BERTOLT BRECHT

OPERA ZA 3 GROSZE

Trudno jest znaleźć wśród wybitnych dzieł literatury dramatycznej utwory, które by w sposób żywy, atrakcyjny i przekonywający prezentowały pozytywny program etyczny. Może więc należy oddziaływać na wyobraźnię widzów zupełnie inaczej? Może trzeba wystawiać utwory, których bohaterowie wywołują gwałtowny sprzeciw, a w konsekwencji tęsknotę za czystością moralną? W gruncie rzeczy na tej właśnie zasadzie zostały zbudowane takie arcydramaty Shakespeare'a, jak "Król Lear", "Ryszard III" czy "Makbet". Niekiedy trzeba widzem wstrząsnąć, żeby wywołać gwałtowny sprzeciw wobec szerzącego się zła.

Taką właśnie terapię zastosował Brecht w "Operze za trzy grosze". Cyniczny, rządzący się wilczymi prawami świat Peachuma i Mackie Majchra wywołuje swojego rodzaju katharsis, a w konsekwencji odruch buntu i wewnętrzną potrzebę zbudowania innego porządku etycznego, innych, bardziej czystych i sprawiedliwych relacji między ludźmi.

Toteż sądzę, iż warto podjąć artystyczne ryzyko związane z inscenizacją "Opery za trzy grosze". Nawet jeśli uznamy, że świat ukazany przez Brechta jest nazbyt uproszczony i przesadnie schematyczny. Bo przecież nie jest to kwestia sporu o prawdę życia, lecz problem świadomie założonej konwencji teatralnej. Brecht wprawdzie upraszcza obraz porządku moralnego, ale zarazem wyjaskrawia niszczące go nadużycia społeczne i etyczne. Powinno to ułatwić, zwłaszcza młodej publiczności, opowiedzenie się po właściwej stronie w tym sporze o sposób egzystencji człowieka, który - dodajmy - od czasów Brechta niewiele się zmienił.

Bohaterowie Brechta sugerują: Bylibyśmy lepsi, gdyby pozwalały na to warunki. Tylko, że to my tworzymy warunki. I nic nas nie jest w stanie zwolnić od odpowiedzialności za porządek świata. A przecież chyba tęsknimy za wzorcami moralnymi, za ludźmi o nieposzlakowanej reputacji. Jakby wbrew dzisiejszemu stanowi rzeczy.

W ostatnim okresie pokazaliśmy w naszym teatrze "Tramwaj zwany pożądaniem" Williamsa, "Wesele" Wyspiańskiego, "Cyrana de Bergerac" Rostanda. Sądzę, że w tej rozległej amplitudzie tytułów i kryjących się za nimi problemów jest miejsce dla "Opery za trzy grosze" Bertolta Brechta. Dzieło to jest bowiem wystarczająco uniwersalne, żeby skutecznie interpretować zarówno minione, jak i zupełnie współczesne czasy.

Wowo Bielicki

Bertolt Brecht

Ballada, w której Macheath prosi wszystkich o wybaczenie

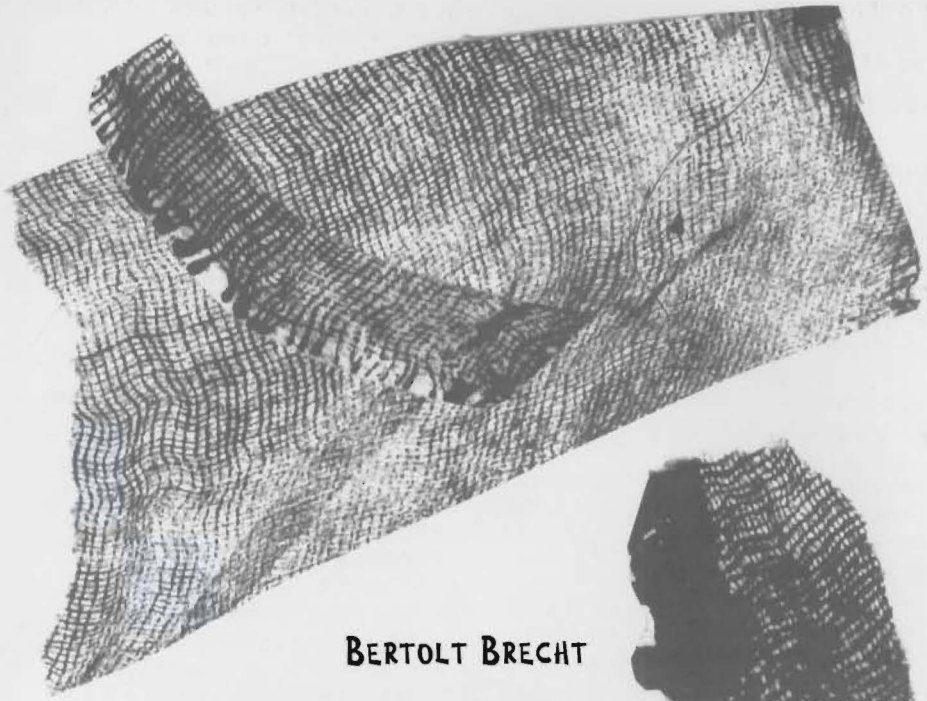
O ludzie, którym po nas przyjdzie żyć,
Nie miejcie dla nas serc za bardzo twardych,
Nie trzeba z naszej szubienicy drwić,
Niech zniknie z ust ten głupi uśmiech wzgardy,
Nie trzeba nas przeklinać przed skonaniem,
Nie bądźcie dla nas bardziej źli niż sąd,
Bo w każdym z was nie trudno znaleźć błąd
I każdy z was po trosze też jest draniem.
O ludzie, w tym nauka dla was tkwi -
Błagajcie Boga, by przebaczył mi.

Deszcz pada i przenika nas na wskroś,
Oczyszcza nas, spasione cielska moczy,
Kto wiele widział, nigdy nie miał dość,
Na żer drapieżnym krukom odda oczy
I długo będzie tłum wisielców świeży
Na stryczkach śmiesznie kiwać się i drgać,
A ptactwo chciwe będzie ciała rwać,
Jak łajno końskie, co na drodze leży,
O bracia, Bóg dziś was ostrzega sam,
Więc go błagajcie, by przebaczył wam.

Dziewczyny, co się w noc włóczycie
I piersi macie obnażone,
Łobuzy, co je uwodzicie,
Włóczęgi, dziwki, złodziejaszki,
Bandyci, unurzani w krwi,
Alfonsy i niebieskie ptaszki,
Ja proszę was, przebaczcie mi.

Co do was, gończe psy z policji,
Węszące ślad nasz tak uparcie,
Co dniem i nocą na ulicy
Od ust nam odrywacie żarcie,
Dziś mógłbym przekląć was, lecz teraz,
Gdy kres się zbliża moich dni,
Nie będę z wami już zadzierać
I proszę was, przebaczcie mi.

Niech ktoś wam tęgo mordy skuje
Żelaznym drągiem, aż do krwi,
Ponadto nic nie potrzebuję
I proszę was, przebaczcie mi.



BERTOLT BRECHT

OPERA ZA TRZY GROSZE

/DREIGROSCHENOPER/

Muzyka - Kurt Weill

Przekład	- Bruno Winawer i Barbara Witek-Swinarska
Przekład songów	- Władysław Broniewski i Witold Wirpsza
Reżyseria i dekoracje	- WOWO BIELICKI
Kostiumy	- BEATA WODECKA
Kierownictwo muzyczne i realizacja nagrania	- JERZY ADAM NOWAK
Ruch sceniczny	- EWA CZEKALSKA

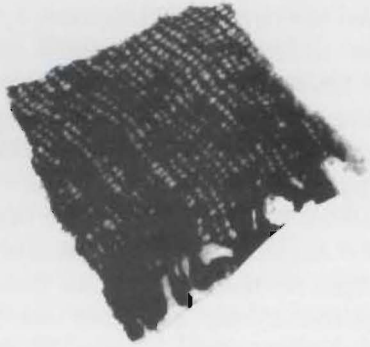
O s o b y :

Macheath, zwany Mackie Majcher	- Wiesław Cichy /gościnnie/
	- Dariusz Błażejewski /gościnnie/
Jonatan Jeremiasz Peachum	- Andrzej Gałła /gościnnie/
	- Jerzy Gronowski
	- Adam Wolańczyk
Celia Peachum, jego żona	- Janina Buława
Polly Peachum, jego córka	- Ewa Niżańska-Wójtowicz
Brown, szef policji londyńskiej	- Tadeusz Sokołowski
Lucy, jego córka	- Katarzyna Skolik-Miedziak
	- Barbara Matusiewicz
Jenny-Knajpiarka	- Jolanta Adamczyk-Zakrzewska
Smith, konstabl	- Wiesław Lipiński /gościnnie/
Pastor Kimball	- Jerzy Gronowski
Filch, żebrak	- Robert Chmielewski
Śpiewak podwórzowy	- Andrzej Dziupiński
Banda	
Matyjas "Kikut"	- Michał Świtała
Kuba "Krzywy Paluch"	- Ryszard Węgrzyn
Robert "Piła"	- Adam Wolańczyk
Walter "Karawaniarz"	- Andrzej Dziupiński
Jimmy "Wyskrobek"	- Andrzej Sosnowski
Edek	- Piotr Bała*
Prostytutki	
Stara prostytutka	- Robert Chmielewski
Molly	- Irena Wójcik
Betty	- Barbara Matusiewicz
	- Katarzyna Skolik-Miedziak
Vixen	- Violetta Bochyńska
Dolly	- Bożena Biernacka*
* * *	- Magdalena Grochowska*
Żebracy	- Adam Wolańczyk
	- Andrzej Dziupiński
	- Tadeusz Sokołowski
	- Ryszard Węgrzyn
	- Marek Smółka*
Konstable	- Piotr Bała*
	- Marek Smółka*

Asystenci reżysera	- Jerzy Gronowski
	- Ryszard Węgrzyn
Asystent scenografa	- Iwona Najduch
Inspicjent	- Marzena Pieszko
Sufler	- Elżbieta Solarek

11

PREMIERA W MAJU 1995 R.



Właścicielem praw do scenicznej realizacji "Opery za trzy grosze" jest Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein

*adepci

BERTOLT BRECHT

- jedna z najbardziej kontrowersyjnych postaci literatury XX wieku. Komunista, dialektyk, materialista, racjonalista, który nie lękał się nigdy prawdy, widział słabości nowego ustroju. Moralista i asceta, który lubił dobre życie, wygodne mieszkania, francuskie sery i wina. Człowiek pełen sprzeczności. Znaleźć je można w jego dziełach. Wielki poeta, nie zawsze doceniany, który odnowił literacki język niemiecki, sięgając zarówno do jego współczesnej plebejskiej warstwy, jak i do źródeł, do owej surowej i prostej niemczyzny, jaką Luter tłumaczył "Biblię". Autor sztuk, które obiegły cały świat i szokowały mieszczan - stał się po latach klasykiem, a jego dzieła - lekturą szkolną. Zwolennik teatru politycznego i wychowawczego przeszedł do historii jako autor niezapomnianych songów, cenionych przede wszystkim ze względu na ich walory rozrywkowe.

Bertolt Brecht urodził się 10 lutego 1898 w Augsburgu. W metryce nosił imiona Eugen Berthold Friedrich, ale uznał je za zbyt rojalistyczne i sam wybrał sobie bardziej plebejską formę - Bertolt lub Bert. Jego ojciec, urzędnik, a później dyrektor znanej w świecie papierni Haindlów, był katolikiem, natomiast matka Sophie była wyznania ewangelickiego, w którym wychował się przyszły pisarz i jego brat. Oboje rodzice byli pochodzenia szwabskiego.

W roku 1917 Brecht ukończył gimnazjum realne i rozpoczął w Monachium studia medyczne. Po roku musiał je przerwać, zmobilizowany jako sanitariusz do lazaretu wojskowego, gdzie zajmował się głównie chorymi wenerycznie. Po wojnie wrócił do studiów medycznych, ale po dwóch latach zrezygnował, gdyż pochłonęła go praca krytyka teatralnego. Wiódł bujne życie w stylu cyganerii artystycznej. Mając dwadzieścia lat napisał swój pierwszy dramat "Baal", który wystawiony w Lipsku spowodował niemalże skandal. Wkrótce też ożenił się z aktorką Marianne Zoff, która urodziła mu córkę. Z wcześniejszego związku z Paulą Banholzer miał już nieślubnego syna Franka. W roku 1924 urodził mu się drugi syn ze związku z Heleną Weigel, aktorką, która kilka lat później zostanie jego żoną. W tym czasie przeprowadził się do Berlina i pracował jako asystent literacki w Deutsches Theater Maxa Reinhardta. Jednak największą rolę w jego działalności teatralnej odegrała współpraca z innym wielkim reżyserem - Erwinem Piscatorem. Brecht dużo pisze i publikuje. W roku 1926 następuje jego pierwsze zbliżenie do marksizmu, w którym będzie się metodycznie dokształcał, aż po uczęszczanie do Marksistowskiej Szkoły Robotniczej w Berlinie.

Rok 1928 to przełom w karierze Brechta. Powstaje wówczas "Opera za trzy grosze". Jej niewiarygodne powodzenie na całym świecie sprawiło, że w ciągu najbliższych pięciu lat zyskała 18 przekładów i ponad 10 tysięcy przedstawień. Dzięki niej Brecht stał się bogaty. Polska prapremiera "Opery", bodajże najwcześniejsza z obcych, odbyła się 4 maja 1929 w warszawskim Teatrze Polskim , a reżyserował ją Leon Schiller. Sztuka ta szła w atmosferze skandalu politycznego i obyczajowego. Mimo entuzjazmu widowni, po 20 spektaklach teatr musiał z niej zrezygnować.

W dalszej swej twórczości Brecht formułuje program dydaktyczny teatru oraz teorię teatru epickiego wraz z kluczowym pojęciem "efektu obcości". Jawnie deklaruje się po stronie komunizmu (choć sam do partii nigdy nie wstąpił), pisząc m.in. sztukę "Matka" według powieści Gorkiego. W roku 1933, po dojściu do władzy Hitlera, zmuszony jest wraz z rodziną opuścić Niemcy, gdyż znajdował się na jednym z pierwszych miejsc czarnej listy. Osiedlił się w Danii. W roku 1939 wyjechał do Szwecji, a gdy Hitler wkroczył do Norwegii, uciekł do Finlandii i tam czekał na wizę imigracyjną do Stanów Zjednoczonych. W roku 1941, wraz z innymi uchodźcami, pojechał przez Związek Radziecki do USA.Tam, w Santa Monica,spędził wojnę w towarzystwie innych niemieckich emigrantów politycznych. Był to bardzo trudny okres w życiu Brechta. Nie znalazł uznania w teatrze amerykańskim, nie udało mu się również nawiązać współpracy z filmem. Kiedy po zakończeniu wojny postanowił wrócić do Europy, miał trudności z zezwoleniem na wyjazd, ponieważ był bezpaństwowcem. Musiał w 1947 roku stanąć przed Komisją do Badania Działalności Antyamerykańskiej. Wyparłszy się komunizmu, nazajutrz odleciał do Paryża z rodziną, oprócz syna Stefana, który jako obywatel amerykański został w USA. Nieślubny syn Brechta Frank zginął pod Stalingradem.

Rok spędził Brecht w Szwajcarii. Tu napisał "Małe organon dla teatru", najważniejszą w jego dorobku rozprawę teoretyczną. Ponieważ alianckie władze okupacyjne zabroniły mu wstępu do Niemiec zachodnich, udał się okrężną drogą do Berlina wschodniego. Po słynnej inscenizacji "Matki Courage" (11 stycznia 1949) z tytułową rolą Heleny Weigel, Brecht zdecydował się założyć swój zespół teatralny, który nazwał Berliner Ensemble. Urzeczywistniło się jego

stare marzenie o eksperymentalno-twórczym kolektywie. Resztę swojego życia poświęcił przygotowywaniu modelowych realizacji wielu swoich dawniejszych i nowych sztuk. Zmarł nagle na zawał serca 14 sierpnia 1956 roku.

Brecht był przekonanym komunistą, należał do licznego w okresie między i zaraz po wojnie kręgu zachodnioeuropejskich lewicowych intelektualistów, którzy wierzyli, że za pomocą idei marksizmu i leninizmu można zbudować lepszy, sprawiedliwszy świat. Jednak teatr Brechta nie mieścił się w kanonach realizmu socjalistycznego, uznawanego za jedynie słuszną estetykę w państwach dawnego bloku komunistycznego. W Związku Radzieckim, gdzie Brechta przyjmowano z honorami, jego sztuki do 1960 roku nie miały prawa wstępu. W NRD ze względu na propagandowe znaczenie obecności Brechta musiano tolerować jego działalność, choć też niektóre spektale zdejmowano z afisza.

Brecht ma wiele tytułów do sławy, ale najgłośniejszym jego utworem pozostała "Opera za trzy grosze" i po dziś dzień nie schodzi ze scen całego świata. Co wpływa na jej popularność? Przede wszystkim świetne wyważenie wszystkich elementów: sensacji, muzyki, erotyki. Bezbłędny montaż poszczególnych obrazów i scen, wewnętrzny rytm całego utworu, a także zjadliwy dowcip, poetyckie songi i powiedzonka, które weszły do potocznego języka. "Opera za trzy grosze" jest pozycją wyjątkową w twórczości Brechta. Do najbardziej znanych dramatów należą ponadto: "Wzlot i upadek miasta Mahagonny", "Strach i nędza Trzeciej Rzeszy", "Życie Galileusza", "Matka Courage i jej dzieci", "Dobry człowiek z Seczuanu", "Kariera Artura Ui", "Kaukaskie kredowe koło" oraz "Turandot czyli kongres wybielaczy".

Opracowano na podst.:
Roman Szydłowski "Bertolt Brecht";
Robert Stiller "Życie i twórczość Bertolta Brechta"

KURT WEILL,

kompozytor niemiecki, urodził się w roku 1900 w Dessau, zmarł w 1950 w Nowym Jorku. Był uczniem Busoniego i Humperdincka. Początkowo komponował symfonie, koncerty, utwory trudne, o awangardowym charakterze. Przełomowym momentem jego działalności artystycznej był rok 1927, kiedy szukając tekstów, do których mógłby napisać muzykę, spotkał Brechta. Ten zaproponował mu ballady z cyklu "Mahagonny" opublikowane w "Brewiarzu domowym". Wspólnie zmontowali śpiewogrę (Songsspiel), którą zgłosili na festiwal muzyki kameralnej w Baden-Baden odnosząc duży sukces. Weill wprowadził do "Mahagonny" rytmy jazzowe i znakomicie utrafił w gust publiczności. Główną rolę w tym spektaklu grała i śpiewała jego żona, Lotte Lenya, w przyszłości jedna z najlepszych odtwórczyń songów Brechta. W roku 1930 powstała druga wersja tego utworu, nowatorska w formie opera "Wzrost i upadek miasta Mahagonny".

Ale najsłynniejszym wspólnym dziełem Weilla i Brechta była "Opera za trzy grosze", klasyczny utwór światowego repertuaru rozrywkowego, którą można uznać za pierwszy europejski musical. Napisali jeszcze wspólnie oratorium "Lot Lindbergha" i opero-balet "Siedem grzechów głównych drobnomieszczanina".

W roku 1933 Kurt Weill, uciekając przed Hitlerem, wyemigrował do Paryża. W tym samym roku rozstał się z Brechtem, rozczarowany chłodnym przyjęciem, jakie spotkało ich balet "Siedem grzechów głównych drobnomieszczanina". W 1935 roku Weill zamieszkał w Nowym Jorku. Nadal komponował - komedie muzyczne i muzykę filmową - ale jego twórczość uległa komercjalizacji, utraciła drapieżność na rzecz gładkiej melodyjności.

Najciekawsze utwory napisał w okresie współpracy z Brechtem. Była to muzyka żywołowa, o charakterze na poły kabaretowym, na poły jarmarcznym. Elementy jazzu, groteski, umyślna banalność i łatwość wykonania wytworzyły w sumie charakterystyczny stop indywidualny, nie do naśladowania.

Song (ang. pieśń, piosenka) - typ piosenki kabaretowej, nieraz ulicznej, zawierający akcenty krytyki społecznej, także pieśń przerywająca akcję dramatu, rodzaj poetyckiego komentarza o wymowie społeczno-politycznej.

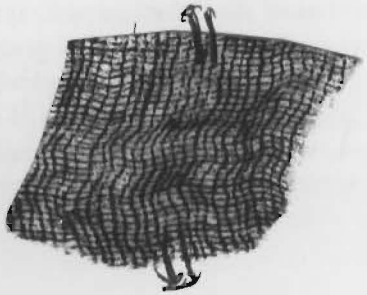
A rekiny w oceanie
Mają zębów pełen pysk.
Macheath ma w kieszeni majcher,
Lecz kto widział jego błysk?

Kiedy rekin krwią się splami,
Krew w pamięci musi trwać...
Mackie nosi rękawiczki,
Żeby nic nie było znać.

Jarmark w Soho

Wmawiają w nas, że nie ma większej cnoty
Niż kroczyć śladem ludzi wielkich duchem,
Żyć w norze, z kupą ksiąg i pustym brzychem.
Ja nie mam na to zdrowia i ochoty,
Niech takie życie wiedzie, kto ma chęć,
Co do mnie, przyznam się, że mam go dość,
I bardzo bym się dziwił gdyby ktoś
Na takim wikcie wyżył przez dni pięć.
Na diabła wolność, gdy masz głodny być!
Tylko w komforcie można mile żyć!

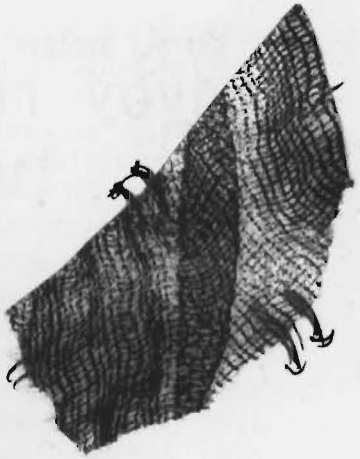
Ballada o przyjemnym życiu



Niestety, jest to smutny fakt,
Że człowiek zły, a biedny świat.
Człowiek hołduje chętniej dobru niźli złu,
Ale warunki nie sprzyjają mu.

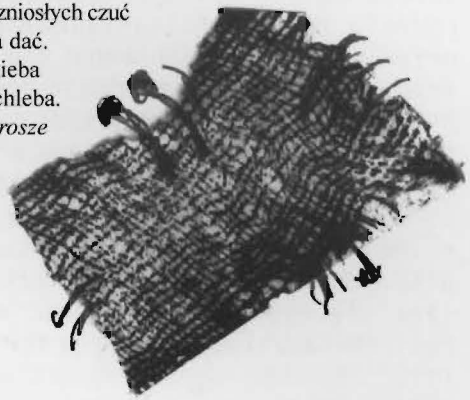
Pierwszy finał za trzy grosze

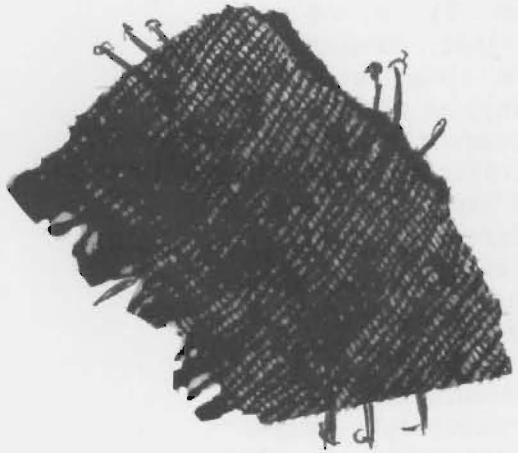
Panowie, co uczycie nas uparcie,
Jak żyć cnotliwie, jak się grzechu strzec,
Zechciejcie pierwej dać nam wszstkim żarcie,
Bez tego nic. To najważniejsza rzecz.
O wy, brzuchaci miłośnicy waszych cnót,
To jedno niech pamięta każdy z was:
Wpierw trzeba żarcie dać, by zaspokoić głód,
A później przyjdzie i na morał czas.
Niech nędzarz może wpierw, kiedy potrzeba,
Z wielkiego bochna wziąć też kromkę chleba.



Uczycie nas, jak suknie się podnosi,
Jak rozkosz dawać, jak podniecać was,
Niech żreć dostanie, kto was o to prosi,
Ne wszystko inne potem będzie czas.
Wy, którym miły jest nasz wstyd i wasza chuć,
Przestańcie komunałów wodę lać,
Głodomór nie ma zdrowia do tych wzniosłych czuć
Wpierw żarcie potem morał można dać.
Miast nędzarzowi pleść o łasce z nieba
Daj, jeden z drugim, pół swojego chleba.

Drugi finał za trzy grosze





Na karku głowę masz
I nią się rządzić chcesz,
A spróbuj, czy wyżywi się
Z twej głowy choćby wesz.

Człowiek, proszę państwa,
Ma w życiu kiepski nos,
Bo nie widzi draństwa,
Marny jego los.

Zrób sobie wielki plan,
Gdy cenisz mądrość swą,
Zrób jeszcze jeden plan, tak samo
Nie wykonasz go.

Pieśń o znikomości wszelkich poczynań ludzkich

BERTOLT BRECHT

Gdyby rekiny były ludźmi

"Gdyby rekiny były ludźmi - zapytała pana K. mała córeczka jego gospodyni - czy byłyby milsze dla małych rybek?" "Zapewne - powiedział. -Gdyby rekiny były ludźmi, kazałyby zbudować w morzu dla małych rybek ogromne klatki, pełne pożywienia, zarówno roślin, jak i zwierząt. Dbałyby o to, by w klatkach była zawsze świeża woda i wydałyby szereg wszelkiego rodzaju zarządzeń sanitarnych. Jeśli na przykład rybka zraniłaby się w płetwę, zrobiono by jej natychmiast opatrunek, by nie umarła przedwcześnie rekinom. Aby zaś rybki nie były smutne, organizowano by co pewien czas wielkie festyny wodne, bo wesołe rybki smakują lepiej niż smutne. W wielkich klatkach istniałyby oczywiście także szkoły. W tych szkołach uczyłyby się rybki, jak pływać w paszczach rekinów. Uczyłyby się na przykład geografii, by móc odnaleźć wielkie rekiny, leżące sobie gdzieś leniwie. Najważniejszą sprawą byłoby oczywiście moralne wychowanie rybek. Uczono by je, że najpiękniej i najlepiej jest, kiedy rybka poświęca się radośnie, i że wszystkie powinny wierzyć w rekiny, a przede wszystkim w to, że troszczą się one o ich świetlaną przyszłość. Nauczono by rybki, że owa przyszłość jest zapewniona wtedy, kiedy nauczą się posłuszeństwa. Rybki muszą wystrzegać się wszelkich niskich, materialistycznych, egoistycznych i marksistowskich skłonności i natychymiast donosić rekinom, jeśli któraś z nich takie skłonności by zdradzała. Gdyby rekiny były ludźmi, prowadziłyby oczywiście także wojny pomiędzy sobą, o obce klatki z rybami, by zdobyć cudze rybki. Te wojny kazałyby prowadzić własnym rybkom, ucząc je, że pomiędzy nimi a rybkami należącymi do innych rekinów istnieje ogromna różnica. Rybki, mówiłyby im, są - jak wiadomo - nieme, ale milczą w zupełnie innych językach i dlatego nie mogą się w żaden sposób ze sobą porozumieć. Każda rybka, która zabije w czasie wojny kilka innych rybek, oczywiście wrogich, milczących w innym języku, otrzyma mały order z morszczynu i tytuł bohatera. Gdyby rekiny były ludźmi, istniałaby u nich oczywiście także sztuka. Istniałyby piękne obrazy, na których zęby rekinów przedstawiano by w przepysznych barwach, a ich paszcze wyglądałyby, jak ogrody rozkoszy, w których można cudownie się bawić. Teatry na dnie morza pokazywałyby, jak bohaterskie rybki płyną pełne zachwytu w paszcze rekinów, a muzyka byłaby tak urzekająca, że rybki płynęłyby przy jej dźwiękach, z orkiestrą na czele, rozmarzone i pogrążone w najprzyjemniejszych myślach, do krtani rekinów. Gdyby rekiny były ludźmi, istniałaby także u nich religia. Nauczałaby, że prawdziwe życie rybek rozpocznie się dopiero w brzuchu rekinów. Poza tym, gdyby rekiny były ludźmi, skończyłaby się równość wszystkich rybek. Niektóre z nich otrzymałyby urzędy i stałyby ponad innymi. Troszkę większe mogłyby nawet pożerać mniejsze. To byłoby dla rekinów bardzo przyjemne, ponieważ otrzymywałyby częściej do zjedzenia większe sztuki. A większe, zajmujące odpowiedzialne stanowiska, dbałyby o porządek wśród rybek. Byłyby nauczycielami, oficerami, inżynierami przy budowie klatek itd. Krótko mówiąc, gdyby rekiny były ludźmi, nastałaby wreszcie kultura w morzu."

B.Brecht
"Przypowieści o panu Keunerze"

LOTTE LENYA

TO BYŁY CZASY!

Elżbieta Hauptmann, sekretarka i nieodstępny cień Bertolta Brechta, była pierwszą osobą, która przeczytała o ogromnym sukcesie wznowionej w Londynie "Opery żebraczej" Johna Gaya. Zamówiła bezzwłocznie egzemplarz sztuki i zaczęła w wolnych chwilach tłumaczyć na surowo tekst, oddając scena po scenie gotowe niemieckie tłumaczenie Brechtowi. Brecht pracował wówczas intensywnie nad własną sztuką,ale w tym okresie zazwyczaj prowadził równocześnie niezliczoną ilość prac. Owe rajfurki, włóczędzy i żebracy osiemnastowiecznego Londynu z "Opery żebraczej" tworzyli świat, który zachwycił Brechta; dlaczegoż nie dać im przemówić językiem jego ojczyzny? W przerwach pracy zaczął Brecht - dla zabawy, dla rozrywki - majsterkować przy tej czy innej scenie, usuwać rzeczy, które mu nie odpowiadały, zmieniać i dodawać własne pomysły.

Tak postępował zawsze. Jest to (jak twierdzili wielbiciele) adaptowanie, własne interpretowanie, współtworzenie, aktualizowanie czy też (ten pogląd reprezentowali przeciwnicy Brechta) rozbój, plagiatorstwo, bezwstydne przywłaszczanie sobie utworów dawnych mistrzów - Marlowe'a, Shakespeare'a, Villona czy nawet prawie współczesnych pisarzy, jak Kipling, Gorki i Klabund. "Dlaczego mielibyśmy twierdzić, że Brecht nie kradnie? - powiedział jeden z berlińskich przyjaciół. - Są to jednak genialne kradzieże". - Brecht nie bronił się z zasady przed żadnymi zarzutami, zachowując tajemnicze, obojętne i pełne wzgardy milczenie.(...)

Faktem jest,że nikt nie ma już dzisiaj najmniejszej wątpliwości, iż Elżbieta, tłumacząc owej zimy 1927-28 roku tekst "Opery żebraczej" wykazała wspaniałe wyczucie. Brecht zaprosił do siebie natychmiast Kurta Weilla i oświadczył mu, że znalazł sztukę, do której Weill będzie mógł skomponować "ilustrację muzyczną". Oczywiście oryginalna partytura Pepuscha do dzieła Gaya nie wchodziła w rachubę. Potrzebne było coś oryginalnego, jaskrawego, mocnego i współczesnego, co wyraziłoby to samo, co język Brechta - muzyka o podobnej, co Brechtowskie środki wyrazu, nośności.

Była to druga współpraca Brechta z Weillem - i pierwszy pełnospektaklowy utwór muzyczny. O ile pamiętam, Kurt jako pierwszy odwiedził na początku 1927 roku Brechta. Znał kilka jego wierszy, które wstrząsnęły nim głęboko. (...)

W czasie pierwszego spotkania Weill doszedł do przekonania, że ten młody poeta nosi w sobie pomysły, które wymagałyby napisania muzyki. Brecht grywał na gitarze, śpiewał - po amatorsku, ale z ogromnym żarem - stare ballady, skomponował nawet prymitywny akompaniament do pisanych przez siebie ballad. (...)

Na początku 1928 r. dowiedzieliśmy się, że młody niemiecki aktor, Ernst Joseph Aufricht, który postanowił zostać producentem, wynajął Theater am Schiffbauerdamm. Był to stary dom, położony w samym środku dzielnicy teatralnej. Aufricht, pełen optymizmu, rozpoczął poszukiwania sztuki, która uświetniłaby uroczystość otwarcia tego przybytku teatralnego. W kawiarni u Schlichtera udało się mu wyłowić Brechta. Tak, rzeczywiście, Brecht pracował nad nową sztuką. Była jednak niegotowa - prócz tego przyrzekł ją już innemu producentowi. Trudno - ale, zaraz, jest druga, z której sześć scen pisanych od niechcenia, jest wykończonych; oczywiście, Aufricht może sobie to wszystko przejrzeć. Kilka dni później, pewnego deszczowego wieczoru, służąca Aufrichta zgłosiła się do pracowni Brechta po rękopis, który przemoczony kompletnie, odniosła wkrótce z powrotem. Przeczytał go i Aufricht i Fischer (kierownik literacki) - i obaj stwierdzili, że jest to sztuka, jakiej poszukują! Potrzebna będzie oczywiście muzyka. Aufricht opowiedział mi ostatniego lata, co się działo, gdy Brecht, przynosząc dalsze sceny, napomknął o tym, że jest już i muzyka napisana przez niejakiego Kurta Weilla. Aufricht przeraził się. Czy to ten Weill, który ma opinię enfant terrible muzyki atonalnej? "Dobrze, niech będzie" - powiedział Brechtowi. W tajemnicy zaangażował młodego muzyka Theo Makkebena, który przejrzał oryginalną partyturę Pepuscha, by przgotować ją zamiast tego, co napisał Weill...

Data otwarcia teatru została wyznaczona na 28 sierpnia; konieczność dotrzymywania terminów przerażała Brechta. Zwołano pośpiesznie naradę, na której stwierdzono, że jedynym wyjściem byłby natychmiastowy wyjazd z Berlina - by

Brecht i Kurt mogli w spokoju wykończyć cały materiał. Ktoś zaproponował spokojną, małą miejscowość na francuskiej Rivierze i już 1 czerwca - Kurt i ja pociągiem, Brecht, Helena Weigel i ich syn Stefan samochodem - wyruszyliśmy na południe. (...) Gdy wracaliśmy do Berlina, Brecht i Kurt mieli już prawie całkowicie wykończony egzemplarz dla Engla, reżysera przedstawienia; dekoracje Nehera były już zaprojektowane. Dostałam rolę Spelunken-Jenny (Aufricht twierdzi, że dopiero po wysłuchaniu tanga-ballady w moim wykonaniu zrezygnował z partytury Pepuscha). Pierwszy etap prac był poza nami...

Spośród tłumu kibiców przyglądających się próbom pamiętam jednego: powieściopisarza i dramaturga Liona Feuchtwangera, któremu zawdzięczamy wspaniały pomysł z tytułem. Feuchtwanger zaproponował tytuł "Die Dreigroschenoper", na co Brecht zgodził się bez zastanowienia. (...) Wśród szacownych kół berlińskich rozeszła się pogłoska, że Brecht i Weill zamierzają zrobić publiczności afront jakąś mieszaniną opery, operetki, kabaretu, teatru bulwarowego, obcego amerykańskiego jazzu i czegoś tam jeszcze.(...)

Podczas premiery aż do sceny w stajni publiczność zachowywała się zimno i apatycznie, jakby przekonana, że przyszła na murowaną klapę. Dopiero później, po "armatnim" songu, podniosła się nieopisana wrzawa - i odtąd wiedzieliśmy już na pewno, że publiczność jest z nami. Od tego dnia ogarnęła Berlin gorączka "Opery za trzy grosze". Na ulicach nie gwizdano już innych melodii. Otwarty został "Bar za trzy grosze", w którym grano wyłącznie nasze melodie. "Styl Brechta i "styl Weilla" znalazł natychmiast naśladowców wśród innych dramaturgów i kompozytorów. Spacerując po parku Tiergarten minęłam w pewnej chwili zamyślona ślepego żebraka, który zawołał za mną: "Freulein Lenya, czy tylko na scenie zwraca pani uwagę na ślepych żebraków?"

Fragmenty wspomnień aktorki, żony kompozytora Kurta Weilla, pierwszej odtwórczyni roli Jenny; pierwodruk:"Theatre Arts"1957; przedruk za programem teatru STUDIO w Warszawie.

GRZEGORZ SINKO

ANGIELSKIE INSPIRACJE BRECHTA

W roku 1928 uroczyście obchodzono w Anglii dwóchsetletnią rocznicę *Opery żebraczej* Johna Gaya, sztuki dobrze już wprowadzonej na nowoczesną scenę angielską przez inscenizację Sir Nigela Payfaira z 1920 r. Prawdopodobnie Elisabeth Hauptmann zwróciła uwagę Brechta na dzieło, które partiami zaczęła tłumaczyć z egzemplarza reżyserskiego przedstawienia w Londynie. Oboje mogli zresztą mieć do dyspozycji także przekład niemiecki G.Calmusa, wydany w Berlinie w 1912 roku wraz z towarzyszącą oryginałowi muzyką J.Ch.Pepuscha.

Oryginał Gaya należy w literaturze światowej do dzieł satyrycznych o najwszechstronniejszym zasięgu. Powstał on ponoć z inicjatywy Swifta, przyjaciela autora, który doradził Gayowi napisanie "sielanki z Newgate" - największego londyńskiego więzienia. Anegdota ta jednoznacznie określa pierwowzory literackie i typ dzieła Gaya: jest to przeniesienie na scenę "eklogi miejskiej", popularnego w XVIII wieku rodzaju satyrycznego.

Już od czasów *Spectatora* mieszczaństwo angielskie, wpływając coraz silniej na życie kulturalne kraju, zaczęło pod hasłem wypierania cudzoziemszczyzny walczyć z importowaną do Londynu operą włoską. U podstaw tej walki leżała niechęć do dworskiego i arystokratycznego rodzaju, w którym triumfy święcił wówczas Haendel. Tym właśnie nastrojom dał wyraz Gay pisząc swe dzieło. Jak "ekloga miejska" była satyryczną anty-sielanką, tak jego utwór zamierzony został jako antyopera. Gay wprowadził do swego dzieła pod ironiczną nazwą "arii" melodie najpopularniejszych ówczesnych przebojów ulicznych, ułożone dla potrzeb sztuki i parodiujące język muzyczny opery włoskiej. Koniecznej adaptacji tych melodii dokonał dr Johann Christopher Pepusch, rodem z Hamburga. W ten sposób powstał nowy rodzaj dramatyczny, dla którego w Anglii przyjęła się nazwa *ballad opera* - termin odpowiadający później-

szemu niemieckiemu *Singspiel* i naszej *śpiewogrze*. [*Ballad* w j.ang. oprócz ballady oznacza także popularną piosenkę uliczną.]

Bohaterami Gayowskiej anty-opery mieli zostać , zgodnie z założeniami "sielanki z Newgate", londyńscy przestępcy i prostytutki, a bezpośredni temat niemal sam się narzucał: świeża w pamięci wszystkich była afera króla podziemia londyńskiego Jonathana Wilda i króla rozbójników, Jacka Shepparda, straconych w 1724 i 1725 roku. Sprawa ta ukazywała nieporadność i korupcję angielskiego wymiaru sprawiedliwości. W *Operze żebraczej* (i potem w *Operze za trzy grosze*) Wild pojawia się jako Peachum [*peach* - denuncjować], a Sheppard jako Kapitan Mecheath.

Przy pomocy *Opery żebraczej* Gay załatwił nie tylko swe porachunki teatralne, ale i polityczne. Utwór ten wyszedł jednak poza wąskie ramy paszkwilu osobistego. Gay nie na darmo przyjaźnił się ze Swiftem, największym krytykiem całości życia swoich czasów. W *Operze żebraczej* obrócił ostrze satyry przeciw całemu systemowi społecznemu, stawiając znak równości między bandą oszustów i rabusiów a elitą towarzyską i polityczną oraz między obyczajami zamtuza i spelunki a obyczajami wielkiego świata.

Ten właśnie element spotykamy u Gaya już niemal w takim nasileniu, jak potem u Brechta. /.../ W *Operze żebraczej* znalazł Brecht rzecz dokładnie przystającą do własnych potrzeb z lat 1927-1928. W dziedzinie muzyki również niemiły był mu Haendel, który właśnie w latach dwudziestych przeżywał w Niemczech renesans, służąc, jak stwierdza Schumacher [biograf Brechta], interesom reakcji; muzyczny punkt wyjścia był więc wspólny dla autora z XVIII i XX wieku. Brecht chciał przy tej okazji załatwić jeszcze inne porachunki - z Wagnerowską teorią Gesamtkunstwerk, której przeciwstawiał wyraźne oddzielenie słowa i muzyki, oraz z "kulinarnym" pojmowaniem sztuki, służącej tylko głaskaniu podniebienia. Osiemnastowieczne melodyjki Pepuscha, z którymi Brecht się zapoznał, nie nadawały się do tych porachunków. Stworzenie muzyki, podającej w formie popularnego "szlagieru" zgoła nie-szlagierowe treści, przypadło w udziale Kurtowi Weillowi.

Ówczesne poglądy społeczne Brechta nie wychodzą zbyt daleko poza horyzonty Gaya. *Opera za trzy grosze* stanowi podobnie jak *Opera żebracza* tylko wielką demaskację; dopiero późniejsza *Powieść za trzy grosze* /1934/ przyniesie marksistowską analizę przyczyn zła. Po pierwszych sukcesach *Opery* Brechta Kurt Tucholsky [pisarz i publicysta niemiecki] miał pełną rację porównując autora do człowieka, który przy pożarze domu grzeje sobie zupę, co bynajmniej nie oznacza, iżby dom płonął właśnie dla niego.

Brecht zachował w *Operze za trzy grosze* całą pierwotną intrygę dzieła Gaya; nawet absurdalne zakończenie wywodzi się wprost z oryginału. U Gaya w Prologu występuje Aktor i Żebrak (sobowtór nadszarpniętego finansowo autora). Ten proponuje Aktorowi wystawienie swej opery, skąd nb. wywodzi się tytuł dzieła; *Opera żebraka* (nie zaś *żebracza!*, jak tłumaczy się w Polsce). Kiedy na końcu sztuki Macheath ma zostać powieszony, znowu ukazuje się Żebrak i Aktor. Na jego prośbę Żebrak zmienia tok akcji, jako że opera musi się kończyć szczęśliwie. Ironiczne ułaskawienie u Brechta jest powtórzeniem tego pomysłu.

Poza zmianami kompozycyjnymi, wynikłymi z całej teorii Brechtowskiego Songspiel w odróżnieniu od Singspiel Gaya, główne różnice między *Operą żebraczą* a *Operą za trzy grosze* wynikają z przeniesienia akcji w czasie - z Londynu lat 1720-tych do Londynu nie istniejącego nigdy i nigdzie, a złożonego głównie z elementów angielskiej powieści kryminalnej (inspektor Brown ze Scotland Yardu) i z reminiscencji *Olivera Twista* Dickensa (środowisko złodziei i żebraków). *Opera za trzy grosze* jest przykładem udanej inspiracji przez dzieło - oderwane od swego kontekstu narodowego i kulturalnego - w którym poeta innej epoki i z innego kraju znalazł to, czego właśnie poszukiwał.

Z rzeczy zasadniczych znalazł Brecht w *Operze żebraczej* w pierwszym rzędzie wzór sztuki "parabolicznej", a nie "odzwierciedlającej": w Prologu Gaya Aktor i Żebrak wyraźnie zapowiadają przecież parabolę między światem złoczyńców a wielkim światem. Forma angielskiej "opery balladowej" dawała ponadto przykład tego, ku czemu sam Brecht od dawna zmierzał - widowiska ludowego z piosenkami wkomponowanymi w dialog, ale często komentującymi go w sposób niezależny. Praca nad *Operą za trzy grosze* i zaraz potem *Mahagonny* pozwoliła Brechtowi sformułować dalsze własne zasady teoretyczne: m.in. dążenie do przemiany "kulinarnie" rozkoszującego się sztuką widza w aktywnie "studiującego" obserwatora oraz oddziaływanie nie na uczucie, lecz na intelekt. Obie te zasady są istotne dla wszystkich form satyry. Natomiast luźną formę "opery balladowej" nietrudno już było Brechtowi przekształcić w rodzaj montażu oddzielnych scen, "ładujących się" tylko wzajemnie swym niby elektrycznym napięciem. Oczywiście Brecht nie zawdzięcza Gayowi teorii teatru epickiego, ale praca nad *Operą żebraczą* niewątpliwie pomogła mu w sprecyzowaniu pewnych punktów.

"Dialog" 1964 nr 5

PAUL JONSON

BERTOLT BRECHT - SERCE Z LODU

(...)Bertolt Brecht stworzył nowożytną, wyrafinowaną sztukę propagandową, znakomicie wykorzystując jedną z dwudziestowiecznych, nowych instytucji kulturalnych - teatr szeroko wspierany przez państwo. Przez dwa dziesięciolecia po swojej śmierci, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych naszego wieku Brecht był prawdopodobnie najbardziej wpływowym pisarzem na świecie. Do dzisiaj pozostaje teajemniczą postacią, tak zresztą, jak za swego życia. Był to świadomy wybór jego samego i partii komunistycznej, to jest organizacji, której Brecht służył wiernie przez trzydzieści lat.(...)

Poczynając od roku 1919, Brecht szybko stał się znanym literatem, najpierw jako krytyk, którego obawiano się z powodu surowości oceny, brutalności i okrucieństwa, później w samym teatrze - dzięki grze na gitarze, umiejętności pisania songów i śpiewania ich wysokim, niezwykle hipnotycznym głosem.

Nastawienie teatru niemieckiego we wczesnych latach dwudziestych było mocno lewicowe i Brecht z niego czerpał dla siebie wskazówki. Pierwszym jego sukcesem był "Spartakus", którego tytuł zmieniono na "Werble w nocy"(1922) - za tę sztukę Brecht otrzymał nagrodę imienia Kleista, przyznawaną najlepszym młodym dramaturgom. Wywołało to wrzawę ze strony radykalnej prawicy, ale Brecht nie był wówczas ideologiem, a raczej oportunistą. Chciał zwrócić na siebie uwagę i powiodło mu się to w sposób zadziwiający. Celem jego było *epater la bourgeoisie*. Demaskował kapitalizm i wszystkie instytucje klasy średniej. Atakowal armię. Lubił, by jego utwory prowokowały konflikty i skandale. Ideałem dla niego było, by sztuka wywoływała gwizdy i sykania jednej połowy słuchaczy i wojowniczy aplauz drugiej. Tradycyjny odbiór teatru,oparty na pieczołowitej analizie estetycznej, Brechta nie interesował. Pogardzał tradycyjnymi intelektualistami, zwłaszcza akademickimi, lub romantykami. Stworzony przez Brechta nowy model jajogłowego (sam był jego prototypem) to człowiek szorstki, twardy, bezduszny, cyniczny, trochę gangster, trochę krzepki sportowiec. Brecht chciał wprowadzić do teatru ochrypłą, pełną potu i gwałtu atmosferę sportowego stadionu. Odrzucił austroniemiecką tradycję muzyczną na rzecz metalicznego, powtarzającego się refrenu, znajdując pokrewną duszę w żydowskim kompozytorze Kurcie Weillu, z którym współpracował. Chciał by jego teatr pokazał niejako swój szkielet, całą maszynerię osłaniającą iluzję: był to jego nowy rodzaj prawdy. Urzekała go maszyneria, tak jak inżynierowie, którzy ją tworzyli i nią kierowali. Siebie widział jako operatora, inżyniera umysłu.

Wiele Brechtowskich postaw i działań w latach dwudziestych odzwierciedlało jego geniusz autoreklamy. Niektóre pomysły dotyczące swego ubioru wziął zza Atlantyku. Inne były wybitnie europejskie. Skórzana kurtka z paskiem i kaszkiet to ulubiony strój młodych ludzi z Czeka, stworzonej przez Lenina w 1918. Brecht dodał swój własny wynalazek: skórzany krawat i kamizelkę z rękawami z materiału. Chciał wyglądać na pół jak student, na pół jak robotnik, ale w pełni elegancko. Jego wrogowie twierdzili, że nosi jedwabne koszule pod proletariacką uprzężą. Zuckmayer nazwał go "krzyżówką szofera ciężarówki z jezuickim seminarzystą". Brecht dopełnił swój własny styl specjalnym zaczesaniem włosów prosto do dołu na czoło i noszeniem stałego trzydniowego zarostu. Okulary Brechta były w szarym, ulubionym przez niego kolorze. Pisał na specjalnej szarej bibułce, teksty swoich sztuk publikował w ciemnoszarej oprawie papierowej. Samochód Brechta, otwarty Steyr, był także w szarym kolorze. Otrzymał go od producenta, za napisanie wierszy reklamowych. Krótko mówiąc Brecht miał nadzwyczajny talent do prezentacji wizualnych.

Rok 1926 był godny uwagi za względu na rozpoczęcie przez Brechta współpracy z Weillem. W 1928 tworzą "Operę za trzy grosze", której premiera okazała się natychmiast miażdżącym przebojem w Niemczech i na całym świecie. Sukces dzieła w dużej mierze zawdzięczano chwytliwej i wysoce oryginalnej muzyce . Brecht potrafił jednak zdobyć większość zasługi i gdy w końcu pokłócił się z Weillem, oświadczył pogardliwie; "Spuszczę ze schodów tego fałszywego Richarda Straussa".

Brecht zdobywał laury m.in. dzięki swej wielkiej umiejętności postępowania w życiu publicznym i polityce show businessu. Drugi powód kryjący się za jego rosnąca sławą , to uznanie go w roku 1930 przez partię komunistyczną za swoją gwiazdę, co dało mu korzyści wynikające z jej potężnego instytucjonalnego wsparcia. Brecht nigdy nie miał znaczenia w Moskwie czasów Stalina i nawet Komunistyczna Partia Niemiec uważała niektóre jego sztuki za heretyckie. Brecht dał do zrozumienia, że gotów nagiąć się do dyscypliny partyjnej, chodził na wykłady z marksizmu-leninizmu i uznał ten system za atrakcyjny intelektualnie.(...)

Dojście Hitlera do władzy przerwało nagle tę pełną sukcesów karierę i Brecht opuścił Niemcy. (...)Stanowczo odmówił wyjazdu na wojnę w Hiszpanii. Jeździł kilkakrotnie do Moskwy, sądził jednak słusznie, że Rosja to nie jest bezpieczne miejsce dla takich ludzi jak on i nigdy nie przebywał tam dłużej niż kilka dni.(...) Nigdy nie polubił też rzeczywistości amerykańskiej.(...)

Kształtujący się po klęsce Hitlera marionetkowy sowiecki reżim w Niemczech Wschodnich, walczący o zaspokojenie ambicji kulturalnych, dążył do zjednania sobie jakiejś wybitnej postaci literackiej.(...) Wystawna, potężnie sybsydiowana premiera "Matki Courage i jej dzieci", mająca miejsce w Berlinie Wsch., była wielkim sukcesem, a przybyli na nią krytycy z całej Europy. Przekonało to Brechta, by założyć bazę w Niemczech Wschodnich. Jego plany były jednak bardziej zawiłe.(...) W lecie 1949 Brech zdobył, za pomocą dwulicowości i łgarstwa, dokładnie to, co chciał: austriacki paszport, poparcie rządu wschodnioniemieckiego i szwajcarskie konto bankowe. Za miejsce stałego pobytu obrał Berliner Ensemble, który były jego własną trupą teatralną. (...) Miał sześćdziesięciu aktorów, ponadto projektantów kostiumów, scenografów oraz muzyków, dziesiątki pracowników technicznych, razem dwieście pięćdziesiąt osób. Mógł prowadzić próby nawet pięć miesięcy.(...)

By przeżyć, mówił Brecht, musisz być egoistą. Najważniejszym przykazaniem jest: "Bądź dobry dla siebie!" Brecht dążył do swych egoistycznych celów z systematyczną i zimnokrwistą bezwzględnością, którą rzadko się spotyka. Przyjął ponurą logikę służalczości: jeśli kłaniał się silniejszemu, to tyranizował słabszego. Jego postawa wobec kobiet była straszliwie logiczna: sprawiał, że wszystkie służyły jego celom. Były kurami w zagrodzie, gdzie on był kogutem . (...) Idee były dla niego ważniejsze od ludzi. Ludzkość przez duże "L" była ważniejsza od mężczyzn i kobiet, od żon, synów i córek. Florence, żona Oscara Homolki podsumowała to taktownie: "W stosunkach z innymi był bojownikiem o prawa ludzkie, nie troszcząc się nadmiernie o szczęście bliskich mu osób". Brecht twierdził, cytując Lenina, że trzeba być bezwzględnym wobec jednostek, by móc służyć kolektywowi.

Tę samą zasadę stosował w pracy. Miał wysoce oryginalny i twórczy styl prezentacji, ale treść najczęściej była wzięta od innych pisarzy. Miał talent adaptacji, był parodystą, potrafił odnowić i uwspółcześnić wątki i idee innych ludzi. Jest chyba prawdą, że poza nim żaden pisarz nie osiągnął takiej sławy, przyczyniając się do niej tak mało tym, co było jego własne.

Paul Johnson "Intelektualiści"

Witold Gombrowicz IWONA, KSIĘŻNICZKA BURGUNDA * *Sławomir Mrożek* EMIGRANCI * *Gerhart Hauptmann* TKACZE * *Ryszard Latko* TATO, TATO SPRAWA SIE RYPŁA * *William Gibson* DWOJE NA HUŚTAWCE * *Pavel Landovsky* POKÓJ NA GODZINY * *Leonard Gershe* MOTYLE SĄ WOLNE * *Aleksander Fredro* ŚLUBY PANIEŃSKIE * *Aleksander Fredro* MĄŻ I ŻONA * *Oscar Wilde* TRAGEDIA FLORENCKA * *Michael Jacobs* OSZUŚCI * *Tennessee Williams* TRAMWAJ ZWANY POŻĄDANIEM * *Marek Koterski* NIENAWIDZĘ * *Stanisław Wyspiański* WESELE * *Carlo Gozzi* KRUK * *Ryszard Latko* ZACHCIAŁO SIE WOM KALWARII * *Aleksander Fredro* ZEMSTA * *Edmond Rostand* CYRANO de BERGERAC * *Vlastimil Novak, Stanislav Oubram* O JASIU I LEŚNEJ PANNIE * *Vlastimil Novak, Stanislav Oubram* PIM, ALFRED I BIAŁA DAMA

Teatr Dramatyczny

im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu

Sezon '94/95

Dyrektor
WOWO BIELICKI

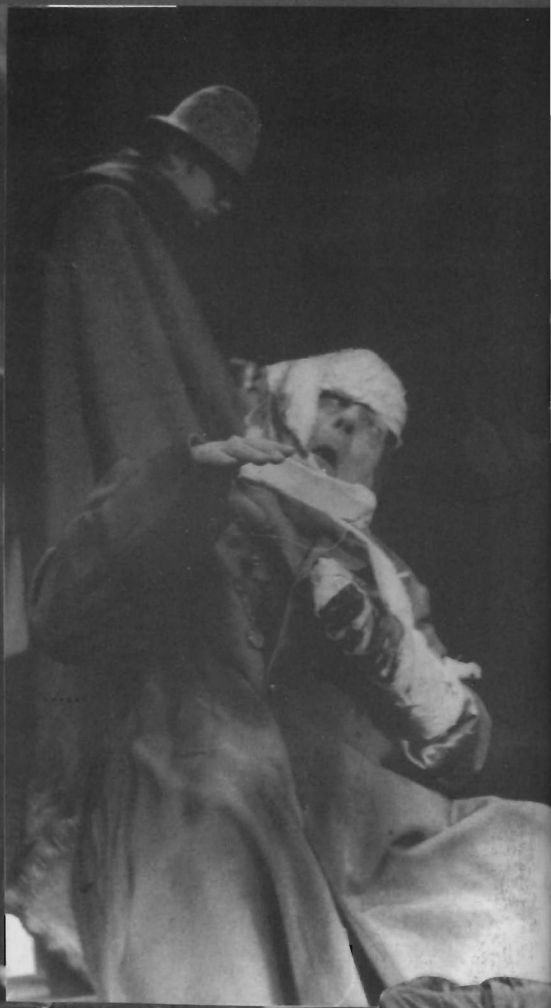
Zastępca dyrektora - Danuta Kubica
kierownik literacki - Olga Haak;
koordynator pracy artystycznej - Jerzy Gronowski; kierownik impresariatu - Renata Haraźna;
kierownik techniczny - Halina Pikul;
brygadier sceny - Wojciech Łaska.
Kierownicy pracowni: elektroakustycznej - Mirosław Orłowski, krawieckiej - Danuta Kłapińska, stolarskiej - Piotr Budbaros, malarsko-tapicerskiej - Jadwiga Polniak, plastycznej - Beata Wodecka.

Redakcja programu - Olga Haak
Opracowanie graficzne - Katarzyna Gabrat
Zdjęcia - Maciej Masztalski
Skład - Mirosław Jurczak
Druk - Poldruk Wałbrzych

Adres teatru: pl. Teatralny 1,
58-300 Wałbrzych,
tel. (0-74) 250-12, fax 269-17.
Biuro Obsługi Widzów czynne od 7.30 do 15.30, tel. (0-74) 250-55, przyjmuje zamówienia na bilety indywidualne i zbiorowe.
Kasa teatru czynna na godzinę przed rozpoczęciem spektaklu,
tel. (0-74) 250-55

BERTOLT BRECHT
O POWSZEDNIM TEATRZE

Wy, artyści, którzy teatr robicie
W wielkich domach, pod sztucznymi słońcami
Wobec milczących tłumów, odwiedzajcie czasem
Ów teatr, co rozgrywa się na ulicach
Ten powszedni, różnorodny, niesławny
A tak żywy, ziemski i ze współżycia
ludzi
Zrodzony teatr, co rozgrywa się na ulicy.
Tu sąsiadka, naśladując gospodarza domu, wyraźnie
pokazuje
Potok słów jego przedstawiając,
Jak usiłuje temat rozmowy odwrócić
Od wodociągu, który pękł. A w parkach
Chłopcy wieczorem pokazują dziewczętom
Rozchichotanym, jak się to one bronią i przy tym
Zręcznie pierś pokazują. A ten pijak oto
Księdza w kazaniu naśladuje, który ubogim
Obfitość rajskich dóbr przyrzeka. Jakże
pożyteczny
Jest przecież taki teatr, poważny, wesoły,
I jak pełen godności! Nie jako papugi
Albo małpy naśladują tu wszyscy tylko po to,
by naśladować,
Obojętni na to, co naśladują, tylko by pokazać,
Że grać potrafią dobrze, własne przy tym cele
Mają bowiem na względzie. Obyście wy także,
Wielcy artyści, mimy znakomite, w tym względzie
Im dorównać zdołali! Doskonaląc siebie
W sztuce swej, nigdy nazbyt nie odchodźcie
Od tego powszedniego teatru, który oto
Na ulicy się toczy.



Teatr Dramatyczny

im. Jerzego Szaniawskiego
w Wałbrzychu

Zdjęcia na okładce i wewnątrz programu z próby "Opery za trzy grosze"