didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 174**
Data wydania: kwiecień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/twarze-courage

/ ZAGRANICA

Twarze Courage

Aneta Głowacka

Gorki Theater w Berlinie

Mutter Courage und ihre Kinder na podstawie sztuki Bertolta Brechta

reżyseria: Oliver Frljić, adaptacja, kierownictwo muzyczne: Daniel Regenberg, scenografia: Igor Pauška, kostiumy: Katrin Wolfermann, dramaturgia: Simon Meienreis, Johannes Kirsten, reżyseria światła: Jens Krüger, Christian Gierden, Connor Dreibelbis

premiera: 9 października 2022

Przy dźwiękach uwertury rozpoczynającej spektakl na scenę wjeżdża drewniany wóz obładowany rozmaitymi sprzętami. Pokryty brezentowym dachem przypomina skrzyżowanie jarmarcznej budy z wozem cygańskim, na którym właściciele ulokowali cały dobytek. Przytwierdzone do bocznych ścian garnki, rondle, chochle, wiklinowe kosze i buty uderzają miarowo o boki wozu w rytm wstrząsów powodowanych ruchem kół. Skrzypienie pojazdu ciągniętego przez braci, Eilifa i Schweizerkasa, zagłusza szum poruszającej się w przeciwnym kierunku obrotówki. Na bocznej desce widnieje napis „Matka Courage. Delikatesy”. Właścicielka dobytku,

trzymając się pałąka budy, siedzi dumnie na koźle i co jakiś czas rozgląda wokół. W obszernej spódnicy i za dużej kufajce jest uosobieniem kobiety, która poradzi sobie w każdej sytuacji i przeżyje w najtrudniejszych warunkach, choćby dyktowały je reguły wojny. Obok Courage siedzi jej niema córka Kattrin, która umila sobie czas graniem na harmonijce ustnej.

Scena, którą przywołałam, pochodzi z *Matki Courage i jej dzieci* w inscenizacji Bertolta Brechta. Spektakl z Heleną Weigel w tytułowej roli miał premierę w Deutsches Theater w 1949 roku, a dwa lata później w Theater am Schiffbauerdamm – późniejszej siedzibie Berliner Ensemble. Choć nie było to pierwsze wystawienie tej sztuki na scenie, Helena Weigel i drewniany wóz na lata stały się emblematem jednego z najbardziej znanych dramatów Brechta. Nie tylko dlatego, że restrykcyjne prawa autorskie obligowały kolejnych reżyserów do uwzględniania uwag dramatopisarza poczynionych w czasie pracy nad kanoniczną realizacją. Wóz Matki Courage obecny w różnych wariantach w kolejnych wystawieniach dramatu wdarł się do repozytorium zbiorowej świadomości. Najlepszym dowodem jego popularności jest fakt, że znalazł się na znaczku pocztowym wydanym w NRD w 1973 roku.

Twórca, który przystępuje do pracy nad *Matką Courage*, siłą rzeczy musi zmierzyć się z powidokami Brechtowskiej inscenizacji, którą ożywiło niedawno nagranie udostępnione w sieci przez Berliner Ensemble. Trudno również uciec od wizerunku Heleny Weigel jako rezolutnej kramarki Anny Fierling. Każda aktorska interpretacja tej postaci prowokuje do mniej lub bardziej zasadnych porównań. Wydaje się, że świadomy tego mechanizmu Oliver Frljić zdecydował się na grę ze spuścizną Brechta. W spektaklu przygotowanym w Gorki Theater w październiku zeszłego roku z jednej strony uwzględnił pamięć o niej, z drugiej – wszedł z nią w przewrotny

dialog. Warto też dodać, że *Matka Courage* jest drugą częścią wojennej trylogii, którą realizuje w Gorkim jako współpracujący z teatrem od zeszłego sezonu dyrektor artystyczny. Pierwszą odsłoną tryptyku, w kwietniu 2022 roku, była *Śmierć Dantona/Ifigenia* – popkulturowa reinterpretacja tekstów Georga Büchnera i Eurypidesa, które w zestawieniu z sugestywnymi scenicznymi obrazami złożyły się na opowieść o uniwersalnych mechanizmach wojny i rewolucji. Fragmenty tekstu sprowadzone do politycznych sloganów traciły na znaczeniu pod wpływem krwi spływającej po pomnikach przywódców i rozlewającej się po całej scenie. Najbardziej zapadał w pamięć ostatni epizod, w którym cztery aktorki dostawały spazmów śmiechu stopniowo przeradzającego się w drgawki konających ciał. Ostatnią częścią realizowanej w Gorkim wojennej trylogii będzie spektakl na podstawie tekstów Heinera Müllera, zapowiadany przez teatr na połowę obecnego sezonu pod roboczym tytułem *Bitwa*.

Akcja *Matki Courage*, czyli drugiej części wojennego cyklu, rozpoczyna się na proscenium. Na tle żelaznej kurtyny dwaj werbownicy rozmawiają o korzyściach płynących z wojny, która w przeciwieństwie do pokoju, robi na świecie porządek, bo ustawia życie ludzi w binarnych opozycjach. Kiedy podnosi się kurtyna, oczom widzów ukazuje się stos pokryty zielonym nylonem, z którego wystaje ludzka głowa. To Matka Courage. Ma regularne rysy Lei Draeger, usta pomalowane czerwoną szminką i na pewno nie kojarzy się z bohaterką Heleny Weigel. Przypomina zaś wielką pajęczycę, która przysiadła na środku sceny. W jej wnętrzu, pod połami płaszcza kojarzącego się ze spadochronem, ukrywają się jej dzieci. Są żołnierzami, które sierżant chce odebrać i zamienić na mięso armatnie. W stercie wojennych odpadów składających się na dobytek Matki Courage można znaleźć bezwładnie leżące ludzkie ciała, buty, foliowe worki, części maskującej, szaro-zielonej garderoby. Mają tę samą wartość, co potomstwo połączone z nią

symbiotycznie kawałkami zielonego materiału.

Wbrew słowom Swietłany Aleksijewicz, że wojna nie ma w sobie nic z kobiety, w spektaklu Frlijcia wszyscy bohaterowie wojennej opowieści mają kobiece twarze. Sześć aktorek pochodzących z różnych krajów: Maryam Abu Khaled, Yanina Cerón, Lea Draeger, Marina Frenk, Kenda Hmeidan i Çiğdem Teke wciela się w kolejne postaci dramatu, których tożsamości zmieniają się płynnie. Co kilka zdań jedna z aktorek nasuwa pelerynę i gra wojowniczkę, a Anna Fierling otrzymuje twarz kobiety z innej części świata, pokrytą wojennym makijażem. Ten feministyczny kolektyw, zróżnicowany pod względem pochodzenia i typu urody, z jednej strony ilustruje tezę o żeńskich ofiarach wojen prowadzonych przez mężczyzn, bez względu na to, czy mowa o Ukrainie, Syrii, Jemenie czy Libii. Z drugiej strony płynna tożsamość odgrywanych przez aktorki postaci rodzi refleksje o wojnie, która nie zna indywidualnych losów. Tam liczy się tylko anonimowe mięso – armatnie lub do zjedzenia. Jedno życie zastępuje drugie, a tempo tych zmian, podobnie jak rytm przedstawienia, jest zawrotne.

W spektaklu Frljicia dramat Brechta został okrojony do najważniejszych epizodów i kwestii. Aktorki, zestrojone w jeden organizm, wypowiadają tekst szybko, niemal mechanicznie. Paradoksalnie jednak dzięki temu, że przejmują od siebie rolę Courage, którą prezentują w różnych odsłonach, ujawniają szeroki wachlarz jej emocji. Anna Fierling nie tylko jest władcza, stanowcza i kipi złością, pozwalającą ochronić się przed światem, zyskuje również miękkość i wrażliwość, której próżno szukać u cynicznej bohaterki Heleny Weigel. Aktorki skandują tekst, maszerują jak żołnierze, przeobrażają się w armię pojoną przez Courage wódką. Niezwykle emocjonalna jest scena, w której Kenda Hmeidan, otulając się płaszczem jak skrzydłami ptaka, śpiewa po arabsku Brechtowską *Pieśń o wielkiej kapitulacji*, chwilę po tym,

jak Maryam Abu Khaled jako Courage pożegna się z Eilifem, nieświadoma, że na zawsze. Z kolei scena, w której ta sama aktorka upozowana na pietę dźwiga kukłę martwej kobiety, przywołuje pamięć uchodźców z Bliskiego Wschodu i Afryki, którym nie było dane bezpiecznie dotrzeć do Europy.

Ciała, żywe i martwe, są niezbywalną częścią wojennej opowieści. Dlatego Igor Pauška, autor scenografii, porozwieszał nad sceną kukły przypominające ludzkie korpusy, które zwisają ze sztankietów niczym wisielcy. Matki Courage potykają się o trupy ukryte w czarnych foliowych workach, brodzą wśród bezwładnie leżących zwłok z nienaturalnie wykrzywionymi kończynami i przerzucają ludzkie szkielety na jedną stronę sceny, by uporządkować przestrzeń. Wojna przyzwyczaja do widoku zmarłych i niekompletnych żywych, czyni wobec nich obojętnymi. Ironicznym komentarzem do tego doświadczenia jest pokaz frontowej mody, prezentowanej przez osoby z uszkodzeniami ciała przechadzające się po wybiegu z trumien. Wśród martwych ciał żyje się, odpoczywa, zakochuje, budzi i zasypia, można też, jak Kattrin, doświadczyć gwałtu. Oczywistym elementem tego pejzażu są trumny z wychudzonymi korpusami czy ogniska z ludzkich szkieletów, nad którymi bohaterki najpierw modlą się, a potem ogrzewają ręce. Upływ wojennego czasu wyznaczają rosnące stosy trupów. Ludzkie kadłuby gromadzą się na obrzeżach sceny i zapełniają obrotówkę. Wśród nich znajdą się Kattrin i synowie Courage. W rozmowie z kapelanem wojskowym bohaterka przytomnie stwierdzi, że w czasie wojny odwagą jest nie robienie interesów, lecz posiadanie dzieci, dla których nie ma przyszłości. Jej ostatnie dziecko, uderzając w bęben, uratuje miasto Halle, ale samo zginie. Spektakl kończy dobiegająca z offu przejmująca kołysanka dla zmarłej córki w wykonaniu Heleny Weigel. Na scenę spada deszcz trupów. Rusza obrotówka, a wraz z nią Courage. Życie toczy się dalej. Skończyła się jedna wojna, a za zakrętem jest być może kolejna. Oddziela nas od niej żelazna

kurtyna, która na koniec zamyka okno sceny.

Frljić w swojej interpretacji nie wskazuje konkretnego miejsca akcji. Wydaje się, że wojna, w której uczestniczy Courage, dzieje się wszędzie i toczy od zawsze. Dzisiaj może to być zarówno Syria, jak i Ukraina. Problemem nie jest kontekstualizacja, która pojawia się samoczynnie, lecz znalezienie formy do opowiedzenia o tym granicznym doświadczeniu. Niemieccy krytycy przedstawienie przyjęli z rezerwą. Od artysty znanego ze społecznych interwencji i teatralnych prowokacji oczekiwali silniejszego zanurzenia w rzeczywistość. Mnie ta intersemiotyczna, precyzyjnie zmontowana i dobrze zagrana wersja *Matki Courage* przekonuje. Reżyser odwołał się do kulturowego repozytorium wojennej traumy, w którym można odnaleźć nawiązania do prac Tadeusza Kantora, Samuela Becketta, obrazów Hieronima Boscha czy figuratywnych wojennych pejzaży Andrzeja Wróblewskiego. Songi z inscenizacji Brechta i nagrania głosu Heleny Weigel, zdeformowane elektronicznie przez Daniela Regenberga, nawiedzają ten spektakl jak duchy. Nie znam powodów estetycznego wyboru reżysera. Wyobrażam sobie jednak, że szukanie w obrębie teatralnej metafory mogło być wyrazem przekonania artysty o bezradności sztuki wobec totalnej obsceniczności wojny. Trudno wygenerować na scenie emocje silniejsze od tych, których ludzie doświadczają dzisiaj naprawdę, czy stworzyć obrazy bardziej dosadne niż te, które od wielu miesięcy oglądamy w internecie.

Wzór cytowania:

Głowacka, Aneta, *Twarze Courage*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, https://didaskalia.pl/pl/artykul/twarze-courage.

Autor/ka

Aneta Głowacka

Aneta Głowacka – doktor nauk humanistycznych, profesorka Uniwersytetu Śląskiego, związana z Instytutem Nauk o Kulturze UŚ. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na estetycznych przemianach w teatrze i dramacie XX i XXI wieku, instytucjonalnych podstawach działalności teatralnej, związkach teatru i polityki, a także na relacjach teatru z kulturami lokalnymi i rdzennymi. Liderka zespołu badawczego „Trans-Indigena". Członkini zespołu badawczego realizującego na UJ grant „Przemoc w teatrze". Od 2022 roku kieruje grantem NCN „Procesy demokratyzacyjne w teatrach instytucjonalnych w Polsce. Procedury, mechanizmy i relacje władzy". Od 2021 roku współpracuje z Teatrem Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/twarze-courage*