Teatr POLSKI w BYDGOSZCZY

Bertolt Brecht

Opera za trzy grosze

program

Dyrektor i kierownik artystyczny:
STANISŁAW BUGAJSKI

BERTOLT BRECHT

Opera za trzy grosze

PREMIERA — 12 LIPCA 1962 R.

RSW „Prasa" Bydg. zam. 2249/62, 3000 szt. W-2/1230.

Bertolt Brecht

Jestem tym, który pisze sztuki. Ukazuję
To, co widziałem. Na ludzkich targowiskach
Widziałem, jak się traktuje człowieka.
To właśnie ukazuję, ja, który piszę sztuki.

Jak jedni wkraczają do pokojów drugich z planami
Albo z pałkami gumowymi, albo z pieniędzmi.
Jak stoją na ulicy i czekają
Jak
Pełni nadziei
Zastawiają na siebie sidła.
Jak się umawiają
Jak jedni drugich wieszają
Jak się kochają.
Jak bronią swoich zdobyczy
Jak jedzą —
To właśnie ukazuję.

Powtarzam słowa, którymi się nawołują
Którymi matka mówi do syna
Najemca rozkazuje najemnikom
Żona odpowiada mężowi.
Wszystkie słowa proszące, wszystkie słowa władcze
Błagalne, sporne
Kłamliwe, nieświadome
Piękne, zadające rany —
Wszystkie te słowa przekazuję.
Widzę jak suną śnieżyce
Widzę jak szerzą się trzęsienia ziemi
Widzę góry, zagradzające drogę,
Widzę rzeki występujące z brzegów
Ale śnieżyce są w kapeluszach
Trzęsienia ziemi mają w portfelach pieniądze
Góry wysiadły z pojazdów
A rwące rzeki dysponują policją.

Aby nauczyć się pokazywania tego co widzę
Studiuję przedstawienia innych ludów i innych czasów.
Wedle tych wzorów napisałem kilka sztuk
Dokładnie badając ówczesną technikę i przyswajając sobie
Co zdało mi się przydatne
Studiuję jak Anglicy przedstawiają wielkich feudałów,
Postaci bogate, które umieją wykorzystać świat
Aby rozwinąć się wspaniale.
Studiuję moralizujących Hiszpanów
Hindusów, mistrzów pięknych uczuć
I Chińczyków opisujących rodziny
I barwne losy w miastach.

Przekład: Andrzeja Wirtha

Jerzy Pomianowski

Majcher i spółka

Z początku, to znaczy prawie dwieście pięćdziesiąt lat temu, żyli sobie w Londynie: opryszek i zawadiaka — Jack Shappard; paser, a zarazem szpicel policyjny — Jonathan Wild oraz komediopisarz i pechowy polityk — John Gay. Wild, jak to często robił, by zapewnić sobie bezkarność — zadenuncjował Shapparda u szeryfa królewskiej policji. Shappard dwa razy zdołał uciec z więzienia Newgate przy pomocy dwóch swoich kochanek. Podobno jedna z nich była córką strażnika więziennego, druga zaś — córką samego Wilda. John Gay zaś oparł na tych wydarzeniach i charakterach akcję swojej „Opery żebraczej". Co do formy rzecz była skierowana przeciw uroczystym i solennym operom Haendla — niemieckiego bożyszcza towarzystwa angielskiego; Gay wiedział, co parodiuje, sam mianowicie pisał libretta do tych oper. Co do treści politycznej — rzecz była wymierzona przeciw samemu premierowi, lordowi Robertowi Walpole, którego wszyscy poznali w postaci Peachuma, króla paserów. Za obronę sztuki Gaya księżna Queensbury wydalona została z salonów królewskich. Ale Gay mógł niedługo zawiadomić swojego przyjaciela Jonathana Swifta, autora „Podróży Guliwera" (tak, to właśnie były te czasy), że na trzydziestym szóstym przedstawieniu sala teatru Lincoln-Inn-Fields była tak samo pełna, jak na premierze.

Po tym sukcesie rzecz zeszła ze sceny na małe dwa stulecia. Wznowiono ją w Londynie w 1927 roku z ogromnym powodzeniem. I wtedy trafiła do rąk Bertolta Brechta.

Trafiła przypadkiem, z rąk Elizabeth Hauptmann, fac totum i serdecznej przyjaciółki. Brecht przerwał w połowie pisanie własnej sztuki i zasiadł natychmiast do pracy. Z początku — nad adaptacją. Ale stało się to samo, co później z „Kredowym kołem", „Panem Puntillą", „Bakałarzem" Lenza czy „Matulą Kuraż". Obcy temat wzięty z napisanego już dzieła albo z folkloru pod piórem Brechta rozrósł się, przemówił, uskrzydlił. Nie chodzi tylko o zmiany stylistyczne czy różnice talentu. Gdyby tylko o to chodziło, to i tak na pierwszy rzut oka można by odróżnić charakter pisma i wpływu Brechta od praktyk szeregowych przeróbkarzy i plagiatorów. Ale Brecht wiedział, że prawdziwą osnową utworu, zwłaszcza scenicznego, jest nie schemat fabularny, lecz wydobyty na jaw stosunek dzieła do żywych spraw ludzkich obchodzących odbiorcę — tak, jak je autor rozumie. Nawiasem — w tym samym czasie w dalekiej Moskwie Izaak Babel pisze sztukę „Zmierzch", rzecz uderzająco podobną co do źródeł pojęciowych, poglądów na ekspresję, wreszcie ze względu na środowisko — choć całkiem inną w tonacji bo na poły tragiczną. Znamię czasu: obaj świetni pisarze zwalczają te same mity.

Później, po niewiarygodnym rozgardiaszu i obawach trwających aż do ostatniego aktu premiery, przyszedł sukces prawie bez precedensu. Piosenki Kurta Weilla (który przedtem słynął jako niebezpieczny niezrozumialec i kakofonista) obiegły świat od Berlina do Chicago i Tobolska. Lotty Lenya z dnia na dzień, z tancerki nie umiejącej czytać nut, została jedną z najpopularniejszych pieśniarek — zwłaszcza dzięki songowi korsarskiej kochanki. Mieszczańska prasa trąbiła o bezkarności tzw. kultur bolszewizmu. Skądinąd — co sztywniejsi krytycy lewicowi mieli za złe, że „Opera za trzy grosze" (zmianę tytułu podpowiedział Lion Feuchtwanger) jest pełna cynizmu i anarchizmu. Że nietypowe, bo walka toczy się między królem żebraków a królem złodziei, że brak pozytywnego bohatera, ideału i przedstawiciela kierowniczej siły walczących mas. Nie były to zarzuty chwilowe ani błahe. Wloką się dotąd iście jak smród za wojskiem. W tym wypadku akurat można łatwo wykazać, że biorą się z niezrozumienia roli teatru, krytyki, sztuki, a także zasad skutecznej propagandy (...)

Tylko naiwniak może sądzić, że w operze i w powieści Brechta chodzi jedynie o walkę głodnych z sytymi i że rzeczy te cokolwiek straciłyby w oczach publiczności, gdyby porządek mieszczański zdołał zlikwidować zarówno ulicznych rzezimieszków, jak żebraków, co mu się gdzieniegdzie udaje. Czym jest operacja ograbienia banku wobec operacji założenia banku? — pyta Mackie Majcher u Brechta. Przenośnia socjalna w tej sztuce i powieści burzy złudzenie o granicy zasad między występkiem a tzw. porządnym życiem w mieszczańskim świecie. Inna rzecz, że to, co u Brechta jest dobrym prawem satyryka operującego metodą reductio ad absurdum, to u publicystów nieco później stało się ulubioną regułą papierowych programów kapitalizmu, dokonywanych z całą powagą. Stąd setki artykułów o ciemnej przeszłości dyktatorów, prezydentów, marszałków i ministrów; z prac tych parę lat temu dowiadywaliśmy się, że każdy z owych panów był jeśli nie konfidentem, to kieszonkowcem. Brecht zaś ma na celu wykazanie, że na dobrą sprawę — każdy przywilej klasowy, każdy wyzysk, nawet najbardziej oględny i cywilizowany, każda niezasłużona nierówność — jest czymś wcale nie lepszym i nie innym od grabieży. Ba, ale próbowano tego nieraz dwodzić na serio — i bez szczególnego powodzenia, a, co gorsza, bez życiowych skutków. Brecht zrobił to inaczej.

Na serio jest w tej sztuce tylko demokratyzm, solidarność z plebsem — i to zgryźliwa. Bez cienia idealizacji, bez złudzeń! Durnie nazywają taki stosunek nihilizmem, czarnowidztwem, pesymizmem i licho wie, czym jeszcze. Jakby przekonanie o zależności człowieka od warunków realnych, a nie od wrodzonych cnót — było sprzeczne z marksizmem! („Człowiek, proszę państwa — gdy ma pusty trzos — robić musi draństwa — taki jego los"...) Tymczasem więcej realizmu jest w tym spojrzeniu Brechta niż w receptach wszystkich jego krytyków. Z tej wymagającej trzeźwości jest zresztą cały Dürrenmatt. Nie

ma jej za to w sentymentalnych ludomańskich utworach zawołanych optymistów socjalnych, które działają też przygnębiająco. Przykłady mamy w świeżej pamięci. Brecht był zdania, że marksistą można być bez iluzji. Także co do cnót ludzkich. I że pomaga to tylko w staraniach o polepszenie stanu rzeczy (...)

Nie tak dawno do dobrego tonu należało u nas wybrzydzanie się na Brechta. Dziś neofici wybrzydzają się już tylko na tych, co i dawniej byli przekonani, że Brecht jest ratunkiem teatru, zwłaszcza socjalistycznego. Grymasy te są zrozumiałe. Posiadacze sztucznych zębów też woleliby zdrowe uzębienie uznać za niemodne.

Fragmenty recenzji z przedstawienia „Opery" w Teatrze Współczesnym w Warszawie, Świat nr 47, listopad 1958 r.

Po latach

Z okazji nowojorskiej premiery „Opery za trzy grosze", 29 lat po prapremierze berlińskiej (1928 r.), amerykański miesięcznik Theatre Arts zamieścił artykuł Lotty Lenya, która w obu przedstawieniach grała rolę Jenny. W artykule tym pt. „To były czasy", wdowa po kompozytorze Kurcie Weillu pisze:

Spośród całego tłumu wytwornych kibiców przyglądających się próbom pamiętam tylko jednego: powieściopisarza i dramaturga Liona Feuchtwangera, któremu zawdzięczamy wspaniały pomysł z tytułem. Feuchtwanger zaproponował nowy tytuł sztuki: „Die Dreigroschenoper", na co Brecht zgodził się bez chwili zastanowienia, wprowadzając tę nazwę natychmiast na afisze. Fritz Kortner, aktor, usiłował wraz z Aufrichtem i Englem nakłonić Kurta do zrezygnowania z finałowego chorału: „Fragment ten kłóci się przecież z całością utworu — brzmi przecież zupełnie jak Bach".

Neher opowiedział mi po latach, co szepnął wówczas Kurtowi: „Jeżeli zgodzisz się na to — wszystko między nami na zawsze skończone". Chorał nie został usunięty. Jak było do przewidzenia ostatnia próba kostiumowa przeciągnęła się do piątej nad ranem. Wszyscy byli wykończeni nieustannymi krzykami i kłótniami — wszyscy z wyjątkiem Kurta Weilla. Scenę w domu publicznym powtarzaliśmy nieskończoną ilość razy — i ciągle nie wychodziła. Było już po piątej, gdy zaczęłam śpiewać mój „Solomon Song", przerwany okrzykami: „Stop! Stop!" Opuściliśmy tę scenę; wydawało się, że widowisko trwa o całe godziny za długo. Aufricht dopytywał się na prawo i lewo, czy ktoś nie zna jakiejś innej sztuki, którą można by w ciągu kilku najbliższych dni przygotować. Wśród szacownych kół berlińskich rozszerzyła się pogłoska, że Brecht i Weill zamierzają zrobić publiczności afront jakąś śmieszną mieszaniną opery, operetki, kabaretu, teatru bulwarowego, obcego amerykańskiego jazzu i czegoś tam jeszcze; dlaczego przedstawienie nie zostało zdjęte przed premierą?

Wypadki związane z premierą znane są z licznych drobiazgowych opisów — ograniczę się zatem do jednej sprawy. Aż do sceny w sttajni publiczność zachowywała się zimno i apatycznie, jakby przekonana, że przyszła na murowaną klapę. Dopiero później po „armatnim" songu, podniosła się nieopisana wrzawa — i odtąd wiedzieliśmy już na pewno (było to wspaniałe!), że publiczność jest z nami. Jednak następnego rana, gdy czekaliśmy na pierwsze sprawozdania, opanowała nas jakaś głupia niepewność co do rzeczywistego przebiegu ubiegłego wieczoru; wcale nie byliśmy tak bardzo pewni sukcesu. Również i sprawozdania nie zdołały nas przekonać — zdania były podzielone. Hollander napisał, że przespał całe przedstawienie. Alfred Kerr, najbardziej wpływowy, był oczarowany; wyrażał co prawda wątpliwość co do tego, czy przedstawienie to zadecyduje w jakimś stopniu o rozwoju berlińskich teatrów. Kurt i ja prześlizgnęliśmy się szybko przez sprawozdanie Kerra, by dojść do ostatniego akapitu, zatytułowanego: „Kto to jest?" (w programie opuszczono przez przeoczenie nazwisko). „Skąd się wzięła? Miękkość głosu wskazywałaby na to, że jest Austriaczką..." Kerr zakończył słowami: „Zwróćcie na nią uwagę. Już niedługo będzie sławą".

* * *

Od tego dnia ogarnęła Berlin gorączka „Opery za trzy grosze". Na ulicach nie gwizdano już innych melodii. Otwarty został „Bar Za Trzy Grosze", w którym grano wyłącznie nasze melodie. „Styl Brechta" i „styl Weilla" znalazł natychmiast niewolniczych naśladowców wśród innych dramaturgów i kompozytorów. A przepowiednia Kerra sprawdziła się z oszałamiającą szybkością. Spacerując po parku Tiergarten minęłam w pewnej chwili zamyślona ślepego żebraka, który zawołał za mną: „Fraulein Lenya, czy tylko na scenie zwraca pani uwagę na ślepych żebraków?". Najlepiej o całej późniejszej atmosferze mówi to, iż wszyscy ci, którzy pełni świętego oburzenia zlekceważyli naszą premierę, zaczęli teraz utrzymywać, że uczestniczyli w pierwszym przedstawieniu, że byli na sali, że wiedzieli z góry, jaką sensacją stanie się „Opera za trzy grosze". Nawet dziś każdy, kto był w owych latach w Berlinie, przychodząc obejrzeć mnie po 28 latach w nowojorskim Theatre de Lys, czuje się obowiązany pokrzykiwać: „Ależ oczywiście, widziałem waszą premierę!" I choć pamiętam, że sala teatru przy Schiffbauerdamm miała niespełna 800 miejsc, przytakuję za każdym razem. Bo właściwie dlaczego miałoby być inaczej? Niekiedy, wspominając owe dawne szaleństwa, owo białe miejsce w programie, tracę pewność, czy sama brałam udział w przedstawieniu."

Dialog Nr 4/1957

BERTOLT BRECHT

OPERA ZA TRZY GROSZE

(Die Dreigroschenoper)

Muzyka: Kurt Weill

Przekład i adaptacja: Barbara Witek

Teksty poetyckie: Władysław Broniewski

OSOBY:

JONATAN JEREMIASZ PEACHUM właściciel przedsiębiorstwa „Przyjaciel Żebraka"	BOLESŁAW BOMBOR
CELIA, jego żona	KLARA KOROWICZ-KAŁCZANKA
POLLY, ich córka	MARTA WOŹNIAK
MACHEATH, zwany Mackie Majcher	TADEUSZ SCHMIDT
MATYJAS, „Kikut" (banda Macheatha)	ALOJZY MAKOWIECKI
JIMMY, „Wyskrobek" (banda Macheatha)	STEFAN STRZAŁKOWSKI
ROBERT, „Piła" (banda Macheatha)	JERZY GLAPA
WALTER, „Karawaniarz" (banda Macheatha)	JERZY ŚLIWA
BROWN, naczelnik policji londyńskiej	MIECZYSŁAW WIELICZ
LUCY, jego córka	WANDA OSTROWSKA
SZEFOWA	STEFANIA CICHORACKA
JENNY	HALINA SŁOJEWSKA
BETTY (prostytutki)	KRYSTYNA MILLER
DOLLY (prostytutki)	* * *
MOLLY (prostytutki)	* * *
ŚPIEWAK PODWÓRZOWY	WŁADYSŁAW CICHORACKI
FILCH	STANISŁAW BUGAJSKI
ŻEBRAK I	WŁADYSŁAW CICHORACKI
ŻEBRAK II	HIERONIM ŻUCZKOWSKI
ŻEBRAK III	KAZIMIERZ SALA
OFIARA ŻOŁDACKIEJ SWAWOLI	* * *
PASTOR KIMBALL	JERZY SIEKIERZYŃSKI
SMITH, policjant	ANDRZEJ ŁUBIENIEWSKI
POLICJANT II	EDWARD ROMINKIEWICZ

ŻEBRACY, POLICJANCI, TŁUM

Inscenizacja:
KONRAD SWINARSKI

Reżyseria:
BARBARA WITEK
i KONRAD SWINARSKI

Scenografia:
ZOFIA PIETRUSIŃSKA

Kierownictwo muzyczne:
GRZEGORZ KARDAŚ

Asystent reżysera:
JERZY GLAPA

Naczelnik policji Brown jest postacią na wskroś nowoczesną. Składa się on jak gdyby z dwóch osobowości: jest inny w życiu prywatnym i inny jako przedstawiciel władzy. Sprzeczność ta nie przeszkadza mu, wręcz przeciwnie, żyje dzięki niej.

(O prostytutkach) Panie te są w całkowitym posiadaniu swoich środków produkcji. Właśnie dlatego nie powinny sprawiać wrażenia, że są niezależne. Demokracja nie dała im tej niezależności, jaką mają ci, których można pozbawić środków produkcji.

Aktor powinien pokazać Macheath'a jako postać mieszczańską. Sympatia mieszczaństwa dla bandytów płynie z błędnego mniemania, że bandyta nie wywodzi się z mieszczaństwa. Błąd ten rodzi następny błąd: przekonanie, że mieszczanin nie może być bandytą.

Ballada o Mackie Majchrze

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

A w Tamizy toń zieloną
Wpada nagle ten i ów,
Czy to dżuma, czy cholera?
Nie, to Mackie krąży znów.

I Szmul Meier gdzieś zaginął,
I niejedne bogacz znikł,
Jego złoto schował Mackie,
Ale o tym nie wie nikt.

Jenny Towler znaleziono
Z nożem w piersi, ale cóż?
Mackie Majcher spaceruje
I nikt nie wie, czyj był nóż.

Gdzie jest Alfons Glite, woźnica,
Czy ujrzymy go, czy nie?
Mackie tego nie wie wcale,
Chociaż każdy o tym wie.

A ten wielki pożar w Soho:
Czworo dziatek, jeden dziad?
Mackie Majcher spaceruje,
Nikt nie pyta, każdy zgadł.

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

LION FEUCHTWANGER

Bertolt Brecht — portret dla Anglików

(fragmenty)

Pisarz Bertolt Brecht, urodzony w roku 1898 w małym mieście Augsburg, zupełnie nie wygląda na Niemca. Ma długą, wąską czaszkę, wystające kości policzkowe, głęboko osadzone oczy, czarne włosy, niskie czoło. Nosi się w sposób świadomie międzynarodowy, z wyglądu można by go wziąć za Hiszpana lub Żyda albo też za obu jednocześnie. Niemniej ten potomek ewangelickich chłopów niemieckich, atakowany gwałtownie przez niemieckich nacjonalistów, jest tak niemiecki w swej twórczości, że diablo to trudna sprawa uczynić go zrozumiałym poza Niemcami. Pociąga go bardziej praca, niż ukończone dzieło, bardziej sam problem, niż jego rozwiązanie, bardziej droga, niż cel. Utwory swe zwykł przerabiać w nieskończoność, dwadzieścia, trzydzieści razy, na nowo, przed byle prowincjonalnym przedstawieniem. Wcale mu nie zależy na tym, żeby utwór był skończony: ciągle, choćby była drukowana dziesięć razy, wersja ostatnia okazuje się przedostatnią. Ten człowiek doprowadza do rozpaczy wydawców i dyrektorów teatru. Gdy zwrócić mu uwagę na jakąkolwiek wewnętrzną nieprawdę, decyduje się bez skrupułów przekreślić pracę całego roku, lecz nie traci ani minuty dla poprawienia jaskrawego błędu w zewnętrznym prawdopodobieństwie. Pozostawia to albo reżyserowi, albo swojej sekretarce, albo jakiemuś panu X. Zależy mu bowiem bardziej na wewnętrznym zakręcie w losach jego postaci, niż na zewnętrznym zakręcie akcji. Dlatego w akcji jego sztuk znaleźć można najbardziej rażące nieprawdopodobieństwa. Sprawy zewnętrzne „machnięte" są tak niedbale, że wielu widzów odpycha brak związków przyczynowych i logiki. Bertolt Brecht dąży do

klasyczności, to znaczy celem jego jest najsurowsza rzeczywistość. Ale wskutek braków w motywacji zewnętrznej

twórczość jego wydaje się romantyczna i we wszystkich jego utworach czuje się jakąś fragmentaryczność.

Nie cofa się przed żadną szorstkością, przed skrajnym realizmem. Jest przedziwną mieszaniną delikatności i bezwzględności, toporności i elegancji, zaciekłości i logiki, dzikiego wrzasku i wrażliwej muzykalności. Działa na wielu odpychająco; kto jednak raz pochwycił jego ton, niełatwo się od Brechta oderwie. Jest odrażający i pełen wdzięku, jest bardzo złym pisarzem i wielkim poetą, a wśród młodych Niemców jest niewątpliwie tym, który ma najwięcej znamion geniusza.

Bertolt Brecht zrobił wynalazek, nazwał go dramatem epickim. Wpada w wielki gniew, kiedy się ten wynalazek tłumaczy brakiem zmysłu konstrukcyjnego u autora. Wynalazek polega na tym, że Brecht rezygnuje z wszelkiego napięcia w dramacie i uważa za nieartystyczne tworzenie napięcia i antytezy oraz celowo pomyślanej konstrukcji jakiejś akcji. W przeciwieństwie do teatru francuskiego, epicki dramat Brechta raczej niszczy wszelkie napięcie, z góry naiwnie a wyraźnie zapowiadając wydarzenia. Chodzi o to, zdaniem Brechta, żeby widz nie zwracał już uwagi na c o, lecz na j a k. Chodzi dalej, zdaniem Brechta, o to, żeby się widz, broń Boże, nie wczuwał Należy — zdaniem Brechta, wytrzebić z publiczności chęć pasożytniczego żerowania na losie i życiu innych. Chodzi raczej, zdaniem Brechta, o to, żeby człowiek na widowni oglądał wydarzenia na scenie jedynie jako obserwator żądny wiedzy i burzliwych zdarzeń. Widz powinien przyglądać się przebiegowi czyjegoś życia, wyciągnąć własne wnioski, odrzucać, aprobować, interesować się, tylko na Boga, nie współczuć! Powinien przyglądać się mechanizmowi wydarzenia tak, jak mechanizmowi samochodu. Nie jest wcale konieczne, żeby widz oglądał całą sztukę. Ponieważ od pierwszej chwili jest informowany o poszczególnych fazach dramatu, może sam zdecydować, czy chce zobaczyć, jak zachowuje się bohater w tej lub owej, trudnej, i interesującej sytuacji, jak walczy, jak

się sam zmienia i jak zmienia innych, jak zachowuje się wobec mas, czy się z nimi stapia, czy też ostaje się wbrew nim, jak płynie z prądem lub pod prąd, jak umiera.

Prawdopodobnie punktem wyjścia jest dla Brechta ballada. Pod tytułem *Die Hauspostille* ogłosił on zbiór ballad, opowieści o małym, a czasem wielkim życiu, nakreślonych w sposób ludowo-pierwotny, dzikich, zuchwałych, pobożnych, cynicznych. Niejeden człowiek i niejedno uczucie zostały w tych wierszach po raz pierwszy ukazane i po raz pierwszy wypowiedziane. Zapewne nie jest rzeczą łatwą przełożyć na obcy język muzykę tych wierszy; sądzę jednak, że istota tych utworów jest również dostępna dla tych, którzy nie są Niemcami i nie waham się powiedzieć, że obok Kiplinga uważam Brechta za czołowego poetę ballady wśród współczesnych.

Poeta Bertolt Brecht nie znalazł dotąd w Niemczech uznania. Grają go teatry robotnicze oraz duże, eksperymentujące sceny prowincjonalne, jest ulubionym tematem literatów. Niełatwo wczytać się w niego, a tłumaczyć na pewno bardzo trudno. Sądzę jednak, że warto.

(1928 r.)

Obsesją dramaturgii Brechta jest człowiek sprzedający swego bliźniego. Formuła ta realizowana jest przez Brechta drogą najprostszą. Gdy kobieta wyznaje mężczyźnie miłość, możemy być pewni, że po chwili okaże się dziewką, albo sprzeda ukochanego. Jeżeli ktoś wkłada do kieszeni pieniądze — z pewnością kradzione — ktoś inny za chwilę mu je znowu wyciągnie. Ten, który rozprawia o honorze, uczciwości, postępie, okaże się nieuchronnie sprzedajnym łajdakiem. U niejednego dramatopisarza naiwny cynizm tego rodzaju jest pierwszym krokiem do klęski. Brecht potrafi omijać te niebezpieczeństwa, potrafi stworzyć własny, interesujący, bogaty w „sprawy" świat dramatyczny, potrafi uszlachetnić problematykę „dołów"; humanitaryzm triumfuje ostatecznie nad spekulacją ideową (...)

Brecht był niewątpliwie mizantropem, szyderczym humorystą uprawiał „czarną" komedię, w czym spokrewniony jest niewątpliwie z Ben Jonsonem („Volpone") i z Melvillem („The Confidence Man"). Wydaje się jednak równocześnie, że Brecht często śmiał się tylko dlatego, żeby nie płakać z rozpaczy. Jak to się dzieje z każdym niemal cynikiem, jego okrutne słowa budziły przede wszystkim współczucie. W gruncie rzeczy przez całe życie marzył o tym, by spotkać wreszcie dobro, by ludzie zaczęli wreszcie kierować się bardziej szlachetnymi pobudkami. Inna sprawa, że te marzenia były często naiwne (...)

Jednym z powodów ogromnego powodzenia Brechta są złe sny trapiące ludzkość. Nie zawsze zadowala lekceważenie przez Brechta tzw. wielkich tematów. Miłość traktuje z reguły parodyjnie, śmierć jest dla niego ledwie końcem wszelkich procesów fizjologicznych, czys odmierza metronom przerażenia. Poważnie odnosi się chyba tylko do sprawy okrucieństwa człowieka wobec człowieka — i do tematu pieniędzy, skrzętnie omijanego przez współczesny dramat i współczesną prozę. Czy za ileś lat nie wyda się to trochę nudne?

Jednak właśnie klęska Brechta stała się jego sukcesem. Czynił wszystko, by zmusić widza do myślenia, do odważnego krytycznego spojrzenia na świat. Budził śmiech lub łzy. Chciał ludzi przekonać, że wszystko na świecie jest zmienne. Teatr jego mógł każdego utwierdzić tylko w przekonaniu, że natura ludzka jest zawsze ta sama. Brecht, zdaje się przegrał: dlatego jest jednym z najbardziej kontrowersyjnych i jednym z największych pisarzy naszych czasów.

„Time", 17 III. 1961 r. fragmenty recenzji amerykańskiego wydania siedmiu sztuk Brechta.

INSPICJENT:

Marian Guzek

SUFLER:

Helena Alszyńska

KIEROWNIK TECHNICZNY:

Walerian Przybylski

OŚWIETLENIE:

Sylwester Kowalczewski

KIEROWNICY PRACOWNI

krawieckiej:

Mieczysław Arndt, Modesta Jóźwicka

fryzjerskiej:

Stefan Jenszura

malarskiej:

Władysław Gacki

stolarskiej:

Piotr Kuśnierz

REKWIZYTOR:

Feliks Heinrich

REDAKCJA PROGRAMU:

Bożena Winnicka

PROGRAM NR 12

Cena 3 zł.-

Egzemplarz bezpłatny