



TEATR im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

# Opera za trzy grosze

Bertolt Brecht, Kurt Weill

SEZON 2004/2005

Jestem dramatopisarzem. Właściwie to chętnie byłbym stolarzem,  
ale w ten sposób się oczywiście za mało zarabia.

**Bertolt Brecht**



1. Bertolt Brecht ze swoją maską przedśmiertną, 1931

# ICH TROJE I O KAŻDYM Z NICH GROSZ DO GROSZA

(czyli Brecht, Weill & Hauptmann)

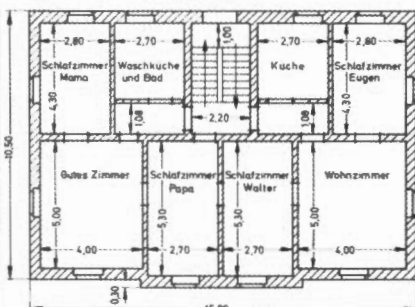
**BERTOLT BRECHT (1898-1956) – pisarz**

**1898** dokładnie 10 lutego w Augsburgu rodzi się syn z ojca Bertholda Friedricha Brechta (urzędnika, późniejszego dyrektora papierni) oraz matki Zofii (z domu Brezing) ● dziesięć dni później zostaje ochrzczony w kościele ewangelickim i otrzymuje imiona Eugen Berthold Friedrich

**1908** kończy szkołę powszechną i zostaje uczniem królewskiego bawarskiego gimnazjum w tymże Augsburgu



2. Bertolt z rodziną: matką, ojcem i młodszym bratem Walterem, 1908



3. Plan mieszkania rodziny Brechtów w Augsburgu, Bleichstrasse 2

**1912** działa w wydawaniu pisemka „Amicita” – szkolnej gazetki klubu szachowego ● pisze jeden z pierwszych wierszy *Pieśń o sępm drzewie*

**1914** w szkolnym piśmie „Die Ernte” ukazuje się jego pierwszy dramat *Biblia* ● w patriotycznym uniesieniu gorąco popiera wybuch I wojny światowej

**1915** z okazji urodzin Wilhelma II pisze wiersz *Cesarz*, wkrótce jednak staje się żarliwym przeciwnikiem wojny i zarzekłym pacyfistą

**1916** w wypracowaniu szkolnym poddaje w wątpliwość mądrość Horacego *Dulce et decorum est pro patria mori* – grozi mu za to usunięcie z gimnazjum, do czego nie dopuszcza katecheta Klemens Haindl

**1917** zdaje przyspieszoną „wojenną” maturę ● pod koniec września przenosi się do Monachium, gdzie podejmuje studia na wydziale filozoficznym tamtejszego uniwersytetu Ludwika Maksymiliana



4. Walter Brecht i Bertolt Brecht, 1916

**1918** w liście do swojego przyjaciela Nehera pisze o projekcie sztuki pod tytułem *Baak: Chcę napisać sztukę o Franciszku Villonie, który żył w XV wieku w Bretanii, był mordercą, rabusiem i poetą* ● pisze *Pieśń o poległym żołnierzu*

**1919** poznaje Liona Feuchtwangera i pokazuje mu swoją sztukę *Spartakus* (pierwszą wersję *Werbli nocą*) ● 30 lipca Paula Banholzer rodzi mu syna – otrzymuje on imię Frank ku czci Franka Wedekinda ● wraz z Karlem Valentinem pisze pięć jednoaktówek: *Wesele* (późniejsze *Wesele u drobnomieszczan*), *Żebrak, czyli zdechły pies*, *Wy-pędza diabła*, *Lux in tenebris* oraz *Polów*.



5. Paulina Banholzer i Bertolt Brecht, około 1918

**1920** 1 maja umiera jego matka: głęboko poruszony pisze *Pieśń o mojej matce*

**1921** wpada na pomysł *W dżungli miast* (pod wpływem lektury Kiplinga, Sinclaira i Jensena) ● jego opowiadanie *Bargan lässt es ein* wreszcie zwraca czyjąś uwagę ● po zobaczeniu filmu Chaplina pod tytułem *Alkohol i miłość* pisze: ... *jest to najbardziej wstrząsający utwór, jaki kiedykolwiek widziałem w kinie, i w dodatku bardzo prosty* ● w listopadzie wyjeżdża do Berlina



6. Z Charlesem Chaplinem – wiele lat później

**1922** w styczniu mdleje z głodu i łąduje w szpitalu Charité ● 29 września: premiera *Werbli nocą*, które określone zostają mianem *literackiej sensacji premierowej*, zaś autor – człowiekiem, który z dnia na dzień zmienia oblicze literackie Niemiec ● 3 listopada – bierze ślub z Marianną Zoff



7. Z Marianną Zoff, 1922

**1923** prapremiera *W dżungli miast* w Monachium ● poznaje Helenę Weigel ● 8 grudnia – premiera *Baala* w Lipsku: oklaski, gwizdy i tupanie

**1924** prapremiera nowej wersji *Życia Edwarda II* Marlowe'a napisanej wraz z Feuchtwangerem ● przenosi się na stałe do Berlina

● 3 listopada rodzi się Stefan – syn z Heleną Weigel

**1925** wraz z innymi pisarzami zakłada Grupę 1925

**1926** pisze *Życiorys boksera Samsona-Körnera*, z którym blisko się zaprzyjaźnił ● stara się pojąć mechanizm giełdy zbożowej oraz – jak pisze w liście do Elisabeth Hauptmann – *Tkwieć teraz po uszy w „Kapitale”*. *Muszę to w końcu poznać...* ● wydaje *Postyllę domową*

**1927** spotyka się z kompozytorem Kurtem Weillem, który prosi go o napisanie tekstu do kompozycji na Festiwal Muzyki Współczesnej w Baden-Baden: na podstawie wierszy o Mahagonny z *Postylli domowej* powstaje pierwsza wersja singspielu *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny*



8. Kurt Weill, Lotte Lenya i Bertolt Brecht

**1928** 31 sierpnia odbywa się prapremiera *Opery za trzy grosze*

**1929** 10 kwietnia żeni się z Heleną Weigel ● ulega wypadkowi samochodowemu wozem marki Steyr, który otrzymał od firmy w zamian za wiersz *Śpiewające samochody Steyra* ● premiera *Lotu Lindberghów i Moralitetu badeńskiego* z muzyką Kurta Weilla i Paula Hindemitha ● próba zdyskontowania sukcesu *Opery za trzy grosze* – premiera musicalu *Happy End*

**1930** 9 marca premiera *Rozkwitu i upadku miasta Mahagonny* ● proces w sprawie scenariusza do filmu *Opera za trzy grosze*



11. Gdy zarzucono mi chęć kradzieży Empire State Building, uznałem, że czas wyjechać Brecht przed Komisją Kongresu USA do Badania Działalności Antyamerykańskiej 30 października 1947



9. Zdjęcie zrobione w automacie 1933



10. Brecht oparty o swój kabriolet firmy Steyr

**1956** 14 sierpnia umiera w Berlinie na rozległy zakrzep tętnicy wieńcowej (jak pisze Paul Johnson: *Wyrzcił życzenie, by pochowano go w szarej stalowej trumnie, nie wydając na pastwę robactwu i, skoro tylko umrze, przebito jego serce sztyltem.*)



12. Maska pośmiertna Brechta

Z **Konradem Swinarskim** rozmawia Krystyna Nastulanka („Polityka” 1961 nr 6)

— Jest pan właściwie jedynym człowiekiem w Polsce, który znał Brechta z bliska i na co dzień. Niech pan trochę poplotkuje: jaki on właściwie był — w życiu...

— Lubił ludzi. Otaczał go zawsze olbrzymi sztab asystentów i... asystentek. Zresztą te ostatnie nie zawsze współżyły ze sobą w serafickiej zgodzie. Oczywiście z powodu nieustannych zabiegów o względy mistrza, który — choć w sumie nie skąpił łask podległej swemu panowaniu społeczności żeńskiej, to jednak darzył nimi dość kapryśnie i często na przekór jak gdyby prostodusznej zasadzie wyłączności... Lubił, żeby się śmiać z jego dowcipów, no i naturalnie śmiano się dużo, chętnie i na zapas. Przychodził na próby zawsze z cygarem, co na tle stosunków niemieckich jest niemal wybrykiem.

— Ależ dlaczego? Nie rozumiem.

— Ponieważ w Niemczech istnieje zawarowany kodeksem zakaz palenia na próbach. Tak, że Brecht musiał uzyskać dla siebie specjalne zezwolenie u najwyższych władz straży pożarnej. Naturalnie wszyscy asystenci palili, sztubackim systemem trzymając papierosa w rękawie, puszczały dym w kierunku cygara mistrza. Kiedy cygaro Brechta zgasło, a gęsta chmura dymu wisiała nad jego głową, mówił złośliwie udając zdziwienie: „Meine Zigarre stinkt ja so billig?” Moje cygaro śmierdzi taką tanioczą?



13. Brecht z cygarem

*Konrad Swinarski: wierność wobec zmienności. Wybór i opracowanie: Marta Fik i Jacek Sieradzki.*

Warszawa 1988

## KURT WEILL (1900-1950) — kompozytor

1900 2 marca rodzi się w Dessau jako trzecie z czwórki dzieci kantora tamtejszej synagogi Alberta Weilla i Emmy Weill *de domo* Ackermann

1913 pierwsza kompozycja: *Mi Addir, Jüdischer Trauungsgesang*

1915 rozpoczyna systematyczną naukę gry na fortepianie, kompozycji, teorii i dyrygentury: zostaje prywatnym uczniem Alberta Binga — kapelmistrza Herzoglichen Hoftheaters w Dessau ● grudzień: pierwszy publiczny koncert — wykonuje nokturn Chopina i *Liebesträum* No. 3 Liszta

1918 zdaje maturę ● rozpoczyna studia w Berliner Hochschule für Musik, gdzie studiuje kompozycję u Engelberta Humperdincka; słucha wykładów z filozofii (m.in. Ernsta Cassirera) w tamtejszym uniwersytecie

1920 pobiera nauki u Ferruccio Busoniego

1924 w berlińskim domu Georga Kaisera po raz pierwszy spotyka się z aktorką Lotte Lenyą

1925 rozpoczyna pracę jako krytyk w „Der Deutsche Rundfunk”

1926 26 stycznia zawiera związek małżeński z Lotte Lenyą (czyli Karoline Wilhelmine Blamauer) ● koniec marca: premiera opery *Der Protagonist* (op. 14) w Dreźnie pod dyrekcją Fritza Buscha, uznanej za punkt zwrotny w jego karierze

1927 koniec marca: poszukuje libretta dla utworu, który zamierza skomponować na konkurs muzyczny w Baden-Baden — spotyka się w tej sprawie z Bertoltem Brechtem, który zaczyna przygotowywać śpiewogrę *Mahagonny* wedle *Mahagonnygesängen* z *Postyli domowej* Brechta — premiera odbywa się w Baden-Baden 17 lipca



14. Lotte Lenya i Kurt Weill



15. Bertolt Brecht i Kurt Weill

**1928** maj: przebywa na francuskiej Riwierze w Le Lavandou, gdzie pracuje nad *Operą za trzy grosze* ● 31 sierpnia – premiera *Opery za trzy grosze* i ogromny sukces artystyczno-komercyjny ● październik – Weill i Lenya kupują swoje pierwsze samodzielne mieszkanie w berlińskiej dzielnicy Westend na Bayernallee 14



16. Muzyka Kurta Weilla została przez nazistów uznana za przejaw sztuki zwyrodniałej



17. Kurt Weill

**1950 3 kwietnia** umiera w New Yorker Flower Hospital w Nowym Jorku

Songi z *Opery za trzy grosze* są nie tylko popularne, trzeba przyznać, że są w swoim biednym, ograniczonym rodzaju naprawdę znakomicie skomponowane. Są to swoiste arcydzieła, z którymi nie może się równać nic w zamierzeniu równie lekkiego, bodaj od czasów Johanna Straussa. Weill zrehabilitował lekką muzykę europejską w czasie, gdy ostatnie popluczyny po operetkach (nie istniejących już faktycznie, ale wciąż jeszcze „pożądanych”) stały się niemożliwe do słuchania nawet dla tych, którzy poza muzyką rozrywkową zupełnie muzyką się nie interesowali. Charakterystyczne jest, że *Opera za trzy grosze* uważana jest za dzieło operowe, gdy jej charakter zbliża ją do dzieł scenicznych śpiewanych typu musical, który Weill poznał i kulturował dopiero w Ameryce. (...)

W *Operze za trzy grosze* (...) kompozytorowi udało się stworzyć wzór opery współczesnej, tragiczno-ironicznej, a zarazem silnie krytycznej z punktu widzenia społecznego, dzięki przeniknięciu przeciwieństwami takimi jak bieda i bogactwo, cynizm i delikatność, brutalność i wyrozumiałość, porządek i korupcja. Głównym atutem i zasadniczą nowością Weilla był powtarzany później przez wielu twórców niemieckich (Wagner-Régeny, Egk, Orff, a nawet Hindemith) styl pieśni, songu, swoistej syntezy satyrycznej piosenki kabaretowej i tanecznej z pewnymi sugestiami jazzu, lecz o rytmach popularnych (fokstrot, shimmy, tango, itp.), o odrębnej jakby nietonalnej harmonice i oszczędnej instrumentacji. Orkiestra składa się z dwu saksofonów, trąbki, puzonu, kontrabas, banjo, fortepianu, harmonium i perkusji. Weill uważał, że rozróżnianie muzyki poważnej i lekkiej jest bezsensowne i że wywodzi się ono bezpośrednio z fałszywego ujęcia od czasów Wagnera znaczenia i roli muzyki. (...) Świetna inspiracja łączy się tu z umyślnym negowaniem jakiegokolwiek kryterium dobrego smaku; zwroty banalne stają się wartościowe dlatego, że nie są wynikiem nieudolności, lecz środkiem wyrazu równie dobrym jak starannie wyselekcjonowane media u innych kompozytorów. (...) Być może Weill przeczuwał, że sztuka będzie tylko przedmiotem konsumpcji, że będzie odbierana – jak poranne mleko sprzed drzwi, z lekkim pochyleniem, ale już bez onegdajszej powagnerowskiej emfazy.

Bogusław Schaeffer, *Kompozytorzy XX wieku. Tom I: od Mahlera do Szostakowicza*. Kraków, 1990

## ELISABETH HAUPTMANN (1897-1973) – sekretarka

Urodziła się 20 czerwca 1897. Jej ojciec był niemieckim lekarzem, matka – Amerykanką. Z wykształcenia była nauczycielką. W 1924 roku zamieszkała w Berlinie, gdzie pracowała jako sekretarka. W listopadzie 1924 roku spotkała się po raz pierwszy z Brechtem – od 1925 roku pracowała jako jego sekretarka i maszynistka przy przygotowywaniu tekstu dramatu *Człowiek jest człowiekiem* oraz *Postylli domowej* dla wydawnictwa Kiepenheuer. Od 1927 roku – kiedy skończyła pracę dla tegoż wydawnictwa – utrzymywała się jako tzw. wolny strzelec. Pisała dla różnych gazet, przetłumaczyła na niemiecki amerykańską sztukę Ferdinanda Reyhera *Don't Bet on Fights* i doprowadziła do jej wystawienia. Cały czas współpracowała z Brechtem jako jego sekretarka – aż do chwili jego wyjazdu z Niemiec w 1933 roku. Zainteresowała Brechta twórczością Rudyarda Kiplinga oraz zwróciła uwagę na londyński sukces wznowienia w 1920 roku *Opery żebraczej* Johna Gaya. Przetłumaczyła dla niego tekst Gaya z języka angielskiego. Po tryumfie *Opery za trzy grosze* (niektórzy twierdzą, że jest autorką 80 procent jej tekstu) pomagała przy tworzeniu *Happy End*. W 1929 roku Kurt Weill zasugerował Brechtowi wykorzystanie jej tłumaczenia japońskiej sztuki *No Taniko* jako podstawy dla projektu *Der Jasager*. Po ucieczce Brechta z Niemiec (w dzień po podpaleniu Reichstagu) podjęła trud ocalenia jego manuskryptów. Latem 1933 roku odwiedziła go w Danii – po powrocie do Berlina została aresztowana i uwolniona dzięki interwencji prawników. Zaraz potem wyjechała do Paryża. Na początku 1934 roku wyjechała do USA – początkowo przebywała w Nowym Jorku, potem przeniósł się do siostry w St. Louis. Przez ten czas prowadziła ożywioną korespondencję z Brechtem i w jego interesach. Omawiała z nim projekt *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe* (oparty na *Miarce* za miarkę Szekspira) oraz inne przyszłe projekty amerykańskie. Od 1940 roku rozpoczęła aktywność, która miała na celu umożliwienie Brechtowi przyjazdu do USA, podjęła także pracę nad tłumaczeniami tekstów Brechta na angielski i wszczęła przygotowania do ich wydawania. W 1946 roku przeniósł się do Los Angeles i zaczęła pracę jako scenarzystka filmowa. W tym samym roku wyszła za mąż za Paula Dessau. Do Niemiec powróciła pod koniec 1948 roku. W Berlinie znalazła się 15 lutego 1949 roku. W 1954 roku została oficjalnym członkiem Berliner Ensemble jako współpracownik literacki i dramaturgiczny. Była także odpowiedzialna za opiekę nad wydaniem tekstów Brechta: jego *Sztuki* zaczęły być wydawane od roku 1953, zaś *Poezje* w latach 1960–1965. Najważniejsze wydanie, czyli *Dzieła zebrane* wydano w 1967 pod jej opieką i nadzorem.



18. Elisabeth Hauptmann, 1926



19. Elisabeth Hauptmann, 1929



20. Elisabeth Hauptmann, lata czterdzieste



21. Elisabeth Hauptmann, 1972

Zmarła 20 kwietnia 1973 roku.

## Giorgio Strehler: Spotkanie z Bertoldem Brechtem

Berlin, spotkanie z Brechtem.(...) Rozmawiamy o *Operze za trzy grosze*. Na moje pytanie natury historycznej – „Jak wyglądała premierowa inscenizacja? Aktorzy? Ilu statystów? Ilu muzyków? Poszczególne sceny? Ile prób?” i tak dalej – Brecht nie odpowiada. Kręci się na prawo i lewo, pytając zakłopotany, niemal zagubiony, czy inni może coś pamiętają. Sam niczego już nie pamięta. Wydaje mu się, że w jakiejś szufladzie, kto wie gdzie, powinno być parę starych zdjęć z pierwszej inscenizacji *Opery za trzy grosze*. „Ktoś” zaczyna szukać i odnajduje je pośród starych stosów papierów. Brecht ogląda je, jakby ich nigdy nie widział. Podkreśla niektóre szczegóły, okazując zdziwienie i zaskoczenie: „Popatrzcie na ten kapelusz! O, tutaj powinna być orkiestra! A ten tutaj, co to za jeden? Co robi?” Następnie wręcza mi fotografie, dodając: „Zobaczcie sami, do czego może się to wam przydać!” Wtedy po raz pierwszy poczułem bratnią duszę Brechta. On też, podobnie jak ja, całkowicie pochłonięty setkami godzin teatru, przedstawienie po przedstawieniu. On też, jak ja, niezdolny do przypomnienia sobie tego, co zostało już zrobione. Żyjący tylko tym, co trzeba będzie zrobić jutro: inny teatr, inne twarze, inne problemy – i tak przemija życie na scenie; słowa nakładają się na słowa, gesty na gesty, tony na tony. Być może, to jedyny sposób, aby oprzeć się tej bezlitosnej machinie tworzenia przedstawień przez cały czas egzystencji ludzkiej. Utkwiło mi w pamięci szczególnie jedno zdanie Brechta, wypowiedziane z tak dla niego typowym, szelmowskim i pełnym zdziwienia wyrazem (nie znałem nikogo, kto byłby zdolny do takiego okazywania zdziwienia, takiego wyrażania uwagi jak Brecht). Zdanie to skierował, jak mi się zdaje, do Helene Weigel czy też do Elisabeth Hauptmann, kiedy snulem rozważania o jego berlińskiej *Operze za trzy grosze* i o niektórych jego „problemach teatru”: „Ależ on wie wszystko! Wie więcej ode mnie!” I wysłuchuje mnie, pozwalając, abym „pouczał” go o jego teatrze! Ale w głębi uśmiecha się i, odnosząc wrażenie, z łagodnością. Jakby coś wspominał.

(...)

Wychodzę z Weigel, która z siatką idzie na rynek po zakupy.

Giorgio Strehler: *O teatr dla ludzi*. Przel. Radosław Klos, Michał Oleksiuk, Andrzej Zieliński. Warszawa 1982 (powyższy fragment przetłóżył Radosław Klos)

Kalendaria przygotowane (przede wszystkim) dzięki:

*Brecht w oczach krytyki światowej*. Red. Roman Szydłowski. Warszawa 1977

Jürgen Schebera: *Kurt Weill 1900-1950. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*. Schott 1990

oraz

<http://members.tripod.com/go20ccm/ehbio.html>

## PRZEBOJE Z OPERĄ I JEJ BERLIŃSKĄ PREMIERĄ

Od swojej współpracownicy – ściślej: sekretarki, tłumaczki i maszynistki Elisabeth Hauptmann – Bertolt Brecht dowiedział się o londyńskim sukcesie *Opery żebraczej* Johna Gaya i Johna Christophera Pepuscha. Tekst ten był już sensacją komercyjną roku pańskiego 1728: w 1920 roku wrócił na deski londyńskiego Lyric Theatre i przez dwa sezony utrzymywał się na afiszu, w dodatku przy pełnej widowni. Brecht poprosił Hauptmann o przekład tekstu z angielskiego.

**LONDYN 1728:** 28 stycznia odbyła się premiera *Opery żebraczej* (*The Beggar's Opera*) Johna Gaya z muzyką opracowaną przez Johna Christophera Pepuscha. To był szok – publiczność ówczesna i tamtejsza przyzwyczajona została przez Haendla do oper włoskich na tematy mitologiczne lub historyczne. Dzieło Gaya okazało się za to nie tylko parodią utworów Haendla, lecz także satyrą społeczno-polityczną (bo-wiem Macheath portretował ówczesnego premiera Sir Roberta Walpole) oraz wewnętrznym kabaretem aluzyjnym – kłótnia Polly i Lucy miała być transpozycją konfliktu między dwiema ówczesnymi primadonnami Franceską Cuzzoni i Faustyną Bordoni. Wszystko było tak jasne, że lord Chamberlain zakazał wystawienia drugiej części *Opery żebraczej*, czyli *Polly* (pojawiała się na scenie dopiero w 1777 roku, czyli po śmierci twórców i rzezonego lorda). *Opera żebracza* to tzw. opera balladowa oparta na wzorcach wodewilów francuskich i opery komicznej. Dialogi przeplatają się tutaj z melodiami powszechnie znanymi, lecz mającymi nowo dopisane teksty.

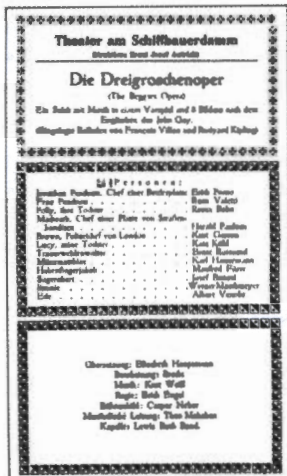
**BERLIN 1928:** dokładnie dwieście lat od londyńskiej premiery *Opery żebraczej*. Młody człowiek Ernst Josef Aufrecht, z wykształcenia aktor – niespodziewanie odziedziczył 100 000 marek, co było na owe czasy – już po okresie hiperinflacji – wcale pokaźną sumą. Postanowił zostać producentem teatralnym. Wynajmuje teatr o sporej świetności, lecz obecnie świecący pustkami: Theater am Schiffbauerdam. Potrzebuje teraz nowej, mocnej sztuki na otwarcie sezonu i własny producencki debiut – najlepiej postępowy, barwny, świeży, ciut lewicowy. W tym celu spotyka się z dramatopisarzami, molestuje agentów, wypytuje kogo się tylko da... Pewnego dnia – tak napisał o owym dzionku w swoich wspomnieniach: *Jeżeli czegoś nie znajdę – zabiję się*.



22. John Gay, autor *Opery żebraczej*



Teraz zostało już tylko poszukiwanie w artystycznych knajpach i barach... Poszliśmy zatem [Aufricht wraz z zaprzyjaźnionym dramatopisarzem Heinrichem Fischerem] do Schlichtera na Lutherstrasse. Na ścianach wisiały obrazy autorstwa właściciela – malarza Schlichtera – na sprzedaż. W drugiej sali siedział człowiek. To był Brecht. Nie znałem go osobiście, lecz słyszałem o jego eksperymentalnej twórczości, lubiłem jego wiersze. Jego długa twarz miała ascetyczny wyraz mnicha... Siedliśmy przy stole: zaczął opowiadać nam historię, nad którą właśnie pracował. Musiał jednak dostrzec, że nas nie zaciekawia, bo poprosiliśmy o rachunek. „Zacząłem także pracować nad czymś innym. Mogę pokazać sześć z całości siedmiu scen. To adaptacja ‘Opery żebraczej’ Gaya. Zatyulowałem to ‘Gesindel’ – opowiada o skandalu korupcyjnym, gangster okazuje się przyjacielem szefa policji”... Aufricht przeczytał tyle tekstu Brechta, ile było gotowe: reszta przygotowana była poniekąd kolektywnie. To na przykład literat Aufrichta – czyli wspomniany już Heinrich Fischer – zwrócił uwagę Brechta na ballady Villona, które akurat pojawiły się w nowym, świeżym tłumaczeniu niemieckim... Brecht szybko wykorzystał je w balladzie sutenerskiej i proście Majchra o darowanie życia w okolicach szubienicy. Wszystko to rozgrywało się w marcu 1928 roku. Aufricht wkrótce podjął decyzję: inscenizacją dramatu Brechta otworzy teatr (i sezon) 31 sierpnia... Próby miały zacząć się 1 sierpnia, lecz tekst ciągle nie był skończony... Producent postanowił wysłać swoich twórców w miejsce, gdzie nikt nie będzie im przeszkadzał w pracy – na południe Francji, do wioski St. Cyr w okolicach Le Lavandou, na wschód od Tuluzy. Brecht – wraz z Heleną Weigel i trzyletnim synkiem Stefanem udali się tam samochodem; Kurt Weill – wraz z małżonką Lotte Lenyą – pociągiem: na miejscu spotkali się na początku maja...



23. Afisz berlińskiej premiery Opery za trzy grosze



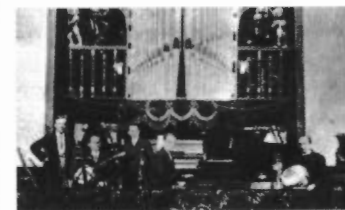
24. Opera za trzy grosze, Berlin 1928

31 SIERPNIA 1928: Theater am Schiffbauerdamm Sala zaczęła się wypełniać. Kurtyna poszła w górę, rozległ się song o Mackiem Majchrze, ale katarynka, która miała mu towarzyszyć, zacięła się już po pierwszej zwrotce. Na szczęście śpiewaka wsparła orkiestra. Zgodnie z zasadami brechtowskiego teatru epickiego ilustracje zbrodni Mackiego – kradzież, mord, podpalenie i gwałt. Równocześnie na ekranie wyświetlano tekst songu. Song kończył się zwrotką: A nieletnia pewna wdówka /której imię każdy zna/ rano budzi się zgwałcona.../Ach, cóż Mackie z tego ma? – widzowie zaś ujrzeli samego Mackiego, jak wychodzi z burdelu i podąża ulicą za Polly. Zderzenie głosu, tekstu, obrazu i gry było uderzające. A raczej powinno być, bo widownia była jak z lodu. Przełom nastąpił po ‘Narzczonej pirata’ w wykonaniu Leny. „Widownia nie odmarzała powoli – pisze Aufricht – tylko zaczęła wrzeć. Klaskano, krzyczano, tupano, domagano się bisu”. Wszyscy gratulowali... Walter Steinthal, krytyk z ‘Zwölf Uhr Mittagsblatt’, pierwszej gazety porannej, swą recenzję zatyulował „To było zwycięstwo!” i prorokował, że sztuka długo jeszcze będzie grana przy pełnej sali – co też się stało. Później tysiące ludzi twierdziło, że tej nocy byli w sali – choć mieściła tylko 800 miejsc. W teatrze rozdzwoniły się – oba – telefony. Carola Neher zaczęła domagać się roli, którą porzuciła. Bilety wykupywano na trzy tygodnie naprzód. “To dobrze – zauważa Aufricht – bo miałem w banku tylko 12 tys. marek”.

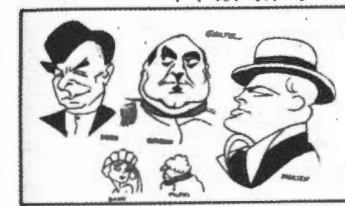


25. Carola Neher przymierza stroje Polly (w ostatniej chwili porzuciła tę rolę), Berlin 1928

Cytaty za:  
 Martin Esslin: *The Threepenny Opera. Secrets of its Success, Communications from the International Brecht Society, volume 28 No.1, June 1999*  
 Dawid Warszawski: *Świat, który zrodził „Operę za trzy grosze”, „Gazeta Wyborcza”, 6 września 2003* oraz  
 Józef Kański: *Przewodnik operowy. Kraków 1985*  
 Lucjan Kydryński: *Opera na cały rok. Kalendarium, Kraków 1989*



26. Lewis Ruth Band – zespół przygrywający do premiery



27. Karykatura do recenzji prasowej berlińskiej premiery Opery za trzy grosze

**Bertolt Brecht**  
**Muzyka: Kurt Weill**

**OPERA  
ZA  
TRZY  
GROSZE**

*DIE DREIGROSCHENOPER*

Przekład: Bruno Winawer, Barbara Witek-Swinarska

Przekład songów i ballad: Władysław Broniewski i Witold Wirpsza

Reżyseria  
**Rudolf ZIOŁO**

Scenografia  
**Piotr CHUCHACZ, Rudolf ZIOŁO**

Kierownictwo muzyczne  
**Halina JARCZYK**

Kostiumy  
**Anna SEKUŁA**

Reżyseria światła  
**Tomasz WERT**

Projekcje multimedialne  
**Jan BIELAK, Małgorzata SERAFIN**  
Studio Projektowe GRID

Współpraca projektowa:  
**Rafał CHOWANIEC, Benedykt BURY**  
Pracownia K3

Asystenci reżysera  
**Rafał DZIWISZ**  
**Aleksandra TWARÓG**

Inspicjent  
**Iwona CIEŚLIK**

Realizacja światła  
**Janusz ZIELONKA**

Realizacja dźwięku  
**Andrzej CZOP**  
**Krzysztof ADAMEK**

**Premiera 18 grudnia 2004 na Dużej Scenie**

PRAWA WYSTAWIENIA SUHRKAMP VERLAG

**Obsada:**

**Mackie Majcher**  
**Tomasz WYSOCKI**

**Jonatan Peachum**  
**Krzysztof JĘDRYSEK**

**Celia Peachum**  
**Dorota GODZIC**

**Polly Peachum**  
**Iwona BUŁA (PWST)**

**Tiger Brown**  
**Błażej WÓJCIK**

**Lucy Brown**  
**Barbara KURZAJ**

**Jenny-Knajpiarka**  
**Dominika BEDNARCZYK**  
**Joanna MASTALERZ**

**Fileh**  
**Grzegorz MIELCZAREK**

**Śpiewak podwórzowy**  
**Tadeusz ZIĘBA**

**Pastor Kimball**  
**Jerzy ŚWIATŁOŃ**

**Konstabl**  
**Wojciech SKIBIŃSKI**

**Dziwki:**

**Betty**  
**Bożena ADAMEK**

**Molly**  
**Marta KONARSKA**

**Vixen**  
**Katarzyna BĄK-CHUCHACZ**

**Dolly**  
**Anna SOKOŁOWSKA**

**Holly**  
**Natalia STRZELECKA**

**Banda:**

**Matyjas**  
**Rafał DZIWISZ**

**Kuba Krzywy Paluch**  
**Maciej JACKOWSKI**

**Walter Karawaniarz**  
**Bartek KASPRZYKOWSKI**

**Jimmy**  
**Grzegorz ŁUKAWSKI**

**Robert Piła**  
**Tadeusz ZIĘBA**

**Żebracy:**

**Sławomir ROKITA**  
**Ewa WORYTKIEWICZ**  
**Michał ZACHAREK**

**Orkiestra pod dykcją Haliny JARCZYK**  
**w składzie:**

**Kazimierz MOSZYŃSKI** – flet piccolo, flet  
**Andrzej GODEK** – klarnet

**Łaszek SZCZERBA** – saksofon sopranowy, tenorowy, klarnet

**Tomasz SUCHOWIEJKO** – saksofon sopranowy, altowy

**Eugeniusz STUDNICKI** – fagot

**Tomasz KUDYK** – trąbka I

**Przemysław SOKÓŁ** – trąbka II

**Andrzej CZECHOWSKI** – puzon

**Sylwia ROMEK** – kotły

**Sławomir BERNY** – instrumenty perkusyjne

**Krzysztof OCZKOWSKI** – gitara, banjo, mandolina

**Jacek HOŁUBOWSKI** – akordeon

**Jacek BYLICA** – fortepian, czelesta

**Alicja GÓRA** – wiolonczela

**Grzegorz PIĘTAK** – kontrabas

## AUTOR(ki)! AUTOR(ki)!

### Trzy grosze o więcej niż trzech kobietach (nie licząc mężczyzn)

Od wielu już lat trwa zacięta dyskusja – na argumenty i oszczerstwa, fakty i potwarze – na temat roli licznej rzeszy współpracowników (ze szczególnym uwzględnieniem współpracowniczek) Brechta w dziele Brechta. Innymi słowy kwestia dotyczy sakramentalnej kwestii ilości Brechta w Brechcie. Zatem, stawiając sprawę na ostrzu noża: pisał sam – czy z kimś, wymyślał własnoręcznie – czy był przeraźliwym wampirem wysysającym pomysły z innych? Nad odpowiedziami głowią się jego przyjaciele i wrogowie, entuzjaści i niechętnicy. Prawda zwykle leży pośrodku, lecz Brecht jest przecież przypadkiem szczególnym: z takim nigdy nie wiadomo.

Wiadomo jednak o pewnej nienaruszalnej, kardynalnej zasadzie: liliputy, które zabierają głos w sprawie Guliwera powinny być bardzo, bardzo, bardzo ostrożne w swoich sądach...

●  
**AKADEMIK:** W ostatnich latach badania nad rolą współpracownic Brechta dostarczyły wielu fascynujących informacji. (...) Trzeba odróżniać brudne plotki biograficzne (choć są niewątpliwie fascynujące) od informacji potrzebnej do lepszego zrozumienia twórczości Brechta. Rola Elisabeth Hauptmann na przykład była niezwykle istotna.

**FEMINISTKA:** Podobnie jak fakt, że Brecht zatrwając traktował kobiety.

**NAUCZYCIEL:** Aniołem nie był, ale zważywszy, jak zazwyczaj słynni martwi biali autorzy płci męskiej traktują swoje pokorne służebnice, Brecht wydaje się całkiem słodki. (...)

**FEMINISTKA:** (...) Pojawiają się jeszcze nowe informacje o tym, jak eksploatował Berlau, Steffin i Hauptmann, nie wspominając o Weigel i Fleisser. A opisane przez Fuegiego uwiedzenie młodych członkiń Berliner Ensemble, zważywszy pozycję i władzę Brechta, było po prostu raziącym przypadkiem molestowania seksualnego.

Maarten van Dijk



28. Margarete Steffin, 1931



Wiele lat temu dowiedziałam się, że Elisabeth Hauptmann była kimś więcej niż tylko sekretarką Brechta. Powszechnie mówi się, że to do niej należało pierwszeństwo pomysłu adaptacji *Opery żebraczej* Johna Gaya, że to ona zebrała wszystkie materiały, które doprowadziły do powstania *Opery za trzy grosze*, i że jej praca „redaktorska” była niezwykle istotna i twórcza. John Fuegi przypisuje jej napisanie około osiemdziesięciu procent *Opery za trzy grosze*, słowa licznych songów, autorstwo erudycyjnych fragmentów *Człowieka jak człowieka*, *W gęstwinie miast* i *Mahagonny* oraz innych tekstów z okresu poprzedzającego emigrację. (...) Był olśniewającym i bezwzględnym złodziejem, zręcznym współpracownikiem, inspiratorem wobec poszczególnych kolegów i – jak można przypuszczać wiedząc, co musiała znosić Elisabeth Hauptmann – wspaniałym kochankiem.

Liza Diamond



Kilka ostatnich lat spędziłam na badaniu dzieła Elisabeth Hauptmann. Nigdy nie twierdziła ona, że podsuwa pomysły Brechtowi; przeciwnie, w poświęconym jej filmie, *Die Mitarbeiterin*, mówiła, że Brecht zawsze wiedział więcej niż jego współpracownicy, którzy uważali go za primus inter pares. (...) Jej przekład *Opery żebraczej* Johna Gaya stał się następnie *Operą za trzy grosze* wzbogaconą o kilka wierszy Kiplinga, też w jej przekładzie. (...) Nie znajduję żadnego potwierdzenia, że idee Brechta były inspirowane przez Elisabeth Hauptmann, ani też, że nie zgadzała się ona z jego ideami. (...) wypada przyznać, że bez udziału Elisabeth Hauptmann w dyskusjach i bez jej współpracy podczas wczesnych lat w Berlinie „on” sam nie byłby w stanie zrobić tyle, ile zrobili razem.



29. Marie Luise Fleisser, 1927



30. Bertolt Brecht i Elisabeth Hauptmann, 1927

Ale też Elisabeth Hauptmann podsuwała Brechtowi lub przekładała dla niego teksty, w których znajdowała dowcip, krytykę społeczną lub opis struktury władzy w kapitalizmie, a zatem sprawy, które interesowały ich oboje. Jej praca nie wpłynęła ani na konstrukcję, ani na teoretyczne podstawy dzieła Brechta, a swoje zabiegi redaktorskie prowadziła z „Brechtowskimi” ideami w umyśle.

Paula Hanssen



I zaiste musimy uświadomić sobie, że nazwiska pisane małą czcionką pod tytułami sztuk Brechta (najczęściej Ruth Berlau, Elisabeth Hauptmann i Margarete Steffin) oznaczają kogoś więcej niż maszynistki i partnerki seksualne. Że chodzi o prawdziwe „współpracownice autora”. Jak to wpływa na postrzeganie całości jego dzieła? Nie da się ukryć: Brecht wykorzystywał swoją magnetyczną osobowość, intelekt i zmysłowy wdzięk do uwodzenia ludzi, którzy mogli okazać się użyteczni w realizacji jego licznych projektów. Miał więcej pomysłów w sekundzie niż większość z nas przez całe życie, a jego współpracownicy służyli do badania źródeł i ubierania tych pomysłów w mięso oraz do podrzucania nowych idei, by „szef” mógł wybrać to, co najlepsze.

Carey Perloff



Poza wszystkim Brecht współpracował nie tylko z kobietami (Hauptmann, Steffin, Fleisser, Weigel, Berlau, Rülke-Weiler i innymi), ale także z mężczyznami (Bronnenem, Burrim, Weillem, Hindemithem, Dudowem, Dessauem, Strittmattem i innymi) i sprawa zbiorowego autorstwa wydaje się pierwotna w stosunku do oskarżeń o wykorzystywanie seksualne kobiecych współpracowników. (...) Czy współpracownice Brechta były jego ofiarami?



31. Brecht (przechrany za Stalina) z Heleną Weigel

Pierwsza narzucająca się odpowiedź brzmi, że Brecht miał szczególny talent do przyciągania masochistycznych kobiet ze skłonnością do uzależnień. Jest to jednak odpowiedź tania: łączy pośmiertną psychoanalizę, która sama w sobie jest wątpliwa, z poniżaniem kobiet-współpracowniczek Brechta. Kolejna odpowiedź przechyla szalę na korzyść pisarza: jego kobiety pracowały nad jego materiałem i stanowiły jego material. A mówiąc dokładniej, stanowiły medium jego produktywności.

Marc Silberman



Miałem to szczęście, że byłem jednym z jego ostatnich współpracowników podczas ostatnich czterech lat jego życia i nie czułem się specjalnie zaskoczony rewelacjami odsłanianymi w najnowszych publikacjach (kto zdrowy na umyśle sądzi, że geniusz jest zarazem świątobliwym starcem?) (...) Z wyjątkiem Margarete Steffin i Marieluise Fleisser, poznałem wszystkie kobiety, z którymi Brecht utrzymywał długotrwałą więź zawodową. Pamiętam je jako osoby niezwykle bystre, niezależnie myślące i obdarzone silną wolą; wszystkie – na sposoby tak różne, jak ich osobowości – łączyła trwała lojalność wobec wizji Brechta. Jeśli komuś z trudem przychodzi zrozumienie ich postawy, to dlatego, że albo nie znalazł dobrze tych kobiet, albo też ma zaburzone widzenie samego Brechta, którego stosunek do kobiet również zmieniał się z upływem lat.

Carl Weber



32. Ruth Berlau

## WERSJA FILMOWA *OPERY ZA TRZY GROSZE* Trzy grosze o ekranizacji Georga Wilhelma Pabsta

● *Kino jest dla nas najważniejszą ze sztuk* – tak rzecze klasyk (zresztą bynajmniej wcale nie Lenin, lecz Anatolij Łunaczarski). Wraz ze scenicznym sukcesem *Opery za trzy grosze* pojawiła się kusząca propozycja filmowa ze strony wytwórni Nero-Film: Brecht otrzymał 40 tysięcy marek za prawo sfilmowania swojej sztuki. Zastrzegł jednak w umowie, że – bez jego zgody – nie można w tekście niczego zmieniać. Za kolejne 14 000 marek Brecht napisał nowy scenariusz, w którym Macheath zostaje... dyrektorem banku. Wytwórni nie spodobał się ten pomysł i poprosiła Brechta o inne rozwiązanie: dochodzi do procesu, który odbywa się 17 oraz 20 października 1930 roku i jest jednym z najważniejszych procesów Republiki Weimarskiej. Jak komentuje Małgorzata Dziewulska: *W trakcie (przegranego) procesu Brecht wygłosił żarliwą mowę, w której dowodził, że w kapitalizmie komercyjny cel przesłania zawsze moralne zasady sprawiedliwości, wolności oraz honoru. Potem opublikował „Operę za trzy grosze” w nowej wersji, propagandowej. Brecht nie byłby jednak sobą, gdyby ten triumf ideowy nie szedł w parze z finansowym.*



33. Lotte Lenya w *Operze za trzy grosze* Pabsta

●● Wersja filmowa mocno odbiegała od sztuki Brechta, ale zachowała jej społeczną satyrę, szczerą liryzm i rewolucyjność. Kurt Weill dostosował piosenki Brechta do potrzeb ekranu. (...) Ponieważ z typowo scenicznej akcji trudno było zbudować realistyczny film, Pabst zastosował odwrotną niż normalnie metodę podejścia do tematu: zamiast przenikać w głąb istniejącego świata, stworzył świat własny, nierzeczywisty. (...) Dla podkreślenia dziwnego charakteru wnętrza szeroko korzystano z iluzorycznych efektów jakie daje szkło. Liczne szklane parawany w kawiarni, która była tłem dla błyskawicznych załotów Mackie Messera, wyraźnie służyły tylko po to, by zatłoczone i zadymione wnętrze stało się zamazaną płataniną form. (...) Wszystko wydaje się snem. Wrażenie to potęguje jeszcze praca operatorska F.A. Wagnera. Panoramy i jazdy następują po sobie bez przerwy, sceneria nigdy nie jest w spoczynku. Ruchy pokoju w domu publicznym przypominają kołysanie kabiny okrętowej. Zerwano z normalną statycznością przedmiotów; powstał nowy upiorny świat.

Siegfried Kracauer

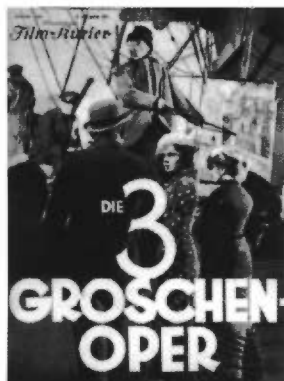


34. Kadr z *Opery za trzy grosze* Pabsta



(...) adaptacja niezwykle trudna – a jednak uwieczniona absolutnym sukcesem. Aby go osiągnąć, Pabst musiał oczywiście zrezygnować z „nieornamentacji”, realistycznego spojrzenia na rzeczywistość, ku któremu tak wyraźnie skłonił się w początku lat trzydziestych. Ze sztuki, która była anarchistyczna nie tylko w treści, ale i w formie, powstała na ekranie zwarta dramaturgicznie konstrukcja; nieuniknione straty w zakresie żywiolowości przekazu teatralnego zostały zrekompensowane precyzyjną płynnością narracji filmowej, a epika Brechta – zastąpiona stworzeniem onirycznej, jednoczącej obraz atmosfery. (...) Godna uwagi jest płynność, z jaką w akcję wtopione zostały rytmiczne, skandowane songi: *Opera za trzy grosze*, która nie jest z założenia musicalem, wyprzedza kino amerykański lekkością łączenia tekstu śpiewanego i dialogu o całe dwadzieścia lat. W niemalym stopniu o świetności rezultatu zadecydowała również obsada aktorska.

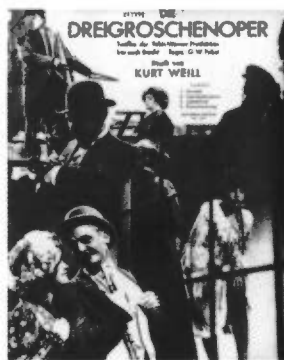
Adam Garbicz, Jacek Klinowski



35.



36.



37.

Plakaty do *Opery za trzy grosze* Pabsta

Cytaty za:  
Małgorzata Dziewulska: *Artyści i pielgrzymi*, Wrocław 1995  
Siegfried Kraeuer: *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, Przel. Eugenia Skrzywanowa, Wanda Wertenstein, Warszawa 1958  
Adam Garbicz, Jacek Klinowski: *Kino wehikul magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza 1913-1949*, Kraków 1981

## OD HIPERINFLACJI PO GROSZOWE SPRAWY

### Trzy grosiki w sprawie sztuki z pieniędzmi w tytule

#### ● Grosik pierwszy

Porozmawiajmy najpierw o najważniejszym, czyli o forsie. W zbioru prozy Bertolta Brechta *Opowieści o Panu Keunerze* (czyli – właściwie Panu Keiner(ze), czyli takim homeryckim Nikim, a właściwie każdym) trafiamy na fragment pod tytułem *Bezbronny chłopiec*. Ktoś spotyka chłopca, który płacze, trzęsie się i skarży – miał dwa grosze na kino, podszedł do niego obcy i wziął mu jeden grosz. Ktoś pyta chłopca, czy ten wołał o pomoc. Tak – odpowiada chłopiec – ale nikt mnie nie słyszał i nikt mi nie pomógł. Nie namyślając się wiele ktoś bierze chłopcu resztę pieniędzy, czyli ów drugi ostatni grosz. Chłopiec zostaje sam, bez niczego – płacząc coraz rozpaczliwiej, krzycząc coraz głośniejsze i coraz bardziej daremnie. Ta miniaturka wprowadza nas w samo jądro sprawy: potęgę pieniądza, która potęguje międzyludzkie konflikty. Mocni rosną w siłę, zaś słabsi słabną do całkowitego zniknięcia. Ich krzyki mają siłę rażenia pisku myszy w obliczu tłustego kota.

Nie chodzi o to, aby trzymać się słówek – że w tytule pojawiają się pieniądze, to od razu ciągniemy w tę stronę dywagowania. Ale Brecht był przecież przez długi czas ofiarą pieniądza, czyli po prostu i najwycyzejniej w świecie boleśnie odczuwał jego brak. Funkcjonował już przecież w okresie weimarskiej hiperinflacji, która wykazała czysto umowny charakter ciągu cyfr wydrukowanych na papierkach (proszę spojrzeć na słynne zdjęcie z tego okresu, w którym gospodyni domowa pali w piecu plikami banknotów – nie stać jej przecież na węgiel i drewno). Po reformie walutowej sytuacja wraca jednak do normy – pieniądź regeneruje się i trzeba go mieć. *Opera za trzy grosze* powstała bowiem nie tylko by obnażyć cywilizację pieniądza w swojej treści i formie, lecz aby pieniądze zdobyć. To typowe dla Brechta podwójne działanie – zarobić na krytyce tego, czego się w istocie pragnie; pobić system jego własną bronią, czyli ośmieszyć jego strukturalne jądro; kopnąć w twardy rdzeń, który okazuje się miękkim, lepkiem podbrzuszem.



38. Gospodyni domowa pali w piecu banknotami. Nie stać jej na zakup węgla i drewna. Niemcy, czas hiperinflacji, 1923

## ●● Grosik drugi

Jak pisał Brecht w swoich – bezcennych i mądrych – uwagach do własnego komercyjno-wyrotowego (tak! tak! – to jest możliwe) arcydramatu: „*Opera za trzy grosze*” zajmuje się mieszczańskimi wyobrażeniami nie tylko w swej treści, kiedy je przedstawia, lecz także w swej formie, to znaczy, jak je przedstawia. Myśl tę po latach podkreślił Roland Barthes, wielkość niepodważalna: *Cala dramaturgia Brechtowska postuluje, by – przynajmniej dzisiaj – sztuka dramatyczna nie tyle wyrażała rzeczywistość, co ją oznaczała. (...) Teatr Brechta jest teatrem etycznym, to znaczy teatrem, który wraz z widzem stawia sobie pytanie: co robić w danej sytuacji? To prowadziłoby do oceny i opisanego archetypowych sytuacji teatru Brechtowskiego; sprowadzają się one, jak sądzę, do jednego pytania: jak być dobrym w złym społeczeństwie? (...) Zadanie moralne Brechta polega na tym, aby w sferę oczywistości wprowadzić pytanie... Owa „sytuacja” – o której pisze Barthes i w którą wrzuca nas Brecht – to sytuacja drobnomieszczańskiej (po staroświecku mówiąc) uludy braku konfliktu. To znaczy – konflikt jest, ale stłumiony i zawaolowany przez ciąg złudzeń i iluzji. Na scenie jej przedłużeniem jest konwencja, którą trzeba rozbić – aby po wyjściu z teatru przejrzeć na oczy. I zobaczyć konflikt w otaczającym nas świecie – jego dostrzeżenie będzie z kolei wiązało się z podjęciem fundamentalnej decyzji: po której stronie barykady się opowiadamy. Jesteśmy za cieplutką iluzją czy surową, gołą, zimną prawdą? Innymi słowy, Brecht prosi nas, także w swojej *Operze za trzy grosze* – aby po spektaklu każdy z nas zdystansował się wobec przyznanej mu roli społecznej i nagle – w najmniej spodziewanej chwili – wyśpiewał własny osobisty song: nienawiści, tęsknoty, marzenia, ucieczki, pragnienia. Co kto woli.*



39. Banknot o nominale 20 000 000 000 marek (dwadzieścia miliardów!) z czasów hiperinflacji



40. Moneta 200-markowa z czasów hiperinflacji

## Cytaty:

Roland Barthes: *Zadania krytyki wobec Brechta*. Przel. Anna Tatarkiewicz  
Walter Benjamin: *Co to jest teatr epicki?* Przel. Krystyna Krzemięń-Ojak  
Oba teksty pochodzą z tomu: *Brecht w oczach krytyki światowej*. Red. Roman Szydłowski. Warszawa 1977

## ●●● Grosik trzeci:

Oddam na chwilę głos mądrzejszemu od nas wszystkich – i dlatego rzadko, niechętnie słuchanemu – Walterowi Benjaminowi: *Widz rozpoznaje w nim [teatrze epickim Brechta] rzeczywistość nie z upodobaniem, jak w teatrze naturalistycznym, lecz ze zdumieniem. Tym zdumieniem teatr epicki w sposób zdecydowany, choć nienatarczywy, przywraca godność praktyce sokratejskiej. Zdumiony widz zaczyna przejawiać zainteresowanie. Jest ono początkowo zainteresowane przyczynami tego zaskoczenia. Dla specyfiki myślenia Brechtowskiego nic nie jest bardziej charakterystyczne niż podejmowana w teatrze epickim próba przekształcenia tego pierwotnego zainteresowania w zainteresowanie fachowe. No tak, wracamy do Sokratesa, który prosił tylko o to, aby „poznać samego siebie”. W tekście Brechta – i jego scenicznych inscenizacjach – powinniśmy zatem odnaleźć siebie i zadać sobie proste pytanie: co sam zrobiłbym na takim miejscu!? *Opera za trzy grosze* jest tekstem szczególnym – prowokacyjnym niby-musicałem przepelnionym cyniczno-lirycznym wywodem o pewnym stanie rzeczy. Wbrew pozorom nie chodzi o konkretny rok 1928, czyli datę premiery (tym bardziej, że Gay pisał o roku 1728, zaś brechtowska fabuła rozgrywa się w roku 1838). Zawracanie sobie głowy datami oddala nas od sedna problemu – *Opera* jest uniwersalna w formie i antropologiczna w treści: pisze o człowieku w ogóle w pewnym konkretnym stanie rzeczy, który wariantywnie się powtarza (zwykle jako coraz bardziej ponura farsa). Społeczne tworzenie iluzji jest bowiem tak stare jak człowiek i jego socjalne wynalazki: zmieniają się tylko fatalaszki, rdzeń konfliktu pozostaje taki sam – „mieć/nie mieć” i „dlaczego-ja-nie-mam, skoro-mają-inni-i-to-w-dodatku-nie-za-bardzo-wiadomo-skąd”. Wystarczy tylko spojrzeć wokół, aby stwierdzić, że pokazany w *Operze* londyński półświatek i *underground* rażno wyszedł na powierzchnię wraz ze swoimi mętami: zaczyna bezlitośnie uwierać i przytłaczać tych, którzy do niego nie należą. Rekinowi zęby ani nie wypadły, ani nawet nie spróchniały – stały się za to jeszcze bardziej białe i przede wszystkim ostrzejsze.*

Coda, czyli miarka za miarkę

Pozostaje już tylko odpowiedź na ostatnie pytanie: jak zachowałbym się wobec płaczącego chłopca z opowiadania o Panu Keunerze? Zabrałbym mu jego ostatni grosz? Zostawiłbym w spokoju i sobie w miarę spokojnie odszedł? Czy może jednak z kieszeni wysupłałbym swój grosz i dał mu, aby przestał płakać i poszedł w spokoju do kina? Jedna, dwie, trzy możliwości. Jak trzy grosze – czyli wszystko się zgadza.

A tak w ogóle – to życzyć milej zabawy.

Jacek Ziomek



**OPERA ZA TRZY GROSZE W SŁOWACKIM  
(NIEMAL) CZTERDZIEŚCI LAT MINĘŁO  
(JAK JEDEN SEZON)**

● **Metryka:**

Teatr imienia Juliusza Słowackiego w Krakowie  
Bertolt Brecht, Kurt Weill – *Opera za trzy grosze (Dreigroschenoper)*  
Tłumaczenie: Bruno Winawer, Barbara Witek-Swinarska  
Przekład songów i ballad: Władysław Broniewski, Witold Wirpsza  
Reżyseria: Lidia Zamkow, scenografia: Lidia Minticz, Jerzy Skarżyński  
Data premiery: 25 września 1965



41. Leszek Herdegen w *Operze za trzy grosze* w Teatrze im. J. Słowackiego, 1965  
fot. W. Plewiński

●● **Obsada:**

Macheath zwany Mackie Majcher – Leszek Herdegen, Jonatan Jeremiasz Peachum – Zbigniew Łobodziński, Celia Peachum – Alicja Matusiakówna, Polly Peachum – Krystyna Królówna, Brown – Marian Cebulski, Lucy – Krystyna Hanzel, Jenny „Knajpiarka” – Halina Wojtacha, Smith – Karol Podgórski, Pastor Kimball – Arkadiusz Bazak, Filch – Jerzy Kamas/Henryk Matwiszyn, Śpiewak podwórzowy – Stefan Szramel  
Bandyci: Matyas – Jerzy Sagan, Kuba „Krzywy Palec” – Wojciech Ziętarski, Jimmy II – Andrzej Balcerzak, Walter „Karawaniarz” – Andrzej Kruczyński, Edek – Ambroży Klimczak, Robert „Pila” – Tadeusz Szybowski  
Prostytutki: Vixen – Xenia Jaroszyńska, Dolly – Kazimiera Szyszko-Bohusz, Pulchna – Helena Chaniecka, Z bramy – Elżbieta Jezewska, Śpiąca – Elżbieta Dankiewicz, Duża – Irena Hrehorowicz  
Zebracy: Anna Walewska, Piotr Augustyniak, Wojciech Krupiński, Józef Osławski

●●● **Głosy w dyskusji nad:**

Najdalej w próbie nowej interpretacji teatralnej *Opery za trzy grosze* poszła Lidia Zamkow (Teatr im. Słowackiego, Kraków 1965). Zwolennik tej inscenizacji, Bober, pisał („Gazeta Krakowska” 3 X 1965), że intencją Zamkow było stworzenie „widowiska pozorów”, „dramatogroteski z konturami bajki literackiej o mocnym człowieku i karykaturach moralności”. Przeciwnik, Zygmunt Greń („Życie Literackie” 24 X 1965), twierdził, że Zamkow doprowadziła stylizację tej parodii opery aż do... wótrnej operowości. „Walory widowiska oddzieliły się od żywiołu parodii i drwiny. (...) Najtrudniej byłoby w *Operze* Brechta znaleźć symbol i metaforę. A Lidia Zamkow w tym kierunku właśnie poszła.” (W finałowej scenie Herdegen-Mackie, już uwolniony, stawał nagle wobec własnej kukły wiszącej na szubienicy.) Greń dodawał: „Nie chodzi o to, żeby w apaszu odkrywać człowieka, ale o to, aby z każdego człowieka wydobyć to, co w nim jest z apasza.”

Krzysztof Wolicki: *Bertolt Brecht – opór i niezrozumienie*, w: *Wszystko jedno co o 19.30. Szkice o literaturze w teatrze*. Warszawa 1969.

**W tych czasach  
człowiek sam jest managerem  
własnego szczęścia.**

(maksyma często powtarzana przez Bertolta Brechta)

42.



*Bertolt Brecht*

Wykorzystano ikonografię z następujących książek  
i innych źródeł:

*Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte Materialien  
Dokumente.* Ed. Siegfried Unseld. Suhrkamp 1987  
23 – Brecht Archiv, Berlin  
24 – Ullstein Bilderdienst, Berlin

Walter Brecht: *Unser Leben in Augsburg, damals.*  
Insel Verlag, Frankfurt am Main 1984  
2, 3, 4 – Walter Brecht

John Fuegi: *Brecht & Co.*  
Europäische Verlagsanstalt/Rotbuch Verlag, Hamburg 1997  
12 – Sammlung Berlau  
28 – Sammlung Steffin, Berlin  
29 – Marieluise Fleisser  
31 – Hobby Hollywood  
1,10

Sabine Kebir: *Ich fragte nicht nach meinem Anteil.  
Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht.*  
Aufbau-Verlag, Berlin 1997  
18, 19, 20 – Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin  
21 – Roger Melis, Berlin

Sabine Kebir: *Ein akzeptabler Mann? Streit um Bertolt Brechts  
Partnerbeziehungen.* Buchverlag Der Morgen, Berlin 1987  
5,7,30 – Bertolt-Brecht-Erben  
32 – Johannes Hoffmann, Berlin

Jürgen Schebera: *Kurt Weill 1900-1950. Eine Biographie  
in Texten, Bildern und Dokumenten.* Schott 1990  
8, 14, 15, 16, 17, 26, 27, 33, 36, 37

Klaus Völker: *Bertolt Brecht. Eine Biographie.*  
Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1988  
25

*Theater der Zeit/Arbeitsbuch – The Brecht Yearbook 23*, ed.  
Marc Silberman  
9 – Bertolt Brecht Archiv

Wojciech Plewiński  
41

Zasoby internetu:  
6, 11, 13, 22, 34, 35, 38, 39, 40, 42

(wymienione cyfry i liczby oznaczają numery zdjęć w programie;  
jeżeli książki podają źródła rycin – zostały one przytoczone)

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie  
instytucja kultury  
Województwa Małopolskiego



Dyrekcja Teatru dziękuje  
Społecznemu Komitetowi Odnowy Zabytków Krakowa  
za pomoc w finansowaniu prac konserwatorskich



Patronat medialny

**RMF** *Classic*

– 87,8 FM –

**DZIENNIK POLSKI**

**Miesiąc**  
**w Krakowie**  
Informator kulturalny

Dyrektor Naczelny i Artystyczny  
**KRZYSZTOF ORZECHOWSKI**

Zastępcy Dyrektora  
**WIKTOR HERZIG**  
**EWA SZAFRAN**

*Asystent Dyrektora*  
**Ewa Ziencikiewicz**

*Sekretarz literacki*  
**Jacek Ziemek**

*Kierownik muzyczny*  
**Halina Jarczyk**

*Asystent scenografa*  
**Zofia Przyboś-Olewicz**

*Koordynator Pracy Artystycznej*  
**Lucyna Marchewczyk**

*Kierownik Archiwum Artystycznego*  
**Diana Poskuta-Włodek**

*Kierownik Działu Promocji*  
**Małgorzata Zacharko**

Redakcja programu: Jacek Ziemek  
Skład i przygotowanie do druku: Maciej Dziadyk

*Kierownik techniczny d/s eksploatacji*  
Ryszard Starobrański

*Główny brygadier sceny*  
Bogusław Wójcik

*Kierownik pracowni rekwizytorskiej*  
Jerzy Gabryel

*Kierownik pracowni elektrycznej*  
Janusz Zielonka

*Kierownik pracowni akustycznej*  
Andrzej Czop

*Kierownik pracowni perukarskiej*  
Bożena Rybak

*Kierownik techniczny d/s produkcji*  
Zdzisław Jarosik

*Kierownik pracowni krawieckiej damskiej*  
Maria Szczypczyk

*Kierownik pracowni krawieckiej męskiej*  
Leszek Wyźga

*Kierownik pracowni malarsko-modelatorskiej*  
Maria Hodur

*Kierownik pracowni stolarskiej*  
Stanisław Nieć

*Kierownik pracowni ślusarskiej*  
Adam Rojek

**ZE ZBIORÓW**  
Instytutu Teatralnego

Teatr im. Juliusza Słowackiego, Plac Św. Ducha 1, 31-023 Kraków

[www.slowacki.krakow.pl](http://www.slowacki.krakow.pl)

Rezerwacja biletów

tel./fax (12) 424 45 25, 422 40 22

Kasa biletowa

tel. (12) 424 45 26

SEZON 2004/2005