PAŃSTWOWY
TEATR IM. JULIUSZA SŁOWACKIEGO
W KRAKOWIE
ODZNACZONY ORDEREM „SZTANDAR PRACY" I KLASY

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: BRONISŁAW DĄBROWSKI

BERTOLT BRECHT

OPERA ZA TRZY GROSZE

(Dreigroschenoper)

KURT WEILL

PREMIERA DNIA 25 WRZEŚNIA 1965 R.

Bertolt Brecht

OŚWIETLENIE

Elektryku, daj nam światło na scenę. Bo jakim sposobem
my, pisarze sztuk i aktorzy, mamy po ciemku
nasze obrazki świata przedstawić? Szary mrok
usypia. A chodzi nam o to, by widz
czuwał, by nawet był czujny. Niech śni
przy świetle. Od czasu do czasu, gdy tak wypadnie
może tę chwilę nocy zaznaczyć
księżyc czy lampa; a także grą
potrafimy, gdy trzeba, pokazać, jaka to pora.
O wieczornym stepie
napisał nam Szekspir takie wiersze,
do jakich nie dojdzie żaden elektrotechnik,
ani nawet sam step. Więc oświetlaj,
cośmy wypracowali, aby zobaczył widz,
jak obrażona chłopka
siada na gruncie dziedzica
niby na własnym.

Przełożył A. M. Swinarski

ANDRZEJ WIRTH

„OPERA ZA TRZY GROSZE" W POLSCE

Sława i sukces „Opery za trzy grosze" są bez precedensu w historii nowej dramaturgii. Od trzech dziesiątków lat sztuka ta nie schodzi z plakatów teatralnych, grana w Berlinie i Mediolanie, Nowym Jorku i Moskwie, Pradze i Londynie, w Warszawie i w Tokio. Songi Brechta stały się przysłowiami, melodie Weilla — szlagierami.

W roku 1929, a więc zaledwie w rok po prapremierze światowej, Teatr Polski w Warszawie przedstawia „Operę za trzy grosze" w reżyserii i inscenizacji Leona Schillera, w dekoracjach Śliwińskiego, z muzyką Kurta Weilla, pod batutą Grzegorza Fitelberga. Z okazji tego przedstawienia Boy popełnia jeden z drastyczniejszych błędów recenzenckich, bagatelizując pracę dwóch wielkich ludzi teatru, Brechta i Schillera. Boy zalecał granie „Opery za trzy grosze" jako skeczu... kabaretowi „Qui pro quo". Raził go akcent położony przez Schillera na wymowę społeczną sztuki, „ton realistycznie groźny". Ciekawe, że właśnie ten krytyk, tak uwrażliwiony na literaturę w teatrze, nie odczytał parodystycznego znaczenia „Opery", która jest nie tylko krytyką literatury przez literaturę, ale także krytyką teatru przez teatr, krytyką muzyki przez muzykę i krytyką moralności przez obiegową (nie)moralność.

Wśród zarzutów jakie postawił Boy Brechtowi, był jeden uporczywie powracający u jego krytyków na Zachodzie. „Teatr burżuazyjny mizdrzy się do rewolucji dla nabicia kabzy" pisał Boy, sprowadzając wymowę krytyczno-społeczną „Opery" do epatowania burżuja. Ale właśnie te elementy „Opery za trzy grosze", które sam Brecht nazwał później „kulinarnymi", zostały skorygowane, jak możemy sądzić z innych recenzji, przez inscenizację Leona Schillera. Reasumując swoje zarzuty Boy pisał, że „lekkie i wesołe" widowisko niemieckie wypadło w Polsce „smutno i ciężko".

Błędy wielkich krytyków bywają interesujące. W pomyłce Boya było niezrozumienie historycznej roli Brechta dla teatru światowego i niezrozumienie historycznego znaczenia Leona Schillera dla teatru polskiego. Ale za pomyłką tą kryło się także spostrzeżenie racjonalne, dotyczące niewrażliwości teatru polskiego na parodię literacką, której korzenie tkwią w obcej literaturze. Ta słabość przypomni o sobie w powojennych inscenizacjach „Opery za trzy grosze".

„Opera" grana była po wojnie we Wrocławiu, w Warszawie, w Białymstoku, w Łodzi, Szczecinie, Katowicach, Bydgoszczy, Lublinie, Gdańsku. W teatrze „Groteska" w Krakowie wystawiła ją Zofia Jarema z lalkami Lidii Minticz. Wśród tych licznych inscenizacji znaczenie dla recepcji Brechta w Polsce ma przedstawienie Jakuba Rotbauma we Wrocławiu, Konrada Swinarskiego w Warszawie i Jana Biczyckiego w Katowicach. Premiera Rotbauma wyszła 4 maja 1957 roku w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Rotbaum zgodnie ze swoim zwyczajem wyszedł poza tekst Brechta, uzupełniając go postaciami i perspektywą późniejszej „Powieści za trzy grosze". Było to przedstawienie reżyserskie, demonstrujące wszystkie cechy stylu inscenizatorskiego Rotbauma. Z krótkiego prologu „Opery", zrobił on wielki autonomiczny obraz; z paru zdań komentarza, nie krępując się tekstem, wyprowadził ekspozycję fabuły, szeroko, z rozmachem, impresyjnie gmatwając przebiegi, aby zaraz uwyraźnić je i celowo zdominować. A wszystko to działo się w scenografii pstrokatej, niegustownej, chciało by się rzec, tandeciarskiej, jakby wprost z „Goldfadena", widowiska, do którego poetyki w swojej pracy wciąż nawiązuje Rotbaum. Obok barokowej

widowiskowości, kulminującej w świetnej reżyserii scen zbiorowych, drugą pasją Rotbauma jest wykorzystanie psychologii, komponowanie postaci „w głąb". Nie znosi on marionetek na scenie, nawet tam gdzie ich obecność usprawiedliwia poetyka sztuki, jak w wypadku „Opery za trzy grosze". Rotbaum potraktował „Powieść za trzy grosze" jako swoisty komentarz do „Opery". W oparciu o „Powieść" wzmocnił psychologiczny kontur postaci drugoplanowych i pokazał je w rozwoju. Operacja ta, przeprowadzona z taktem i konsekwencją, odniosła jednak niezamierzony skutek. Stłumiła satyryczną tendencję „Opery", przenosząc akcent z typowego na indywidualne, przede wszystkim zaś zagubiła jej parodystyczny charakter. Aluzyjna krytyka tradycyjnej formy operowej, która mogła stać się źródłem dodatkowym komizmu „Opery", nie została wykorzystana w przedstawieniu wrocławskim. Powraca tutaj, w innym kontekście — słabość, którą pierwszej inscenizacji „Opery" w Polsce wypominał Boy-Żeleński. Tylko, jeśli wierzyć krytykowi, parodia została zabita w przedstawieniu Schillera przez dramat społeczny; w przedstawieniu Rotbauma przez psychologię. Peachum we Wrocławiu był nie tylko łotrzykiem w stylu dawnego teatru. Jego przestępstwem był jego obraz świata. Zgodnie z duchem czasu traktował nędzę jako towar, tak jak w duchu „minionego okresu", do którego odwoływał się Rotbaum, było rozpatrywanie gruźlicy jako elementu opóźniającego wykonanie planów gospodarczych. Między filozofią integralnego zwątpienia, a filozofią optymizmu za wszelką cenę nie ma zasadniczych różnic. Wspólne jest przedmiotowe traktowanie człowieka jako rzeczy. Działalność Peachuma — i to zostało pokazane we Wrocławiu — ma właściwie charakter bardziej ideologiczny niż ekonomiczny. Żyje on świadomie w społeczeństwie, które akceptując istnienie zbrodni, nie może się pogo-

dzić z jej widokiem. Krótko mówiąc, zamienia społeczne wyrzuty sumienia na akcje bankowe. Niespokojna, oschła i nieco zmanierowana gra Adamczaka potrafiła zaznaczyć tę analogię.

Najlepszym z dotychczasowych polskich Macheath'ów był Wójcik. Był on trochę polskim Mazurkiewiczem, ale tak właśnie trzeba; Brecht pokazał to, co mieszczański widz chce oglądać w teatrze. Ukazując przestępcę, który zawsze budził zainteresowanie światka mieszczańskiego, dawał do zrozumienia, że mieszczanin także może być przestępcą, tak jak przestępca może być mieszczaninem. Drugą kreacją przedstawienia wrocławskiego była Halina Dobrowolska jako Jenny. Potrafiła pokazać jedną z tych dziewcząt, którym ze względu na swoistość ich zawodu, kapitalizm nie może odebrać środków produkcji. W songu Jenny, dała znać o sobie parodystyczna poetyka Brechta, stłumiona w generalnej wymowie spektaklu.

Rotbaum postąpił arbitralnie z tekstem Brechta. Zrozumiał, że po 30 latach arcydzieło odsłania nowe perspektywy poznawcze i mieni się znaczeniami, których nie mogło odsłonić w pierwszym okresie swego światowego sukcesu. Potraktował tekst Brechta jako partyturę dla nurtujących wówczas polską widownię nastrojów. I goniec królewski przestał być dla niego postacią ucieleśniającą niekonsekwencje literatury burżuazyjnej i nonsens mieszczańskiego happy end'u. Pan Peachum, oschły i fanatyczny i wyposażony we władzę, przestał być postacią historyczną; również wytrawny specjalista od legalnego mordu — Macheath. W finale, rozbudowanym w wielki obraz, ta tendencja interpretacyjna wypowiedziała się najwyraźniej; jako konflikt spauperyzowanych tłumów i lakierniczych moralistów:

Miast nędzarzowi pleść o łasce z nieba,
daj jeden z drugim pół swojego chleba,

Drugą wybitną inscenizacją „Opery" jest praca Konrada Swinarskiego w Teatrze Współczesnym w Warszawie (kwiecień 1958). Przedstawienie to, prowadzone przez jednego z najzdolniejszych polskich reżyserów młodego pokolenia, wychowanego w szkole brechtowskiej, po raz pierwszy wydobyło parodystyczny walor dzieła. Wydobyto parodię w trzech zakresach — literackim, teatralnym i muzycznym. Było to pierwsze polskie przedstawienie wierne brechtowskiemu modelowi, świadczące o tym, że w toku recepcji innych sztuk Brechta teatr polski opanował środki formalne, jakich dla swojej sceny wymaga Brecht. Tak zwane aktorstwo z dystansem, gra „obok postaci", śpiew nie operowy, lecz granie „osoby śpiewającej" — z teoretycznego postulatu stały się pod ręką Swinarskiego pełną wdzięku i precyzji techniką. W tym przedstawieniu polski reżyser zerwał z właściwą Schillerowi krytyką społeczną na serio, i z właściwym Rotbaumowi psychologizowaniem i uaktualnianiem — dwie kulminujące w wybitnych reżyserach tendencje polskiego teatru — i powrócił do Brechta. Po raz pierwszy bodaj na polskiej scenie „Opera za trzy grosze" była nie dramatem, lecz właśnie operą, operą parodystyczną, utworem muzycznym, w którym muzyka ma dla teatru znaczenie konstytutywne. W reżyserii Swinarskiego muzyka stała się równorzędnym elementem spektaklu. Najwyraźniej zaznaczyło się to w scenie weselnej w sekwencji z czyszczeniem talerzy, z milczącą modlitwą, w „zarażaniu" aktorów rytmem i melodią. Swinarski w takiej scenie eksponował konwencję, była ona jakby cudzysłowem, który naturalistycznym łachmanom odbierał ich naturalistyczne znaczenie, nadając im jakby walor cytatu. Macheath przedstwienia warszawskiego nie miał w sobie nic z grozy Mazurkiewicza. Pluciński był łagodnym i nieco zmęczonym lowelasem; najlepiej trafiła w Brechta Kalina Jędrusik jako

Polly. Jędrusik potrafiła jednocześnie grać postać operową w konkretnej sztuce i styl zamkniętej już epoki „burzliwych lat dwudziestych". Warszawskie przedstawienie przypomniało też, że najwięcej trudności teatr polski ma z postacią Peachuma. Postać ta, związana jest z obcą naszej kulturze tradycją protestantyzmu; jeśli nie wykładać jej aktualizująco, jak to zrobił Rotbaum, wydaje się prawie pusta. Świetny skądinąd aktor, Opaliński, nie potrafił wydobyć cech charakterystycznych tej postaci.

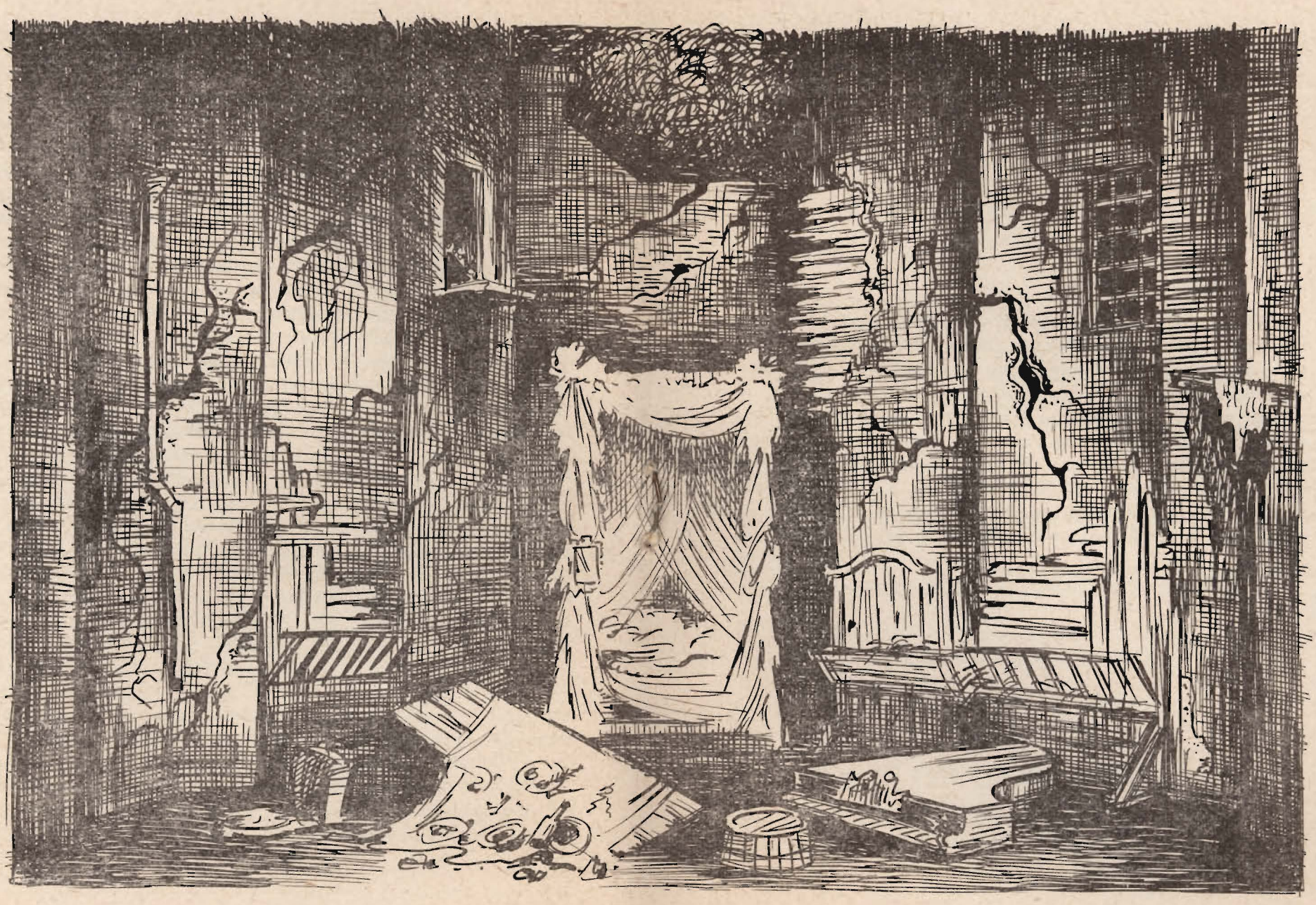
Trzecim istotnym etapem w formowaniu polskiej tradycji inscenizacyjnej „Opery za trzy grosze" jest przedstawienie Jana Biczyckiego na scenie Teatru Rozmaitości w Katowicach. Premiera wyszła w styczniu 1962. W przedstawieniu tym rolę Macheatha kreował A. Szajewski, rolę Polly A. Górska, świetną scenografię dał spektaklowi Kazimierz Wiśniak. Katowicka „Opera za trzy grosze", typowe przedstawienie reżyserskie, zademonstrowała wszystkie cechy stylu teatralnego Jana Biczyckiego. Ten młody reżyser zwrócił na siebie uwagę rzadką w naszym teatrze kulturą muzyczną, traktowaniem muzyki jako elementu organizującego spektakl i jego ruchową konsekwencję, jaką jest balet. Te skłonności uczyniły z Biczyckiego rasowego reżysera musicalu, gatunku nie znanego w Polsce. (Ostatnim reżyserem, który miał zrozumienie dla tej formy był Leon Schiller). Biczycki przesunął „Operę za trzy grosze" w pobliże miejsca, na którym chciał ją widzieć Boy, zrobił z niej barwny kabaret, rozbił akcję na numery, ale te numery były zawsze zorganizowane muzycznie i baletowo, literatura ustąpiła na plan najdalszy. Na czoło wysunęła się precyzyjnie sformalizowana reżyseria ruchu, błyskawiczna zmienność arrangements. „Opera za trzy grosze" w interpretacji Biczyckiego, przestała być smakowitym zabytkiem atmosfery „roaring twenties", zmieniła się we współczesny wielkomiejski musical bulwarowy. Był to Brecht dostosowany do nowej sytuacji „kultury masowej" w odbudowanym i wkraczającym w „małą stabilizację" kraju.

W ciągu 30 lat „Opera" Brechta przeżyła na polskich scenach cztery mutacje pod wpływem temperamentu reżysera, talentów aktora, gustów i zainteresowań okresu. Bez wielkiego ryzyka można przypuścić, że schillerowska interpretacja psychologiczna i aktualizująca, Swinarskiego zabawa z konwencją i musical Biczyckiego — nie wyczerpują możliwości transformacyjnych, jakim w naszym obszarze podlegać będzie to fascynujące dzieło. Być może ostatnia inscenizacja krakowska, w reżyserii zasłużonej dla recepcji Brechta wybitnej artystki Lidii Zamkow, odsłoni polskiemu teatrowi nie przeczuwaną jeszcze perspektywę interpretacyjną. W każdym razie życzą tego teatrowi nie tylko widzowie,

ale także

krytyk

Andrzej Wirth



Postawa twórcza ma charakter krytyczny. Wobec rzeki polega ona — na regulacji koryta, wobec drzewa owocowego — na zaszczepieniu go, wobec ruchu w przestrzeni — na konstruowaniu pojazdów i samolotów, wobec społeczeństwa — na jego zrewolucjonizowaniu. Nasze obrazy ludzkich stosunków tworzymy dla regulatorów rzek, dla ogrodników, konstruktorów środków lokomocji i dla rewolucjonistów, których zapraszamy do naszych teatrów, prosząc ich, by nie zapominali u nas o swej radosnej pracy, bo przecież po to roztaczamy przed nimi obraz świata, aby go zmieniać zgodnie z ich wolą.

(Małe organon dla teatru) *Bertolt Brecht*

BERTOLT BRECHT

OPERA ZA TRZY GROSZE

(Dreigroschenoper)

MUZYKA : KURT WEILL

Przekład:
BRUNO WINAWER I BARBARA WITEK-SWINARSKA

Songi i ballady przełożyli:
WŁADYSŁAW BRONIEWSKI I WITOLD WIRPSZA

Reżyseria
LIDIA ZAMKOW-SŁOMCZYŃSKA

Scenografia
LIDIA MINTICZ I JERZY SKARŻYŃSKI

Instrumentacja
ZBIGNIEW JEŻEWSKI

Korepetytor muzyczny
ANNA KURAŚ

NAGRANIE POD DYR. KRZYSZTOFA MISSONY

Asystent reżysera
WOJCIECH ZIĘTARSKI

OBSADA

Macheath, zwany Mackie Majcher
LESZEK HERDEGEN

Jonatan Jeremiasz Peachum, właściciel firmy „Przyjaciel Żebraka"
ZBIGNIEW ŁOBODZIŃSKI

Celia Peachum, jego żona
ALICJA MATUSIAKÓWNA

Polly Peachum, jego córka
KRYSTYNA KRÓLÓWNA

Brown, szeryf policji londyńskiej
MARIAN CEBULSKI

Lucy, jego córka
KRYSTYNA HANZEL

Jenny „Knajpiarka"
HALINA WOJTACHA

Smith
KAROL PODGÓRSKI

Pastor Kimball
ARKADIUSZ BAZAK

Filch
JERZY KAMAS
HENRYK MATWISZYN

Śpiewak podwórzowy
STEFAN SZRAMEL

Bandyci

Matyjas
JERZY SAGAN

Kuba „Krzywy Palec"
WOJCIECH ZIĘTARSKI

Jimmy II
ANDRZEJ BALCERZAK

Walter „Karawaniarz"
ANDRZEJ KRUCZYŃSKI

Edek
AMBROŻY KLIMCZAK

Robert „Piła"
TADEUSZ SZYBOWSKI

Prostytutki

Vixen
XENIA JAROSZYŃSKA

Dolly
KAZIMIERA SZYSZKO-BOHUSZ

Betty
MARIA ŚWIĘTONIOWSKA

Pulchna
HELENA CHANIECKA

Z bramy
ELŻBIETA JEŻEWSKA

Śpiąca
ELŻBIETA DANKIEWICZ

Duża
IRENA HREHOROWICZ

Żebracy
ANNA WALEWSKA, PIOTR AUGUSTYNIAK, WOJCIECH KRUPIŃSKI, JÓZEF OSŁAWSKI

Inspicjent
ZOFIA JABUREK

Sufler
JOANNA MAKOWCZYŃSKA

Kierownik techniczny
MIKOŁAJ GAWRIŁOW

Kierownik Pracowni Scenotechnicznej
ROMAN FENIUK

Kierownicy pracowni

Krawieckiej Damskiej
BRONISŁAWA KOREJBO

Krawieckiej Męskiej
TADEUSZ STANKIEWICZ

Modniarskiej
MARIA SZTUKOWA

Perukarskiej
MIECZYSŁAW STĘPNIOWSKI

Elektrotechnicznej
EDWARD KSYK

Operator światła
EUGENIUSZ WIECHEC

Brygadier sceny
WŁODZIMIERZ KOPACZ

Sympatia mieszczaństwa dla bandytów wynika z błędnego mniemania, że rabuś nie jest mieszczaninem. Ojcem tego błędu jest inny błąd: że mieszczanin nie jest rabusiem. A więc nie ma różnicy? Owszem: rabuś czasem nie jest tchórzem. Pojęcie „spokojny", które kojarzy się zwykle w teatrze z pojęciem mieszczanina, osiąga się tu dzięki niechęci przedsiębiorcy Macheatha do przelewu krwi tam, gdzie nie jest to bezwzględnie konieczne dla prowadzenia przedsiębiorstwa. Ograniczenie przelewu krwi do minimum, jego racjonalizacja i celowość stanowią zasadę handlową.

(Uwagi do „Opery za trzy grosze) *Bertolt Brecht*

Panie i Panowie!

Oto widzicie ginącego przedstawiciela ginącego stanu. Albowiem nas, małych mieszczańskich rzemieślników, obrabiających kasy sklepikarzy poczciwym łomem, pożerają wielcy przedsiębiorcy, za którymi stoją banki.

Czymże jest wytrych —
wobec papierów spółki akcyjnej?

Czymże jest włamanie do banku —
wobec założenia banku?

Czym jest zamordowanie człowieka —
wobec wynajęcia człowieka?...

(Opera za trzy grosze) *Bertolt Brecht*

Teatr bez kontaktu z publicznością jest nonsensem.

A więc nasz teatr jest nonsensem.

Fakt, że teatr nie nawiązał dotąd jeszcze żadnego kontaktu z publicznością, wynika z tego, iż nie wie on, czego się od niego chce. To, co umiał, tego dziś już nie potrafi, a gdyby nawet potrafił, nie chciano by już tego. Ale teatr wystawia wciąż niewzruszenie to, czego już nie potrafi i czego od niego chcą.

Naszą nadzieją jest publiczność sportowa, najmądrzejsza i najsprawiedliwsza publiczność świata.

Zepsucie naszej publiczności teatralnej pochodzi stąd, że ani teatr, ani publiczność nie mają pojęcia o tym co tu się ma odbywać. W salach sportowych ludzie kupując bilety, wiedzą dokładnie, co się tam odbędzie; i jeśli siedzą na swoich miejscach, dzieje się tam właśnie to, czego oczekiwali, mianowicie dobrze wytrenowani ludzie z pełnym poczuciem odpowiedzialności ujawniają swoją szczególną siłę i zręczność, przy czym odbywa się to tak, aby każdy uwierzył, że robią to przede wszystkim dla własnej przyjemności w sposób najlepszy, najbardziej im odpowiadający.

Nie ma żadnych powodów, aby teatr nie mógł mieć swojego „dobrego sportu".

Nie chcę powiedzieć, że mamy mniej talentów niż dawne czasy, ale nie sądzę, aby kiedykolwiek istniało tylu tak zagonionych, zużytych, zmęczonych, pełnych lęku i sztucznie podnieconych aktorów, jak dzisiaj. A żaden człowiek, którego zajęcie nie bawi, nie może oczekiwać, że ubawi ono kogokolwiek innego.

(Więcej dobrego sportu) *Bertolt Brecht*

W przygotowaniu

JULIUSZ SŁOWACKI

SAMUEL ZBOROWSKI

TEODOR DOSTOJEWSKI

JEGO EKSCELENCJA BŁAZEN

JERZY KRASICKI

ZA NASZE WINY I WASZE

W PROGRAMIE SZKICE I RYSUNKI JERZEGO SKARŻYŃSKIEGO

Cena 3 zł.

Drukarnia Związkowa w Krakowie — 5476/65 — W-25 (7108) — 3.500