ATENEUM

Teatr im. Stefana Jaracza

BERTOLT BRECHT • KURT WEILL

OPERA ZA TRZY GROSZE

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Janusz Warmiński

BERTOLT BRECHT • KURT WEILL

OPERA ZA TRZY GROSZE

/Dreigroschenoper/

przekład Barbara Witek-Swinarska
teksty songów Władysław Broniewski

Inscenizacja i reżyseria
KRZYSZTOF ZALESKI

Scenografia
JANUSZ SOSNOWSKI

Kostiumy
IRENA BIEGAŃSKA

Kierownictwo muzyczne i instrumentacja
JERZY SATANOWSKI

Zespół muzyczny pod kierunkiem
WOJCIECHA BORKOWSKIEGO

Przygotowanie wokalne
ALDONA KRASUCKA

Asystent reżysera
Agnieszka Pilaszewska

Asystent kostiumologa
Justyna Łagowska

Premiera w lutym 1994 roku
Druga premiera w sezonie 1993/1994

OSOBY

MACKEATH,
zwany MACKIE MAJCHER ..... Wiktor Zborowski ~~Piotr Machalica~~ (gość.)

JONATAN JEREMIASZ PEACHUM,
właściciel firmy „Przyjaciel żebraka" ..... Marian Kociniak

CELIA PEACHUM, jego żona ..... Krystyna Tkacz

POLLY, ich córka ..... Agnieszka Wosińska (gość.)

..... Katarzyna Łochowska (gość.)

BROWN, szef policji londyńskiej ..... Jan Prochyra

LUCY, jego córka ..... Grażyna Strachota ~~Agnieszka Pilaszewska~~

JENNY ..... Maria Pakulnis

SMITH ..... Tomasz Dedek

PASTOR KIMBALL ..... Tadeusz Borowski Jan Kociniak

FILCH ..... Artur Barciś

MATYJAS ..... Marek Lewandowski Janusz Michałowski

KUBA PALUCH ..... Grzegorz Damięcki

JIMMY ..... Andrzej Zieliński ..... Marek Lewandowski

WALTER KARAWANIARZ ..... Marcin Sosnowski

KONSTABL I ..... Jan Żardecki

KONSTABL II ..... Andrzej Zieliński

VIXEN ..... Barbara Bursztynowicz

DOLLY ..... Anna Gornostaj

BETTY ..... Magdalena Komornicka (gość.)

KITTY ..... Katarzyna Miernicka

ŻEBRACY ..... Jarosław Kopaczewski

..... Jan Żardecki

..... Jolanta Pankowska

..... Ryszard Kluge

..... Andrzej Pankowski

..... Janusz Porębski

..... Tomasz Tworkowski

ORKIESTRA ULICZNA ..... Urszula Chlebińska

..... Ludmiła Warzecha

..... Mirosław Feldgebel

..... Artur Pastuszko

PRZECHODNIE, DZIECI xxx

gościnnie

KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI BERTOLTA BRECHTA

(WAŻNIEJSZE WYDARZENIA)

1898 10 lutego urodził się w Augsburgu. Jego ojciec był urzędnikiem, a później dyrektorem papierni Haindla. 20 marca otrzymuje na chrzcie w kościele ewangelickim imiona Eugen Berthold Friedrich.

1908 Po ukończeniu szkoły powszechnej wstępuje do królewskiego bawarskiego gimnazjum w Augsburgu.

1912 29 marca konfirmacja. Pierwsze próby literackie.

1913 Publikuje wiersze i opowiadania w szkolnym czasopiśmie „Die Ernte", podpisując utwory jako Berthold Eugen.

1914 W styczniu ukazuje się jego pierwszy dramat *Biblia*. Od sierpnia drukuje patriotyczne wiersze, opowiadania, recenzje i artykuły w dodatku literackim do gazety „Augsburger Neueste Nachrichten".

1915 Na łamach prasy publikuje utwory o tematyce wojennej.

1917 Przed Wielkanocą zdaje przyspieszoną wojenną maturę. 20 kwietnia zostaje powołany do służby pomocniczej, pracuje jako siła biurowa, potem w ogrodnictwie.

1919 30 lipca rodzi się Frank – jego syn ze związku z Paulą Banholzer.

1920 1 maja umiera jego matka. Wydawnictwa odmawiają publikacji *Baala*.

1922 Zostaje przewieziony do szpitala Charitè – zemdlał z głodu. 29 września prapremiera w Monachium *Werbli nocą* w reż. Otto Flackenberga. 2 października ukazuje się na łamach berlińskiego „Börsen–Courier" entuzjastyczna recenzja Iheringa: „Literacka sensacja premierowa" – następnie dłuższy artykuł: „Dramaturg Bert Brecht", w którym pojawiły się słynne słowa, cytowane przez wszystkich biografów: „...dwudziestoczteroletni poeta Brecht zmienił z dnia na dzień oblicze literackie Niemiec".

1923 Wiąże się z Marianną Zoff. 12 marca rodzi się córka Hanna. 9 maja prapremiera *W dżungli miast* w Monachium w reż. Ericha Engela. W sierpniu poznaje aktorkę Helenę Weigel. 8 grudnia prapremiera *Baala* w Lipsku w reż. Alwina Kronachera.

1924 18 marca prapremiera *Życia Edwarda II* w Monachium w reż. Brechta (debiut) i scenografii Caspara Nehera, wieloletniego przyjaciela i ilustratora jego utworów. Brecht wiąże się z Heleną Weigel. 3 listopada rodzi się ich syn Stefan.

1926 25 września prapremiera komedii *Człowiek, jak człowiek* w Darmstadcie w reż. Jakuba Geisa i scen. Caspara Nehera.

1927 Ukazuje się tom liryk Brechta *Postylla domowa*. Kurt Weill zwraca się z propozycją napisania tekstu do jego kompozycji na Festiwal Muzyki Współczesnej w Baden–Baden. 17 sierpnia premiera sing–spielu (pierwszego musicalu) o *Mieście Mahagonny*. Jesienią wstępuje do kolektywu dramaturgicznego teatru Piscatora. 2 listopada rozwodzi się z Marianną Zoff.

1928 23 stycznia premiera adaptacji *Przygód dobrego wojaka Szwejka* w teatrze i w reż. Piscatora i w scen. Georga Grosza.
Elizabeth Hauptmann przekłada dla Brechta *Operę żebraczą* (1728) Johna Gaya, którą chce opracować dla sceny niemieckiej. Ernst Josef Aufricht, nowy dyrektor teatru Am Schiffbauerdamm, przyjmuje propozycję i postanawia otworzyć teatr wystawieniem tej sztuki. Brecht pracuje intensywnie we Francji nad *Operą za trzy grosze* wraz z K. Weillem, H. Weigel i L. Lenyą. W sierpniu trwają już intensywne próby *Opery* w teatrze Am Schiffbauerdamm w Berlinie w reż. Ericha Engela przy współpracy Brechta, Caspara Nehera i Kurta Weilla. Tuż przed premierą, Carola Neher, aktorka mająca grać Polly, rezygnuje z roli na skutek tragedii osobistej. Przejmuje ją Roma Bahn. Pech jednak dalej prześladuje sztukę. Choroba uniemożliwia grę Helenie Weigel. Jej rola właścicielki domu publicznego zostaje skreślona. Powstaje nowa wersja sceny w domu publicznym. 31 sierpnia prapremiera *Opery za trzy grosze* zakończona niebywałym sukcesem.

1929 10 kwietnia ślub z Heleną Weigel. Wydawnictwo Kiepenheuera publikuje songi z *Opery za trzy grosze*. Alfred Kerr zarzuca Brechtowi plagiat z Villona – posłużenie się przekładem K. L. Ammera (Karla Klammera) i z Kiplinga. 6 maja pisarz odpowiada na łamach „Börsen–Courier" – przyznaje się do swobody w traktowaniu własności w sferze dóbr duchowych. 31 sierpnia premiera *Happy endu* musicalu Brechta i Weilla, który miał powtórzyć sukces *Opery*. Porażka przekonuje autora o konieczności

zmiany stylu dramatów. Zaczyna pisać krótkie sztuki, tzw. dydaktyczne.

1930 9 marca w Lipsku prapremiera opery *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* w reż. Walthera Brugmanna i scen. Caspara Nehera. W kwietniu gości w Berlinie teatr Meyerholda ze sztuką *Krzyczcie Chiny!*. W sierpniu Brecht składa scenariusz filmu wg *Opery za trzy grosze*. Wytwórnia filmowa Nero odrzuca nową wersję tematu, ze względu na zaostrzenie wymowy politycznej, lecz obstaje przy prawach do realizacji i poleca reżyserię G. W. Pabstowi. Brecht protestuje i skarży wytwórnię o naruszenie praw autorskich. Proces w sprawie *Opery za trzy grosze* staje się sensacją dnia. 18 października narodziny córki Barbary. Pisze sztukę dydaktyczną *Środek zaradczy,* świadczącą o jego niekoniecznie komunistycznych sympatiach.

1931 Nawiązuje przyjaźń z radzieckim dramaturgiem Sergiuszem Tretiakowem. Współpracuje z organem KPD „Die Rote Fahne" (ale sam do żadnej partii komunistycznej nigdy nie wstąpi). 19 lutego premiera filmu *Opera za trzy grosze*.

1932 Powstaje inscenizacja radiowa sztuki *Święta Joanna szlachtuzów*. W maju ogląda w Moskwie *Operę za trzy grosze* w inscenizacji Tairowa. Od listopada do początku roku 1933 słucha wykładów Karla Korscha na temat marksizmu, wygłaszanych w Szkole im. K. Marksa w Neukölln. (Wkrótce potem K. Korsch zostanie wyklęty przez stalinowską ortodoksję).

1933 31 stycznia prezydent Hindenburg powierza Hitlerowi misję utworzenia nowego rządu. W lutym Brecht przechodzi operację ślepej kiszki. 27 lutego płonie Reichstag. 28 lutego pisarz opuszcza pospiesznie Niemcy wraz z żoną i synem. Lili Brik, z mężem, radzieckim dyplomatą zajmuje mieszkanie Brechta, aby zapewnić mu nietykalność. 10 maja płoną książki Brechta wraz z utworami innych niemieckich antyfaszystów, wyrzucane z okien Biblioteki Państwowej przed Operą Berlińską. 7 czerwca prapremiera *Siedmiu grzechów głównych* w Paryżu w reż. Georges'a Balanchine'a i scen. C. Nehera. 9 sierpnia kupuje zagrodę chłopską na wyspie Fünen w Danii, gdzie przenosi się z rodziną. Nawiązuje kontakty z Teatrem Królewskim w Kopenhadze.

1934 Powstaje *Powieść za trzy grosze,* epicka przeróbka rozgrywającej się w świecie przestępczym *Opery za trzy grosze*. Ukazuje się w Amsterdamie.

1935 W Moskwie ogląda występ wielkiego aktora chińskiego Mei Lan-fana – pod wpływem tego doświadczenia pisze „Uwagi o chińskiej sztuce aktorskiej", które wykorzysta w zmienionej formie w eseju „Efekty wyobcowania w chińskiej sztuce aktorskiej" (1937). Poznaje Gordona Craiga. Przez moskiewskie radio przemawia do Niemców III Rzeszy. 8 czerwca hitlerowcy pozbawiają go obywatelstwa niemieckiego. W grudniu pertraktuje w sprawie amerykańskiego wydania *Opery za trzy grosze*.

1937 Pisze krótkie aforyzmy w stylu chińskim. We wrześniu jedzie do Paryża by czuwać nad nową inscenizacją *Opery za trzy grosze* w Théâtre de l'Etoile.

1939 15 marca wojska hitlerowskie wkraczają do Pragi. 4 maja wygłasza w Sztokholmie wykład o teatrze eksperymentalnym. Ze względu na zakaz działalności politycznej przybiera pseudonim John Kent. 20 maja umiera jego ojciec. Ukazuje się tom poezji *Wiersze ze Swedenborga.*

1940 W styczniu powstają „Ćwiczenia dla aktorów" przeznaczone dla Heleny Weigel, która uczy w szkole aktorskiej Naimy Wifstrand. 24 czerwca Brecht ogląda u krytyka sztuki, Hagara Olsona „Guernikę" Picassa, która wywiera na nim wielkie wrażenie. Zaczyna pisać *Karierę Artura Ui.*

1941 19 kwietnia prapremiera *Matki Courage* w Zurychu. 15 maja opuszcza wraz z rodziną Helsinki, jedzie do Stanów Zjednoczonych przez ZSRR. Z Władywostoku dostaje się do Los Angeles, zamieszkuje w Santa Monica, dzielnicy Hollywood. Pisze scenariusze filmowe (np. *Joe rzeźnik w Chicago).* Nawiązuje kontakt z Orsonem Wellesem i Fritzem Langiem.

1942 W Nowym Jorku odbywa się premiera *Strachu i nędzy Trzeciej Rzeszy* staraniem Trybuny Wolnej Niemieckiej Literatury i Sztuki.

1943 4 lutego prapremiera *Dobrego człowieka z Seczuanu* w Zurychu. 9 kwietnia prapremiera *Życia Galileusza* w Zurychu. 13 listopada ginie w Rosji jego pierworodny syn Frank Banholzer.

1945 Po zwycięstwie nad Hitlerem, postanawia napisać wierszowaną wersję „Manifestu Komunistycznego" w stylu poematów Lukrecjusza.

1947 19 września otrzymuje wezwanie do stawienia się sprzed Komisją do Badania Działalności Antyamerykańskiej w Waszyngtonie. 30 października zeznaje, wychodzi z przesłuchania obronną ręką. Pod koniec roku odlatuje z rodziną do Paryża. Tam poznaje J. L. Barraulta i A. Seghers. 22 listopada wynajmuje dom pod Zurychem. 7 grudnia w Nowym Jorku premiera *Życia Galileusza* z Charlesem Laughtonem w roli tytułowej.

1948 5 czerwca prapremiera *Pana Puntili* w Zurychu. W grudniu omawia z Wolfgangiem Langhoffem, dyrektorem Deutsches Theater w Berlinie, możliwość założenia studia przy tym teatrze. Chce stworzyć nowy zespół z aktorami będącymi na emigracji.

1949 W styczniu projekt nowego teatru zostaje zaaprobowany przez władze miasta Berlina i przedstawicieli SED. 9 lutego pisze list do Piscatora do Nowego Jorku, namawiając go do powrotu do Berlina i współpracy z jego nowym teatrem. 8 listopada następuje oficjalne otwarcie teatru Berliner Ensemble premierą *Pana Puntili* w reż. Brechta i Engla i scen. Nehera. Dyrektorem zostaje Helena Weigel.

1950 We wrześniu otrzymuje obywatelstwo austriackie, o które starał się od roku 1948.

1951 12 stycznia premiera *Matki Courage* w Berliner Ensemble w reż. Brechta, scen. Nehera, z Weigel w roli tytułowej. 7 października w dniu święta państwowego NRD otrzymuje Nagrodę Państwową I stopnia. 12 października prapremiera *Sądu nad Lukullusem* w Operze Państwowej, reż. W. Völker, scen. C. Neher, muz.P. Dessau. Pierwsza wersja

Sądu nad Lukullusem zostaje zakazana, dopiero druga zyskuje aprobatę władz NRD.

1952 Na zaproszenie Komitetu Współpracy z Zagranicą Brecht przyjeżdża pod koniec lutego po raz pierwszy do Warszawy. 26 lutego odbywa się spotkanie z pisarzami polskimi. 29 lutego spotkanie z polskimi reżyserami, aktorami i krytykami w klubie SPATiF-u, gdzie podejmuje go Leon Schiller, który wystawił *Operę za trzy grosze* jeszcze w roku 1929. 8 marca na poranku w Domu Dziennikarza Helena Weigel czyta wiersze Brechta. W polskich przekładach recytują je: H. Skarżanka, R. Hanin, A. Szczepkowski i J. Świderski. W prasie polskiej pojawiają się liczne wywiady z Weigel i Brechtem, który oświadcza na łamach „Świata", że chciałby wystawić któryś z wielkich polskich dramatów, zaś jego żona myśli o zagraniu głównej roli w *Moralności pani Dulskiej*. W grudniu teatr Berliner Ensemble przyjeżdża na gościnne występy do Polski – występuje w Krakowie, Łodzi i w Warszawie.

1953 Po stłumieniu berlińskiego buntu, który wybuchł w czerwcu, pisze wiernopoddańczy list do sekretarza generalnego SED Ulbrichta, który kończy słowami: „...Odczuwam potrzebę wypowiedzenia mojego przywiązania do Socjalistycznej Partii Jedności Niemiec (SED)".

1954 19 marca Berliner Ensemble otrzymuje swój własny budynek: teatr Am Schiffbauerdamm – tu odbyła się prapremiera *Opery za trzy grosze*. W czerwcu, na zaproszenie Brechta przyjeżdża do Berlina grupa polskich gości: Edmund Wierciński, Erwin Axer, Aleksander Bardini i Roman Szydłowski, by uczestniczyć w próbach generalnych *Kaukaskiego koła kredowego*. 21 grudnia otrzymuje w Moskwie Międzynarodową Nagrodę Pokoju.

1955 W maju, w drodze powrotnej z Moskwy zatrzymuje się w Warszawie. Udziela wywiadu „Trybunie Ludu". Na staż do Berliner Ensemble przybywa Konrad Swinarski, a w odwiedziny – Wilhelm Szewczyk, Henryk Vogler, Irena Babel i Andrzej Stopka.

1956 W styczniu Brecht bierze udział w IV Kongresie Pisarzy Niemieckich i wygłasza programowe przemówienie na temat socjalistycznego i realistycznego sposobu pisania.
W lutym wyjeżdża do Mediolanu na premierę *Opery za trzy grosze* w reż. Giorgio Strehlera w Piccolo Theatro. W maju zapada na wirusową grypę i zostaje przewieziony do szpitala Charitè. Lato spędza w Buckow, jego stan zdrowia nie poprawia się. W lipcu w związku z przygotowaniem występów gościnnych Berliner Ensemble w Londynie, pisze wskazówki dla swoich aktorów jak grać dla Anglików: szybko, energicznie, lekko. 10 sierpnia jest po raz ostatni na próbie *Życia Galileusza*. 14 sierpnia umiera na zawał serca. 17 sierpnia zostaje pochowany na starym cmentarzu hugenotów w Berlinie. 18 sierpnia odbywa się w Berliner Ensemble uroczystość żałobna.

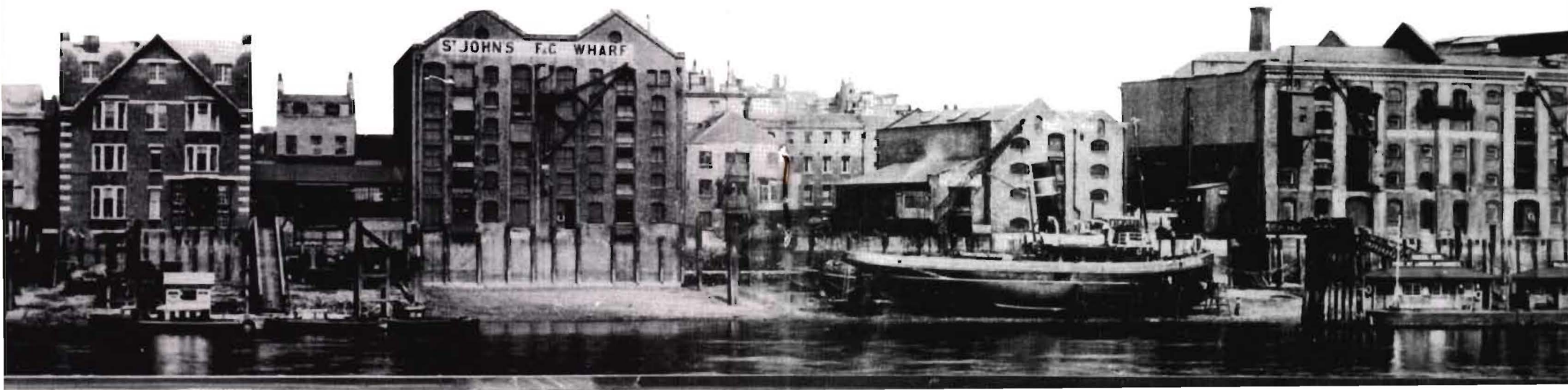
Opracowano na podstawie:
Kalendarium życia i twórczości Bertolta Brechta
(w:) *Brecht w oczach krytyki światowej*,
Warszawa 1977, s. 496–547

ROLAND BARTHES

ZADANIA KRYTYKI WOBEC BRECHTA

Można przepowiedzieć bez większego ryzyka, że dzieło Brechta będzie zyskiwało na znaczeniu nie tylko dlatego, że jest to dzieło wielkie, ale także dlatego, że ma ono charakter wzorcowy (...). Ktokolwiek zechce zastanawiać się nad teatrem i nad rewolucją, musi nieuchronnie trafić na Brechta. Sam Brecht chciał tego: dzieło jego całą mocą przeciwstawia się reakcyjnemu mitowi nieświadomego geniuszu; odznacza się wielkością najwłaściwszą dla naszych czasów, a jest nią poczucie odpowiedzialności; to dzieło przyjmuje „współwinność" ze światem, z naszym światem; poznanie Brechta, refleksja nad Brechtem, jednym słowem krytyka zajmująca się Brechtem ex definitione mieści się w problematyce naszej epoki. Trzeba niestrudzenie powtarzać tę prawdę: zaznajomienie się z Brechtem to coś innego inż zaznajomienie się z Szekspirem i Gogolem, bo Brecht pisał właśnie dla nas, nie zaś dla wieczności. Krytyka zajmująca się Brechtem jest w pełni krytyką formułowaną ze stanowiska człowieka, którego te sprawy bezpośrednio dotyczą: (...) Chcąc jednak ograniczyć się do programu, jaki powinna sobie postawić krytyka „brechtologiczna", podam jedynie płaszczyzny analizy, w jakich ta krytyka powinna by Brechta rozpatrywać.

1. Socjologia (...) Z tego punktu widzenia można rozróżnić cztery typy reakcji. Na skrajnej prawicy dzieło Brechta spotyka się z całkowitą dezaprobatą z powodu swej orientacji politycznej: teatr Brechta uznaje się za byle jaki, bo jest to teatr komunistyczny. Na prawicy (prawicy mniej jawnej, która rozciąga się aż po „modernistyczno"–mieszczański „Express") poddaje się Brechta klasycznemu zabiegowi kastracji politycznej: oddziela się człowieka od dzieła. Człowieka pozostawia się na pastwę polityce (podkreślając – zależnie od okoliczności i z minimalną troską o konsekwencje – już to jego niezależność, już to służalczość wobec Partii), dzieło zaś zaciąga się pod sztandary Wiecznego Teatru; dzieło Brechta ma być rzekomo wielkie mimo autora, wbrew autorowi.



Na lewicy mamy przede wszystkim humanistyczne ustawianie Brechta: Brecht miałby być jednym z tych wszechstronnych umysłów twórczych związanych z humanizacją ludzkości, jakimi byli Romain Rolland czy Barbusse. To życzliwe przyjęcie kryje w sobie niestety przesąd antyintelektualistyczny, częsty w pewnych kręgach skrajnej lewicy: aby skuteczniej „zhumanizować" Brechta, dyskredytuje się albo pomniejsza teoretyczną część jego dzieła: dzieło to miałoby być wielkie mimo poglądów Brechta na teatr epicki, aktora, wyobcowanie itd.; w ten sposób przyjmuje się za swój jeden z zasadniczych teorematów kultury drobnomieszczańskiej: romantyczny kontrast między sercem a mózgiem, intuicją a refleksją, tym, co nie do wysłowienia, a tym co racjonalne – przeciwstawienie, które w ostatecznym rozrachunku maskuje magiczną koncepcję sztuki. Wreszcie (przynajmniej we Francji) zastrzeżenia wobec Brechta sformułowano ze strony komunistów; dotyczą one na ogół oporów Brechta wobec bohatera pozytywnego, epickiej koncepcji teatru oraz „formalistycznej" orientacji dramaturgii Brechta. Wyjąwszy sprzeciw Rogera Vaillanda, który broni tragedii francuskiej jako dialektycznej sztuki doby kryzysu, te krytyczne zastrzeżenia wiąże się z dogmatyczną koncepcją sztuki. (...)

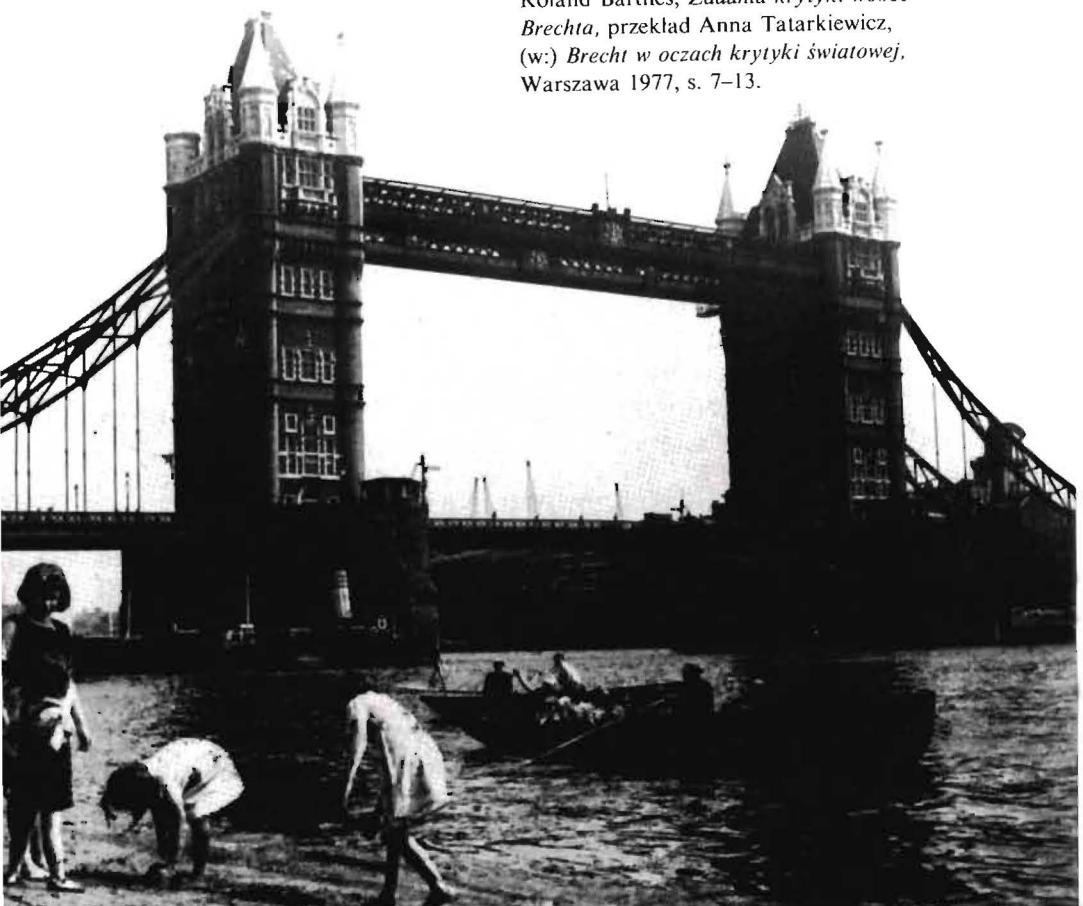
2. Światopogląd (...) Mamy tu do dyspozycji dwa rodzaje tekstów: przede wszystkim teksty teoretyczne, nacechowane bystrą inteligencją (to nieczęsta gratka spotkać inteligentnego człowieka teatru) oraz wnikliwością ideologiczną; i byłoby dziecinadą niedocenianie ich pod pretekstem, że stanowią jedynie intelektualny dodatek do dzieła par excellence poetyckiego. Rzecz jasna, że teatr Brechta jest stworzony po to, aby go grać. Ale nim będzie się go grać czy oglądać na scenie, nie zawadzi go zrozumieć: zrozumienie jest organicznie związane z konstytutywną funkcją teatru, jaką jest dokonanie w widzach przemiany w chwili, gdy napawają się tym teatrem. (...) Wbrew uprzedzeniom prawicy teatr Brechta nie jest teatrem z tezą, teatrem propagandowym, Brecht nie bierze od marksizmu haseł i metod argumentacji, lecz tylko ogólną metodę eksplikacji. Dzięki temu elementy marksistowskie w teatrze Brechta wydają się zawsze stworzone od nowa. W gruncie rzeczy wielkość Brechta, a zarazem jego samotność polega na tym, że wynajduje on nieustannie marksizm od nowa.

3. Semiologia. Semiologia to badanie znaków i znaczeń. (...) Nie poddając się terrorowi słów, warto by zauważyć, że dramaturgia Brechta, teoria „epickości", wyobcowania i cała praktyka Berliner Ensemble w zakresie dekoracji i kostiumów stanowią zdeklarowany problem semiologiczny. Cała bowiem dramaturgia Brechtowska postuluje, by – przynajmniej dzisiaj – sztuka dramatyczna nie tyle wyrażała rzeczywistość, co ją oznaczała. Musi więc zachodzić pewnien dystans między znakiem a tym, co przez znak dochodzi do głosu; sztuka rewolucyjna musi więc zakładać pewną arbitralność znaków, musi dopuszczać pewien „formalizm" w tym sensie, że musi traktować formę zgodnie z jej własną metodą, a jest to metoda semiologiczna. Cała sztuka Brechta protestuje przeciwko Żdanowowskiemu myleniu ideologii z semiologią, które doprowadziło estetykę do wiadomego impasu (...).

4. Etyka. Teatr Brechta jest teatrem etycznym, to znaczy, teatrem, który wraz z widzem stawia sobie pytanie: co robić w danej sytuacji? To prowadziłoby do oceny i opisania archetypowych sytuacji teatru Brechtowskiego; sprowadzają się one, jak sądzę, do jednego pytania: jak być dobrym w złym społeczenstwie? (...). Jak wiadomo, niektóre jego sztuki kończą się wręcz pytaniem kierowanym do publiczności, której autor pozostawia rozwiązanie

postawionego problemu. Zadanie moralne Brechta polega na tym, aby w sferę oczywistości wprowadzić pytanie (...). Znaczy to, że dla Brechta wyjście z wszelkiego impasu moralnego uzależnione jest od przeanalizowania konkretnej sytuacji, w jakiej znajduje się przedmiot: rozwiązanie zarysowuje się dopiero wtedy, gdy uświadomimy sobie dokładnie szczególne cechy sytuacji historycznej, jej sztuczność czysto konformistyczną. Etyka Brechta polega nade wszystko na właściwym odczytaniu historii, a plastyczność etyki (gdy trzeba, zmieniajmy Wielki Obyczaj) wiąże się z plastycznością samej historii.

Roland Barthes, *Zadania krytyki wobec Brechta*, przekład Anna Tatarkiewicz, (w:) *Brecht w oczach krytyki światowej*, Warszawa 1977, s. 7–13.



BERTOLT BRECHT
SCENA ULICZNA
MODEL SCENY W TEATRZE EPICKIM

W okresie pierwszego piętnastolecia po pierwszej wojnie światowej wypróbowano w paru teatrach niemieckich pewien względnie nowy sposób gry, który nazwano e p i c k i m, ponieważ miał charakter wyraźnie referujący, opisowy i ponieważ posługiwał się komentującymi chórami i projekcjami. Stosując skomplikowaną nieco technikę, aktor stwarzał dystans wobec postaci, którą grał i ukazywał sytuacje w sztuce z takiej perspektywy, że musiały stać się przedmiotem krytyki widza. Zwolennicy teatru epickiego dowodzili, że nowym skomplikowanym treściom walk klasowych w momencie ich maksymalnego zaostrzenia łatwiej podołał teatr epicki, ponieważ łatwiej dadzą się w nim odsłonić procesy społeczne i ich związki przyczynowe. Jednakże próby czynione w tym duchu ujawniły wiele poważnych trudności natury estetycznej.

Skonstruowanie modelu teatru epickiego jest względnie łatwe. W próbach praktycznych wybierałem zazwyczaj jako przykład najprostszego, rzec można, naturalnego teatru epickiego zdarzenie, jakie rozegrać się może na jakimkolwiek rogu ulicznym: naoczny świadek wypadku ulicznego demonstruje wobec zbiegowiska, jak doszło do nieszczęścia. Zgromadzeni wokół niego ludzie mogli nie widzieć samego wypadku czy też tylko mieć na ten temat inne zdanie, „inaczej widzieć" wypadek. Rzeczą istotną jest to, że demonstrujący tak odtwarza zachowanie się kierowcy i przejechanego, albo ich obydwu, że ludzie stojący wokół mogą sobie wyrobić sąd o samym wypadku.

Ten przykład najbardziej prymitywnego teatru epickiego, jak się wydaje, łatwo pojąć. Jednakże, jak poucza doświadczenie, słuchacze i czytelnicy mają zdumiewające trudności, gdy wymagamy od nich, aby pojęli nośność tego przykładu, rozumiejąc opisaną demonstrację na rogu ulicy jako podstawową formę wielkiego teatru epoki naukowej. Rozumiemy przy tym, że ów teatr epicki może się wydać we wszystkich swych detalach bogatszy, bardziej skomplikowany, wyżej rozwinięty, jednakże – aby stać się wielkim teatrem – nie musi zasadniczo zawierać innych elementów niż ukazane w owej demonstracji na rogu ulicy. A przecież nie ma teatru epickiego, w którym nie byłoby jakiegoś z głównych elementów tej demonstracji na rogu ulicy. Jeśli tego nie zrozumiemy, to dalsze konsekwencje stają się w gruncie rzeczy niezrozumiałe. Jeśli nie zrozumiemy tego nowatorskiego, niezwykłego i prowokującego krytykę twierdzenia, że owa demonstracja na rogu ulicy może służyć jako podstawowy model wielkiego teatru, niepojęte i niezrozumiałe muszą się wydać płynące stąd konsekwencje.

Proszę zauważyć: to zdarzenie nie jest najpewniej tym, co rozumiemy pod nazwą zdarzenia artystycznego. Demonstrujący nie musi być artystą. W praktyce każdy potrafi pokazać to, co pokazuje on, aby osiągnąć swój cel. Powiedzmy, że nie potrafi on wykonać tak szybkiego ruchu jak ów nieszczęśnik, którego naśladuje, wystarczy, jeśli powie tonem wyjaśniającym: on poruszał się trzykroć szybciej – przez takie wyjaśnienie jego demonstracja nie poniesie szkody ani nie straci na wartości. Należy raczej ograniczać dosknałość jego wypowiedzi. Zakłóciłoby to tylko jasność demonstracji, gdyby ludzie zgromadzeni wokół zwracali uwagę na jego zdolność wcielania się w różne postacie. Powinien zatem unikać takiego produkowania się, które prowokuje okrzyk: „Wypisz, wymaluj, szofer!" On nie musi nikogo porwać swoją grą. Nie powinien też nikogo wyrwać z powszedności w jakieś „wyższe regiony". Niepotrzebne są mu również szczególne zdolności sugerowania widzów.

Rzeczą decydującą jest, że naszej s c e n i e u l i c z n e j brak głównej cechy zwykłego teatru: stwarzania i l u z j i. Wystąpienie demonstratora ulicznego ma charakter powtórzenia. Coś się wydarzyło i teraz zostaje powtórzone. Jeżeliby po tej s c e n i e u l i c z n e j miała nastąpić s c e n a t e a t r a l n a, to teatr nie mógłby już ukrywać, że jest teatrem, tak jak demonstracja na rogu ulicy nie ukrywa bynajmniej, że jest demonstracją (bez udawania, że jest zdarzeniem). W teatrze z całą jasnością ujawnia się to, co zostało wypróbowane, wyuczone na pamięć, cały aparat wszystkie przygotowania. Co się dzieje wtedy z p r z e ż y c i e m, czy wówczas przeżywa się jeszcze przedstawioną rzeczywistość?

S c e n a u l i c z n a określa, jakiego rodzaju ma być to p r z e ż y c i e, które się przygotowuje dla widza. Demonstrujący ma niewątpliwie za sobą jakieś „przeżycie", ale zmierza bynajmniej do tego, aby swoją demonstrację zmienić w „przeżycie" widza; nawet przeżycia kierowcy i ofiary wypadku przekazuje jedynie częściowo, nie próbuje bynajmniej przekształcić ich w przyjemne dla widza doznanie, niezależnie od barwności demonstracji. Jego demonstracja nie traci na przykład na wartości, jeśli rezygnuje z reprodukowania strachu, jaki wywołał wypadek. S t r a c i ł a b y r a c z e j n a w a r t o ś c i. Demonstrujący nie jest nastawiony na wytwarzanie czystych w z r u s z e ń. Teatr, który podąża jego śladem, zmienia zarazem swoją funkcję. (...)

Zbliżamy się do swoistego elementu teatru epickiego, do tak zwanego efektu V. (V e r f r e m d u n g s e f f e k t, efekt osobliwości). Mamy na myśli, mówiąc pokrótce, pewną technikę, dzięki której można nadać przedstawianym zdarzeniom międzyludzkim znamię czegoś zaskakującego, wymagającego wyjaśnienia, czegoś nieoczywistego, czegoś, co nie jest

w prosty sposób naturalne. Celem tego efektu jest umożliwienie widzowi skutecznej krytyki ze stanowiska społecznego. Czy możemy uznać ten efekt osobliwości za sensowną metodę naszego demonstratora ulicznego?

Możemy sobie wyobrazić, co się stanie, jeśli zaniecha on zastosoawnia efektu osobliwości. Wówczas mogłaby powstać następująca sytuacja. Widz mógłby powiedzieć: „Jeśli ofiara wypadku jak pan to pokazuje, dotknęła jezdni najprzód prawą stopą, to..." Nasz demonstrujący mógłby mu przerwać i powiedzieć: „Ja pokazałem, że on najprzód dotknął jezdni lewą stopą". W sporze o to, czy demonstrator istotnie dotknął najprzód jezdni lewą czy też prawą stopą, i przede wszystkim stopą, i przede wszystkim, co zrobił sam przejechany, demonstracja może ulec przemianom, wywołującym efekt osobliwości.

Demonstrujący, który dokładnie kontrolując swoje ruchy wykonuje je ostrożnie i w tempie zwolnionym, osiąga efekt osobliwości; to znaczy, że nadaje znamię obcości jakiemuś nieznacznemu zdarzeniu, podnosi je w jego ważności, czyni je osobliwym. W samej rzeczy efekt osobliwości stosowany w teatrze epickim okazuje się przydatny również naszemu demonstratorowi ulicznemu, mówiąc inaczej: pojawia się również w tej codziennej, nie mającej wiele wspólnego ze sztuką scence powszedniego teatru ulicznego.

Łatwiej rozpoznawalne jako element dowolnej demonstracji ulicznej jest bezpośrednie przejście od gry do komentarza, cechujące teatr epicki. Demonstrator uliczny przerywa grę, ilekroć wydaje mu się to możliwe, udzielając wyjaśnień. Chóry i rzutowane na ekran dokumenty epickiego teatru, zwracanie się aktorów wprost do widza – nie są w zasadzie niczym innym.

Jak można stwierdzić – spodziewam się, nie bez zdumienia – wsród elementów określajacych naszą s c e n ą u l i c z n ą, a zatem i scenę t e a t r u e p i c k i e g o, nie wymieniłem elementów właściwych s z t u c e. Nasz demonstrator uliczny byłby w stanie skutecznie przeprowadzić swoją demonstrację dzięki zdolnościom, które „praktycznie posiada każdy człowiek". W czym zatem tkwi a r t y s t y c z n a w a r t o ś ć t e a t r u e p i c k i e g o?

Teatrowi epickiemu zależy na tym, aby umieścić swój podstawowy model na rogu ulicy, to znaczy powrócić do najprostszego teatru powszedniego, który jest przedsięwzięciem społecznym, którego motywy, środki i cele są praktyczne i nader ziemskie. Ten model obywa się bez takiej motywacji gry teatralnej, jak „pęd do wyrażenia samego siebie", „wcielanie się w cudze losy", „przeżycie duchowe", „instynkt zabawy", „przyjemność zmyślania" itd. Czyż zatem t e a t r e p i c k i nie jest zainteresowany sztuką?

Byłoby rzeczą stosowną inaczej postawić pytanie, a mianowicie: czy w naszej s c e n i e u l i c z n e j potrzebne są zdolności artystyczne? Nietrudno przytaknąć w odpowiedzi na takie pytanie. Elementy artystyczne tkwią także w demonstracji na rogu ulicy. W stopniu nieznacznym zdolności artystyczne tkwią w każdym człowieku. I nie jest bynajmniej rzeczą szkodliwą pamiętać o tym, nawet w obliczu wielkiej sztuki. Nie ulega wątpliwości, że zdolności owe, które nazwaliśmy artystycznymi mogą się urzeczywistnić w granicach zakreślonych modelowi naszej s c e n y u l i c z n e j. Będą one oddziaływały jako zdolności artystyczne również wówczas, kiedy nie przekraczają granic (na przykład, gdy nie dochodzi do c a ł k o w i t e j p r z e m i a n y demonstrującego w osobę pokazywaną). (...)

Bertolt Brecht, *Noc druga, Scena uliczna. Model sceny w teatrze epickim.* (W:) B. Brecht *Wartość mosiądzu,* Warszawa 1975, s. 56-58, 62-64

★ ★ ★

(...) Elita intelektualna lat dwudziestych, która niewiele wiedziała o wcześniejszych powiązaniach burżuazji z motłochem, była pewna, że jeśli zacznie szokować społeczeństwo ironicznie przesadnym obrazem jego własnego zachowania, można będzie doprowadzić do perfekcji starą grę *épater le bourgois*.

W owym czasie nikt nie przewidywał, że ofiarą tej ironii padnie w rzeczywistości raczej elita niż burżuazja. Awangarda nie zdawała sobie sprawy, że nie uderza głową w mur, lecz wyważa otwarte drzwi, że jednogłośny sukces zada kłam jej roszczeniom do tego, że jest rewolucyjną mniejszością, i udowodni, iż wyraża ona nowego ducha mas, czyli ducha epoki. Szczególnie wymowna pod tym względem była recepcja *Opery za trzy grosze* Brechta w przedhitlerowskich Niemczech. Sztuka przedstawiała gangsterów. Kiedy szacowni biznesmeni na widowni dopatrywali się w tym głębokiego zrozumienia zasad rządzących światem, a motłoch witał tę sztukę jako artystyczne usankcjonowanie gangsterstwa, ironia znikała. Lejtmotyw utworu: *Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral* prawie wszyscy przyjęli z aplauzem, choć z różnych powodów. Motłoch bił brawo, ponieważ przyjmował to stwierdzenie dosłownie; burżuazja klaskała, ponieważ od tak dawna dawała się ogłupić własnej hipokryzji, że zmęczyło ją nieustanne napięcie i odkryła głęboką mądrość w nazywaniu po imieniu banału, który przesądzał o jej życiu. Elita biła brawo, ponieważ odsłanianie hipokryzji było tak nieodparcie i cudownie zabawne. Oddziaływanie utworu było dokładnie odwrotne do zamierzeń Brechta. Burżuazją nie można już było wstrząsnąć – akceptowała ujawnienie jej odkrytej filozofii, której popularność dowodziła, że miała zawsze rację. Tak oto jednym politycznym skutkiem „rewolucji" Brechta było zachęcanie wszystkich do odrzucenia niewygodnej maski hipokryzji i do jawnego przyjęcia standardów motłochu. (...)

Hannah Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, tłum. Daniel Grynberg, tom I, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1989, s. 267

BERTOLT BRECHT

CZWARTY DODATEK DO TEORII „WARTOŚCI MOSIĄDZU"

1.

W dramaturgii arystotelesowskiej i odpowiadajacym jej rodzaju gry aktorskiej (oba pojęcia można by ewentualnie przestawić) złudzenie widza dotyczące rodzaju i sposobu, w jaki zdarzenia sceniczne powstają i rozgrywają się w rzeczywistym życiu, zostaje poparte przez fakt,że konstrukcja fabuły tworzy konieczną całość. Szczegóły nie mogą być konfrontowane pojedynczo z odpowiadającymi im fragmentami rzeczywistego życia. Nie wolno niczego „wyrywać z kontekstu", aby znaleźć związek z rzeczywistością. Uosabiająca metoda gry aktorskiej łamie ten zakaz. Prowadzenie fabuły jest tu nieciągłe, jednolita całość składa się z samodzielnych części, które natychmiast mogą, a nawet muszą być skonfrontowane z odpowiednimi zdarzeniami cząstkowymi w rzeczywistości. Ten sposób gry wciąż czerpie siłę z porównania z rzeczywistością, to znaczy skierowuje nieustannie uwagę widza na związki przyczynowe łączące przedstawiane zdarzenia.

2.

Aby wytworzyć efekt osobliwości, aktor musi zrezygnować z całkowitego przekształcenia się w postać sceniczną. Pokazuje on postać, cytuje tekst, powtarza jakieś rzeczywiste zdarzenie. Widz nie jest bez reszty „porwany przez aktora",nie jest duchowo niwelowany, nie jest wtrącany w fatalistyczny nastrój wobec przedstawianego losu. (Może doznawać gniewu, kiedy postać sceniczna doznaje radości, itd. Pozostawia mu się wolną rękę,a nawet zachęca go się do tego, aby wyobraził sobie jakiś inny przebieg wydarzeń albo go poszukiwał, itd.) Zdarzenia zostają uhistorycznione i odniesione do określonego społecznego milieu. (Uhistorycznienie jest stosowane oczywiście przede wszystkim wobec zdarzeń współczesnych: to, co jest, nie zawsze było i nie zawsze będzie. Odniesienie do środowiska kwestionuje jakby aktualny porządek społeczny i poddaje go pod dyskusję.) Zastosowanie efektu osobliwości jest pewną techniką, której zasady mogą być w ogólnych zarysach wykładane.

3.

Aby stwierdzić prawidłowości, trzeba zdarzenia naturalne przyjmować jakby ze zdumieniem, to znaczy trzeba odebrać im ich „oczywistość", aby zbliżyć się do ich rozumienia. Aby zbadać prawidłowości rządzące spadaniem jakiegoś ciała rzuconego na ziemię, trzeba w fantazji przedstawić sobie inne jeszcze możliwości: wśród tych pomyślanych możliwości okazują się niemożliwościami. Teatr,który z pomocą efektu osobliwości wywołuje w widzu taką pełną zdziwienia wynalazczą i krytyczną postawę, nie jest jeszcze instytutem naukowym, mimo że wytwarza postawę, której przyjęcie nieodzowne jest również w naukach. Jest on jedynie teatrem epoki naukowej. Stosuje dla wywołania przeżycia teatralnego postawę, jaką jego widz zajmuje w życiu. Mówiąc inaczej: wczuwanie się jest jedynym źródłem uczuć, jakim rozporządza sztuka.

4.

W kręgu pojęć teatru arystotelesowskiego opisany sposób gry byłby jedynie sprawą stylu. Jest jednak czymś więcej. Stosując ten sposób gry teatr nie wyzbywa się bynajmniej swych dawnych funkcji: rozrywki i pouczenia, lecz po prostu odnawia je. Gra aktorów zyskuje znów pełną naturalność. Mogą się w niej przejawiać najrozmaitsze style. Zajęcie się rzeczywistością nadaje fantazji prawidłowy bieg satysfakcjonujący widza. Wesołość i powaga ożywają w krytyce, która ma charakter twórczy.

W ogólności dokonuje się teraz sekularyzacja dawnej instytucji kultowej.

3 sierpnia 1940

Bertolt Brecht, *(Czwarty) dodatek do teorii „Wartości mosiądzu"*, (w:) B. Brecht, *Wartość mosiądzu*, Warszawa 1975, s. 245-247.

Zastępca dyrektora
Zbigniew Libera

Kierownik literacki
Lech Budrecki

Zastępca kierownika literackiego
Ewa Natorska

Kierownik techniczny
Antoni Poroś

Zastępca kierownika technicznego
Ryszard Komarnicki

Kierownik sceny – **Dariusz Dezór**
Kierownik pracowni elektrycznej – **Stanisław Pasek**
Kierownik pracowni akustycznej – **Robert Szatkowski**
Kostiumy wykonano pod kierunkiem **Anny Dezór i Henryka Kalbarczyka**
Kierownik pracowni malarsko-modelatorskiej – **Katarzyna Wierzejska**
Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej – **Danuta Fuksiewicz**
Kierownik pracowni stolarskiej – **Aleksander Kornacki**
Kierownik pracowni tapicerskiej – **Gerard Iwanow**
Kierownik pracowni ślusarskiej – **Jan Teodorczyk**

Inspicjent – **Konrad Mikiciński**
Suflerka – **Magdalena Sowińska**

Organizator pracy artystycznej – **Joanna Ciepiel**
Kierownik Biura Obsługi Widzów – **Maria Nowocień**

Opracowanie i redakcja techniczna programu – **Beata Soboń**
Projekt graficzny programu – **Marcin Stajewski**
Reprodukcje foto – **Zygmunt Rytka**

Skład i łamanie: **„Radius"** s.c., Warszawa, ul. Poznańska 11 lok 40, tel. 621-91-97

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Biuro Obsługi Widzów codziennie w godz. 10.^{00}–15.^{00}, tel. 625-73-30, 625-24-21 wew. 10. Kasa czynna codziennie w godz. 10^{00} – 14^{00} i 16^{00} – 19^{00}, w poniedziałki w godz. 10^{00} – 16^{00}, tel. 625-24-21 wew. 21., fax 625-36-07

72.3/103 MHz radio
KOLOR®
REKLAMA • PROMOCJA tel. 27 72 81
RADIO 73,2 FM ESKA

25.000,-

PONADTO W REPERTUARZE TEATRU

ZEMSTA – Aleksander Fredro, reżyseria – Gustaw Holoubek, scenografia – Marcin Stajewski
MAZEPA – Juliusz Słowacki, reżyseria – Gustaw Holoubek, dekoracje – Marcin Stajewski, kostiumy – Irena Biegańska, muzyka – Wojciech Borkowski
SŁOMKOWY KAPELUSZ – Eugène Labiche, tłumaczenie i opracowanie – Julian Tuwim, reżyseria – Krzysztof Zaleski, dekoracje – Janusz Wiśniewski, malarstwo – Antoni Poroś, kostiumy – Irena Biegańska, muzyka Janusz Bogacki, teksty piosenek – Marcin Sosnowski, choreografia – Ewa Wycichowska
MEIN KAMPF – George Tabori, tłumaczenie – Danuta Żmij-Zielińska, reżyseria – Robert Gliński, scenografia – Agnieszka Zawadowska, muzyka – Jerzy Satanowski
ANTYGONA W NOWYM JORKU – Janusz Glowacki, reżyseria – Izabella Cywińska, scenografia – Jerzy Juk Kowarski, opracowanie muzyczne – Wojciech Borkowski
KUBUŚ FATALISTA I JEGO PAN – Denis Diderot, tłumaczenie – Tadeusz Żeleński-Boy, adaptacja i reżyseria – Andrzej Pawłowski, scenografia – Marcin Stajewski, teksty piosenek – Wojciech Młynarski, muzyka – Jerzy Derfel, choreografia – Janusz Józefowicz
TAK JEST, JAK SIĘ PAŃSTWU ZDAJE – Luigi Pirandello, tłumaczenie – Jerzy Jędrzejewicz, reżyseria – Waldemar Śmigasiewicz, scenografia – Maciej Preyer, muzyka – Wojciech Borkowski

SCENA 61

WYSOCKI – tłumaczenie – Michał B. Jagiełło, Wojciech Młynarski oraz Andrzej Bianusz, Andrzej Jarecki, scenariusz – Irena Lewandowska, Wojciech Młynarski, dekoracje – Marcin Stajewski, kostiumy – Krystyna Zachwatowicz, opracowanie muzyczne – Janusz Stokłosa, Tadeusz Suchocki, choreografia – Janusz Józefowicz.
BURZLIWE ŻYCIE LEJZORKA – Ilia Erenburg, tłumaczenie – Maria Popowska, adaptacja – Katarzyna Sobol, Maciej Wojtyszko, teksty piosenek – Maciej Wojtyszko, reżyseria – Maciej Wojtyszko, Waldemar Śmigasiewicz, scenografia – Antoni Poroś, muzyka – Jerzy Derfel, choreografia – Tadeusz Wiśniewski
KOSMOS – Witold Gombrowicz, adaptacja i reżyseria – Andrzej Pawłowski, scenografia – Marcin Stajewski
DETEKTYW – Anthony Shaffer, tłumaczenie – Cecylia Wojewoda, reżyseria – Janusz Warmiński, scenografia – Marcin Stajewski
MATKA NOC – Kurt Vonnegut Jr, tłumaczenie – Lech Jęczmyk, adaptacja i reżyseria – Wojciech Adamczyk, scenografia – Marcin Stajewski
IWONA, KSIĘŻNICZKA BURGUNDA – Witold Gombrowicz, reżyseria – Waldemar Śmigasiewicz, Maciej Wojtyszko, scenografia – Maciej Preyer, opracowanie muzyczne – Wojciech Borkowski

SCENA NA DOLE

HEMAR – scenariusz – Wojciech Młynarski, Rudolf Gołębiowski, reżyseria – Wojciech Młynarski, choreografia – Janusz Józefowicz, kierownictwo muzyczne – Janusz Stokłosa, scenografia – Marcin Stajewski, kostiumy – Małgorzata Blikle
RECITAL WOJCIECHA MŁYNARSKIEGO, przy fortepianie Jerzy Derfel
KONTRABASISTA – Patrick Süskind, reżyseria – Robert Gliński, scenografia – Marcin Stajewski
DYMNY – scenariusz – Anna Dymna, Maciej Wojtyszko, reżyseria – Maciej Wojtyszko, scenografia – Antoni Poroś, kierownictwo muzyczne – Wojciech Borkowski, choreografia – Dorota Furman