BERTOLT BRECHT

Opera za trzy grosze

TEATR IM. AL. WĘGIERKI

Kierownik Literacki
ŁECH PIOTROWSKI

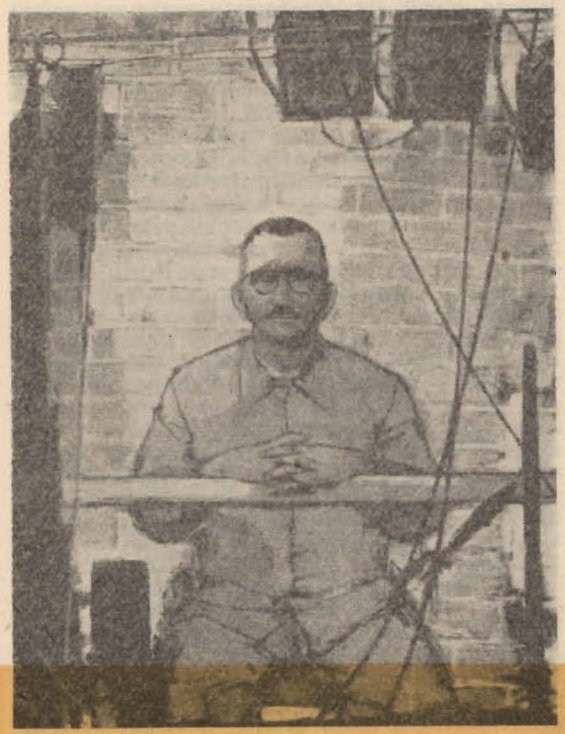
Dyrektor Administracji
WITOLD ROŻYCKI

Dyrektor Teatru
IRENA GÓRSKA

Co to jest wobec społeczeństwa i historii owa twórcza postawa, którą powinniśmy przybrać w teatrze?

Jest to postawa krytyczna. Wobec rzeki polega ona na regulacji koryta, wobec drzewa owocowego — na szczepieniu go, wobec ruchu naprzód — na konstruowaniu pojazdów i samolotów, wobec społeczeństwa — na przewrocie społecznym. Tworzymy nasze obrazy ludzkiego współżycia dla inżynierów regulujących rzeki, dla hodowców drzew owocowych, dla ludzi konstruujących środki komunikacyjne, dla rewolucjonistów społecznych, skoro zapraszamy ich wszystkich do naszych teatrów, prosząc aby nie zapominali u nas o swych radosnych zainteresowaniach, bo wtedy będziemy mogli oddać świat ich mózgom i sercom, ażeby go zmieniali według swego upodobania.

(„MAŁE ORGANON DLA TEATRU")



Obraz Berta Hellera

Herbert Iherıng

Brecht — Twórczy Rewolucjonista Teatru

Wraz z pierwszym wystawieniem sztuki Brechta *Bębny w nocy* w monachijskim Kammerspiele a później w berlińskim Deutsches Theater, autor jej wszedł od razu w główny nurt współczesności. Sceny niemieckie po pierwszej wojnie światowej przełamały izolację i odnalazły kontakt z nową publicznością. Główny jednak front walki postępu i reakcji przebiegał między ekstatyczną, ekspresjonistyczną deklamacją a sentymentalno - seksualno rewią. Linię widowiska uduchowionej ekstazy zapoczątkował rewelacyjny, orientujący się w swej postępowej treści na pokój i rewolucję społeczną, dramat Ernsta Tollera *Przemiana*. Utorował on jednocześnie drogę nowemu reżyserowi Carlheinz Martinowi i aktorowi Fritzowi Kornerowi. Leopold Jessner, nowy dyrektor Staatstheater, tworzył teatr upoetyzowanej formy. Reżyser Jurgen Fehling stał się rzecznikiem teatru pełnego humoru i fantazji. Równocześnie ciągle jeszcze plenił się szmirowaty teatr rozrywkowy braci Rotter.

W tę sytuację wkroczył Brecht — dramaturg, występując zarówno przeciwko zawoalowanemu teatrowi mieszczańsko — sytej rozrywki jak i przeciwko teatrowi egzaltowanego krzyku. Brecht malował wydarzenia przebiegiem fabuły. Już w pierwszych jego utworach z lat dwudziestych można było odnaleźć pewne elementy znamionujące jego późniejszą twórczość, powstałą nie bez wpływu ekspresjonizmu (jak choćby w młodzieńczym utworze Baal). Mówiąc jednak o ekspresjoniźmie debiutującego autora musimy pamiętać, że sens jego u Brechta był zupełnie inny niż u Tollera czy nawet Georga Kaisera. Język bowiem augsburczyka Brechta nie utracił nigdy swej przedmiotowości; więcej, poetyka jego (podobnie jak u hesyjczyka Georga Büchnera) podkreśla właśnie tę przedmiotowość. Brecht — dramaturg był zawsze również lirykiem dalekim od bezprzedmiotowych urojeń czy oderwanych marzeń. Najsubtelniejsze nawet wiersze pisane były zawsze z myślą o tych, którzy będą je kiedyś czytali. A wczesne sztuki miały na uwadze aktorów, którzy będą je grali i widzów, którzy będą je oglądali. Brecht poszukiwał nieustannie fabuły, przy pomocy której mógłby związać swe sceny. Dlatego też sięgnął po *Życie Edwarda II Angielskiego* Christophera Marlowe, by na jego podstawie napisać wraz z Lionem Feuchtwangerem całkiem nową sztukę. Dlatego też sięgnął kilka lat później po *Operę żebraczą* Johna Gaya.

Do najzabawniejszych zarzutów, stawianych wówczas Brechtowi, należy insynuowanie mu plagiatorstwa — jak to uczynił Alfred Kerr, dla którego twórczość Brechta była podważeniem całego jego dotychczasowego świata od Gerharta Hauptmanna po Ernesta Tollera. W rzeczywistości nikt nie myślał nawet o podważeniu *Tkaczy* czy *Woźnicy Henschla*, *Rosy Brand* czy *Futra bobrowego* lub jakiejkolwiek innej sztuki Hauptmanna z okresu realistycznego. Brecht po to właśnie przejmował cudze fabuły, by móc wyjść poza nie, by je twórczo rozwinąć — jak to uczynił w sposób genialny w niegranej niestety dotychczas sztuce *Święta Joanna szlachtuzów*. Brecht widział siebie i swą twórczość zawsze w najbliższym związku z historią i współczesnością. Poezja jego zwracała się równocześnie w przeszłość i w przyszłość. Przekonywającym tego przykładem jest *Opera za trzy grosze*. Cofając się do *Opery żebraczej* Johna Gaya stworzył Brecht wraz z Kurtem Weillem nowy rodzaj, który jako „musical" miał opanować teatry bulwarowe całego świata. Chodziło mu rzeczywiście o stworzenie nowego rodzaju, czegoś, co atakuje, prowokuje, zmusza do zastanowienia. Wzajemne związki między tekstem Brechta a muzyką wymagają w ogóle bliższego zbadania. Ten kto, jak ja, od pierwszego swego artykułu walczył o suwerenność języka, o twórczy sens słowa mówionego, wie, że stosunek słowa do dźwięku oparty był u Brechta na swoistej zasadzie. Wiersz Brechta — z okresu współpracy z Kurtem Weillem, Hansem Eislerem, Paulem Dessau czy Borysem Blacherem — nigdy nie był „zbyt muzyczny". Zawsze zachowuje swą jasność, swój sens, swą oryginalną strukturę. Nie jest nastrojowo rozlazły ani agresywnie przesadzony. Przeciwnie, dzięki muzyce właśnie staje się bardziej przejrzysty, zyskuje na precyzji. Tak było z *Operą za trzy grosze*, tak było później z *Matką Courage* czy z operą *Lukullus*.

Nie było chyba w literaturze niemieckiej dramaturga, którego twórczość byłaby w tym stopniu co twórczość Brechta związana z samym teatrem. Sprawa Goethego, który prowadził teatr w Weimarze, wyglądała zupełnie inaczej. Goethe był poetą — olimpijczykiem, usiłującym przygotować teatr do wielkiej literatury; uwzględniał mimo to w swych planach repertuarowych takich pisarzy, jak Kotzebue, i aprobował związany z nim styl wykonawczy. Brecht chciał wywrzeć wpływ na cały teatr, chciał zmienić wszystkie jego dziedziny: dramat, komedię, farsę, wodewil, operę. Wiedział, że żaden rodzaj nie zachowa swej żywotności,

jeżeli zamiast oddziaływać na inne zamknie się w własnych, wąskich ramach. Trudności, których nie udało się przezwyciężyć Hauptmanowi, wynikały właśnie stąd, że prócz jego własnych realistycznych utworów duży wpływ na ówczesny teatr wywierały sentymentalnie zakłamane, trzpiotowate bzdury, czy fałszywie wzniosły patos takich nadwornych poetów, jak Ernst von Wildenbruch. Hauptmann również był reżyserem, uczestniczył w próbach własnych sztuk, inscenizował nawet kiedyś *Wilhelma Tella* Schillera i *Rozbity dzban* Kleista. Brecht jednak usiłował zmienić cały teatr, łącznie z teatrem rozrywkowym i muzycznym. Dlatego usiłował stworzyć z nowych pozycji społecznych również i nową operetkę. Dzięki temu udało mu się w latach dwudziestych „otoczyć" niejako cały mieszczański teatr niemiecki. Napadająca na niego wściekle reakcyjna krytyka ówczesna nie przeczuwała nawet grożącego mieszczańskiemu teatrowi niebezpieczeństwa okrążenia.

W chwili dojścia Hitlera do władzy musiał Brecht opuścić Niemcy. W równym stopniu nienawidziła go reakcja polityczna, co literacka, muzyczna i teatralna. I teraz stało się coś, na co w wielu zagranicznych i rodzimych pracach o Brechcie nie zwracano prawie uwagi. Na emigracji, w Danii i w Ameryce, w większości wypadków z dala od sceny, następuje największe ożywienie twórczości Brechta; jego „próby", jego rozprawa z istniejącym teatrem niemieckim nabierają nowego sensu. Zetknął się on oczywiście w Hollywood z wieloma aktorami (Charles Laughton grał nawet jego Galileusza). Istniały jednak długie okresy oddalenia od sceny. I wtedy powstały tak wybitne utwory, jak *Matka Courage, Dobry człowiek z Seczuanu, Pan Puntila i jego sługa Matti, Kaukaskie kredowe koło, Życie Galileusza, Szwejk* oraz *Strach i Nędza Trzeciej Rzeszy*. W Szwajcarii wreszcie naszkicował Brecht po wojnie *Dni komuny*, utwór oparty na sztuce norweskiego poety Nordal Griega *Klęska* o powstaniu komunardów w Paryżu z 1871 r.

Głównym tematem wszystkich tych sztuk są sprawy pokoju i socjalizmu, przedstawione — bez natrętnej, doraźnej propagandy — w wysoce artystycznej formie, wykorzystującej wszystkie Brechtowskie środki wyrazu, wyrażone poetyckim pełnym fantazji i sugestywności językiem. Pasjonujący materiał dla aktora. W chwili, gdy wielu sądzi, że film, radio i telewizja wyprą z czasem teatr, jest Brecht tego wspaniałym kontrargumentem. Wszelkie trudności wzmagały jedynie jego energię twórczą, prowokowały do przeciwnatarcia. Wielu jednostronnie rozumujących krytyków określało Brechtowską teorię teatru epickiego jako ateatralną: ale przecież właśnie ta teoria, kwestionując wszystkie przestarzałe formy teatralne, które rzeczywiście, w konkurencji z filmem i telewizją nie mogłyby się utrzymać, przyczyniła się do ożywienia teatru. Teoria ta wskrzesiła wreszcie fabułę, której epicki przebieg łączy poszczególne sceny, ożywiając i równocześnie organizując mimicznie aktora.

Berliner Ensemble, który Brecht mógł zorganizować w NRD wraz z swoją małżonką, wielką aktorką Heleną Weigel, rozsławił na całym świecie jego sztuki i jego teatr. Na nas, na tych, którzy uznali go od początku jego działalności i pomagali realizować jego cele artystyczne, ciąży obecnie wielki obowiązek, troska, by teraz, po śmierci Brechta, dzieło jego trwało i rozwijało się dalej. Z całą swą odwagą, w całym swym bogactwie! Mamy tu na myśli, prócz Heleny Weigel, reżysera Ernsta Engla i wszystkich wielkich aktorów Niemiec.

Matyjas „Kikut" Polly
Projekty kostiumów Zofii Pietrusińskiej

Żebrak Molly
Projekty kostiumów Zofii Pietrusińskiej

Mac Majcher Macheath

Betty
Projekty kostiumów
Zofii Pietrusińskiej

BERTOLT BRECHT

Opera za trzy grosze

Sztuka z muzyką w ośmiu obrazach
z prologiem według „Opery Żebraczej"
Johna Gay'a

Przekład Bruno Winawera

opracowanie dramaturgiczne
Barbary Witek-Swinarskiej

tłumaczenie piosenek:
Władysław Broniewski

Reżyseria
IRENA GÓRSKA

Scenografia
ZOFIA PIETRUSIŃSKA

Choreografia
BARBARA FIJEWSKA

Muzyka
KURT WEILL

Opracowanie muzyczne
EUGENIUSZ LOTAR

Asystent reżysera
ALEKSANDER GABRUSIEWICZ

Jonatan Jeremiasz Peachum	WŁADYSŁAW HERMANOWICZ
Celia, jego żona	MARIA KASSOWSKA
Polly, jego córka	BARBARA FIJEWSKA *aktorka Teatru Narodowego w Warszawie*
Mac Majcher, Macheath	WACŁAW RYBCZYŃSKI
Brown, szef policji londyńskiej	FELIKS KARPOWICZ
Lucy, jego corka	HANNA WOLICKA
Walter „Karawaniarz"	ADAM CIEŚLAK
Matyjas „Kikut"	JAN ZDROJEWSKI
Robert „Piła"	JERZY RADWAN
Jimmy „Wyskrobek"	WŁODZIMIERZ MANCEWICZ
Pastor Kimboli	WŁADYSŁAW TROJANOWSKI
Filch, żebrak	JULIUSZ DZIEMSKI
Jenny, prostytutka	HALINA SŁOJEWSKA
Smith, policjant	EUGENIUSZ LOTAR
Śpiewaczka ballady	RENA RUSZCZYC
Żebracy	WŁADYSŁAW KARWICZ ANDRZEJ KAROLAK EDWARD LASKOWSKI HENRYK LIPARTOWSKI
Molly	X X X
Dolly	KRYSTYNA HEBDA
Betty	LILIANA BRZEZIŃSKA
Ofiara żołdackiej swawoli	X X X
Policjant	JERZY TYCZYŃSKI

INSPICJENT
ANDRZEJ KAROLAK

SUFLER
JANINA DAWCZYK

ŚWIATŁO
ZDZISŁAW TOMASZEWSKI

REKWIZYTOR
JANINA SZAŁKOWSKA

KIEROWNIK PRACOWNI PERUKARSKIEJ
EDWARD LASKOWSKI

KIEROWNICY PRACOWNI KRAWIECKIEJ
EUGENIA MOJSA
STANISŁAW NIEŚCIEROWICZ

PRACE MODELATORSKIE
CZESŁAW KAZBERUK

BRYGADIER SCENY I KIEROWNIK PRACOWNI STOLARSKIEJ
JÓZEF KOŚCIUCZYK

KIEROWNIK PRACOWNI MALARSKIEJ
ROMUALD DRUSKONT

KIEROWNIK PRACOWNI TAPICERSKIEJ
FRANCISZEK MOLIK

Leon Schiller

O polskiej prapremierze „Opery za trzy grosze"

Operę za trzy grosze Bertolta Brechta wystawił 4 maja 1929 r. Teatr Polski w przekładzie Władysława Broniewskiego, w reżyserii Leona Schillera, z muzyką K. Weilla, pod kierownictwem muzycznym Grzegorza Fitelberga.

Ze względu na to, że na krótko przedtem w Bytomiu należącym wówczas do Niemiec pobito dotkliwie trupę aktorów polskich, która na mocy umowy o wymianie kulturalnej między sąsiadującymi państwami miała tam występować ustępując miejsca na swej scenie macierzystej w Katowicach niemieckim kolegom — polskie władze polityczne zażądały przerwania prób ze sztuki Brechta, której premiera odbyć się miała za dni kilka. Licząc się z poważnymi stratami, które przedsiębiorstwo teatralne musiałoby ponieść, zgodzono się na wyraźne podkreślenie w afiszu i programach spektaklu, że autorem sztuki jest komediopisarz angielski John Gay, Brecht zaś jest tylko adaptatorem. W istocie chodziło o to, aby nie dopuścić do wystawienia w dobie narastającego w Polsce faszyzmu utworu zawierającego tyle treści rewolucyjnej, zwłaszcza, że przekonania pisarza niemieckiego, tłumacza i reżysera zainteresowanym władzom politycznym były aż nadto dobrze znane.

Premiera i następujące po niej przedstawienia zostały przyjęte entuzjastycznie przez szerokie masy publiczności postępowej, wśród której widziało się wybitnych przedstawicieli skrajnej lewicy politycznej. Jednak po tzw. premierze prasowej nastąpiła awantura. Znaleźli się osobliwi krytycy, którzy przysięgali, iż znają widowisko Johna Gaya w oryginale, że jest ono pogodnym obrazkiem w stylu rococo, z którego komuniści, Brecht, Broniewski i Schiller, zdarli wszystko, co stanowiło wdzięk, elegancję i humor tego utworu i zaprawili je hydrą propagandy bolszewickiej, drastycznym naturalizmem. Nawet poważni i na ogół postępowi literaci ulegli tej opinii historycznie nieudokumentowanej i przypuścili koncentryczny atak na świętokradców i agitatorów nie wahających się bezcześcić swą propagandą przybytku sztuki teatralnej.

Na to tylko czekała cenzura policji faszystowskiej. Zaczęło się skreślanie poszczególnych strof niektórych pieśni i fragmentów dialogu, potem całych piosenek, całych aktów i osłabienie ostrza satyryczno - rewolucyjnego tego przedziwnego widowiska.

Teatr bronił się dzielnie. Wyrwy czynione z dnia na dzień w tekście wypełniał pantomimicz-

Leon Schiller i Bertolt Brecht na przyjęciu w Związku Literatów Polskich. Warszawa. 26.II.1952

nymi improwizacjami lub wymownymi spojrzeniami w stronę widowni.

Gdy jednak doszło do tego, że widowisko zanadto okrojone stało się nonsensem, Teatr Polski szykanowany jeszcze w inny sposób przez władze administracyjne, zmuszony został do zdjęcia sztuki z afisza po 20 zaledwie przedstawieniach.

Reżyserowi „za karę" uniemożliwiono pracę w stolicy. W następnych latach dwóch reżyserów wielce odmiennych przekonań od inscenizatora premiery warszawskiej usiłowało wyeliminować z *Opery za trzy grosze* wszelką tendencję społeczną i utrzymać rzecz w duchu „pogodnego obrazka rococo". Przedsięwzięcie oczywiście od razu spaliło na panewce i obydwie wersje poniosły porażkę teatralną, przemilczała je prasa i nawet najmniejszy ślad po nich nie pozostał.

Nadmienić trzeba, że *Opera za trzy grosze* w interpretacji warszawskiej miała świetnych wykonawców z Mariuszem Maszyńskim (w roli Macheatha) na czele, zamordowanym w roku 1944 przez hitlerowców.*

* Komentarz Schillera do zdjęć z przedstawienia „Opery za trzy grosze" w Teatrze Polskim w Warszawie, przesłanych w styczniu 1954 r. do Berlina na wystawę obrazującą zasięg oddziaływania twórczości Bertolta Brechta w skali światowej, zorganizowaną na inaugurację pracy Zespołu Berlińskiego w nowej własnej siedzibie Am Schiffbauerdamm.

„Opera Żebracza" i „Opera za trzy grosze"

John Gay autor dość konwencjonalnych, pseudoklasycznych wierszy i sielanek przeszedł do historii literatury dzięki jednemu tylko dziełu: „Operze Żebraczej" (Beggar's Opera), najzjadliwszemu pamfletowi społecznemu jaki kiedykolwiek ukazał się na angielskiej scenie. Życie autora tego niezwykłego dzieła nie układało się pomyślnie, dojście do władzy liberałów przekreśliło jego nadzieje na zrobienie kariery politycznej, pozbawiając wpływów jego przyjaciół, wybitnych działaczy partii konserwatywnej. Nie posiadając majątku i daremnie zabiegając o otrzymanie posady odpowiadającej jego zdolnościom, rozgoryczony i zawiedziony Gay postanowił zemścić się na rządzących liberałach w jedyny dostępny literatowi sposób: wyszydzając ich publicznie w teatrze. Premiera jego sztuki odbyła się w roku 1728 na scenie londyńskiego Lincoln's Inn Fields Theatre stając się wielkim wydarzeniem nie tylko teatralnym i literackim, ale również, a może nawet przede wszystkim politycznym. Przyczyny wielkiego sukcesu „Opery Żebraczej" były zrozumiałe, mówiła ona o sprawach bolesnych i aktualnych, obchodzących całe społeczeństwo. Mimo licznych zawartych w jej tekście aluzji pod adresem różnych wpływowych osobistości, nie była *Opera* tylko jednym z wielu wystąpień satyrycznych skierowanych przeciwko określonym sternikom nawy państwowej, jej wielkość polegała na tym, że była pierwszym dziełem teatralnym, które poddało bezlitosnej i odważnej krytyce całokształt stosunków społecznych panujących w Anglii w pierwszej połowie XVIII stulecia. Obraz tych stosunków zawarty w dziele Gay'a nie był bynajmniej przesadzony i chociaż trudno posądzać autora o brak tendencyjności to jednak rzeczywistość społeczna, o której pisał zasługiwała z pewnością na tak drastyczne teatralne świadectwo.

Korupcja była wtedy zjawiskiem powszechnym. Za pieniądze można było kupić wszystko, nawet fotel ministerialny lub szlachectwo. O ówczesnym pierwszym ministrze Sir Robercie Walpole'u mówią historycy, że rządził korupcją, ponieważ w tych sprzedajnych czasach nie można było inaczej. Sztuka rządzenia, mawiał Walpole, polega na tym, żeby znać cenę naszych politycznych przeciwników, każdy z nich bowiem ma swoją cenę. Nic dziwnego, że w tych warunkach bujnie kwitła przestępczość. Kto miał dość pieniędzy dla zapewnienia sobie przyjaźni sędziów i szeryfów mógł bezkarnie łamać prawo, pewny, że nie zostanie ujęty i postawiony przed sądem. To też na wiejskich gościńcach i ulicach miast hulały bandy morderców i rabusiów wśród

których nie brakło młodych ludzi z najlepszych szlacheckich i mieszczańskich domów. Największym skupiskiem wszelkiego rodzaju mętów społecznych była stolica królestwa, Londyn, gdzie działały szeroko rozbudowane organizacje przestępcze, kierowane przez energicznych i pozbawionych skrupułów przywódców, którzy niejednokrotnie z biegiem czasu zdobywali ogromne fortuny.

Fabuła *Opery Żebraczej* oparta została na wydarzeniach autentycznych. Postać Peachuma była wzorowana na słynnym aferzyście Jonathanie Wildu a postaci Mecheatcha posłużył za model bandyta Jack Sheppard, który wydany policji przez Wilda dwukrotnie zbiegł z więzienia przy pomocy swoich dwu kochanek. Jonathan Wild był aferzystą na wielką skalę, zajmował się sprzedażą kradzionych rzeczy, kierował bandami rabunkowymi, był właścicielem licznych domów publicznych. Płacąc policji słone łapówki oraz denuncjując członków band konkurencyjnych, cieszył się przez wiele lat całkowitą bezkarnością, nie niepokojony przez nikogo, mieszkał w olbrzymim domu umeblowanym skradzionymi rzeczami, zatrudniał liczną służbę i wydawał wytworne przyjęcia dla swoich przyjaciół i współpracowników. Dopiero po wielu latach zawiodły go wreszcie koneksje z policją, został aresztowany i stracony. Podobny los spotkał jego adwersarza Jacka Shepparda, romantycznego dżentelmena-rabusia, który okradał tylko bogatych i zdobyte w ten sposób pieniądze trwonił następnie w domach gry, zamtuzach i oberżach. Jack Sheppard, ten osiemnastowieczny Al Capone, był postacią bardzo popularną w Londynie i kiedy wieziono go na szubienicę tłumy mieszkańców miasta odprowadzały go na miejsce stracenia.

Opera Żebracza była ostrym i celnym atakiem na całokształt stosunków społecznych w Anglii. Przedmiotem satyrycznej chłosty nie był w niej jednak, jak mogłoby się z pozoru wydawać, świat przestępców, lecz całe ówczesne, do gruntu skorumpowane społeczeństwo. Przestępcy łamiąc prawo postępowali tylko za przykładem możnych tego świata, bo jak śpiewała w *Operze Żebraczej* stara rajfurka:

Pośród wszystkich życia stanów,
Bliźni zwodnikiem bliźniego:
Zdradzają żony swych panów,
I mąż zdrajcą domu swego.
Łotrostwo w każdej profesji;
Ksiądz zedrze dzisiaj prawników,
A advocati w sukcesji,
Oszwabią go znów bez krzyku.
Zasię każdy niecnotliwy,
Nie wątpi o tym ani chwili,
Że stan jego tak poczciwy,
Jak mój tutaj moi mili.

Parafraza Brechta to dość wierne przetworzenie dzieła Gay'a. Zmieniając szczegóły fabuły, wprowadzając własne songi, pozostał jednak Brecht wierny duchowi utworu angielskiego poety. Podobnie jak *Opera Żebracza* jest *Opera za trzy grosze* ostrym pamfletem społecznym. Prapremiera *Opery Żebraczej* Gay'a odbyła się w roku 1728, *Opera za trzy grosze* powstała w roku 1929. Między tymi dwiema datami mieści się dwieście lat doniosłych przeobrażeń politycznych i ekonomicznych, ale istotne cechy kapitalizmu nie uległy w ciągu tych dwóch stuleci zasadniczym zmianom. W pierwszej połowie XX wieku świat był w dalszym ciągu źle urządzony, struktura społeczeństw kapitalistycznych w dalszym ciągu opierała się na społecznej niesprawiedliwości i krzywdzie. *Opera za trzy grosze* podejmuje więc i rozwija wciąż jeszcze aktualną problematykę *Opery Żebraczej*. W sztuce Brechta, podobnie jak u Gay'a, przedmiotem ataku jest taki układ stosunków społecznych, który zmusza człowieka do popełniania zła w obronie własnej egzystencji:

W. Hogarth. Scena z *Opery Żebraczej* (akt III, w środku w kajdanach Mecheath, obok z kluczami Lockit, dwie kobiety to Lucy i Polly)

Bo z tego żyje człek, że co godzina
Drugiego gnębi, dusi, łupi, nie da żyć
Dlatego żyje człek, że zapomina
Kim jest i może krew swych bliźnich pić.
Z powyższych słów wynika właśnie to,
Że człowiek musi wciąż wyrządzać zło.

Struktura społeczna świata przestępców jest wiernym odbiciem struktury całego społeczeństwa. Wśród przestępców, podobnie jak w całym społeczeństwie, istnieją uprzywilejowani i upośledzeni, bogaci i nędzarze, ci co wydają rozkazy i ci co je wykonują. Mac Majcher należy do kasty przywódców, jest kierownikiem dobrze prosperującej przestępczej organizacji. Mac Majcher — pisze Bertolt Brecht w swoich „Uwagach o *Operze za trzy grosze*" — jest zawsze poważny, pozbawiony poczucia humoru, solidny. Nie ma w nim nic romantycznego... Kobiety interesują się nim jedynie ze względu na jego stanowisko...

Ciekawym przekształceniom uległa również w ujęciu Brechta postać Peachuma. Nie jest to już aferzysta w wielkim stylu jakim był historyczny Jonathan Wild. Peachum Brechta, to człowiek, który zwątpił o wartości życia. Jego zgorzkniałość wynika z jego braku złudzeń. Peachum — pisze Brecht — zwątpił o wszystkim co może budzić nadzieję. Nawet pieniądze wydają mu się bardzo niepewnym środkiem obrony. Jest przekonany, że ani jego intelekt, ani jego pieniądze nie potrafią go uratować. Dlatego też nie pracuje, lecz w kapeluszu na głowie i z rękami w kieszeniach spaceruje po swoim przedsiębiorstwie, pilnując jedynie, żeby nic nie zginęło. Człowiek naprawdę przerażony światem nigdy nie pracuje...

Paradoks *Opery za trzy grosze* polega na tym, że najsurowsze, i najsłuszniejsze sądy o społeczeństwie wygłaszane są w niej przez postacie należące do świata przestępców. Niepokoiło to niektórych schematycznie myślących krytyków, którzy zarzucali Brechtowi, że przestępców i lumpenproletariat czyni w ten sposób rzecznikami postępu. Podobne intencje były oczywiście autorowi *Opery za trzy grosze* całkowicie obce. W *Operze* nie ma postaci pozytywnych. Bohaterowie utworu nie buntują się przeciwko istniejącemu porządkowi społecznemu; przeciwnie żyją — jak pisze Brecht — zgodnie z duchem czasu. Nie osłabia to jednak wymowy oskarżenia społecznego zawartego w utworze, w samym bowiem przedstawieniu klasowego społeczeństwa jako społeczeństwa rabusiów, oszustów i bandytów mieści się protest przeciwko niesprawiedliwemu układowi stosunków społecznych. Antyburżuazyjną wymowę *Opery* rozumieli dobrze prawicowi publicyści zarzucając Brechtowi „wypaczenie utworu Gay'a w duchu bolszewickim". Zarzut jak najbardziej niefortunny, świadczący o nieznajomości utworu angielskiego poety. Dzieło Gay'a nie było bynajmniej pogodnym obrazkiem rodzajowym z życia malowniczych żebraków i bandytów. Znaczenie *Opery Żebraczej* polega przede wszystkim na zawartej w niej ostrej i bezkompromisowej krytyce społecznej. *Opera za trzy grosze* Bertolta Brechta jest tej krytyki twórczą i lojalną kontynuacją.

Goniec królewski

Bltk 292 22.I.59 r. 2500 szt. P-3

Cena 3 zł