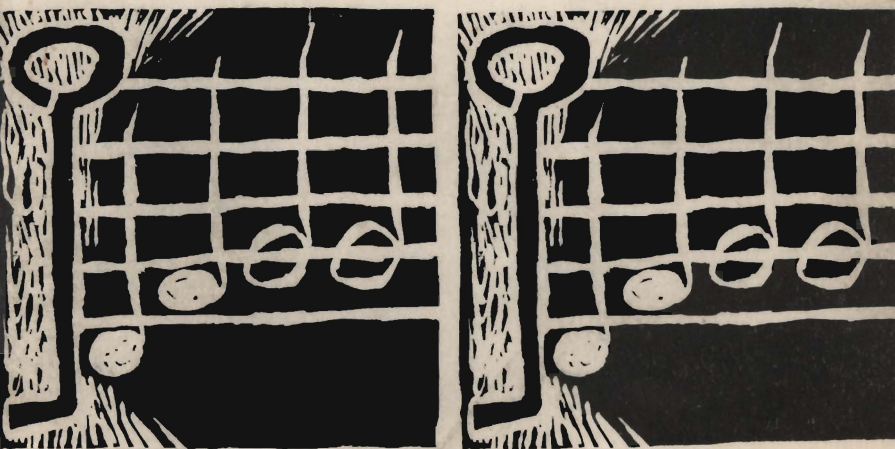


PAŃSTWOWY TEATR LUDOWY



BERTOLT BRECHT

OPERA ZA TRZY GROSZE

MONACHIUM



1

9

6

7

— To jest jedna z trzech noclegowni dla bezdomnych w Monachium. Posiada osiemset miejsc. Trzy razy tyle ludzi odchodzi z niczym od drzwi. Śpią w parkach, w zaułkach, policja wyrzuca ich, przegania, mogą chodzić całą noc po ulicach, ale spać im nie wolno.

— Biedacy. Skąd oni właściwie się wzięli?

— Znikąd. To są na ogół byli żołnierze. Przeważnie z frontu wschodniego.

— Tak traktuje się u was zasłużonych obywateli?

— To są frajerzy — macha Dutsch ręką. — A frajerów mniej więcej wszędzie traktuje się jednakowo. Cwańsi mają koncesje żebracze, jeszcze cwańsi są podoficerami w Bundeswehrze, a najcwańsi dziś nami rządzą. Zresztą tak jest wszędzie...

* * *

Dutsch ma okrutne poczucie humoru, zbliża się do żebraka, pochyla i zatroskanym, ojcowskim tonem mówi:

— Ach, proszę pana, jak pan może tak siedzieć na gołej ziemi? Przecież nabawi się pan reumatyzmu!

Zebrak podnosi szarą, zarośniętą twarz.

— Mein Goldschatz — powiada — mój złoty kotku, ty się nie martw o mój reumatyzm, ja mam specjalne nieprzemakalne, kilkuwarstwowe ubranie do pracy, ja już tak wiele lat siedzę, i wszystko jest w porządku.

— Patrz, jaki cwaniak — mówi do mnie Dutsch. — Człowiek się lituje, jak nad jakimś nędzarzem, a on ma taką organizację pracy... BeHaPe!

Program ilustrował
Szymon Kobyliński

— Nasz Związek jest instytucją podlegającą miastu — wyjaśnia żebrak — płacimy podatki, mamy zarząd, komisję rewizyjną, wybory do władz co roku... I kto nie należy do Związku, ten nie może żebrać, bo natychmiast pójdzie do więzienia. A do Związku dostać się nie jest łatwo, jest to instytucja dość elitarna, zrzeszająca prawie wyłącznie inwalidów wojennych, przeważnie z frontu wschodniego. Pijakom, awanturnikom i wykołajcom koncesji się nie wydaje. Ja na przykład musiałem jako argument decydujący podać, że za pieniądze zarobione na koncesji będę kształcił córkę. Dopiero to przełamało opory władz. I tak jest rzeczywiście, córka w tym roku kończy studia, będzie inżynierem, jeśli dostanie pracę, to natychmiast przestanie żebrac.

(A. Brycht — „Imex Haus”, Raport z Monachium, „Kultura” z 19.III.67 r.)



NA MARGINESIE „OPERY ZA TRZY GROSZE”

„Współcześni zaledwie przeczuwają jego znaczenie, dopiero przyszłe pokolenia ocenią jego dzieło w pełni”. Znakomity pisarz niemiecki Lion Feuchtwanger, mówiąc te słowa o Brechcie, nie przypuszczał zapewne, że okażą się one prorocze. Od śmierci Brechta minęło bowiem z górą 11 lat, a zainteresowanie twórczością wielkiego poety i dramaturga z każdym rokiem się potęguje i zatacza coraz szersze kręgi. Sztuki Brechta święcą sukcesy na scenach całego świata. Toczą się dyskusje na temat praktyki i teorii jego teatru, odbywają się specjalne seminaria i kolokwia, powstaje obfita literatura na temat jego twórczości. „Problem Brechta” jest ciągle żywy i sztuka jego nadal działa zapładniająco na twórców naszej epo-

ki. Fakt, że jednym z największych wydarzeń artystycznych obecnego, na ogół dość jałowego, sezonu teatralnego w Paryżu jest właśnie inscenizacja „antyopery” Brechta „Rozkwit i upadek miasta Mahagonny” na scenie Théâtre National Populaire, staje się w tej sytuacji zjawiskiem symptomatycznym. Pośmiertnymi triumfami niemieckiego dramaturga można również nazwać jesienną prapremierę „Matki Courage” w Teatrze de Bellas Artes w Madrycie (czołowym teatrze hiszpańskim), gdzie od kilkunastu lat starano się bezskutecznie wprowadzić dzieła Brechta do repertuaru, a także wiedeńską premierę „Życia Galileusza” w Burgtheater, oznaczającą koniec dotychczasowego bojkotu Brechta na pierwszej scenie Austrii.

* * *

„Opera za trzy grosze” to pozycja, którą Brecht podbił cały świat. Od dnia prapremiery w berlińskim teatrze Am Schiffbauerdamm (r. 1928) sztuka ta nie schodzi ze sceny ciesząc się wszędzie olbrzymim powodzeniem. W tym triumfalnym pochodzie inscenizacji dzieła Brechta po scenach świata Polska kroczyła w pierwszym szeregu: już w roku 1929 Leon Schiller wystąpił z prapremierą „Opery”. Cenzura zdjęła jednak sztukę z affisza po dwudziestu zaledwie przedstawieniach.

„Opera za trzy grosze” zrodziła się z Brechtowskiego poszukiwania nowych form teatru, nowych środków skutecznego oddziaływania na widza. Brecht postanawia stworzyć rodzaj widowiska muzycznego, którego podstawową cechą, podobnie jak imprez sportowych, byłaby rozrywka i zabawa.

Studiując gusty ówczesnych widzów zdaje sobie sprawę z ogromnej popularności jazzu. Decyduje się więc oprzeć swoje widowiska na muzyce jazzowej. Aby im zapewnić jeszcze większą atrakcyjność, korzysta z doświadczeń literatury sensacyjno-kryminalnej oraz z przenikających coraz bardziej do Europy przejawów anglo-amerykańskiego stylu życia. Wprowadza również erotykę, tak charakterystyczną dla rozwiązości ówczesnego Berlina. Wszystko to ma służyć zwabieniu do teatru jak najliczniejszych widzów, którym należy dać to, co lubią, co może im dostarczyć rozrywki. W ten sposób powstają dwa „songspiele” Brechta z muzyką Kurta Weilla: w roku 1928 — „Opera za trzy grosze” oraz w rok później „Rozkwit i upadek miasta Mahagonny”. Dzieła te są prototypami współczesnych musicali, a jednak różnią się od nich w sposób zasadniczy: dostarczając rozrywki — pragną uczyć i wychowywać, otwierać oczy na zło panoszące się wokoło.

* * *

Starając się o najściślejszy kontakt z widownią, Brecht stosuje różnorodne środki oddziaływania. Jednym z nich są tak typowe dla jego teatru „songi”, pieśni nawiązujące do ludowych ballad i an-

tycznego chóru. Na pozór prymitywne, o naiwnych rymach i nieregularnym metrze, pisane językiem chropawym, niemal potocznym, przerywają swobodny, rozlewny tok akcji, spełniając rolę artystycznego komentarza wydarzeń; mają mobilizować widza, pomagać mu w samodzielnym myśleniu i wyciąganiu wniosków. „Songi”, niezależnie od funkcji, jaką pełnią w dramatach Brechta, żyją już dzisiaj własnym życiem. Wiele z nich — także i „songi” z „Opery za trzy grosze” — zdobyło sobie olbrzymią popularność, stając się niemal szlagierami. Wykonują je najwybitniejsi pieśniarze i aktorzy. Interpretacja „songów” wymaga aktorstwa doświadczonego (jeśli nie znakomitego). Jak jednak potrafią one wstrząsnąć słuchaczami i jakich przeżyć dostarczyć — mogą zaświadczyć ci, którzy je słyszeli w mistrzowskim wykonaniu Heleny Weigel, Ernsta Buscha czy goszczącej u nas w roku ubiegłym Gizelli May.



„Opera za trzy grosze” w okresie swojego powstania była utworem rewolucyjnym. Była wyzwaniem rzuconym kapitalistycznemu światu, bezlitosną krytyką mieszczańskiego społeczeństwa i jego moralności. Dając mieszczańskiemu widzowi strawę odpowiadającą jego gustom, Brecht demonstruje mu nicosć jego życia i zmusza do zastanowienia się na osobą oraz światem, w którym rządzi pieniądź. Poeta nie podsuwa tu jeszcze konkretnych sposobów rozwiązania kwestii społecznej, nie wzywa do rewolucyjnej walki — będzie to robił namiętnie w utworach późniejszych — na razie ogranicza się do funkcji demaskatora, który szyderczo i brutalnie parioduje mieszczańskie ideały.

„Każde dzieło sztuki minionych epok nosi na sobie piętno minionych społeczeństw” — powiedział

kiedyś Hans Mayer. Słowa te, brzmiące już dla nas jak truzim, każą nam się zastanowić nad istotą dzisiejszego powodzenia i popularności „Opery za trzy grosze”, powstałej przecież niemal czterdzieści lat temu, a wyrosłej z konkretnych warunków społeczno-politycznych swojej epoki „noszącej na sobie piętno” kapitalistycznych społeczeństw lat dwudziestych. Czy dzisiaj szukamy w dziele Brechta tych samych podniet, jakie działały na widownię prapremier „Opery”? Trudno powiedzieć, że czas stępił ostrze brechtowskiej satyry. „Opera za trzy grosze” nie utraciła do dzisiaj drapieżności i żarliwości idowej. Do dzisiaj zdumiewa swoją śmiałością i odwagą. Ale w społeczeństwach, w których stosunki kapitalistyczne należą do historii, a relikty mieszczańskiej obyczajowości i etyki przestały być groźnym zjawiskiem społecznym, nastąpiło przesunięcie akcentów emocjonalnych w odbiorze sztuki Brechta. I to właśnie, że „Opera za trzy grosze”, mimo odmiennych warunków społecznych, zachwyca nas i porywa do dzisiaj — świadczy o jej trwałych, ponadczasowych wartościach, którymi szczycą się tylko dzieła prawdziwie wielkie.

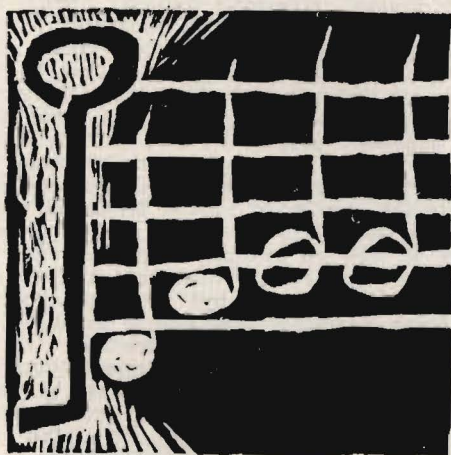
W „Operze za trzy grosze” Brecht prezentuje nam środowisko lumpenproletariatu, przedstawia ludzi złych, występnych, popadających w konflikty z prawem i moralnością. Wprowadza nas do podejrzanych knajp, spelunek, domów publicznych, złodziejskich melin. Bohaterem sztuki czyni gangsterów, szefa bandy, a obok niego ukazuje żebraków, sutenerów, opryszków, dziewczki uliczne, słowem ukazuje dno wielkomiejskiej nędzy i upodlenia.

Ale Brecht był humanistą, kochał ludzi, właśnie tych biednych, upośledzonych, wykołejonych, zamieszkujących nory i sutereny przedmieść. Dlatego też nie oskarża i nie potępia swoich bohaterów, a brud i występki ubiera w szatę poezji i darczy wyrozumiałym uśmiechem. Ludzie są źli, to prawda, ale w świecie opartym na sile pieniądza, na nieposzanowaniu ludzkiej godności, nie mogą być inni. Aby żyć, muszą popełniać zbrodnie, nie nawidzić się wzajemnie, zapominać o swym człowieczeństwie. Jedynie siła pozwala utrzymać się na powierzchni, a winien temu jest system nie tylko ludzie.

Głęboko humanitarny stosunek Brechta do ukazywanego świata i ludzi jest najtrwalszą wartością „Opery za trzy grosze”, wartością, która nie zestarzeje się przez długie lata, zwiastuje że z dzieła Brechta emanuje urzekająca prostota, wdziękiem i niewymuszonym humorem poezja. Brechtowska opowieść o groźnym Mackie Majchrze, jego pięknej żonie Polly i jego przedsiębiorczym teściu Jonatanie Peachum, czaruje nas dzisiaj swoim poetyckim klimatem, spokrewniając ją z poezją innego ludowego barda — François Villona.

ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

KLUCZ DO „OPERY”?



„Opera za trzy grosze”, która nie wywodzi się już z teatru ekspresjonistycznego, ma w sobie jeszcze jakieś elementy kabaretowe, bezpośredni wdzięk, siłę i byskotliwość satyry, i te czynniki sprzyjały zaakceptowaniu teatru Brechta przez publiczność i zachęceniu do jej zrozumienia. Nie mówiąc już o stronie muzycznej, która pozostaje cudownie atrakcyjna.

*
*
*

„Opera za trzy grosze” nie jest utworem jednoznacznym. To maskarada społeczeństwa burżuazyjnego. Dla przykładu: Mackie, postać centralna, jest z jednej strony buntownikiem, bohaterem negatywnego protestu przeciwko społeczeństwu burżuazyjnemu; z drugiej strony sam jest mieszcuchem. Te dwie rzeczy należało wydobyć. Znaczyło to, że Mackie’go trzeba grać równocześnie prawdziwie i fałszywie. Mackie to coś w rodzaju pana Verdoux, ale u Chaplina problem został postawiony ostrzej, jaśniej. Zresztą cała Opera przywołała mi na myśl Monsieur Verdoux, chociaż dzieło to stanowi zakończenie pewnego procesu, a Opera jest tylko początkiem.

Najbardziej istotną kwestią Opery są słowa Peachuma, zawarte w jego wielkiej tyradzie skierowanej do komisarza policji: „A co będzie, jeśli przyjdą prawdziwi nędzarze, bowiem dotąd nie ma tu żadnego z nich?” Oto klucz do Opery. Od tego wyszedłem w mojej pracy reżyserskiej; cała nędza pokazana w sztuce, przebrania postaci — to tylko maski wobec prawdziwej nędzy. Maski takie, jakie widzi mieszcuch.

(Rozmowa z Giorgio Strehlerem, reżyserem „Opery” w Piccolo Teatro di Milano, „Dialog” nr 6, r. 1959).

BERTOLT BRECHT

OPOWIADANIA Z KALENDARZA

FORMA I TWORZYWO

Pan K. oglądając obraz, na którym pewnym przedmiotom nadano dziwaczny kształt, powiedział: „Niektórych arystów, gdy obserwują świat, spotyka los wielu filozofów. Przy dbałości o formę, zatracają tworzywo. Kiedyś pracowałem u ogrodnika. Wręczył mi nożyce i polecił przystryzc drzewko wawrzynowe. Drzewko rosło w donicy i wypożyczano je na uroczystości. W tym celu musiało mieć kształt kuli. Zabrałem się natychmiast do obcinania dzikich gałązek, ale choć usilnie starałem się nadać drzewku kształt kulisty, długo mi się to nie udawało. Wciąż przystrzygałem za bardzo to jedną, to znów drugą stronę. Kiedy wreszcie drzewko nabrało kształtu kuli, była ona bardzo mała. Rozczarowany ogrodnik rzekł: „No dobrze, kulę mamy, ale gdzie jest wawrzyn?”



GDY PAN K. KOCHAŁ JAKIEGOS CZŁOWIEKA

„Co pan czyni — pytano pana K. — gdy kocha pan jakiegoś człowieka?”. „Tworzę sobie wtedy jego obraz i staram się, aby był doń podobny”. „Obraz?”. „Nie — powiedział pan K. — Człowiek”.

BEZRADNY CHŁOPIEC

Pan K. mówił o złym obyczaju zamykania w sobie doznanej niesprawiedliwości i opowiedział następującą historię:

„Placzącego cicho chłopca zapytał przechodzień o powód smutku. „Miałem dwie monety na kino — odparł chłopiec — i jakiś łobuz wyrwał mi jedną z nich z ręki”. „Czy nie wołałeś o pomoc?” — spytał przechodzień. „Owszem” — rzekł chłopiec i załkał trochę głośniej. „Czy nikt cię nie usłyszał?” — pytał dalej przechodzień głaszcząc czule chłopca po głowie. „Nie!” — szlochał chłopiec. „Nie umiesz głośniej krzyknąć?” — rzekł przechodzień — no, to dawaj!”. Zabrał chłopcu ostatnią monetę z ręki i poszedł beztrąsko dalej”.



GDYBY REKINY STAŁY SIĘ LUDŹMI

„Gdyby rekiny stały się ludźmi — zapytała pana K. mała córeczka jego gospodni — czy byłyby miłsze dla małych rybek?”.

„Na pewno — odrzekł. — Gdyby rekiny stały się ludźmi, wybudowałyby dla małych rybek w morzu olbrzymie skrzynie i napełniłyby je wszelką żywnością. Dbałyby o to, aby w skrzyniach była stale świeża woda, i w ogóle przedsięwzięłyby wszelkie środki sanitarne. Aby rybki nie popadły w melancholię, urządzać się będzie od czasu do czasu wielkie zabawy wodne: ponieważ wesołe rybki lepiej smakują od posępnych. W dużych skrzyniach zorganizuje się naturalnie i szkoły. Najczelniejszym zadaniem stanie się tutaj moralne wykształcenie rybek. Pouczą je, że najlepiej i najpiękniej jest, gdy rybka sama się radośnie poświęci, że wszystkie rybki muszą wierzyć rekinom, zwłaszcza wówczas, gdy te obiecują dbać o piękną przyszłość. Wytlumaczą rybkom, że tę przyszłość

zapewnią sobie tylko wtedy, jeśli będą się posłusznie uczyły. Gdyby rekiny stały się ludźmi — będą prowadziły oczywiście wojny, aby zdobywać cudze skrzynie z cudzymi rybkami. Każą toczyć wojny swoim rybkom. Pouczą je, że między nimi a rybkami innych rekinów istnieją olbrzymie różnice. Każdej rybce, która zabije w walce kilka innych, wrogich, przypną mały order z szuwaru i ogłoszą ją bohaterem. Gdyby rekiny stały się ludźmi, stworzyłyby oczywiście sztukę. Powstaną więc obrazy ukazujące kły rekinów w pięknych barwach, a ich paszcze jako wspaniałe ogrody, wśród których można z radością biegać. Teatry na dnie morza przedstawiać będą, jak odważne rybki przy dźwiękach pięknej muzyki wpadają zachwycone w paszcze rekinów, zaś muzyka będzie tak piękna, że rybki gnać będą przy jej dźwiękach, z orkiestrą na czele, marzące i ukolysane najprzyjemniejszymi myślami. Istniałaby również religia, gdyby rekiny stały się ludźmi. Pouczałaby ona, że rybki zaczynają naprawdę żyć dopiero w brzuchu rekinów. Poza tym, gdyby rekiny stały się ludźmi, skończyłaby się panująca obecnie równość między rybkami. Niektóre z nich otrzymają urzędy i staną ponad innymi. Nieco większe z nich mogłyby nawet pożerać nieco mniejsze. Rekiny osiągną większą przyjemność, będą bowiem połykały częściej grube ryby. A te większe, zajmujące stanowiska, będą dbały o porządek wśród rybek, staną się nauczycielami, oficerami, inżynierami budowy skrzyń itd.

Krótko mówiąc, dopiero wówczas powstałaby w morzu kultura, gdyby rekiny stały się ludźmi”.

(Przełożył Stanisław Wygodzki)



BERTOLT BRECHT
OPERA ZA TRZY GROSZE

w trzech aktach
muzyka Kurt Weill — przekład tekstu dramatycznego Bruno Winawer
i Barbara Witek-Swinarska — przekład songów Władysław Broniewski
i Witold Wirpsza

OSOBY:

MACHEATH, zwany Mackie Majcher

JONATAN JEREMIASZ PEACHUM
właściciel firmy „Przyjaciel Zebraka”

CELIA PEACHUM, jego żona

POLLY PEACHUM, jego córka

BROWN, szef policji londyńskiej

LUCY, jego córka

JENNY, knajpiarka

SMITH, policjant
PASTOR KIMBALL
FILCH, śpiewak podwórkowy

B a n d a

MATYJAS
KUBA — KRZYWY PALUCH
ROBERT PIŁA
EDEK
JIMMY
WALTER-KARAWANIARZ

ZEBRACY

Prostytutki

MARY
VIKSEN
DOLLY
BETTY
MOLLY
STARA PROSTYTUTKA
POLICJANCI

— EDWARD DZIEWOŃSKI

— LEONARD ANDRZEJEWSKI
— ZYGMUNT LISTKIEWICZ

— TERESA LIPOWSKA
— JANINA SEREDYŃSKA

— EWA WIŚNIEWSKA
— JOLANTA ZYKUN

— RYSZARD BACCIARELLI
— STANISŁAW MIKULSKI

— LUCYNA SUCHECKA
— BARBARA WYSZKOWSKA

— BARBARA RYLSKA
— TERESA LIPOWSKA

— JERZY ADAMCZAK
— TADEUSZ BOGUCKI
— JERZY DUKAY

— TOMASZ ZALIWSKI
— ROMAN KŁOSOWSKI
— ZENON DADAJEWSKI
— WŁODZIMIERZ PRESS
— JACEK ZBROZEK
— ANDRZEJ NOWAKOWSKI

— CZESŁAW MROCZEK
— CZESŁAW NIEMCZUK

— TERESA GNIEWKOWSKA
— ADRIANNA GODLEWSKA-MŁYNARSKA
— DANUTA NAGORNA
— BARBARA MARSZEL
— EWA BERGER-JANKOWSKA
— ALINA ŻELISKA
— KRYSZTOF TOMCZAK

Scenografia

KRYSTYNA HORECKA

Projekt kukieł

DANUTA I SZYMON KOBYLŃSCY

Układ choreograficzny

NATALIA LERSKA

Opracowanie muzyczne

TADEUSZ KIERSKI

Instrumentacja

ROMAN CZUBATY

Reżyseria

JERZY RAKOWIECKI

Asystent reżysera

EWA BERGER-JANKOWSKA

Korepetytor muzyczny

HALINA PREJZNER

PREMIERA W CZERWCU 1967

Przerwa po II i III akcie

Z DYSKUSJI O BRECHCIE



PUZYNA: Teatr Brechta i jego teorię „nierystotelesowskiej” dramaturgii znamy już w tej chwili jako tako, lepiej na pewno, niż przed paru laty. Natomiast zupełnie nie przedyskutowana i nieprzemyślana jest jeszcze jego teoria aktorstwa. Widać to choćby w recenzjach, gdzie ostatnio nieraz mogliśmy przeczytać, że np. Kapuściński jako Cześnik był „bardzo nowoczesny i intelektualny”, ponieważ „nie przeżywał tylko referował tekst, stał obok roli”. Każde beznadziejne drewno na scenie może już liczyć na ten komplement — stąd taki urodzaj na intelektualistów w naszym teatrze, szkoda, że tylko w recenzjach. To są właśnie połapanie na chybił-trafił echa teorii Brechta, już podawane jako propozycja nowoczesnego aktorstwa: intelektualnego, krytycznego, odcinającego się od całej starzyny...

KRECZMAR: Teoria Brechta nie jest podręcznikiem dla aktora, ona może być podręcznikiem dla reżysera. Jeśli teoria Stanisławskiego jest podręcznikiem dla uczniów, to teoria Brechta jest dla nauczycieli... Byłem na próbie, prowadzonej przez Brechta, widziałem „Kredowe koło” i gdybym się tak nie przejął rolą Azteka, graną przez Buscha, to straciłbym znaczną część przyjemności z przedstawienia.

AXER: Przejmujesz się obrazem Gauguin’a na wystawie i nie patrzysz na to jak na rzeczywistość, podczas gdy wielu ludzi patrzy na przedstawienie teatralne jak na rzeczywistość.

KRECZMAR: To już chyba gra słów. Ja nie wierzę w takie zasugerowanie widza, żeby zapomniał, że znajduje się na sali teatralnej. Wyraża się to zresztą w godzeniu się widza na konwencję teatralną. Przejmowałem się grą Buscha i jego rolą, ale nie patrzyłem na nią nawet przez moment jak

na rzeczywistość. Widz godzi się na konwencję, ta zgoda nie jest ciągle w centrum jego świadomości, ale świadomości tej nie opuszcza...

PUZYNA: Zwróćmy uwagę na wiarę w paranaukowość teatru. Może wiąże się ona też z epoką pierwszej fascynacji nauką i techniką — z fantazjami naukowymi Wellsa, z praktykami naszego Cwojdziańskiego, który upowszechniał na scenie modne teorie naukowe itp. Tam była naiwność neofitów. U Brechta było to głębsze, sięgało w samą formę sztuki — ale trochę podobne.

AXER: Mnie się zdaje, że pan go krzywdzi. Byłem przy rozmowach Brechta z Infeldem na temat Einsteina. U Brechta to znaczy wybieganie naprzód, to się wiąże nie z latami dwudziestymi, lecz z drugą połową XX wieku, nawet z XXI wiekiem. On widział w nauce instrument przekształcający świat w przyszłości. Chciał odgrywać podobną rolę w sztuce. Tak mi się zdaje.

PUZYNA: Chciał owszem. Ale to właśnie naiwne. Nie wierzę, żeby sztuka mogła istotnie pełnić funkcje paranaukowe. Chyba te, które zawsze pełniła. Ale nie są to funkcje wykładu naukowego, pogładowej demonstracji faktów i zjawisk.

AXER: Złudzenie niemieckich profesorów.

PUZYNA: No, właśnie. Mnie się wydaje, że Brecht chciał — choć może sam już później tego nie dostrzegał — żeby widownia odbierała dzieło teatralne trochę w ten sposób, jak czyta się podręcznik fizyki. Stąd postulat „historyzacji”, jak on to nazywa, zjawiska na scenie, postulat dystansu emocjonalnego — nie tylko u widza, ale i u aktora. Zamiast historyzacji może by równie dobrze powiedzieć obiektywizacja, bo o samą „historyczność” zjawiska mniej tu chodzi, niż o to, co Brecht tak gdzieś formuluje: „Zoolog nie zamienia się w konika polnego, najwyżej go opisuje”. Podobny sens mają jego metafory z inżynierem, który prowadzi koryto rzeki w jakimś kierunku, wiedząc, że koryto może biec jeszcze w kilku innych kierunkach. Aktor ma być takim inżynierem. Czy to wykonalne? Boję się, że nie bardzo.



KREZMAR: Mnie się zdaje, że postulaty w stosunku do gry aktorskiej, które stawia Brecht, są jednak krępujące, ograniczające takie istotne elementy gry jak temperament, uczuciowość, skłonność do wyzywania się, naturalna skłonność aktora, no i... nie wiem czy to przypadek, ale właściwie teatr Brechta nie wychował wielkich aktorów. Czołowi aktorzy tego teatru to nie są wychowankowie tej teorii i tego systemu. Brecht miał zastrzeżenia w stosunku do największego, według mnie, aktora swojego teatru, do Buscha, że ten nie gra zgodnie z jego teorią. Ja tu powiem lapidarnie, może trochę wulgaryzując. Nie wiem, czy przestrzegając wskazówek można stać się wielkim aktorem.

AXER: Busch nie odpowiadał Brechtowi w Galileuszu, ale znacznie wybitniejszy Charles Laughton — odpowiadał.



KREZMAR: Wiem, że odpowiadała mu np. Angelika Hurwicz, ale przecież publiczność płakała nad jej losem w Mutter Courage, ona wzruszyła publiczność — to było bardzo sugestywne, ona grała jakby naprawdę była niemową. Jeśli by jednak ktoś napisał jej komplement, że nie grała, tylko „była” niemową, to pewnie nie byłaby zachwycona tym komplementem jako „brechtówka”.

Dam ciekawy przykład, który mnie pasjonuje. Pamiętacie, jak Weigel w Mutter Courage, gdy słyszy strzał za kulisami, chwytą się za brzuch, i szeroko otwiera usta do krzyku. To było podkreślane przez naszą prasę, jako wspinały gest ekspresyjny. Na mnie żadnego wrażenia nie zrobił, bo to było pokazane. Odczytałem go tylko jako znak, symbol cierpienia matki w momencie śmierci dziecka. Ten symbol zupełnie mnie nie przejął, raczej zażenował.

PUZYNA: A mnie przeciwnie. Choć to istotnie była demonstracja, „pokaz” rozpaczy matki, która traci dziecko i sama jakby przechodzi przez śmierć. Rysunek tego chwytu był ekspresjonistyczny, ale świeży właśnie przez antybebechowość, oschłość „pokazu”.

BARDINI: Chcę dać (analogiczny) przykład z dziedziny muzyki. Istnieje kierunek zwany punktualizmem, który ma wyraźne zestawy gołych dźwięków, szeregi gołych dźwięków. Kierunek ten walczy o to, żeby nie nastąpił u słuchacza żaden tok skojarzeniowy przy słuchaniu form sonatowych w różnych wariantach, form symfonicznych itd. Orientacja ta rozwinęła się najbardziej we Francji, w Niemczech Zachodnich i częściowo we Włoszech, i w tej chwili doprowadziła do tego, że nastąpił — odwrót od tej postawy. To jest pierwszy dzwonek, że krytykom, znawcom, odbiorcom, twórcom zaczyna brakować emocji, o której ty mówisz, że u Brechta jej nie ma.

AXER: To, co emocjonuje jednego, to dla drugiego może nie stanowić źródła emocji. U Brechta jest świadome zamierzenie przekazywania emocji — tylko nie typu fizjologicznego.

PUZYNA: Ale te jego wywody o emocjach są bardzo mętne — albo truistyczne na odmianę. Godny uwagi jest głównie postulat dystansu uczuciowego do postaci i do widza, oraz gra silnie refleksyjna.



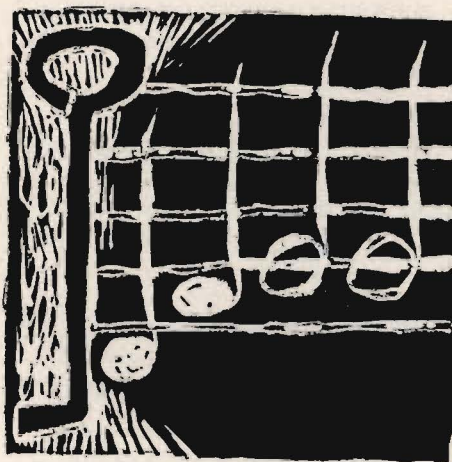
KRECZMAR: Jeszcze z pozycji aktorskiej chcia-
 lem dodać — co ja uważam za teorię Brechta w
 dziedzinie gry aktorskiej za cenne dla naszych ak-
 torów. Aktor polski jest uczuciowy i emocjonal-
 ny. To nie jest wpływ teorii Stanisławskiego, jak
 niektórzy sądzą, tylko to jest właściwość polskie-
 go aktora. Szukanie i wygrywanie treści emocjo-
 nalnych, relacji uczuciowych jest dla naszych ak-
 torów charakterystyczne, brak u nas natomiast
 pasji intelektualnej i umiejętności wygrywania
 procesów myślowych. U nas, gdy dwóch aktorów
 dialoguje i ty musisz jako reżyser przeprowa-
 dzić ten dialog tak, żeby wydobyć temat sporu, na-
 tykasz się zaraz na trudności, bo aktorzy dążą do
 wygrywania stanów uczuciowych zamiast pasjo-
 nować się argumentacją. Wygrywanie wzajem-
 nego stosunku uczuciowego przedkładają ponad
 wygrywanie samej sprawy, tematu. Sprawę, o któ-
 rej mówię, niektórzy nazywają intelektualizmem,
 grą intelektualną, mówi się nawet o teatrze in-
 tektualnym — słusznie, czy nie — ale ta pasja
 intelektualna, tak właściwa aktorowi francuskie-
 mu, rzadko występuje u naszych aktorów. I jeśli
 teoria Brechta ułatwia takie wzbogacenie środków
 aktorskich, a myślę, że tak, bo Brecht nie mówi,
 że aktor nie powinien się przejmować...

AXER: Podobnie jak Diderot — że należy prze-
 żyć raz...

KRECZMAR: Mnie się zdaje, że teoria Brechta
 robi dobrą robotę i zapoznanie się z tą teorią jest
 dla naszego aktorstwa pożyteczne. Natomiast myl-
 ne interpretowanie Brechta jest szkodliwe. Na
 przykład, kiedy nieodpowiedni ludzie piszą u nas,
 że obojętne pyłowanie tekstu jest graniem „po
 brechtowski”, to jest bzdura — demaskująca zu-
 pełne niezrozumienie teorii Brechta.

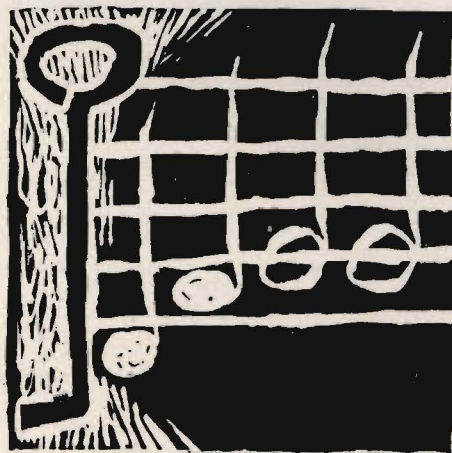
AXER: Janek poruszył jedną z podstawowych
 bolączek polskiej szkoły aktorskiej. Z wyjątkiem
 wybitnych przykładów, w szerokich masach aktor-
 skich ten rodzaj dyletantyzmu (który jest obcy
 Stanisławskiemu, bo jak wiadomo, on stawia na
 pierwszym miejscu przeprowadzenie pewnych za-
 dań, przeprowadzenie pewnej linii) — ten rodzaj
 dyletantyzmu jest szczególnym grzechem naszego
 aktorstwa. Mnie zawsze drażni określenie „teatr
 intelektualny”. Intelektualizm tak pojmowany, że
 wszelką próbę przeprowadzenia myśli w spektaklu
 traktuje się jako intelektualizm aktora.

(„Rozmowy o dramacie”, *Teoria aktorskie
 Brechta — Z dyskusji E. Axera, A. Bardinie-
 go, J. Kreczmara, K. Puzyny*. „Dialog” 1959 r.,
 nr 7).



„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”.

(„Opera za trzy grosze”, akt III)



ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY

Aktorzy

JERZY ADAMCZAK
LEONARD ANDRZEJEWSKI
RYSZARD BACCIARELLI
EWA BERGER-JANKOWSKA
HANNA BIELSKA
TADEUSZ BOGUCKI
ZENON DĄDAJEWSKI
ZBIGNIEW DOBRZYŃSKI
JERZY DUKAY
EDWARD DZIEWOŃSKI
LUCJAN DYTRYCH
TERESA GNIEWKOWSKA
ADRIANNA GODLEWSKA-MŁYNARSKA
IRENA JAGLARZOWA
JOZEF KLEJER
ROMAN KŁOSOWSKI
BARBARA KOŚCIESZANKA
ARTUR KWIATKOWSKI
TERESA LIPOWSKA
ZYGMENT LISTKIEWICZ
LUDMIŁA ŁĄCZYŃSKA
BARBARA MARSZEL
STANISŁAW MIKULSKI
JERZY MOLGA
KONRAD MORAWSKI
CZESŁAW MROCZEK
DANUTA NAGORNA
CZESŁAW NIEMCZUK
ANDRZEJ NOWAKOWSKI
ALDONA PAWŁOWSKA
WŁODZIMIERZ PRESS
BARBARA RYLSKA
JANINA SEREDYŃSKA
ZBIGNIEW SKOWROŃSKI
LUCYNA SUCHECKA
GERARD SUTARZEWICZ
KRYSTIAN TOMCZAK
EWA WISNIEWSKA
BARBARA WYSZKOWSKA
ALICJA WYSZYŃSKA
TOMASZ ZALIŃSKI
JACEK ZBROŻEK
BARBARA ZIELIŃSKA
JOLANTA ZYKUN
ALINA ŻELISKA

Reżyser

JAN BRATKOWSKI

Kierownik muzyczny

TADEUSZ KIERSKI

Scenografowie

KRYSTYNA HORECKA ROMUALD NOWICKI

Dyrektor i kierownik artystyczny

JERZY RAKOWIECKI

Przedstawienie prowadzi
BARBARA PAKLIKOWSKA

Sufler

WALENTYNA MICHAJŁOW

Kierownicy pracowni:

Krawieckiej męskiej

TADEUSZ BOLCZAK

Krawieckiej damskiej

HELENA ORLICKA

Malarskiej

EUGENIUSZ PALARCZYK

Stolarskiej

MIKOŁAJ WIERZBICKI

Fryzjerskiej

LEOPOLD MICHAŁSKI

Modelatorskiej

CZESŁAW ZAGAJEWSKI

Tapicerskiej

KAZIMIERZ DZWONKOWSKI

Kierownik oświetlenia

p. o. WIESŁAW PAJEWSKI

Efekty dźwiękowe

ERIKA MLONEK

Brygadier sceny

WŁADYSŁAW KAZUBSKI

Kierownik Techniczny

EDWARD KOPACZ

W R E P E R T U A R Z E T E A T R U

Franciszek Zabłocki
„SARMATYZM”



Alfrerd Musset
„NIE IGRA SIĘ Z MIŁOŚCIĄ



Edmund Rostand
„CYRANO DE BERGERAC”



William Szekspir
„SEN NOCY LETNIEJ”



Bertolt Brecht
„OPERA ZA TRZY GROSZE”

W p r z y g o t o w a n i u :

Zdzisław Skowroński
„W CZEPKU URODZONA”



SEZON 1966/1967

Cena 4 zł