

TEATR POLSKI

BIELSKO  
BIAŁA

BERTOLT BRECHT



KARIERA  
ARTURA  
I

Redakcja programu:  
Aleksander Baumgarten

PAŃSTWOWY TEATR POLSKI  
BIELSKO - BIAŁA

---

DYREKTOR I KIER. ARTYSTYCZNY  
MIECZYSLAW GÓRKIEWICZ

KIEROWNIK LITERACKI  
ALEKSANDER BAUMGARTEN

BERTOLT BRECHT  
K A R I E R A  
A R T U R A U I

Plakat — okładkę wykonał  
Artysta plastyk — Stanisław WALCZAK

Zdjęcia zamieszczone na str. 10, 12, 24,  
29, 32, oraz na wkładkach i III stronie  
okładki wykonał fotografik  
— Zbigniew ŁAGOCKI (Kraków)

P R E M I E R A  
DNIA 4 IV 1967 ROKU  
ROK XXII — NR 229



BERTOLT BRECHT (1898 - 1956)

## *Od Reżysera*

*Realizacja „Kariery Artura Ui“ Bertolta Brechta stawia teatr przed poważnymi trudnościami tak artystycznymi jak technicznymi. Chcąc dać Publiczności Śląska jak najlepsze przedstawienie, skorzystaliśmy w naszej pracy z doświadczeń, osiągnięć i pomocy Tadeusza Łomnickiego znakomitego odtwórcy roli Artura Ui, w „Teatrze Współczesnym“ w Warszawie, oraz z muzycznych i inscenizacyjnych założeń teatru Brechta w „Berliner Ensemble“.*

*Bielsko-Biała, kwiecień 1967 r.*

*Mieczysław Górkiewicz*



Roman SZYDŁOWSKI

## BRECHT I JEGO DZIEŁO

(...) W roku 1941 Bertolt Brecht podejmuje po raz trzeci temat hitleryzmu. Tym razem będzie to już nie tylko sztuka o systemie, jak „*Strach i nędza Trzeciej Rzeszy*”, i nie tylko o jego poszczególnych cechach czy elementach, jak „*Krągle i spiczaste głowy*”, poruszające problem rasizmu, lecz będzie to sztuka o samym wodzu i twórcy obłędnej teorii i zbrodniczej partii, o Adolfie Hitlerze i jego dojściu do władzy. Nosi tytuł „*Kariera Artura Ui*” („*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*”).

Sprawdziły się najgorsze przewidywania Brechta. Hitler załadował nie tylko Niemcami i Austrią, lecz rozpoczął także wojnę i podbił Polskę, Danię, Norwegię, Belgię, Holandię i Francję. Apokaliptyczna bestia panoszy się i morduje już w całej prawie Europie. Wydarzenia nabierają historycznych wymiarów. Brecht ma głębokie wycucie historii, rozumie dobrze, iż nie można już tego wszystkiego zmieścić w ramach tradycyjnego dramatu mieszczańskiego. Ale jego dotychczasowe doświadczenia z dramatem epickim o typie parabolii, bajki, rewii czy metafory także nie wystarczają. Zaczyna więc rozglądać się w literaturze przeszłości i trafia znów na dramat elżbietański. Tak, to były chyba podobne czasy. Klimat tamtej epoki odpowiadał w przybliżeniu atmosferze Europy z lat trzydziestych i początku czterdziestych. W dorobku Brechta jest jedna sztuka oparta na tamtym materiale. To „*Edward II*” według Marlove’a. Utwór powstał w latach największego za-

mętu w Monachium, kiedy szturmówki Aldofa Hitlera sięgały po raz pierwszy po władzę. Forma elżbietańskiego dramatu odpowiada widać szczególnie, gdy idzie o artystyczne wyrażenie czasów chaosu, zamętu i zbrodni.

Czy jednak nie za wiele honoru dla bandy Hitlera? Czy nie uszlachetni jej nadto dostojny strój elżbietańskiego wiersza, podniosły rytm jambów, tchnienie prawdziwej poezji? Brecht szukał syntezy, związania dramatu historycznego w stylu elżbietańskim z ludowym widowiskiem jarmarcznym, kabaretem i rewią. Wielka rewia historyczna — oto był cel, do którego dramaturg zmierzał. Groza i groteska, okrucieństwo i ironia — wszystko to powinno się być w tej sztuce zmieścić. I tu świetny pomysł. Pod datą 10 marca 1941 r. notuje Brecht w swych zapiskach: „*Wpadł mi znowu do głowy pomysł, który miałem już raz w Nowym Jorku, żeby napisać sztukę gangsterską, która by przypominała pewne zdarzenia, znane nam wszystkim. Szkicuję szybko plan 11—12 scen. Oczywiście musi to być napisane w wielkim stylu.*”

Trudno pisać bez podziwu o tempie w jakim pracował Brecht nad tą sztuką. Warunki były jak najgorsze. Znikąd nadziei na poprawę sytuacji. Hitler panuje prawie niepodzielnie nad Europą. Ostatnia piędź ziemi usuwa się Brechtowi pod stóp. Fala hitlerowska podplywa już pod próg, niepewnym czyni jego azyl w Finlandii. Brecht umie czytać, obserwować i przewidywać; rozumie, że wojna Trzeciej Rzeszy ze Związkiem Radzieckim wybuchnie lada dzień i to, że najwyższy czas uciekać, porzucając kolejne miejsce postoju. Podejmuje więc gorączkowe starania o wizę do Stanów Zjednoczonych, krząta się koło tej sprawy, a jednocześnie pisze bez wytchnienia „*Kariere Artura Ui*”, w tę bandycką historię wpisując całą swą nienawiść do wodza Trzeciej Rzeszy i jego kompanów. Już 28 marca 1941 r., a więc niewiele więcej niż w dwa tygodnie od zanotowania pomysłu pisze w swym diariuszu: „*Pracuję uparcie nad nową „historią gangsterską”. Brak mi już tylko ostatniej sceny.*”

(...) Pomysł okazał się jak iskra, padająca na suche prochy. Nastąpił olśniewający wybuch pisarski. W jednym rzucie powstała cała sztuka. Scenariusze dostarczyła historia. Oto dno kryzysu. Pruscy junkrzy i wielcy przemysłowcy poszukują pożyczki. Załatwi im to stary Hindenburg, którego wciągnęli w swe machinacje i przekupili. Kiedy ujawnienie sprawy grozi



skandalem, ofiaruje swe usługi Adolf Hitler. W ten sposób dochodzi do władzy i wkrótce zaczyna realizować swój program. Wielka prowokacja: podpalenie Reichstagu i proces zorganizowany dla zastraszenia opozycji. Potem likwidacja Roehma i zbyt radykalnych elementów we własnych szeregach. Wreszcie zamordowanie Dollfusa i Anschluss. Wszystko gotowe do wojny światowej. Każde z tych zdarzeń, przetransponowane w świat gangsterów Chicago, ma swą własną logikę psychologiczną i artystyczną, swą własną dramaturgię i prawdę. Ale jednocześnie pokrywa się tak ściśle ze zdarzeniami z historii Trzeciej Rzeszy, że nie można tu nawet mówić o aluzjach czy symbolach, trzeba mówić o kronice, obrazującej karierę Adolfa Hitlera. Dla uniknięcia zaś wszelkich wątpliwości po każdej scenie ukazuje się na tablicy napis, odnoszący odpowiednie zdarzenie, rozgrywające się wśród amerykańskich gangsterów, do historycznego faktu z niedawnej przeszłości Niemiec. Na tej jedynej w swoim rodzaju dwoistości polega niepowtarzalna sugestywność i oryginalność tej znakomitej sztuki.

(...) Nie szukał podobieństwa szczegółów. Zależało mu raczej na konturach, na ogólnym zarysie zdarzeń, spraw, ludzi, tendencji. I to mu się w pełni udało. „*Kariera Artura Ui*” jest najbardziej konkretną historią dojścia do władzy Adolfa Hitlera, a zarazem poetycką metaforą, parabolą, która wcale nie traci swej aktualnej wartości w miarę upływu czasu, gdyż jej akcja i wewnętrzna logika mają swą samoistną wartość i siłę także wobec innych analogicznych sytuacji i spraw. Podobnie jak w sztukach Shakespeare’a, wiele akcentów brzmi tu dziś całkiem świeżo wobec znacznie późniejszych zdarzeń i akcji OAS we Francji, czy wobec rozwoju neohitlerowskich i odwetowych tendencji w NRF.

Jaki był cel sztuki? Brecht odpowiada jasno na to pytanie: „*Trzeba bezwzględnie osądzić wielkich zbrodniarzy politycznych, i to przede wszystkim wystawiając ich na pośmiewisko. Gdyż nie są oni wielkimi zbrodniarzami politycznymi, lecz głównie wykonawcami wielkich zbrodni politycznych, a to coś zupełnie innego*”.

(...) W największym skrócie tak oto komentuje Brecht swój utwór: „*Napisana w roku 1941 w Finlandii „Kariera Artura Ui” jest próbą wyjaśnienia świata kapitalistycznemu kariery Adolfa Hitlera poprzez przeniesienie go w dobrze znane środowisko. Mowa wiązana czyni wymiernym bohaterstwo postaci*”.



Scena z „*Kariery Arturo Ui*” w wyk. aktorów teatru „Berliner Ensemble”, w reżyserii i inscenizacji Manfreda WEKWERHA i Piotra PALITZSCHA. W roli Arturo Ui — Ekkehard SCHALL. W roli Aktora — Siegrid WEISS (z prawej)

Wkraczamy w problemy dotyczące się formy tej sztuki, napisanej prawie w całości białym wierszem, nieregularnymi jambami (z wyjątkiem przeważającej części sceny 9 — procesu o podpalenie spichrzów — napisanej prozą). Wiersz jest podniosły, rytm jego wzorowany był na przekładach Schlegla z Shakespeare’a. Brecht uzyskiwał nieoczekiwany efekt kontrastu między podłością postępów postaci dramatu i wzniosłością wiązanej mowy. Efekt zwiększał się jeszcze dzięki temu, że język, jakim posługują się bohaterowie tej sztuki, jest mieszaniną zwrotów zaczerpniętych z literatury i wyrazów wziętych z rynsztoka. Nie było to łatwe. Autor wspomina, że „*miał sporo trudności z wygładzeniem jambów „Kariery Arturo Ui*”.



(...) Wzoruując się na Shakespear'ze i dramacie elżbietańskim napisał Brecht prawie całą „Kariere Artura Ui” (z wyjątkiem prologu i zakończeń poszczególnych scen) rymowanych również jak u Shakespeare'a — białym wierszem.

(...) Interesowały też Brechta bardzo w związku z „Kariere Artura Ui” eksperymenty związane z dalszym rozwojem dramatu epickiego. Dawniej uważał, że dramat epicki różni się od arystotelicznego brakiem narastania akcji, którą zastępuje zwyczajny montaż równorzędnych i współrzędnych scen, brakiem napięcia i konfliktów. Miał to być tylko teatr opowiadający, relacjonujący. Tymczasem w „Kariere Artura Ui” ujawniło się, że sztuka epicka może mieć zarówno narastającą żywo akcję, jak i napięcie oraz konflikty. Napisała je tym razem co prawda historia, ale Brecht potrafił je wprowadzić do swojej sztuki, wykorzystać i artystycznie skomponować. Drugiego kwietnia 1941 r. pisał w swych uwagach: „Jestem bardzo ciekaw, czy uda mi się nadać epice szybkość. Nie należy przecież uważać, że musi ona zasadniczo być powolna. Można posługiwać się w zasadzie w epice zarówno przyspieszeniem, jak i opóźnieniem, można puszczać akcję zarówno w tempie przyspieszonym, jak i zwolnionym. Napięcie, konflikt, starcia antagonistów są oczywiście możliwe zarówno w epice, jak i sztuce „dramatycznej”. Mam nadzieję, że i to wykaże ta sztuka”.

„Kariere Artura Ui” rozgrywa się w trzech płaszczyznach, w trzech wymiarach: jako historia bandy gangsterów; jako kronika historyczna, przedstawiająca wiernie dojście do władzy Hitlera i jego dalsze postępowanie; wreszcie jako parodia wielkiego dramatu klasycznego, wzniosłego tonu tragedii Shakespeare'a, Goethego, Schillera. Każda z tych trzech płaszczyzn sztuki ma swoją własną akcję, samoistną dramaturgię i konstrukcję, wskutek czego widz odbiera ją jako autonomiczną całość. Jednocześnie jednak wszystkie trzy zająbiają się, wzajemnie na siebie oddziałują, wzajemnie sobie służą zawierają aluzje i wywołują skojarzenia, tak że publiczność z napięciem i uwagą śledzić musi przez cały czas zarówno przebieg wszystkich trzech akcji, jak i ich wzajemne przenikanie.

Padają pod adresem „Kariery Artura Ui” dwojakiego rodzaju zarzuty. Podawano w wątpliwość, czy można było pisać o tak straszliwym w skutkach zjawisku, jakim był Hitler i hitleryzm, w formie satyrycznej.



Scena z cz. I — obraz 6 — W Hotelu Mammoth'a Arturo Ui (Jan JERUZAL) przemawiający przed lustrem. Zanim — Aktor (Mieczysław POPLAWSKI)





Scena z cz. I — obraz 5 — Proces w Ratuszu Cicero.

Scena zbiorowa. Centralnie sylwetka Arturo Ui (Jan JERUZAL)

Scena z cz. II — obraz 8. — Proces — Sąd nad Fish'em.  
Siedzi Fish (Robert MRONGOWIUS) — zanim obrońca (Krzysztof MISIURKIEWICZ) — ku prawej  
Emanuele Giri (Wacław WELSKI) — Sędzia (Eugeniusz ANIOŁ-NOWAKOWSKI)



(...) Podobne wątpliwości pojawiły się w wypowiedziach innych krytyków. Brecht zmarł, jak wiadomo, przed prapremierą „Kariery Arturo Ui”. Przewidywał jednak te zastrzeżenia, dał bowiem na nie w swych uwagach do sztuki odpowiedź: „Słyszysz się dzisiaj powszechnie, że jest rzeczą niedopuszczalną i beznadziejną chcieć wystawiać na pośmiewisko wielkich zbrodniarzy, żywych czy martwych. Mówi się, że nawet prości ludzie są na to uczuleni, nie tylko dlatego, że byli zamieszani w te zbrodnie, lecz także dlatego, że ci, którzy ocaleli wśród ruin, nie potrafią śmiać się z tego rodzaju spraw i zdarzeń. Nie należy także wyważać otwartych drzwi, gdyż byłoby ich za wiele wśród ruin; wyuczono się już tej lekcji, po cóż przypominać ją więc nieszczęśliwym jeszcze teraz? Jeśli zaś chodzi o tych, którzy się niczego nie nauczyli, to niebezpieczne jest zachęcić lud do wyśmiewania władców, pomniejszać wagę spraw itd., itp... Wezwania, skierowane pod adresem satyry, aby nie wtrącała się do spraw poważnych, należy odrzucić, jako niemoralne. Satyra interesuje się właśnie sprawami poważnymi. Trzeba bezwzględnie osądzić wielkich zbrodniarzy politycznych i to przede wszystkim wystawiając ich na pośmiewisko”.

Drugim zarzutem (wysuwany głównie przez krytykę w NRD) było stwierdzenie, że brak jest w sztuce niemieckich robotników, że nie pokazano ich walki z hitleryzmem, że nie ma w tej sztuce ludu. Są w niej tylko wielcy przemysłowcy, junkrzy, hitlerowcy i drobnomieszczanie.

(...) A oto jak odpowiedział aktor „Kariery Arturo Ui” na te poważne zastrzeżenia: „Ui jest parabolą, napisaną po to, aby unicestwić i zniszczyć szacunek dla wielkich zbrodniarzy i morderców. Krąg jest umyślnie wąski: ogranicza się do spraw państwa przemysłowców, junkrów i drobnomieszczan. To wystarczy, aby zrealizować zamierzony cel. Sztuka nie pragnie dać ogólnego, gruntownego zarysu sytuacji lat trzydziestych. Brak w niej proletariatu i nie można go było w niej uwzględnić szerzej, gdyż każde więcej byłoby w tej konstrukcji już za wiele i odwracałoby uwagę od skomplikowanego problemu (czyż można było zająć się dokładniej proletariatem, a pominąć sprawę bezrobocia? Jak mówić o tym, a nie wspomnieć o zagadnieniu pracy i o partiach politycznych? O tym, jak zawiodły? Jedno pociągałoby za sobą drugie i powstałoby z tego gigantycznych rozmiarów dzieło, nie osiągające zamierzonego celu”.)

(...) Światowa prapremiera „Kariery Arturo Ui” odbyła się





w siedemnaście lat po jej napisaniu, w listopadzie 1958 r. w Stuttgarcie. Reżyserował uczeń i asystent Brechta, Peter Palitzsch, wydelegowany przez teatr *Berliner Ensemble*, gdzie opracowano też tekst sztuki. Rolę tytułową grał Wolfgang Kieling. Ponadto wystąpili: Gerhard Just (*Ernesto Roma*), Hans Mahnke (*Dogsborough*), Herbert Steinmetz (*Giri*), Hans-Helmut Dickow (*Givola*) i Albert Johannes (*Dullfeet*).

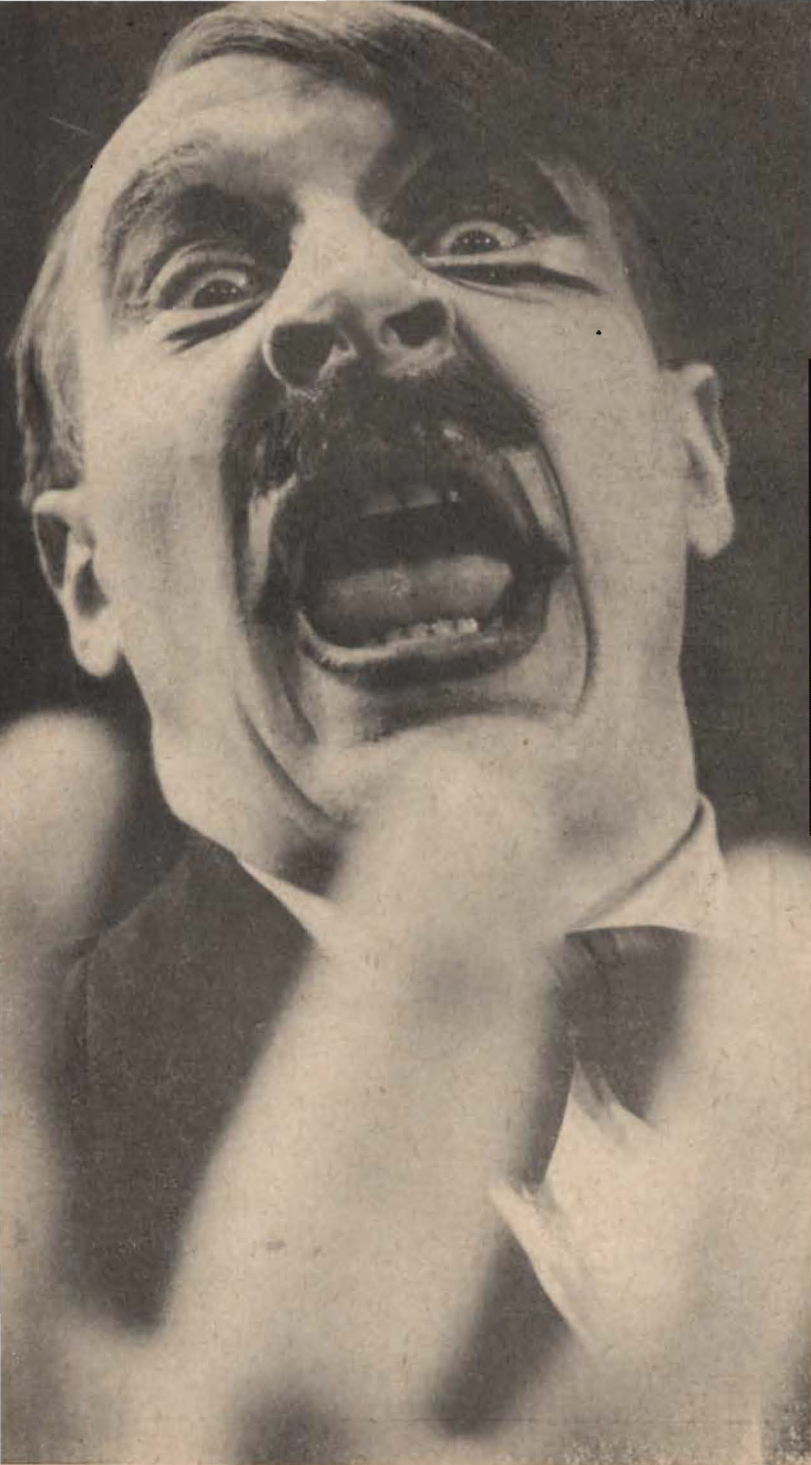
(...) Jej prapremiera polska odbyła się 6 stycznia 1962 roku w „Teatrze Współczesnym” w Warszawie w reżyserii Erwina Axera, scenografii Ewy Starowieyskiej i Konrada Świnarskiego, z muzyką Zbigniewa Turskiego. Rolę tytułową zagrał Tadeusz Łomnicki, *Girim* był Aleksander Bardini, *Romą* — Mieczysław Czechowicz, *Dogsboroughem* — Kazimierz Opaliński, *Givolą* — Edward Dziewoński. Pod koniec roku 1962 wystawił „*Kariery Artura Ui*” Teatr im. Jaracza w Łodzi. Sztuka ukazała się w druku w listopadowym numerze „Dialogu” z roku 1961, Erwin Axer zrealizował ją także w roku 1963 w Leningradzie. w *Teatrze im. Gorkiego*, odnosząc tym przedstawieniem ogromny sukces.

(...) W epilogu „*Kariery Artura Ui*” napisanym już po wojnie i po upadku Hitlera, do książkowego wydania sztuki, zwraca się Brecht do swoich czytelników i przyszłych widzów:

*Lecz wy się ucicie patrzeć, a nie gapić.  
Czynu potrzeba, nie zbytecznej mowy.  
Ten pomiot niemal świat cały zagarnął w łapy!  
Ludy go starły, lecz niechaj do głowy  
Triumf przedwczesny ludom nie uderza —  
Płodne wciąż łono, co wydalo zwierza.*

(Fragmenty książki Romana Szydlowskiego  
„*Dramaturgia Bertolta Brechta*” WAF 1965)





BERTOLT BRECHT  
**KARIERA ARTURA UI**

Sztuka w II częściach, 14 obrazach.  
Premiera dnia 4 kwietnia 1967 roku

Reżyseria	—	Mieczysław GÓRKIEWICZ
Asystenci reżysera	—	Wiesław GRABEK
	—	Bogdan POTOCKI
Scenografia	—	Stanisław WALCZAK
Charakteryzacja	—	Ryszard PALUCH
Rzeźba i modelowanie manekinów postaci historycznych	—	Władysław SZYMAŃSKI
	—	Ryszard PALUCH
Operator dźwięku	—	Stefan PAJĄK
Operator światła	—	Józef DUDA

Postępowy publicysta amerykański C. Hirsch w swojej książce „Public Enemies in Public Office” („Wrogowie publiczni u władzy”), wydanej w r. 1951, pisze:

„W dzisiejszej Ameryce każdego dnia zdarzają się fakty, które wskazują na wszechstronne i sięgające na cały świat związki między machinacjami politycznymi i zorganizowanym światem kryminalnym, a światem *big business-u* (wielkich interesów). W tej zacnej rodzinie *big business* gra rolę nie tylko zwykłego członka ale i wychowawcy, który stara się ukryć swoje prawdziwe oblicze. Świat przestępczy w Stanach Zjednoczonych stanowi tak jak w Niemczech Zachodnich i Włoszech, zorganizowane zaplecze faszyzmu, zawsze gotowe do użycia kastetów, ręcznych granatów i pistoletów maszynowych, żeby otworzyć drogę każdorazowemu dyktatorowi, żadnemu przelewu krwi.”

Oświadczenie osławionego gangstera Al Capone'a przeciw korespondentowi czasopisma „Liberty”:

„Bolszewizm puka do naszych drzwi. Nie wolno go wyrzucić. Musimy się zjednoczyć w walce przeciwko niemu, by go powstrzymać siłą.”

Oświadczenie bandyty Berghoffa, szefa „firmy” gangsterów i łamistrajków (*jego prywatne dochody wynosiły w 1925 r., 4 miliony dolarów*). Z usług tej firmy korzystały liczne amerykańskie spółki kolejowe, okrętowe, stalowe i naftowe.

„Rozbijanie zwykłych małych strajków to nie dla nas. Tym może zająć się każdy. Ale kiedy strajkują stalownicy, wtedy wzywa się mnie. To ja pomogłem przemysłowi Ameryki na Północy i Południu, na Wschodzie i Zachodzie. To ja rzuciłem całe armie na Kubę i Kanadę. Ja i tylko ja rozpędziłem strajki kolejarzy, dokerów, transportowców i tkaczy...”

## PROLOG

1 obraz	BIURO TRUSTU KALAFIOROWEGO
2 obraz	W ZAJEŻDZIE DOGSBOROUGH'A
3 obraz	SALA GRY
4 obraz	DOM NAD MORZEM
5 obraz	RATUSZ
6 obraz	HOTEL MAMMOTH'A
7 obraz	PRZED RATUSZEM

Przerwa — 15 minut

8 obraz	PROCES
9 obraz	DOM NAD MORZEM
10 obraz	HOTEL MAMMOTH'A
11 obraz	GARAŻ. NOC
12 obraz	KWACIARNIA GIVOLI
13 obraz	CMENTARZ W CICERO
14 obraz	CITY

## EPILOG



BERTOLT BRECHT  
**KARIERA ARTURA UI**

Sztuka w II częściach, 14 obrazach  
 Przekład: Roman Szydłowski i Witold Wirpsza  
 Muzyka: Hans-Dieter HOSALLA

**OSOBY:**

ZAPOWIADACZ . . . . .	Krzysztof	OSKARŻONY FISH . . . . .	Robert MRONGOWIUS
FLAKE . . . . .	MISIURKIEWICZ	OBRONCA . . . . .	Krzysztof
BUTCHER {businessmeni, przywód-	Michał LEŚNIAK	SEDZIA . . . . .	Eugeniusz
CLARK {cy trustu kalafiorowego	Zdzisław TYMKE	OSKARŻYCIEL . . . . .	ANIOŁ-NOWAKOWSKI
SHEET, właściciel stoczni . . . . .	Mieczysław POPLAWSKI	MŁODY INNA, zaufany Romy . . . . .	Mieczysław OSTORÓG
STARY DOGSBOROUGH . . . . .	Rudolf LUSZCZAK	IGNATIUS DULLFEET . . . . .	Marek NOWAKOWSKI
MŁODY DOGSBOROUGH . . . . .	Bronisław NYCZ	BETTY DULLFEET, jego żona . . . . .	Eugeniusz
ARTURO UI, szef bandy gangster-	Jan JERUZAL	SLUŻĄCY DOGSBOROUGH'A . . . . .	ANIOŁ-NOWAKOWSKI
skiej . . . . .	{ Wiesław GRABEK	REPORTERKA . . . . .	Teresa KAMIŃSKA
ERNESTO ROMA, jego adiutant . . . . .	{ Bogdan POTOCKI	KOBIETA . . . . .	Zofia BAWANKIEWICZ
TEDD RAGG, reporter czasopisma	Zbigniew ŻWAK	HANDLARZE JARZYN	Ewa DEC
„Star” . . . . .	Alicja KOBIELSKA	— Obywatele Chicago . . . . .	Stanisław KOSMALEWSKI
DOCKDAISY prostytutka . . . . .	Wacław WELSKI		Bronisław NYCZ
EMANUELE GIRI, gangster . . . . .	Ryszard PAŁCZYŃSKI		Wiesław GRABEK
BOWL, kasjer u Sheeta . . . . .	Stanisław KOSMALEWSKI		Bogdan POTOCKI
GOODWILL   dwaj panowie z Za-	Mieczysław OSTORÓG		Mieczysław POPLAWSKI
GAFFLES   rządu Miejskiego	{ Wiesław GRABEK	OBYWATELE CICERO . . . . .	Eugeniusz
O'CASEY z Komisji Śledczej . . . . .	{ Bogdan POTOCKI		ANIOŁ-NOWAKOWSKI
GIUSEPPE GIVOLA, właściciel	Paweł NOWISZ		Mieczysław OSTORÓG
kwociarni, gangster	Mieczysław POPLAWSKI		Robert MRONGOWIUS
AKTOR . . . . .	***		Krzysztof
HOOK, hurtownik warzyw			MISIURKIEWICZ
			Zbigniew ŻWAK

Przerwa po 7 obrazie — 15 minut.

Obstawa ARTURA — Obstawa ROMY



A oto kilka postaci historycznych które posłużyły za wzór autorowi „Kariery“.

- CLARK — von Papen, junkier (*pruski obszarnik*), przemysłowiec, dyplomata. Jako kanclerz Rzeszy utorował Hitlerowi drogę do władzy (1932). Członek partii hitlerowskiej. W późniejszych czasach był wicekanclerzem oraz specjalnym wysłannikiem Hitlera w krajach neutralnych. Podczas procesu norymberskiego wyłączony z postępowania sądowego wbrew żądaniu radzieckiego oskarżyciela. W r. 1947 skazany przez niemiecki sąd denazyfikacyjny na 8 lat więzienia, ale w r. 1949 zwolniony.
- DOGSBO-ROUGH — von Hindenburg, wielki marszałek Rzeszy. Od 1925—1934, tj. do śmierci prezydent Rzeszy. W r. 1933 mianował Hitlera Kanclerzem.
- UI — Hitler. W r. 1945 popełnia samobójstwo.
- ROMA — Röhm. Przyjaciel Hitlera. Od 1931—1934 szef sztabu formacji SA. Zamordowany na rozkaz Hitlera.
- RAGG — Grzegorz Strasser, założyciel berlińskiej formacji SA. W 1932 szef NSDAP dla całej Rzeszy. Zamordowany na rozkaz Hitlera w r. 1934.
- GIVOLA — Goebbels. Popełnił samobójstwo w 1945 roku.
- GIRI — Göring. Jako główny przestępca wojenny, skazany na śmierć przez powieszenie przez Międzynarodowy Trybunał Wojenny w Norymberdze. Uniknął kary popełniając samobójstwo.

- FISH — van der Lubbe. Zdeklasowany bezrobotny, z pochodzenia Holender. Oskarżony przez nazistów o podpalenie Reichstagu, podczas procesu doprowadzony do stanu oszaleństwa przy pomocy narkotyków. Skazany na śmierć.
- DULLFEET — Dollfuss. Od 1932—1934 austriacki kanclerz związkowy i minister spraw zagranicznych. Zamordowany podczas puczu wojskowego zorganizowanego w lipcu 1935 roku przez hitlerowców we Wiedniu.
- TRUST — najbardziej wszechstronnie zorganizowana forma monopolu, oparta na układzie i współpracy wielu kapitalistycznych przedsiębiorstw. Samodzielne olbrzymie przedsiębiorstwo kapitalistyczne z własnym zarządem i radą nadzorczą akcjonariuszów. Celem *trustu* jest zawsze opanowanie rynku i zarzucenie go wyłącznie własną produkcją. *Trust* zawsze występuje przeciw konkurencji i zwalcza ją przy pomocy najbardziej brutalnych metod.
- GANGSTER — Członek „*gangu*”, czyli znakomicie zorganizowanej bandy złoczyńców. Bandy *gangsterów* działające przede wszystkim w wielkich miastach USA pozostają niejednokrotnie w kontakcie z władzami gospodarczymi i z policją, a nawet mają wpływ na niektóre dziedziny życia politycznego.
- RACKET — Jedna z form działania *gangsterów*. Wymuszanie okupu od drobnych kupców i właścicieli sklepików czy rzemieślników. *Racket* bierze często udział w brutalnym zwalczaniu przejawów ruchu robotniczego i strajków.



Sufler:

Natalia Wojtas

Inspicjent:

Bernard Siwczak

#### ZESPÓŁ TECHNICZNY:

Kierownik techniczny	— Tadeusz Kochański
Kierownik oświetlenia	— Alfons Kwoka
Brygadier sceny	— Karol Sołtysik
Rekwizytor	— Władysław Konicki
Kier. prac. krawieckiej męsko-damskiej	— Franciszek Kurzański
Kier. prac. perukarskiej i charakteryzacja	— Ryszard Paluch
Kier. prac. stolarskiej	— Marian Kobielski
Pracownia malarska	— Władysław Szymański
Pracownia tapicerska	— Stanisław Fołta
Pracownia ślusarska	— Rudolf Bizoń

Kapelusze i nakrycia głowy wykonała pracownia:

Leon Gizicki, Bielsko-Biała, ul. Koniewa

Wilhelm SZEWCZYK

#### BRECHT NA URLOPIE I W PRACY

Widziałem Brechta dwukrotnie i dwukrotnie tylko mogłem z nim rozmawiać. Pierwszy raz, zaproszony przezeń na obiad do uroczego *Buckowa*, gdzie Brecht wraz z Heleną Weigel spędzał krótki urlop, uczestniczyłem w długiej, gorącej rozmowie, której ważniejsze fragmenty odtworzyłem potem w eseju „*Obiad u Bertolta Brechta*”, wydrukowanym w mojej „*Literaturze niemieckiej w XX wieku*”. Wkrótce potem miałem możliwość przysłuchiwać się próbie w *Berliner Ensemble*, prowadzonej przez Brechta, chętnie dopuszczającego obecnych do współudziału w dyskusji nad najważniejszą interpretacją poszczególnych sytuacji scenicznych, spokojnego i rozmownego, ale równocześnie dbającego surowo o dyscyplinę rozmowy, a więc o to, by dotyczyła ona ściśle tematu, by nie grzęzła w niepotrzebnych dywagacjach.

Z tych dwóch spotkań osobistych, z licznych odwiedzin w jego teatrze, z lektury tego wszystkiego, co opublikował lub co o nim opublikowano — utworzyłem sobie własny obraz Brechta, nie odbiegający, jak sądzę, od wizerunku zapamiętanego przez innych, najbliższych mu współpracowników.

Najwięcej spodobał mi się wszechstronny, renesansowy sposób jego myślenia i bycia. Powiedziano o nim, że należał do romantycznej generacji, która wyszła z lasów, aby zdobywać miasta. Myślę, że jest to tylko cząstka prawdy o jego systemie myślenia i działania. Brecht-romantyk — a istnieniu takiego



Brechta trudno zaprzeczyć — określany był zawsze przez Brechta-dialektyka, a to znaczy, że obce mu było romantyczne rozwichrzenie i że rozległą swą wiedzę o życiu, historii, o epokach ludzkości i jej ruchów umysłowych zawsze poddawał ostremu rygorowi, wynikającemu właśnie z pojęć dialektycznych. W pierwszym okresie swej twórczości Brecht chętnie pisywał pewne utwory dla sprowokowania otoczenia, nigdy bowiem nie bał się konfrontacji z cudzymi poglądami lub z wrogimi mu obyczajami. Widzimy go przecież nawet jako aktora — w *ludowym teatrze* Karla Valentina, do którego prób tak często nawiązuje nowoczesna estrada polityczna Niemców. Potem Brecht doszedł do wniosku, że sama prowokacja nie wystarczy i że nie wystarczy walczyć kpina, szyderstwem lub pogardą. Zrodzą się więc utwory, poetyckie i dramatyczne, które w formie bezpośredniej lub alegorycznej zaatakują zostały wzory moralne i polityczne, aby w ich miejsce zaproponować nowe.

W rozmowie prywatnej do końca pozostał twórczym prowokatorem — twórczym, gdyż wyzwał nowe myśli, zmuszał do uwagi i napięcia, nie pastwiąc się zresztą nad łatwym do pokonania interlokutorem, pomagając mu wybrnąć z impasu. Był życzliwy ludziom, choć nie miał wyrozumiałości dla tych, którzy z uporem trwali przy swoich błędnych poglądach. Potrafił ich wtedy traktować z okrutnym chłodem. Był dowcipny, ale nigdy nie pozwalał sobie na dowcipy nieskromne, również i w dowcipie widział broń ideową, z której nie można rezygnować.

Ilekcję myślę o jego licznych dowcipnych sformułowaniach, przypominam sobie ową krótką scenkę z jego sztuki „*Szwejk w drugiej wojnie światowej*”, w której Brettschneider pyta Szwejka, co sądzi on o zamachu na Hitlera w pewnej monachijskiej piwiarni. Szwejk: — *A czy długo musiał cierpieć?* — Brettschneider: — *Nie został nawet ranny, gdyż bomba wybuchła za późno.* — Szwejk: — *Prawdopodobnie była to tania bomba. Dzisiaj wszystko produkują masowym sposobem i potem dziwią się, gdy jakoś: jest do chrzamu. Czemuż produktów takich nie wytwarza się z miłością, jak dawniej w rękodzielnictwie, no nie? Że jednak z takiej okazji nie użyli lepszej bomby, należy to uznać za poważne niedopatrzenie z ich strony. W Czeskim Krumowie pewien rzeźnik...*

A więc pewien rzeźnik — to skojarzenie narzucił Brecht Szwejkowi nie bez powodu, albowiem w kilku innych utworach

sam nazywa Hitlera rzeźnikiem. Tu właśnie — mimo pogodnego stosunku do człowieka — uwidocznił się kres jego wyrozumiałości, gdyż wyrozumiałość uważał ostatecznie za jeden ze sposobów przekonywania i przekreślał ją w intencjach, kiedy kończyły się wszelkie możliwości dyskusji i przekonywania.

Brecht miał renesansowy polot myśli, ale skromność bycia. Nie wymawiajmy mu ani cygar ani trunków, przypomnijmy sobie raczej jego sylwetkę, która tak często skromność mieszała z lekceważeniem zewnętrznych akcesoriów. Podczas gościny jego teatru we Francji — był to pierwszy wyjazd *Berliner Ensemble* na Zachód — musiano dla niego samego odstąpić od normalnej obowiązującej etykiety, aby mógł się pokazać w teatrze w swojej proletariackiej kurtce. Skromność cechuje również jego nagrobek na cmentarzu berlińskim, zwłaszcza, jeżeli porównamy go ze stojącym obok nagrobkiem innego współczesnego mu wybitnego pisarza...

Gdy po wspomnianym na początku proszonym obiedzie w *Buckowie* relację z prowadzonej przy stole rozmowy opublikowałem w „*Życiu Literackim*”, Brecht otrzymał tłumaczenie tej relacji. Pisał mi potem berliński korespondent „*Trybuny Ludu*”, Marian Podkowiński, że szkic ten odczytano głośno przy stole i że Brecht pogodnie znosił wszystkie pomieszczone tam niedyskrekcje z rozmowy. Brecht lubił żartować z innych, ale przyjmował również żarty z samego siebie. Dlatego może już za jego życia krążyło o nim tak wiele anegdot, podejrzewano nawet, że sam je o sobie tworzył, aczkolwiek nie musiał zabiegać w taki sposób o rozgłos, gdyż od początków swej działalności literackiej nie uskarżał się na jego brak.

Jeszcze o jego sztuce prowadzenia rozmowy. Wybitny pisarz szwajcarski Max Frisch, opisuje w swoim „*Tagebuch 1948*” wrażenia, jakie Brecht pozostawiał w nim po każdej rozmowie. „*Czułem się pobity, ale nie przekonany*” — powiada Frisch. I dopiero gdy potem spotkał inne osoby, które w sposób jednoznaczny a często nienawistny starały się załatwiać jakieś ważne problemy, odczuwał ponowne pragnienie spotkania z Brechtem, czując się nie dość nasycony jasnością i przenikliwością jego myśli i sformułowań. „*Albowiem — pisze dalej Frisch — fascynacja, jaką Brecht roztaczał, wynika głównie z tego powodu, że w danym wypadku życie tego człowieka ukształtowane zostało przez myśl i poprzez myśl działało, podczas gdy nasze myślenie*



*jest często późniejszym usprawiedliwieniem działań i sytuacji,  
nie jest więc siłą kierującą, lecz wtórną”.*

W *Buckowie* willa Brechtów stała nad brzegiem jeziora, do którego zdawały się zstępować buki i dęby, ale nade wszystko jodły. W cyklu wierszy „*Buckowskie elegie*” Brecht zamieścił również taką jodłową refleksję:

*Wczesnym ranem  
jodły są miedziane.  
Takimi je widziałem  
przed pół wiekiem  
przed dwiema światowymi wojnami  
młodymi oczyma.*

A więc tutaj, gdzie spędzał krótkotrwałe dni odpoczynku, znowu wracał do spostrzeżeń i myśli, które na pozór tylko były romantyczne — w rzeczywistości bowiem na wszystkie padał cień historii, polityki, walk i sporów. W swojej twórczości dramaturgicznej i poetyckiej odarł wszystkie te elementy z cienia, aby, jak powiadał, każda wyrazistsza ścieżka, którą powinien kroczyć człowiek ku szczęściu, została zauważona. O tym w gruncie rzeczy myślał w pracy i na urlopie, w swoim berlińskim pokoiku oraz pod bukami i jodłami *Buckowa*.

*Wilhelm Szewczyk*

Scena z cz. I — obraz 6. — Lekcja retoryki u Aktora.

Od lewej — Ui (Jan JERUZAL) — Aktor (Mieczysław POPŁAWSKI)



Scena z cz. I — obraz 4 — Rozmowa „w Domu nad morzem.

Od lewej: Młody Dagsborough (Bronisław NYCZ) — Stary Dagsborough (Rudolf LUSZCZAK)  
Goodwill (Stanisław KOSMALEWSKI) — Gaff'les (Mieczysław OSTRORÓG)

Scena z cz. I — obraz 2 — W Zajeździe Dagsborough'a — Piwiarnia.

Od lewej, w tyle: Flake (Mieczysław DEMBOWSKI), za ladą: Młody Dagsborough (Bronisław NYCZ)  
Stary Dagsborough (Rudolf LUSZCZAK) — Butcher (Michał LEŚNIAK)

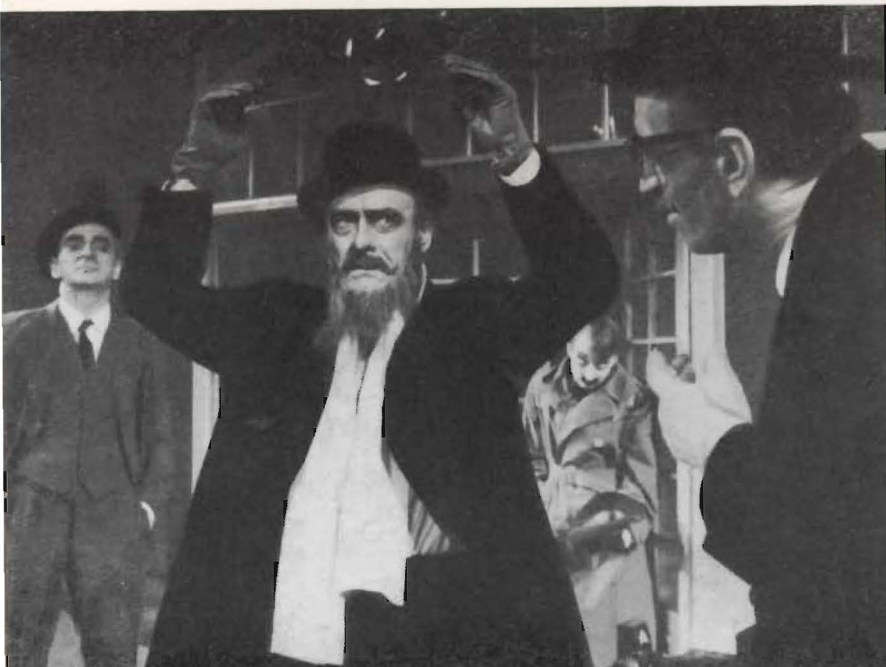






Scena z cz. I — obraz I — W Biurze Trustu Kalafiorowego.  
Od lewej: Flake (Mieczysław DEMBOWSKI), Arturo Ui (Jan JERUZAL), Butcher (Michał LEŚNIAK)

Scena z cz. I — obraz I — W Biurze Trustu Kalafiorowego.  
Od lewej: Clark (Zdzisław TYMKE), Sheet (Mieczysław POPŁAWSKI), Arturo Ui, w tyle (Jan JERUZAL),  
Flake (Mieczysław DEMBOWSKI)



## O AUTORZE „KARIERY ARTURA UI”

Bertolt Brecht (1898 — 1956), wybitny niemiecki poeta, publicysta i człowiek teatru, był przede wszystkim dramaturgiem i teoretykiem, nie tylko społecznego, ideowego oddziaływania teatru, ale i w sensie twórczym poszukiwań form do takiego oddziaływania wiodących. Jako dramaturg wystąpił już w 1918 r. ze sztuką „Baal”, oraz rok później z komedią „Werble w nocy” obie noszące jeszcze wiele formalnych cech teatru ekspresjonistycznego (np. Georga Kaisera, czy Hasenclevera), ale już zapowiadające w Brechcie autora i realizatora dużego formatu.

Jako teoretyk i ideolog teatru współczesnego Brecht był zwolennikiem wykorzystania ludowego kunsztu teatralnego (w sensie np. angielskiego teatru elżbietańskiego). Jako dramaturg występuje z moralitetami w rodzaju „Opery za trzy grosze” (1928), „Wzrost i upadek miasta Mahagonny” (opera), „Decyzja” czy „Święta Joanna szlachtuzów”. Jego talent, odwaga i bezkompromisowość zwróciła na niego uwagę całego świata. Oryginalność jego metody twórczej (teatru epickiego) polegała na scaleniu wszystkich elementów teatralnego przedstawienia, a więc akcji, scenografii, pracy aktorów i reżysera, autora, ale także publiczności siedzącej na widowni — to wszystko w celu uzyskania żywej, zaangażowanej, gorącej formuły na wyrażenie osobistego, jak najbardziej własnego protestu wszystkich twórców i odbiorców przedstawienia przeciw wszystkim siłom niszczącym zasady społecznego życia, depcącym ludzką godność. A siły te dawały już o sobie znać niemal na zapleczu niemieckiego teatru, tuż u jego drzwi. Ulicami niemieckich miast już maszerowały brunatne kolumny. Dla twórcy tak pojętego teatru, dla dramaturga tak piętnującego współczesne mu „czasy pogardy” nie mogło być miejsca w Niemczech. W r. 1933 Brecht emigruje z Niemiec, najpierw do Danii, później do Finlandii i wreszcie do USA. W tym okresie powstają jego sztuki rozprawiające się bezpośrednio albo w przenośni z faszyzmem („Kragle i spiczaste głowy”, „Matka Courage”,





*bruhals  
boris*

„Pan Puntila i jego sluga Matti”, „Wizje Simony Machard” a zwłaszcza trzy z nich: „Strach i nędza Trzeciej Rzeszy”, „Karabiny matki Carrar” i (w r. 1941, w Finlandii) „Kariera Artura Ui”. Doraźne, natychmiastowe znaczenie dwóch pierwszych sztuk, ich dosłowne odczytanie przez współczesnych odbiorców były bardzo poważne. Wywarły wpływ, odegrały swą rolę w walce. Ale Brecht, jak mówi Roman Szydlowski, „obawiał się jednak, że tym razem napisał utwory nazbyt konkretne, zbyt związane ze zdarzeniami dnia, które przeminą, odbierając sztukom ich ponadczasową wartość. Zapragnął stworzyć dzieło, które byłoby dość konkretne, aby zrozumieli je dobrze współcześni i dość wyabstrahowane z wydarzeń dnia dość uogólnione, aby przetrwało czas, w którym powstało. Zapragnął posłużyć się zarówno metaforą, aluzją, zarówno uogólnieniem, które znamy z jego dawniejszych sztuk, jak i konkretnym agitacyjnym dziełem politycznym, związanym z wydarzeniami dnia, tak wyraźnym w sztukach pouczających (znane „Lehrstücke” Brechta), wreszcie faktografią reportażu scenicznego, opartego na autentycznych zdarzeniach. Chce stworzyć syntezę różnych kierunków swej dotychczasowej twórczości, zmierza ku ideowej i artystycznej pełni ostatniego okresu swego dzieła.” Tak właśnie powstaje: „Kariera Artura Ui”.

Po „Kariere Artura Ui” Brecht napisał jeszcze kilka bardzo interesujących sztuk, jak „Szwejk w drugiej wojnie światowej”, „Kaukaskie koło kredowe”, „Dni Komuny” czy nie wystawione jeszcze dotychczas „Turandot czyli kongres lakierników”, ale w żadnym już z tych utworów jego gniew twórczy, pasja z jaką ścigał i piętnował wszystkie przejawy pogardy dla człowieka, ludobójstwo i żądzę wojen — nie doszły do głosu w takiej ostrej i bezkompromisowej formie, jak w „Kariere”. Dlatego, jak słusznie powiedział ktoś: „aktor grając inne sztuki gra, przedstawia losy ludzi, ich radości i smutki, ich tragedie i wloty. Ale grając sztukę Brechta służy zawsze sprawie wielkiej, wolności czy sprawiedliwości, której służyć warto. I walczy, właśnie walczy na scenie o to wszystko, co w naszym świecie jest godne, walki i osobistego zaangażowania się: o swoją własną godność o swoje własne prawo do życia w świecie ludzi wolnych i wolność kochających”.

Cóż można dodać do tych słów?

Bielsko-Biała, marzec 1967 r.

ALB.



## O INSCENIZACJI „ARTURA UI“

„Theater der Zeit” w lutym 1961 r. przyniósł pod tytułem „Wielka historyczna rewia gangsterska”, uwagi do inscenizacji Brechtowskiego „Arturo Ui” w *Berliner Ensemble*. Jest to, jak podaje redakcja, ekstrakt obszernych notatek reżyserskich i dyskusji roboczych całego kolektywu inscenizatorsko-reżyserskiego: Palitzscha, Werkwertha, Hosalli, von Appena, Tenscherta.

O INSCENIZACJI. Brecht dał taką oto wskazówkę inscenizacyjną: „Po to, by wydarzenia zachowały ów sens, jaki niestety wyrażają, sztuka musi być ukazana w wielkim stylu; najtrafniejsze byłyby reminiscencje z elżbietańskiego teatru historycznego, a więc kurtyny i podesty. Można np. grać postrzępionymi, ochlapanymi wapnem kurtynami, spryskanymi dodatkowo plamami o barwie byczej krwi. Można by również w pewnych wypadkach wykorzystać prospekty wykonane techniką panoramiczną: wreszcie sens miałyby efekty organowe, perkusyjne czy wykonane na blaszanych instrumentach dętych. Naturalnie, należy się wystrzegać wszelkich jawnych travestacji; także groteska nie może dominować nad atmosferą okropności. Wykonanie musi być plastyczne, mieć szybkie tempo, z przejrzystością skomponowanymi grupami scenicznymi, w stylu dawnego malarstwa historycznego”.

Ta wskazówka Brechta potraktowana została przez kolektyw realizatorów jako propozycja inscenizacyjna, którą należało urzeczywistnić na scenie *Berliner Ensemble*. Podesty, elementy sceniczne elżbietańskiego teatru historycznego, obudowano sfatygowanymi płótnami budy jarmarcznej. Pozornie „wzniosłe” poczynania, pokazano i wykonano na sposób jarmarczny, więc



Scena z cz. I — obraz 7 — Arturo Ui przemawiający z okna Ratusza w mieście Cicero.  
W oknie od lewej — Arturo Ui (Jan JERUZAL) — Emanuelę Giri (Wacław WELSKI)  
W dole po lewej stoi — Ernesto ROMA (Wiesław GRABEK), — po prawej — Dockdaisy  
(Alicja KOBIELSKA) — Giuseppe Givola (Paweł NOWISZ)



odarto z wszelkiego nimbu. Żąda się od widza krytycznej, to znaczy historycznej obserwacji i oceny.

Zgodnie z konstrukcją dramatyczną sztuki, wzlot i kariera „bohatera” — po tym, kiedy trust kupił sobie gangstera Ui — mają być ukazane niejako skokami, za pośrednictwem następujących po sobie epizodów. To znaczy, że w chwili, gdy w narracji pojawiają się elementy trawestujące wielkie, historyczne sceny, ciasna buda jarmarczna przemienia się w olbrzymi namiot cyrkowy. Początkowo, dla pokazania przebiegu kariery, wykorzystywano mechanizm sceny obrotowej; teraz „ruszają się” sami gangsterzy, ruch obrotówki zastąpiono ruchem na scenie — widowiskowość przeciągających przez scenę gangsterów, z kwiatami i nagrobkami, pistoletami maszynowymi i kocią muzyką. Rosnąca intensywność ruchu, zwłaszcza w drugiej części widowiska, ma podkreślać zawrotność kariery.

Mówiony przez gangsterów w żargonie gangsterskim wiersz shakespeare'owski stanowi punkt wyjściowy dla krytyki.

Wiersz i figury stylistyczne, będące trawestacją scen klasycznych, wymagały od wykonawców realistycznej, opartej na geście, manieri aktorskiej.

O DEKORACJACH, KOSTIUMIE I MASKACH. Elementy sceniczne elżbietańskiego teatru historycznego — podesty — wykorzystano nie tylko formalnie. Służąc jako podwyższenia sceniczne, pełniły określone funkcje: np. podkreślały różnicę społeczną między antyszambrującymi gangsterami — umieszczonymi na normalnym poziomie sceny — a członkami trustu, którzy zasiadali na podeście. Owe zróżnicowane w pionie płaszczyzny sceniczne, oznaczające kolejne miejsca akcji, markowano przy pomocy fragmentarycznych dekoracji, pokazanych z dokładnością do najdrobniejszego detalu. O wyborze fragmentu decydowała przynależność społeczna, związek z daną grupą społeczną oraz przydatność do charakteryzowania kolejnego szczebla kariery. W sposób najogólniejszy o karierze tej mówiła przemiana budy jarmarcznej w namiot cyrkowy...

Związaną ze schyłkiem epoki burżuazyjnej tendencją do „uromantyczniania” gangstera, podkreślania jego wyjątkowości, uznano za fałszowanie istotnego stanu rzeczy. Gangster musi być pokazany jako członek społeczeństwa kapitalistycznego, gotowy podjąć się jakiegokolwiek roboty, o ile się to tylko opłaci. Ostra konkurencja między gangami wymaga od niego fachowej

precyzji w pracy, rzutkości energicznego człowieka interesu, wprawy i „nosa” wytrawnego menedżera. To wszystko miał wyrażać kostium; miał on jeszcze dodatkowo pokazać, jaką karierę robią w ramach istniejącego porządku kapitalistycznego gangsterzy. Świadomie wprowadzone, a więc antynaturalistyczne zróżnicowanie kostiumów, oraz kontrast kostiumu i charakteru czy działania danej postaci miały ze swej strony sprowokować widza do stosunku krytycznego względem postaci sztuki i wydarzeń. Z historycznego punktu widzenia kostiumy zostały oparte na amerykańskiej modzie męskiej z lat trzydziestych.

Koncepcja masek była oparta na technice charakteryzatorskiej kłownów, jak tego wymagało umieszczenie akcji w budzie jarmarcznej i cyrku. Szara barwa skóry na ustach była skonstrastowana z czerwono-czarną szminką na ustach, czarno-fioletowym podkreśleniem oczu; defekty anatomiczne zaznaczono wyrażście przy pomocy czarnej szminki. Nie zakładano podobieństwa postaci scenicznych do prototypów historycznych. Sygnalizowano je jedynie przy pomocy jakichś wybranych elementów kostiumu czy charakteryzacji, a więc raczej „cytowano”, podobnie jak imiona, postawę czy sposób mówienia.

O MUZYCE. Charakter muzyki był ściśle zdeterminowany od początku: zapowiedzianą w prologu „wielką historyczną rewiew gangsterską” umieszczono w jarmarcznym milieu, podkreślonym przy pomocy różnokolorowej ramy, żywcem wziętej z budy strzelniczej. Muzyka miała także podkreślać atmosferę okropności. Musiała więc być agresywna, jaskrawa. Nadawały się do tego najlepiej utwory obrzydzone, na skutek ich nadużywania, przez hitlerowców — jak na przykład motyw z „Preludium” Liszta, zdegradowany do muzycznej zapowiedzi kolejnej radiowej „Sondermeldung”. Pomysł grania marsza żałobnego Chopina (spostponowanego, jak wiadomo, przez burżuazję wskutek obłędnego nadużywania) w przerwach między poszczególnymi epizodami procesu o podpalenie śpichrza, pochodził od Brechta. Motywy te zostały wykorzystane oczywiście nie w sposób mechaniczny: rytm i tempo zostały poważnie zmienione, jak tego wymagał charakter całej inscenizacji.

W skład orkiestry wchodziły tylko pewne instrumenty: trąbki, puzony, tuba, waltornia, klarnet, gitara elektryczna, saksofon, fortepian, fisharmonia, perkusja. „Jarmarczność” i ostrość muzyki spotęgowano wreszcie dzięki różnym efektom technicz-





Scena z cz. II — obraz 13 — Nad trumną Dullfeet'a na cmentarzu w Cicero  
Betty Dullfeet (Teresa KAMIŃSKA) — Arturo Ui — (Jan JERUZAL)

nym, wkomponowanym na taśmę podczas nagrań. Całą muzykę do przedstawienia odtworzono z taśmy. Po raz pierwszy siedł też z taśmy akompaniament do songów.

(„DIALOG”, 1961/III)



Scena z cz. II — obraz 9 — Spotkanie w Domu nad morzem  
Stary Dagsborough (Rudolf LUSZCZAK) — Kłęczą Arturo Ui (Jan JERUZAL)  
Na drugim planie — Młody Dagsborough (Bronisław NYCZ)



Cena zł 3.—  
EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

ROK TEATRU XXII  
SEZON TEATRALNY 1966/67  
PREMIERA Nr 229/IV/G29

Układ i opracowanie graficzne  
programów od nr 213/V/G13:  
Zdzisław M. Okuljar

**N o w e t e l e f o n y :**

Kierownik objazdu:

Alina Stuwczyńska tel. 31-88

Organizacja widowni:

Irena Paluchowa tel. 36-32