzeczności, nurtujących społeczeństwo w okresie dwudziestolecia. W prasie podniosły się namiętne głosy atakujące naszą sztukę i kierunek reżyserii, który zamiast, jak mówiono, łagodzić „nieprzyzwoitości“, starał się je wręcz uwydatnić. Paradoksalny jest fakt, że w „Robotniku“ ukazała się recenzja potępiająca widowisko w sposób równie ostry, jak to uczynił Grzymała-Siedlecki⁴. Na Schillera posypał się grad zarzutów mówiących o prowadzeniu agitacji bolszewickiej, braku poszanowania dla „prawdziwej“ sztuki itp.

Oprócz tego rodzaju głosów znalazły się i dwa inne, którym należy przyrzeć się bliżej. Antoni Słonimski wyraża zdziwienie z powodu rwetesu, który się czyni wokół tej zabawnej w swojej istocie sztuki⁵. Schillerowi, jego zdaniem, można zarzucić jedynie brak jednolitej koncepcji widowiska. Całość w założeniu swoim jest sztuką w stylu buffo, razi więc ponurość i groźny ton mas, który przebijał tu i owdzie. Efekt byłby większy, gdyby sztuka zachowała pogodę, a wtedy ironiczne przycinki i wycieczki satyryczne miałyby skutek właściwy. Wtedy, być może, uniknęłyby reżyser też innych braków: piosenki, które tu raczej były propagandowym dodatkiem, wynikałyby w sposób naturalny z tekstu; aktorzy (Maszyński — Majcher, Modzelewska — Polly, E. Kuncewicz — Jenny, Samborski — Jonathan Pryszcz) mogliby łatwiej nawiązać kontakt z tekstem i cieniować go w zależności od tego, czy wyrażają sarkazm, kpinę czy żart.

Trudno odmówić słuszności tym spostrzeżeniom. Mają one jednak tę cechę, że poprzestają na ocenie czysto estetycznej, nie sięgając do sfery zagadnień społecznych. Socjologia — rzecz jasna — nigdy nie zastąpi estetyki, jedynie adekwatnej metody badawczej w sztuce, ale może ułatwić poznanie zjawisk niedostępnych dla estetyki i stworzyć dla niej niejako silniejszy fundament.

Tak właśnie postępuje w swojej ocenie Boy⁶. Akcję widowiska konfrontuje on z doświadczeniem życiowym, sposobem reagowania, a w końcu z określonym smakiem człowieka żyjącego w Polsce w r. 1929, a nie z jakimś idealnym widzem przebywającym poza czasem i przestrzenią! Główna myśl Boya zamyka się w twierdzeniu, że w epoce Haendla gayowska opera (1728) ze swoim światem żebraków, uliczników i bandytów działała odświeżająco i sielankowo. Pauperyzacja nie była wtedy krwawym problemem społecznym. Widz dwu-

⁴ Adam Grzymała-Siedlecki, „Opera za trzy grosze”. „Kurier Warszawski”, 7. 5. 1929.

⁵ Antoni Słonimski, „Opera za trzy grosze”. „Wiadomości Literackie nr 281 (1929).

⁶ Tadeusz Żeleński (Boy), „Opera za trzy grosze”, w: Flirt z Melpomeną, wieczór dziewiąty. Warszawa 1930, s. 70.

dziesiętolecia obserwujący codziennie skutki panującego ustroju, pełen niechęci do wszelkiego rodzaju przejawów wyzysku człowieka przez człowieka nie może się już zdobyć na dystans, na kłamrę umowności tego wszystkiego, co się dzieje na scenie. Powstaje pytanie: co zrobić, aby zapomnieć o ponurej rzeczywistości i uniknąć zgrzytu, który zakłóca odbiór sztuki? Czy zmienić ustrój rodzący nudę, czy charakter widowiska, nadając mu wesoły charakter. Ze względów obiektywnych i osobistej niechęci do prokomunistycznej wymowy schillerowskich spektaklów Boy dostrzega tylko tę drugą możliwość⁷. Nie liczy się z faktem, że rzeczywistość — przez niego odszyfrowana — wpływa nie tylko na odbiorców, lecz również na twórców, na treść i formę samej sztuki.

Pierwsza wojna światowa i Rewolucja Październikowa w Rosji zapoczątkowały burzliwy okres walk klasowych, zaostrzających się z powstawaniem w różnych krajach europejskich dyktatury faszystowskiej. Równocześnie tworzą się liczne partie komunistyczne, między innymi KPP, które stają się wyrazem dążeń proletariatu i wszystkich sił postępowych. Fakty te stanowią po pierwszej wojnie światowej tło dla pewnego nurtu reżyserii teatralnej, który nie pozostał bez wpływu na Schillera. Chodzi tu mianowicie o kierunek reprezentowany przez Tairowa, Meyerholda i Piscatora. Główną jego myślą jest potrzeba włączenia się teatru do decydującej walki proletariatu z burżuazją. Stąd ostre ataki na mieszczaństwo i otwarta propaganda, ułatwiona przez zniesienie bariery między sceną a widownią. Niektóre ujemne skutki tego kierunku reżyserii zaciążyły właśnie na widowisku warszawskim. Zabrakło natomiast w przedstawieniu tym tak charakterystycznej dla sztuki metaforyczności, dalekiej od doraźnej agitacji, a mimo to skutecznej w oddziaływaniu. Nasuwa się wniosek, że Schiller niewłaściwie zrozumiał rolę, jaką sztuka odgrywa w walce klasowej i przygotowaniu rewolucji społecznej.

Duszą widowiska jest jednak tekst brechtowski. To właśnie ten tekst, niezależnie od tego, jak go się interpretuje, świadczy o tym, że zdrowy śmiech Gaya czy Thackeraya, w warunkach walki klasowej w systemie kapitalizmu, jest niemożliwy. Granie tego właśnie tekstu „na niby“ nie może rozjaśnić grymasu, chyba że przemilczy się w nim całą żywą treść. Powstaje raczej pytanie, czy realizacja utworu tego typu co „Opera za trzy grosze“, w ówczesnych warunkach polskich była w ogóle możliwa. Bieg wypadków po premierze daje niedwuznaczną odpowiedź.

Leon Kruczkowski opisuje we wspomnieniach o teatrach dwudziestolecia, w jaki sposób zwalczano w demokracji burżuazyjnej sztuki postępowe⁸. Po przedstawieniach sztuki Tretiakowa „Krzyccie, Chiny“ (również w reżyserii Schillera) budy policyjne odwoziły regularnie miłośników tej sztuki na kilkogodzinne „wywiady“. W stosunku do „Opery za trzy grosze“ zastosowano metodę mniej drastyczną — nożyce. Nazajutrz po premierze Komisariat Rządu

⁷ Jan Kott, Felietony teatralne Boya. „Dialog“, nr 12, 1958.

⁸ Leon Kruczkowski, W teatrach dwudziestolecia. „Życie Literackie“, nr 49, 1958.

wezwał dyrektora Szyfmana, żądając skreśleń i zmian tych ustępów w sztuce, które przedstawiały, jego zdaniem, niektóre zagadnienia polityczno-społeczne w „tendencyjnym i jednostronnym oświeceniu“. W prasie krajowej⁹, a nawet zagranicznej¹⁰ posypały się na ten temat uwagi, które stanowią dziś uchwytny dowód roli, jaką odegrała premiera warszawska w budzeniu opozycyjnej świadomości. Dla przykładu można podać komentarz A. Słonimskiego dotyczący żądania cenzury, aby policjant angielski nie występował w mundurze: Słonimski pisal:

„Czy zwyczaj przebierania policji po cywilnemu — to dalszy ciąg rządowych (podkreślenie moje — Z. S.) manifestacji pierwszomajowych?... Podobno nie wypada, aby policja mundurowa brała na scenie łąpówki. Ale czy wypada, aby to robiła policja cywilna? Publiczność mogła dotąd sądzić, że angielscy policjanci są przekupni, obecnie — lepiej poinformowana — sądzić będzie, że policja w ogóle bierze łąpówki”¹¹.

Cenzura, podobnie jak i w innych wypadkach, działania z systematycznym uporem, dokonując coraz to większych zmian, aż w końcu „nie tylko z ideologii, ale i z samej fabuły nieszczęsnej satyry nic prawie nie zostało”¹².

Tak zakończyły się po trzynastu zaledwie przedstawieniach dzieje pierwszego etapu inscenizowania „Opery za trzy grosze“ w Polsce. Epilog jest raczej smutny: Schillera za jego „wystąpienie“ zwolniono z zajmowanego stanowiska. W późniejszych dwu próbach inscenizacji utworu wyeliminowano zeń wszelką tendencję społeczną. Reżyserzy zupełnie o odmiennych przekonaniach niż inscenizator premiery warszawskiej, nauczeni jego doświadczeniem, utrzymali utwór tym razem w duchu „pogodnego obrazka rokoka“. Schiller ocenia te przedstawienia negatywnie i nie poświęca im większej uwagi, a prasa literacka i teatralna kwituje je milczeniem¹³.

Po drugiej wojnie światowej powstały warunki, umożliwiające swobodne przedstawienie tekstu „Opery za trzy grosze“ i wydobycie z niego wartości trwałych. Odtąd utwór Brechta wkroczył w etap ogólnoludzkich zainteresowań¹⁴. Wszystko, co było w nim agitacją, bezpośrednim pamfletem na kapitalizm, schodzi teraz na drugi plan. Zostają nieśmiertelne typy ludzkie i ich, historyczne już, uwagi na temat starego świata. Te właśnie pierwiastki stanowią o żywotności tego utworu i o jego popularności wybiegającej daleko poza granice starego kontynentu. Gościnnie występ teatru czechosłowackiego pod kierunkiem Emila Franciszka Buriana spotkał się u nas z ostrą krytyką za jednostronne naświetlenie utworu od strony propagandowej. Trudno nie liczyć się dzisiaj ze wspomnianym już procesem zmierzającym do wydobycia

⁹ I. S., Cenzura w teatrze. „Robotnik”, 11. 5. 1929.

¹⁰ Bolszewizm Leona Schillera w soczewce sowieckiej (anon.), „Wiadomości Literackie”, nr 290 (1929).

¹¹ Antoni Słonimski; j. w.

¹² Leon Schiller, j. w.

¹³ Od redakcji (z okazji przyznania B. Brechtowi międzynarodowej nagrody pokoju). „Pamiętnik Teatralny”, nr 1, 1955.

¹⁴ Maria Czernerle, Komentarz do nowoczesności. „Teatr”, nr 8, 1956.

elementów ogólnoludzkich w „Operze za trzy grosze“ i z metaforycznym oddaleniem, które jest jednym z ważnych czynników właściwego smaku satyry brechtowskiej.

Udaną próbą w tym kierunku jest wrocławska inscenizacja Rotbauma, z której charakterystyczną cechą była psychologiczna motywacja postaci i ich działań¹⁵. Bardzo interesująca była również inscenizacja Zofii Jaremej w teatrze kukielkowym „Gröteska“ w Krakowie¹⁶. Jedyny uczeń Brechta w Polsce, Konrad Swiniarski, osiągnął jednak w ostatniej warszawskiej inscenizacji sukces uważany przez krytykę za największe wydarzenie sezonu. Spektakl, pierwotnie telewizyjny, zaprezentował Brechta bez żadnych upiększeń i dodatków z całym pietyzmem dla tradycji, w której wdzięk i urok formy jest tak samo częścią brechtowskiego dzieła, jak rewolucyjna pasja przekształcenia świata...¹⁷. W sumie przedstawienie to, jak i wszystkie poprzednie stanowią dowód trwałych wartości dzieła Brechta, mimo iż jest ono sztuką głęboko zaangażowaną w walkach swojej epoki.

II. INSCENIZACJE POWOJENNE I POLEMIKA WOKÓŁ BRECHTA

Wydawałoby się, że Brecht wkroczy po 1945 r. triumfalnie na scenę, a tymczasem zapanowało wokół niego jakieś wstydlive milczenie. Jacek Frühling przysłał recenzję premiery „Pana Puntili“ w Zurychu i poleca Brechta gorąco naszym teatrom, ale nikt jakoś po niego nie sięgnął. Owszem, dostrzega się w jego sztukach treść postępową, rewolucyjność społeczną i nienawiść do wojny, ale... i tu rozpoczyna się długa lista zastrzeżeń. Pamiętano przede wszystkim o jego ekspresjonistycznej przeszłości i dostrzegano najróżniejsze ślady minionego stylu w jego dramatach i ich inscenizacjach. Pod koniec r. 1952 sytuacja zmienia się nieco w związku z występami na scenach Krakowa, Łodzi i Warszawy 80-osobowego zespołu „Berliner Ensemble“. Po jego wyjeździe rozwinęła się polemika między zwolennikami jednolitego stylu socrealistycznego a zwolennikami metody dialektycznej, w myśl której socjalistyczna treść sztuki może oblec się w różne formy i podporządkować sobie elementy różnych stylów. Najgorętsze dyskusje wywołała inscenizacja „Matki Courage“¹⁸, której zgodnie przyznawano duże walory artystyczne, ale nie omieszkało też podkreślić, że dramat realizmu socjalistycznego szuka innych niż Brecht form i rozwiązań.

¹⁵ Józef Kelera, Brecht u Rotbauma, „Przegląd Kulturalny”, nr 22, 1957.

¹⁶ Kazimierz Barnaś, Brecht odmłodzony. „Życie Literackie”, nr 49, 1958.

¹⁷ Maria Czernerle, j. w.

¹⁸ H. Vogler, Matka Courage i jej dzieci B. Brechta. „Gazeta Krakowska”, 11. 12. 1952. — Bolesław Wójcicki, Matka — Brecht wg powieści Gorkiego. „Życie Warszawy”, nr 311 1952. — Bolesław Wójcicki, Matka Courage i jej dzieci. „Życie Warszawy”, nr 309, 1952. — Roman Szydłowski, Zespół Berliński w Warszawie. „Trybuna Ludu”, nr 357, 1952. — Roman Szydłowski, Pisarz niemiecki oskarża wojnę. „Trybuna Ludu”, nr 358, 1952. — Le-Be, Matka Courage. „Dziennik Łódzki”, 16. 12. 1952. — Andrzej Wirth, Teatr Brechta w Polsce. „W Obronie Pokoju”, nr 3, 1953. — Jeszcze o teatrze Brechta (art. polemiczne). „Nowa Kultura” nr 7, 1953.

Jedynym recenzentem, który bronił Brechta, był Pomianowski¹⁹, rozpatrującą praktykę i teorię teatru Brechta w powiązaniu z historią teatru i kultury niemieckiej. Zarówno uproszczenie rekwizytów do minimum, jak budowa dramatu, a nawet gra aktorów, dadzą się wyprowadzić z ogólnych założeń teoretycznych dramatu epickiego. Elementy tego dramatu tkwią głęboko w tradycji literatury niemieckiej, zwłaszcza w twórczości klasyków i romantyków; Brecht je tylko rozwija i przystosowuje do potrzeb społeczeństwa socjalistycznego. Ale właśnie to i poszukiwanie świeżych form było czymś, co nie dało się podciągnąć pod ustalone normy²⁰.

Tylko nieliczni krytycy potrafili rozszerzyć kryteria i, jak Kazimierz Koźniewski²¹, dostrzec w twórczości Brechta najlepszą odpowiedź na pytanie, jaka może i powinna być sztuka rewolucyjna. Mimo pewnej niechęci do dramaturgii Brechta, a szczególnie do jego reżyserii²², zwyciężył praktyczny punkt widzenia i w grudniu 1954 r. dano pierwsze powojenne przedstawienie jego sztuki „Kaukaskie koło kredowe”²³. Urokiem widowiska były dekoracje Andrzeja Stopki, nawiązujące do folkloru tatrzańskigo, proste i oszczędne. Na scenie powiał świeży wiatr, który zniósł niepotrzebne rekwizyty i pozwolił widzom w większym niż dotychczas stopniu skupić się na grze aktorów i poddać się refleksji o samej sztuce. Do tego prowokują też „efekty obcości” i niezwykły urok przedstawionych postaci²⁴.

Krótko po premierze krakowskiej pojawił się na deskach Gdyni i Gdańska „Pan Puntila”, przyjęty życzliwie i z podziwem dla kunsztu dramatopisarskiego Brechta²⁵. Reżyser niezupełnie jednak zrozumiał postać Mattiego i przykroił dojrzewającego Figara XX w. na świadomego rewolucjonistę.

Po przełamaniu lodów Brecht dotarł w dwa lata po premierze krakowskiej do stolicy z „Dobrym człowiekiem z Seczuanu”. Sztuka odniosła niezwykle sukces i doczekała się, jak żaden inny utwór Brechta, 76 przedstawień oraz szeregu pochlebnych recenzji²⁶.

¹⁹ Jerzy Pomianowski, Teatr Brechta. „Nowa Kultura”, nr 1, 1953.

²⁰ Roman Szydlowski, Pisarz niemiecki oskarża wojnę. „Trybuna Ludu”, nr 309, 1952.

²¹ Kazimierz Koźniewski, Brecht w Warszawie. „Przekrój”, nr 574, 1956.

²² Zbigniew Krawczykowski, Spojrzenie wstecz. „Teatr”, nr 22, 1956.

²³ Tadeusz Kwiatkowski, Kaukaskie koło kredowe. „Dziennik Polski”, 15. 1. 1955.

²⁴ Leszek Herdegen, Uczmy się myśleć. „Życie Literackie”, nr 4, 1955.

²⁵ Róża Ostrowska, Pan Puntila — Brechta na Wybrzeżu. „Pomorze”, nr 2, 1955.

²⁶ Mikołaj Rostworowski, Tak szybko i tak przez strumień. „Dziś i Jutro”, nr 6, 1955. — Stefan Treugutt, Dobry człowiek z Seczuanu. „Teatr”, nr 8, 1956. — Zofia Jasińska, Cena dobra. „Tygodnik Powszechny”, nr 15, 1956. — August Grodzicki, Dobry nie musi być zły. „Życie Warszawy”, nr 44, 1956. — Jan Kott, Żywy człowiek i bogowie. „Przegląd Kulturalny”, nr 10, 1956. — Stanisław Grochowiak, Notatki z wyprawy do Seczuanu. „Dziś i Jutro”, nr 13, 1956.

Chybiona była natomiast prapremiera światowa „Szwejka“²⁷, jest to jeden ze słabszych utworów Brechta, choć — jak wszystkie sztuki tego pisarza, lekki i błyskotliwy. Przeniesienie bohatera Haszka z k. c. armii austriackiej do armii faszystowskiej było pomysłem nieszczęśliwym, który stworzył dysonans rozsadzający utwór od wewnątrz.

Jedną z najokrutniejszych wojen, a tym samym samo zjawisko, doczekała się artystycznie doskonałego oskarżenia w „Matce Courage“. Ida Kamińska, tłumaczka sztuki na język żydowski, reżyser i wykonawca roli tytułowej, obudziła powszechny podziw krytyki teatralnej²⁸. Przedstawienie to jednak nie mogło mieć szerszego oddźwięku, toteż następną polską prapremierę tej sztuki (październik 1958) w wykonaniu objazdowego Teatru Ziemi Mazowieckiej powitano z prawdziwym uznaniem²⁹.

W skróconym przeglądzie inscenizacji powojennych brakuje warszawskiej premiery „Pana Puntilli“, którego sługa zachował tym razem właściwy sobie ton i nie był już rewolucjonistą na wyrost³⁰.

Rzut oka na repertuar teatrów polskich pozwala stwierdzić, że w ostatnich latach wzrosło zainteresowanie Brechtem. Trzy premiery rocznie, nie licząc spektakli telewizyjnych i pomniejszych przedstawień uważać można za sukces. Wzmoczone zapotrzebowanie na Brechta w ostatnim czasie mieści się jednak raczej w ramach ogólnego zapotrzebowania na nową dramaturgię. Wyrazem tego jest chociażby wystawianie sztuk Ionesco, Becketta, Giraudoux. Wystawienie więc sztuki Brechta nie oznacza jakiegoś wyraźnego przezwyciężenia oporów. Opory te miały, jak już wspominaliśmy różne podłoża. Przed 1955 r. wysuwano zarzuty ekspresjonizmu, a po 1957 r. na odwrót, coraz częściej padają głosy o jednowymiarowości socrealistycznej Brechta³¹. Zarówno w pierwszym jak i w drugim wypadku krytycy ograniczają się raczej do powierzchownych uwag. Znani nawet recenzenci piszą o rzekomej pustce Brechta, a tymczasem jest w nim i problematyka personalistyczna (Maha-gonny, Dobry człowiek z Seczuanu), i zagadnienie osobowości (Dobry człowiek) a także problem władzy (Sąd nad Lukullusem) oraz prawdy i kompromisu (Galileusz). Jest w jego utworach jednak jeszcze coś więcej, co często się pomija: głęboki humanizm i zaduma nad prostym człowiekiem, którego Brecht nie wydaje na żer egzystencjalistycznej beznadziejności, lecz szuka dla niego wyjść możliwie jasnych, pewnych i konkretnych.

Ciekawy jest stosunek Leona Schillera do Brechta (Teatry berlińskie, 1953). Łączy go z autorem „Opery za trzy grosze“ serdeczna przyjaźń od pierwszych

²⁷ Jan Kott, Niepotrzebna prapremiera. „Przegląd Kulturalny”, nr 4, 1957.

²⁸ Stefan Treugutt, Matka zabitych dzieci. „Przegląd Kulturalny”, nr 29, 1957. — Jan Kott, Mutter Courage. „Przegląd Kulturalny”, nr 46, 1957.

²⁹ Roman Szydłowski, Chłopska markietanka. „Trybuna Ludu”, nr 324, 1958.

³⁰ Stefan Treugutt, Matti i jego pan. „Przegląd Kulturalny” z dnia 25 września 1958.

³¹ KTT, Propozycja: Brecht, „Nowa Kultura”, nr 47, 1958.

lat ich znajomości. Schiller porównuje Brechta z „demiurgami“ nowożytnego teatru, Szekspirem i Moliere, przyznając wyższość pisarzowi niemieckiemu w dziedzinie ścisłego kontaktu dramatopisarza i teoretyka teatru z warsztatem pracy scenicznej. Polski reżyser okazuje jednak stosunkowo mało zrozumienia dla samej teorii teatru swego przyjaciela, a jego śmiałe próby realizacji dramatu epickiego traktuje raczej jako dziwactwa. Te teoretyczne rozbieżności dwóch gorących zwolenników teatru zaangażowanego tłumaczą prawdopodobnie fakt, że Schiller po swojej głośnej inscenizacji „Opery za trzy grosze“ w 1929 r. już ani razu nie podejmował się wystawienia Brechta.

Bilans inscenizacyjny teatru Brechta w Polsce jest na ogół korzystny. Pomijając przejściowe nastroje krytyków, którzy w przejrzystości pisarstwa autora „Dońrego człowieka z Seczuanu“ dostrzegają ubóstwo, stwierdzić trzeba, że Brecht nie schodzi z naszych scen i zyskuje sobie zwolenników. Mniej pomysłny jest wszakże objaw, że nie poświęca się twórcy socjalistycznego teatru więcej uwagi w dziedzinie teorii³². Poza pracą Andrzeja Wirtha pt. „Problematyka formalna sztuk Brechta“ („Dialog“ nr 2, 1957) brak jest głębszych opracowań z tego zakresu.

Rosnąca popularność utworów Brechta i jego osiągnięć w dziedzinie praktyki teatru pozwala przypuszczać, że w miarę przewyższania naturalizmu i powstawania teatru nowoczesnego w formie i socjalistycznego w treści, Brecht znajdzie pełną i należną sobie ocenę.

W zestawieniu nie uwzględniono przedstawień jednoaktówek Brechta, np. „Karabiny pani Carrar“ lub „Wyjątek i reguła“ w wykonaniu studentów warszawskiej PWST. To pierwsze, które się odbyło w połowie 1954 r. w Teatrze Nowej Warszawy, jest pierwszym przedstawieniem Brechta po wojnie. „Karabiny pani Carrar“ wystawił również (1955) robotniczy zespół ZBM-2BOR z Warszawy. Teatr Krzywego Koła wystawił w Teatrze Kameralnym (18. 5.

³² Oprócz wymienionych już wyżej pozycji bibliograficznych podajemy jeszcze kilka najważniejszych: Alicja Simon, „Opera za trzy grosze“, „Świat“, 11. 5. 1929. — Karol Irzykowski, „Opera za trzy grosze“, „Robotnik“, 9. 5. 1929. — Karol Stromenger, „Opera za trzy grosze“, „Scena Polska“, 15. 5. 1929. — „Opera za trzy grosze“ notatka). „Teatr“, nr 7, 1929. — Andrzej Tretiak, „Opera żebraka“. „Teatr“, nr 8, 1929. — Leon Schiller, Bertolt Brecht i jego Zespół Berliński. „Widnokrąg“, nr 51, 1952. — Adolf Sowiński, Bertolt Brecht. „Nowa Kultura“, nr 9, 1952. Leon Schiller, Teatry berlińskie w lutym i marcu 1953. „Pamiętnik Teatralny“, nr 3, 1953. — Andrzej Odnowa, Bertolt Brecht i jego teatr. „Dziś i Jutro“, nr 3, 1953. — Eryk Szadkowski, Poeta i jego teatr. „Dziś i Jutro“, nr 31, 1954. — Erwin Axer, Dialogi berlińskie. „Teatr“, nr 16, 1954. — Andrzej Wirth, Głos naszego wieku. „Przyjaźń“, nr 46, 1955. — Ernst Schumacher, Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918—1933, Berlin (1955). — Jaszcz, Sen srebrny o dalekiej Gruzji. „Trybuna Ludu“, nr 45, 1955. — Zygmunt Greń, Brecht po raz pierwszy, czyli dwie prawdy realizmu. „Życie Literackie“, nr 4, 1955. — Andrzej Wirth, Ludowa sztuka Brechta. „Nowa Kultura“, nr 12, 1955. Jaszcz, Co nowego w teatrach Wrocławia. „Trybuna Ludu“, nr 184, 1957. Jan Paweł Gawlik, Spór o Brechta. „Nowa Kultura“, nr 48, 1958. Jaszcz, Trzy grosze w ocenie arcydzieła. „Trybuna Ludu“ nr 303, 1958.

1957) jednoaktówkę Brechta „Niearyjska żona“. Pominięto również przedstawienia Warszawskiej Telewizji („Opera za trzy grosze“). Teatr Telewizji Poznańskiej wystawił 17. 12. 1958 „Wyjątek i regułę“ w adaptacji Leszka Proroka. Ze względu na odmienną formę widowiska nie uwzględniono także „Opery za trzy grosze“ granej w grudniu 1958 r. w krakowskiej Grotesce (Reżyseria Zofii Jaremowej, Ialki Lidii Mintycz). Przedstawienie telewizyjne „Opery za trzy grosze“ w wykonaniu artystów Krzywego Koła było prawie że identyczne z przedstawieniem w Teatrze Współczesnym w Warszawie.

Na podstawie źródeł dostępnych w BUP nie udało się ustalić ścisłej daty premiery łódzkiej oraz ilości przedstawień. Z informacji Leona Schillera o historii „Opery za trzy grosze“ („Pamiętnik Teatralny“, nr 1, 1955) wynika, że oprócz premiery warszawskiej i łódzkiej odbyła się jeszcze jedna, której w zestawieniu swoim, ze względu na brak odpowiednich źródeł nie podaje. Leon Schiller nie wymienia dokładniej żadnej z obu późniejszych wersji „Opery“, charakteryzując je jako słabe i nieudane. — Schiller mówi: „Obydwie wersje poniosły porażkę teatralną, przemilczała je prasa i nawet najmniejszy ślad po nich nie pozostał“.

III. ZESTAWIENIE POLSKICH INSCENIZACJI BERTOLDA BRECHTA

1. „Opera za trzy grosze“, widowisko w 8 obrazach z muzyką, z prologiem Johna Gaya. Układ sceniczny Bertolta Brechta. Przekład O. Winbruna (Bruno Winawera). Pieśni i wiersze w adaptacji Władysława Broniewskiego. Inscenizacja i reżyseria Leona Schillera. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Muzyka Kurta Weilla. Kierownictwo muzyczne Grzegorza Fitelberga. Teatr Polski w Warszawie; premiera 4 maja 1929 r. Grane 13 razy.

2. „Opera za trzy grosze“; sztuka muzyczna w 10 obrazach B. Brechta i K. Weilla. Przekład: T. Sygietyński. Reżyseria i inscenizacja: Karol Borowski. Teatr Miejski w Łodzi. 1932 r.³⁴

3. „Kaukaskie koło kredowe“. Przekład Włodzimierza Lewika. Reżyseria Ireny Babel przy współpracy Zbigniewa Krawczykowskiego. Inscenizacja A. Stopka. Opracowania wokalne: Stanisław Dabik. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie. Premiera 31 grudnia 1954 r. Grane 69 razy.

4. „Pan Puntila i jego sługa Matti“. Przekład Zb. Krawczykowskiego. Reżyseria Jerzego Galińskiego. Scenografia: Wojciech Krakowski. Muzyka: Lucjan Kaszycki (Kierownictwo muzyczne: W. Dubanowicz. Teatr dramatyczny „Wybrzeże“ (Gdynia—Gdańsk). Premiera 5 lutego 1955 r. Grane 45 razy.

5. „Dobry człowiek z Seczuanu“, przypowieść w 11 obrazach. Przekład Wł. Lewika. Reżyserował Ludwik René. Scenografia Jana Kosińskiego. Muzyka: Paul Dessau. Teatr DWP w Warszawie. Premiera 18 lutego 1956 r. Grane 76 razy.

6. „Szwejk“. Przekład: Andrzej Wirth. Muzyka: Hans Eisler. Reżyseria: Ludwik René. Scenografia: Jan Kosiński. Choreografia: Witold Borkowski. Kostiumy: Irena Burke i Aniela Wojciechowska. Maski: Jerzy Zaruba. Teatr Wojska Polskiego w Warszawie. Prapremiera 17 stycznia 1957 r. Grane 60 razy.

7. „Opera za trzy grosze“, sztuka z muzyką w 3 aktach, 9 obrazach z prologiem podług tekstu angielskiego Johna Gaya. Muzyka: Kurt Weill. Przekład: B. Winawer, W. Broniewski. Opracowanie dramaturgiczne inscenizacyjne i reżyseria Jakuba Rotbauma. Dekoracje: Aleksander Jędrzejewski. Choreografia: Sylwia Swen. Kostiumy: J. Przeradzka. Teatr Polski we Wrocławiu. Premiera 4 maja 1957 r. Grane 34 razy.

8. „Matka Courage i jej dzieci“ (po żydowsku). Przekład i inscenizacja Idy Kamińskiej. Muzyka: Paul Dessau. Scenografia: Zenobiusz Strzelecki. Państwowy Teatr Żydowski w Warszawie. Premiera 11 lipca 1957 r. Grane 12 razy.

9. „Pan Puntila i jego sługa Matti“. Przekład: Zbigniew Krawczykowski. Reżyseria: Konrad Swiniarski. Scenografia: Tomasz Rumiński. Kostiumy: Annemarie Rost. Muzyka: Paul Dessau. Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy. Premiera 28 sierpnia 1958 r.

10. „Opera za trzy grosze“. Przekład Bruno Winawer i Władysław Broniewski. Muzyka: Kurt Weill. Inscenizacja i reżyseria: Konrad Swiniarski. Dekoracje i kostiumy: Zofia Pietrusińska. Teatr Współczesny w Warszawie. Premiera 23 października 1958 r.

11. „Matka Courage i jej dzieci“, Kronika z czasów wojny trzydziestoletniej. Przekład: Stanisław Jerzy Lec. Inscenizacja i reżyseria: Krystyna Berwińska. Muzyka: Paul Dessau. Scenografia: Józef Szajna. Teatr Ziemi Mazowieckiej. Prapremiera polska 16 listopada 1958 r.

ZBIGNIEW ŚLUPIŃSKI

POLSKIE KOLEGIUM KAZNODZIEJSKIE W LIPSKU NA POCZĄTKU WIEKU XVIII*

Na wydziale teologicznym Uniwersytetu Lipskiego powstawały ongi tzw. kolegia, zakładane przez dobrowolnie zrzeszających się studentów. Stanowiły one pewien rodzaj dzisiejszych seminariów. Takich posiadał Lipsk w 17 w. większą ilość. Ćwiczone się na nich prawie wyłącznie w kaznodziejstwie. Na tymże Uniwersytecie istniało m. in. Collegium philobiblicum. Działo ono z przerwami w latach 1686—1822. Collegium to miało na celu egzegezę biblijną¹.

Wśród wielu kolegiów powstawały też i „słowiańskie“. Zebrało się mianowicie z własnej woli 6 studentów teologii z Łużyc. Długi czas zbierali się prywatnie, aby się ćwiczyć w języku łużyckim. Kiedy dowiedział się o tym prof.

* Skróty: BUW — Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu; Ehr — S. J. Ehrhardt, *Presbyterologie des Evangelischen Schlesiens, Liegnitz 1782—1784*, cz. II, IV; ML — *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig, Leipzig 1909*, t. III; WAPW — *Wojewódzkie Archiwum Państwowe we Wrocławiu*; WAPWOM — *Wojewódzkie Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Oddział Miejski*.

¹ O. Kirn, *Die Leipziger theol. Fakultät in fünf Jahrhunderten, Leipzig 1909*, s. 218 (*Festschrift zur Feier des 500 jährigen Bestehens der Universität Leipzig...*, Leipzig 1909, t. I).