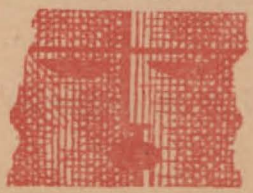
PAŃSTWOWY TEATR ŚLĄSKI
IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH

PAŃSTWOWY TEATR ŚLĄSKI

IMIENIA
STANISŁAWA
WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
JERZY KALISZEWSKI



SEZON
TEATRALNY
1961/62

SPIS TREŚCI:

ANDRZEJ WIRTH

OD „OPERY ŻEBRACZEJ" DO „POWIEŚCI ZA TRZY GROSZE"

• O NOWEJ INSCENIZACJI „OPERY ZA TRZY GROSZE"

ERYK ENGEL

• O NOWEJ INSCENIZACJI „OPERY ZA TRZY GROSZE"

BRECHT

• O „OPERZE ZA TRZY GROSZE"

ERWIN AXER

• AUTOR, AKTOR, REDAKTOR

BERTOLT BRECHT

MUZYKA
KURT WEILL

OPERA ZA TRZY GROSZE

RRZEKŁAD:
BRUNO WINAWER
BARBARA WITEK-SWINARSKA

PRZEKŁAD SONGÓW:
WŁADYSŁAW BRONIEWSKI

PREMIERA 21. I. 1962

BERTOLT BRECHT RYSOWAŁ ANDRZEJ STOPKA

ANDRZEJ WIRTH

OD „OPERY ŻEBRACZEJ" DO „POWIEŚCI ZA TRZY GROSZE"

I OPERA ŻEBRACZA

Poczucie anachroniczności opery jako gatunku zrodziło się wcześnie. Narzucała je rzeczywistość, której istotne konflikty nie mieściły się w kręgu dworskiej i mitologicznej tematyki operowej. Utwierdzały je inne rodzaje sztuki. Dramaturgia, język i kostium, obowiązujące w operze, były nie do pomyślenia we wczesnym jej teatrze. Wszystkie próby odnowienia opery domagały się aktualizacji treści w imię rzeczywistości i demokratyzacji formy, w imię postępu sceny. Pozostawały jednak eksperymentami; klasyczna opera przez całe stulecia broniła się przed zakusami reformatorów.

Wystawiona w Londynie w roku 1728 „Beggar's Opera" Johna Gaya z muzyką Christophera Pepuscha zawierała już wszystkie przesłanki nowoczesnej krytyki tradycyjnego dramatu muzycznego. Konwencjonalnym tematom włoskiej opery dworskiej przeciwstawiała temat współczesny i aktualny; sentymentalnej czułostkowości — realistyczną trzeźwość; formalnej dramatyzacji, osiąganej ekspresyjną muzyką i sztucznym gestem — podział na partie aktorskie i muzyczne; prymatowi muzyki — prymat pieśni; napuszonej arii — melodyjny, balladowy song; rozbudowanej aparaturze operowej — znaczne jej uproszczenie. W walce z tradycją feudalną odwoływała się do tradycji plebejskiej, do ludowych form muzycznych, stłumionych przez monopol muzyki dworskiej. Zwłaszcza

żywotny jeszcze za czasów Gaya w Anglii, w Niemczech i Francji typ na wpół mówionego, na wpół śpiewanego wodewilu mógł być wzorem wskazującym drogę uwspółcześnienia „opery klasycznej".

„Opera Żebracza" jest propozycją ukształtowania dramatu muzycznego zgodnie z ideałem plebejskim, lecz przede wszystkim jest parodią tradycyjnej opery włoskiej. Intencja parodystyczna określa jej styl; jedność stylu wyraża się w konsekwentnym przedrzeźnianiu określonej poetyki.

II OPERA ZA 3 GROSZE

W roku 1928 Bertolt Brecht podjął się odnowienia opery za pomocą środków formalnych powstałych przed dwustu laty. **„Opera za 3 grosze"** mogła była wykorzystać formę antyhändlowskiej osiemnastowiecznej **„Opery żebraczej"**, ponieważ reprezentatywny typ operowy nie zmienił się od czasów Händla. **„Opera za 3 grosze"** jest w zamierzeniu Brechta parodią parodii, jeśli pamiętać, że jej prototyp — XVIII-wieczna **„Opera żebracza"** Gaya, była już pomyślana jako parodia stylu operowego Händla. Aluzyjna krytyka tradycyjnej formy operowej jest źródłem komizmu „Opery" Brechta. O tym komiźmie myślał zapewne autor, gdy podkreślał, że „Opera" napisana została raczej dla znawcy niż laika. Jest w tym sformułowaniu nieco epatującej przesady. Konwencja opery klasycznej należy do trwałych elementów kultury europejskiej. Nadaje to pełną czytelność najbardziej aluzyjnej krytyce form. Zauważył to przed Brechtem Gay, a po Brechcie Peter Brook, twórca znakomitego filmu z Olivierem w roli Macheatha. A zresztą celem teatru według samego Brechta jest przemienić widzów w fachowców od teatru, w publiczność równie kompetentną jak kibice igrzysk sportowych.

Obserwując dziś postać pana Peachuma, z którego niezbyt szczęśliwie przekład Winawera robi polskiego Pryszcza (niekonsekwentna polonizacja imion odbiera sztuce koloryt angielski, nie może zaś nadać swojskiego), trudno pozbyć się pewnych asocjacji. Jest to bowiem nie tylko łotrzyk w stylu dawnego teatru. Przestępstwem — jak zauważa Brecht — jest jego obraz świata. Zgodnie z duchem czasu traktuje nędzę jako towar. Między filozofią integralnego zwątpienia a filozofią optymizmu za wszelką cenę nie ma zasadniczych różnic; łączy je przed-

PEACHUM — NORBERT CHRISTIAN

PANI PEACHUM — CHARLOTTE BRUMMERHOFF
POLLY — REGINE LUTZ

miotowe traktowanie człowieka jako **rzeczy.** Dla Peachuma Polly jest tylko dodatkowym źródłem dochodu; całe jej wychowanie zmierzało do uczynienia jej bardziej r e n t o w n ą. Działalność Peachuma ma właściwie charakter bardziej ideologiczny niż ekonomiczny. Żyje świadomie w społeczeństwie, które akceptując istnienie zbrodni nie może się pogodzić z jej widokiem. Krótko mówiąc, zamienia społeczne wyrzuty sumienia na akcje bankowe.

Brecht pokazał to, co mieszczański widz chce oglądać w teatrze. Ukazując w osobie Macheatha przestępcę, który zawsze budził zainteresowanie świata mieszczańskiego, dawał do zrozumienia, że mieszczanin także może być przestępcą, tak jak przestępca może być mieszczaninem. Jest to jeden z przewrotnych chwytów Brechta, który, zwabiając do teatru mieszczańską publiczność na przynętę jej ulubionej tematyki, podsuwał nagle szokujące i zmuszające do refleksji rozwiązanie. Stąd ten akcent na mieszczańskość, obywatelskość, na swoisty pacyfizm Maca, uważającego przelew krwi za ostateczność.

Jest to zaiste bandyta nowoczesny, jego zbrodnie nie mają nic z krwawego awanturnictwa, przepojone są natomiast szczególnym romantyzmem racjonalizacji. Morduje pod osłoną prawa, zgodnie z prawem, jest do końca legalistą na serio, nawet u stóp szubienicy zachowuje przekonanie, że jest ofiarą omyłki sądowej.

JENNY — FELICITAS RITSCH
MACHEATH — WOLF KAISER

Nie jest to przekonanie nonsensowne; jego osobiste bezpieczeństwo i bezpieczeństwo społeczności, w której żyje, są jak najściślej związane.

Oglądana dzisiaj po latach trzydziestu **„Opera za 3 grosze"** nie jest wyłącznie przypomnieniem atmosfery „roaring twenties". Odsłania nowe perspektywy poznawcze i mieni się znaczeniami, których nie mogła odsłonić w pierwszym okresie swego światowego sukcesu. Można by — używając dla przekory niemodnej terminologii — powiedzieć, że mamy tu do czynienia z klasycznym przejściem arcydzieła z jednej nadbudowy w drugą. Obumierają przy tym pewne jego elementy, inne ożywają, wiele zaś zostaje, wykazując iście ponadczasową żywotność. Chwyta to w lot nasza publiczność. Goniec królewski, który zjawia się w **„Operze"**, ale który nigdy nie zjawia się w życiu, nie jest chyba rozumiany jako postać ucieleśniająca niekonsekwencję literatury burżuazyjnej i nonsens mieszczańskiego **happy end'u.** Ani oschły i fanatyczny pan Peachum nie jest traktowany

LUCY — ELSA GRUBE DEISTER
MACHEATH — WOLF KAISER

jako postać historyczna. Ani groźny pomruk spauperyzowanych tłumów, rzucony w twarz lakierniczym moralistom;

Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral

Co się w innym miejscu układa w sens jeszcze bardziej dobitny;

Panowie, po co puszczać w oczy dym?
Człek żyje tylko dzięki zbrodniom swym!

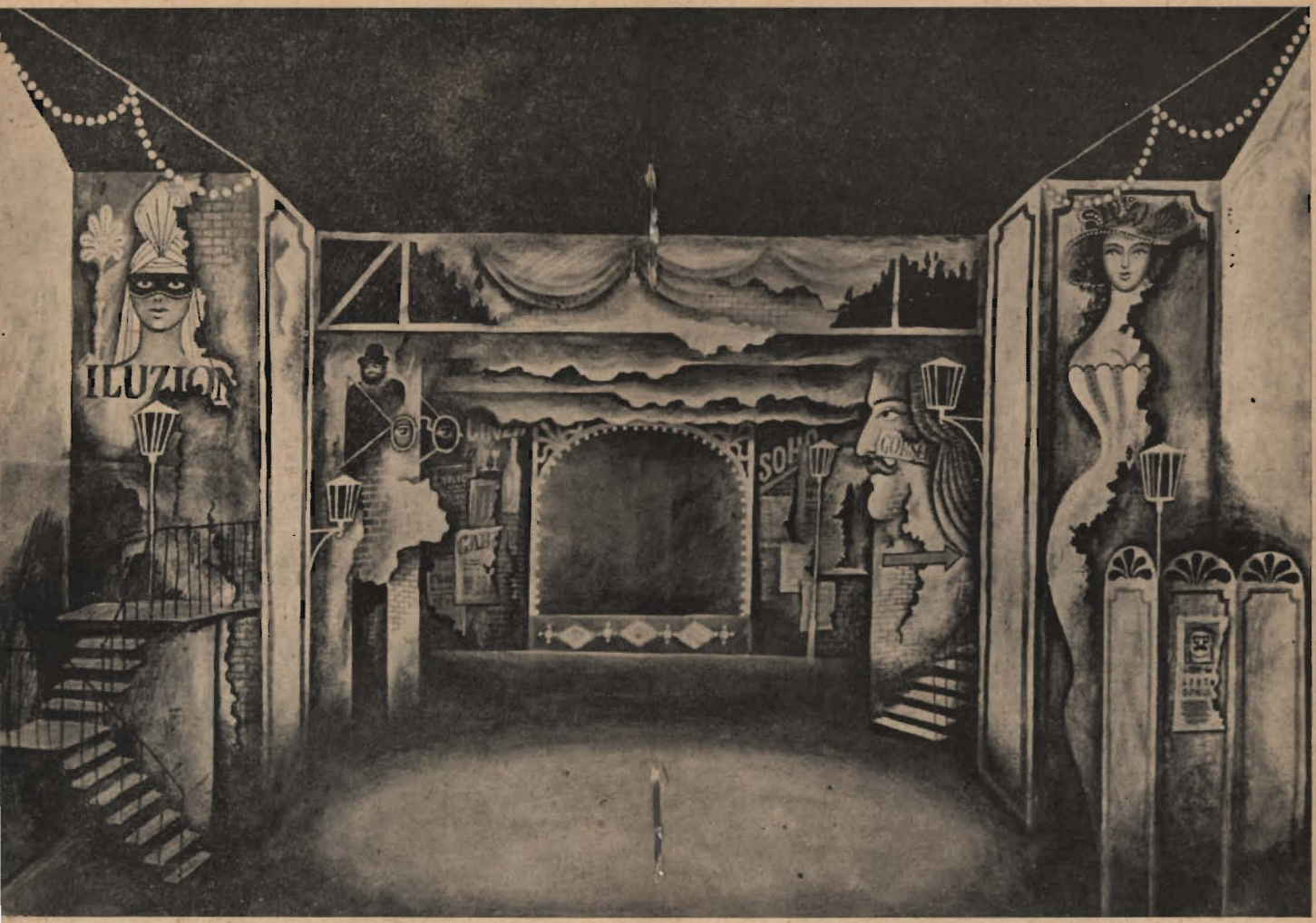
III „OPERA" A „POWIEŚĆ"

W roku 1928 szeroko już znany w Republice Weimarskiej Bertolt Brecht zyskał sławę światową dzięki wystawionej w Berlinie **„Operze za 3 grosze"** (Dreigroschenoper). W roku 1934, już na wygnaniu, wydał w holenderskim wydawnictwie Allerta de Lange **„Powieść za 3 grosze"** (Dreigroschenroman). Książka nie jest epicką adaptacją „Opery", chociaż dzieła te łączy wspólność fabuły i bohaterów. Powstały jednak w różnych okresach rozwoju pisarza i od podobieństw dobitniejsze są różnice.

PEACHUM — NORBERT CHRISTIAN
SMITH — ERIK S. KLEIN
TIGER BROWN — HANS HAMACHER

Uchodzący przed policją Mackie Majcher zwierza się żonie; „Mówiąc między nami, moje przejście od fachu bankowego jest sprawą tygodni. Jest on nie tylko pewniejszy lecz i bardziej zyskowny". Zapowiedź ta w toku **„Opery za 3 grosze"** nie ulega spełnieniu i Mac do końca jest tylko wybitnym włamywaczem. Dopiero w powieści otrzymuje dalszy ciąg biografii Macheatha; dzięki owocnej działalności handlowej były włamywacz zostaje prezesem banku. Przedmiotem **„Opery"** jest prehistoria kapitalizmu; przedmiotem powieści — kapitalizm dojrzały i rozwijający wciąż nowe formy. W **„Operze"** jest Macheath bohaterem noża i wytrycha; w powieści jego narzędziem stają się spółki handlowe i bankowe konta. Światek małych mieszczańskich rękodzielników, którzy z łomem dobierali się do kupieckich kas, nie jest skomplikowany. Można go opisać, pozostając w granicach mechanistycznego rozumienia rzeczywistości. „Żebracy żebrzą, złodzieje kradną, ladacznice łajdaczą się, śpiewak uliczny śpiewa uliczną pieśń. Jest to naiwny realizm powiastki filozoficznej. Ale metoda ta nie wystarcza gdy trzeba opisać nowoczesną batalię banków i koncernów. Tu ludzkie losy muszą być udokumentowane prawami walki konkurencyjnej, każda porażka i zwycięstwo uzasadnione stanem konta. Wymaga to realizmu bar-

TIGER BROWN — HANS HAMACHER
MACHEATH — WOLF KAISER



KAZIMIERZ
WIŚNIAK
PROJEKT
DEKORACJI
DO „OPERY
ZA TRZY GROSZE"

dziej skomplikowanego. Mechanistyczne widzenie świata ustępuje — dialektycznemu; sentymentalna idealizacja — oschłej rzeczywistości; pełen trywialnego kolorytu język zmienia się w trzeźwą mowę ludzi interesu. Cel **„Opery"** i powieści pozostaje ten sam; kompromitacja społeczeństwa mieszczańskiego; zmieniają się tylko środki. W **„Operze"** bandyta jest po prostu bandytą, człowiekiem marginesu społecznego. W powieści jest mieszczaninem, obywatelem strzeżonym przez burżuazyjne prawo i umiejącym zeń korzystać. „Aby ludziom naszej sfery nie stało się nic złego — mówi Macheath do Browna — na to nie potrzeba naginać prawa, wystarczy do tego w zupełności zwykłe stosowanie prawa". Znamienna jest w tym względzie scena uwięzienia Macheatha; w **„Operze"** gubi go „zbieg nieszczęśliwych okoliczności" — w powieści on sam decyduje się na więzienie, gdyż jako więzień może sprawniej kierować interesami. Mackie Majcher popada w kolizję z prawem, bo jego metody są staroświeckie, t. zn. niezgodne z duchem czasu. Kupiec Macheath pracuje nowocześnie, używa legalnych środków, jego własny interes i interes chroniony przez burżuazyjne prawo nie są antagonistyczne.

Zgodnie z założeniem autorskim **„Opera za 3 grosze"** zajmuje się mieszczańskimi wyobrażeniami o świecie nie tylko przedstawiając je, lecz i przez sam **sposób** ich przedstawienia. Narzuca to swoiste ograniczenie krytyce społecznej, która może wypowiedzieć się tylko p o ś r e d n i o. Intencja krytyczna, z której zrodziła się **„Opera"**, nie przeszkodziła niemieckiej publiczności w entuzjastycznym jej przyjęciu. Rzecz potraktowano jako poetycką summę atmosfery obyczajowej „burzliwych lat dwudziestych". Dzieło, które zrobiło Brechta sławnym, nie mogło zaspokoić wymagań, jakie stawiał literaturze zaangażowanej. Trzeba było szukać rozwiązań wyostrzających oskarżycielską, krytyczną wymowę dzieła. Pozostając w granicach podjętego w **„Operze"** tematu, czyniła to „Powieść za 3 grosze". Był to krok na drodze nowoczsnej krytyki systemu kapitalistycznego.

O NOWEJ INSCENIZACJI „OPERY ZA TRZY GROSZE"

FRAGMENTY

Rozmowa Brechta z Giorgio Strehlerem, o przygotowywanej inscenizacji mediolańskiej, przeprowadzona w dniu 25. 10. 1955.

Brecht i Hauptmann wyjaśniają, że na otwarcie teatru Am Schiffbauerdamm (w Berlinie), 28 sierpnia 1928 roku, potrzebna była jakaś sztuka. Brecht pracował właśnie nad **„Operą za trzy grosze"**. Opierała się ona na przekładzie dokonanym przez Elisabeth Hauptmann. Dalsza praca (z kompozytorem) Weillem i Elisabeth Hauptmann, była rzeczywistą współpracą, rozwijającą się kolejnymi etapami. Erich Engel podjął się reżyserowania sztuki... Rzeczą najtrudniejszą było wyszukanie aktorów. Brecht wybrał w zasadzie aktorów kabaretowych i rewiowych; mieli oni tę zaletę, że byli wrażliwi artystycznie i agresywni społecznie. Caspar Neher zaprojektował w lecie tegoż roku dekorację. Brecht powiedział, że podstawową myślą **„Opery za trzy grosze"** jest równanie; bandyci są mieszczaninami — czy mieszczanie są bandytami?

...Strehler pyta, czy właściwe jest jego przypuszczenie, że Brecht przeniósł **„Operę za trzy grosze"** w epokę wiktoriańską ze względu na mieszczańskość tej epoki, ponieważ najwłaściwsze środowisko reprezentował pod tym względem Londyn, a nie Berlin czy Paryż, etc. Brecht odpowiada.,.; O epoce wiktoriańskiej wie się coś nie coś, ale zarazem jest ona dość odległa, aby ją z krytycznym dystansem ocenić, tak

że widzowie z łatwością mogą odnaleźć to, co ich rzeczywiście obchodzi. Z perspektywy tej epoki łatwiej skojarzyć sztukę z Berlinem, niż z perspektywy czasu, w którym (z konieczności) umieścił ją John Gay.

Strehler zauważa, że muzyka Weilla, napisana w roku 1928, pochodzi również z tego okresu i zapewne świadomie przeciwstawiona jest czasowi, w którym rozgrywa się akcja sztuki. Brecht określa to jako zaletę z punktu widzenia teatru. Istotną myślą jest; żebracy są biednymi ludźmi. Chcą zrobić wielką operę, nie mają jednak pieniędzy, radzą więc sobie jak mogą. Jak się to zaznacza w teatrze? Poprzez okazale rozrywkowy spektakl, (który zarazem obnaża stosunki panujące w epoce) i poprzez demonstrowanie, które nie osiągają zamierzonego celu, zmieniając się często w coś zgoła przeciwnego sobie. Np. aktorom-żebrakom nie udaje się przedstawić szacownej powagi (której przdstawieniu sprzyja zwłaszcza wiktoriańska epoka), wciąż natomiast zdarzają się potknięcia, zwłaszcza w songach. Wielki styl, do którego się dąży, jakoś nie wychodzi, wszystko nagle obraca się w tłusty żart... Pozostaje wciąż ponawiany wysiłek, aby zademonstrować coś wspaniałego, nie odnosi on jednak zamierzonego skutku. Jednakże przy tej okazji ujawnia się wiele prawd...

Strehler pyta, czy Brecht mógłby zaproponować środki, które by **„Operze za trzy grosze"** mogły zapewnić w roku 1955 podobny artystyczny efekt — społeczny krytycyzm, jak w roku 1928. Brecht odpowiada, że on ukształtowałby maski przestępców krytyczniej i złośliwiej. Romantyczne songi powinny być wprawdzie śpiewane możliwie pięknie, wszakże z podkreśleniem szczególnym tego wszystkiego co nieprawdziwe i zgoła fałszywe w owej „próbie stworzenia romantycznej wyspy, na której panuje harmonia".

(podczas rozmowy notowane przez H. J. Bungego)

ERICH ENGEL O NOWEJ INSCENIZACJI „OPERY ZA TRZY GROSZE"

W rozmowie z zachodnioniemieckimi filmowcami o możliwości sfilmowania „Opery za trzy grosze", dokonałem zaskakującego odkrycia. Moi rozmówcy byli zdania, że dzieło to jest przede wszystkim dramatem litości. Uszło ich uwagi, że tzw. „biedni" z „Opery za trzy grosze", ściślej biorąc żebracy, nie są prawdziwym uosobieniem ubóstwa, a próżniakami, którzy oszustwami kroczą przez życie. I choć w swoim czasie będą oni wyzyskiwani przez żebraczy monopol, to jednak są oni raczej przedmiotem krytyki niż litości. Oskarżenie „Opery za trzy grosze" kieruje się przede wszystkim przeciwko ciągle aktualnej, fundamentalnej cesze kapitalizmu: przeciwko kapitalistycznemu przeżarciu całych stosunków międzyludzkich. Jeśli dać tylko jeden przykład, to właśnie w ten sposób z całym wyrachowaniem wykorzystano jako źródło zysku współczucie Peachum, a Biblia była przy tym kopalnią prawdziwych sloganów reklamowych.

Kiedy postanowiliśmy przygotować nową inscenizację „Opery za trzy grosze" pomyślałem sobie zrazu, że trzeba to zrobić zupełnie inaczej niż prapremierę w roku 1928. Sądziłem, że do tej nowej inscenizacji można będzie w znacznym stopniu wykorzystać napisaną później „Powieść za trzy grosze". Przy dokładnej lekturze powieści okazało się jednak, że nie tylko jej wątek rzeczowy ale i kształt językowy znacznie różnią się od dramatu, tak że jakakolwiek próba ich stopienia nie wchodzi w ogóle w rachubę. Choć bowiem proza powieści jest typowo brechtowska, podobnie jak język dramatu, to jednak procesy poznawcze, które przebył później Brecht, doprowadziły w powieści do zupełnej zmiany stylu.

Tak więc doszliśmy do przekonania, że należy skierować uwagę z powrotem na wcześniejsze inscenizacje. W każdym razie te rozważania miały jednak swą wartość. Dziś nie jest już na przykład do pomyślenia, by grać Mackie Messera jako czarującego kobieciarza i hulakę, jak w roku 1928. Zwłaszcza że zachodnia literatura brukowa stworzyła gatunek powieści kryminalnej, która wywiera zgubny wpływ na część młodzieży. Z drugiej strony trzeba ostrzej podkreślić pewne fragmenty społeczno-krytyczne, na przykład zbójecką solidarność dawnych kompanów wojskowych Mackie Messera i Tiger-Browna. Kiedyś uszlachcenie Mackie Messera i przyjęcie go do wyższych sfer, było pełnym parodii zakończeniem opery. Dzisiaj kiedy jawni przestępcy panoszą się w rządzie i jego aparacie sprawiedliwości, nabiera to zakończenie prawdziwie aktualnego znaczenia.

Mogę przecież powiedzieć, że moja dawna inscenizacja służyła za wzór dla wielu późniejszych. Cieszę się jednak, że teraz sam będę mógł przejąć coś od innych, zwłaszcza wiele szczegółów z inscenizacji Giorgio Strehlera w Piccolo

Teatro di Milano. Dzięki ci, Giorgio Strehler!

Wobec zarzutów, że opera „Za trzy grosze" nie jest już dziś tak aktualna jak kiedyś, trzeba stwierdzić: dziś jak kiedyś warto dla zwiększenia świadomości społecznej wyjaśnić widzom taką satyrą fałsze życiowe kapitalizmu.

Opera „Za trzy grosze" wystawiana przez dwa wieki pod tytułem: „The Beggar's Opera" we wszystkich teatrach angielskich, dotyczy środowiska przestępczych przedmieść Londynu Soho i Whitechapel, które przed 200-stu laty, tak jak dziś, były przytułkiem dla najbiedniejszych i nie zawsze najjaśniejszych warstw londyńskiej ludności. Pan Jonathan Peachum w oryginalny sposób zbija kapitał z biedy. Zdrowych ludzi przebiera zręcznie w kaleki, i posyła na żebry, aby z litości ciągnąć zysk dla siebie. Nie czyni tego bynajmniej z wrodzonego zła. „Ja także muszą się bronić na tym świecie" — oto jego dewiza, która zmusza go we wszystkich jego przedsięwzięciach do krańcowej stanowczości. W londyńskim światku przestępczym ma tylko jednego poważnego partnera. Jest nim młody, ubóstwiany przez damy „Gentleman Macheath". Uprowadził on córkę Peachuma — Polly i w groteskowy sposób zaślubił ją w stajni. Kiedy Peachum dowiedział się o ślubie swej córki, co bolało go nie tak ze względów moralnych jak społecznych, rozpoczął wojnę na śmierć i życie z Macheath'em i jego łotrowską zgrają.

W końcu jednak Macheatha uratował się w pełnym tego słowa znaczeniu spod Galgen i w wielkim, pełnym parodii zakończeniu operowym cała sprawa kończy się dobrze. „The Beggar's Opera" została wystawiona po raz pierwszy w roku 1928 w Lincols Inn Theatre". Tytuł nie znaczy jak niektórzy niemieccy tłumacze sądzili „Opera żebracza", to znaczy opera, w której chodzi o żebraków, ale opera dla żebraków.

Nam współczesnym nie brak sytuacji społecznych z „The Beggar's Opera". Jak przed 200-tu laty mamy pewien porządek społeczny, w którym tak dobrze wszystkie warstwy społeczeństwa, choć zapewne w najróżniejszy sposób, uwzględniają zasady moralne. Porządek społeczny, w którym żyją nie w moralności, ale z moralności. Formalnie stanowi „Opera za trzy grosze" prototyp opery, zawiera elementy opery i elementy dramatu.

Wystawienie „Opery za trzy grosze" w roku 1928-mym, było skuteczną manifestacją teatru epickiego. W sposób nowoczesny wykorzystano muzykę sceniczną. Frapująca nowość tej inscenizacji polega na tym, że wystawa muzyczna została ściśle oddzielona od pozostałych. Było to także widoczne na zewnątrz, ponieważ mały orkiestron został w sposób widoczny umieszczony na scenie. Songi zaś poprzedzone zostały zmianą świateł, oświetlono orkiestrę, a w głębi na ekranie ukazały się tytuły poszczególnych numerów na przykład: „Pieśn o bezskuteczności ludzkich starań", albo „Panna Polly Peachum wyznaje rodzicom w małej piosence swój ślub z bandytą Macheathem", a aktorzy zmieniali się dla tych numerów. Były duety, tercety, sola i finały chóralne. Partie muzyczne w których dominowały momenty balladowe miały charakter medytacyjny i moralizujący, wykazywały ścisłe pokrewieństwo między życiem wewnętrznym burżuazji i ulicznych rabusiów. Ci ostatni wykazywali także śpiewając, że ich wrażliwość, czucie i uprzedzenia są takimi samymi, co przeciętnego mieszczucha i gościa w teatrze. Dowodzono, że tylko ten żyje przyjemnie, kto żyje w dobrobycie, choćby przy tym zrzekł się nawet jakichś wyższych wartości.

W pewnym duecie miłosnym było także stwierdzenie, że inne okoliczności, niż pochodzenie społeczne partnera albo jego położenie majątkowe nie mogą mieć żadnego wpływu na wybór małżonka. Pewien tercet wyrażał żal, że niepewność na tym globie zabija w człowieku jego naturalną skłonność do dobra, i przyzwoitego postępowania. Tkliwa pieśń miłosna opisuje nieustanny i niezniszczalny pociąg sutenera do jego żony. Kochankowie opiewają nie bez wzruszenia ich małe gospodarstwo-burdel. Muzyka ułatwiła wyjaśnienie mieszczańskiej ideologii, gdy czuła para tuliła się do siebie i nie rezygnowała z żadnego z pozostałych jeszcze dla niej narkotycznych podniecień. Muzyka była, jeśli tak można powiedzieć, prowokatorką denuncjatorką, wzbijała pył, bryzgotała błotem.

BRECHT
O „OPERZE ZA TRZY GROSZE"

ERWIN AXER

AUTOR,
AKTOR,
REDAKTOR

FRAGMENTY

E: **Jakie elementy wysunąłbyś na pierwszy plan w tym teatrze?**
A: U Brechta? Waham się pomiędzy sztukami plastycznymi a muzyką. Ale przychodzi mi na myśl aktorstwo brechtowskich mimów i wątpliwości moje się powiększają. A słowo? Czyż można mówić o teatrze Brechta i czy istniałby ten teatr bez tekstu Brechta?
E: **Cóż zatem wybierasz?**
A: Wszystko.
E: **Wszystko to znaczy nic.**
A: W teatrze nie zawsze. U nas w Polsce nie było — poza krótkim epizodem — teatru, w którym cokolwiek przytłaczałoby aktora. Niemniej jednak z ogromnym zapałem powtarzamy starą prawdę o pierwszeństwie aktora.
E: **Jest to ogromnie popularne wśród aktorów.**
A: Rola aktora się nie zmieniła. Zapominamy jednak coraz bardziej o malarstwie, rzeźbie i muzyce. Teatr zawsze żywił się wszystkimi sztukami.

INTERMEZZO

E: **Brecht jest realistą.**
A: Tak sądzę.
E: **Brecht jest socjalistą.**
A: Jestem tego pewny.
E: **Jak to?**
A: Nie wątpię, że prawda dramatu i teatru Brechta, sprawdzalna w zestawieniu z życiem, z historią, czyni go realistą. Jego przejrzysta matefora zawsze zmierza do konkretnego celu. Nie wątpię również w to, że sztuka Brechta służy rewolucji. Jest nie tylko antyfaszystowska ale również przepojona duchem dialektyki materialistycznej i historycznej. Co więcej: duże partie poezji Brechta, jak na przykład „Die Erziebung der Hirse" zostały stworzone podług metody realizmu socjalistycznego.
E: **Przyznajesz mi więc rację.**
A: Jednak teatr Brechta, a zwłaszcza jego dramat, chociaż realistyczny, chociaż służący socjalizmowi, nie zawsze spełnia postulaty tej metody.
E: **W „Organonie" Brecht swoją koncepcję teatru chrzci mianem „realizmu socjalistycznego".**
A: Używa tego określenia w nieco innym niż my znaczeniu. Skoro jednak uznaliśmy pewne dzieła za dzieła realizmu socjalistycznego, skoro określiliśmy tradycje, z których się wywodzi i wyznaczyliśmy podstawowe wymagania stawiane utworom tego kierunku, skoro wytyczyliśmy perspektywy, to wypada terminologię stosować do gatunku zawartego w określonych ramach.
E: **A Brecht?**
A: W tych ramach nie zawsze się mieści.
E: **Sądzisz, zatem, że należy podkreślić różnice pomiędzy obiema koncepcjami sztuki?**
A: Sądzę, że należy podkreślić podobieństwa.
E: **Myślisz o wspólnym celu.**
A: Bronić Brechta przed zarzutem formalizmu to znaczy wywalać otwarte

drzwi. Wszystkie niesłychanie interesujące elementy formy, stanowiące rozkosz dla oka i ucha, z ogromną konsekwencją podporządkowane są myśli. Podporządkowane są ideologii. Tylko wyrywając poszczególne zdania, tylko komentując cząstki, można atakować tę ideologię z pozycji postępowych.

E: **Czy myślisz, że Brecht znajdzie naśladowców i następców?**

A: Myślę, że znajdzie następców i że naśladowcy rzeczy tak szczególnej muszą być kiepscy.

E: **Więc teatr Brechta zginie wraz z jego śmiercią?**

A: I tak i nie. Oczywiście będzie się nadal wystawiać pewne sztuki Brechta. „Galileo", może „Puntila", zapewne „Koło kredowe" i „Opera za trzy grosze" mają przed sobą długie lata życia. Ale sam teatr Brechtowski pozbawiony swego inscenizatora nie będzie mógł trwać w tej formie. To bardzo szczególny stop literatury z teatrem, który kształty zawdzięcza niewątpliwie indywidualności swego twórcy.

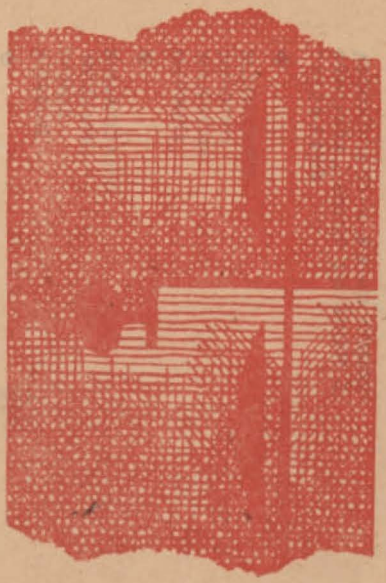
E: **Zatem pesymistyczny akcent na zakończenie?**

A: Nic podobnego. Niewiele jest zjawisk w sztuce napawających równym optymizmem, co zjawisko, któremu Brecht na imię. Czystość i żarliwość idei, samodzielność myśli, piękno i śmiałość form — to są rzeczy, które nie mogą przeminąć i nie przeminą bez śladu.

ZDJĘCIA NA STR. 6–11 POCHODZĄ Z PROGRAMU TEATRU „BERLINER ENSAMBLE"

REPRODUKCJE WYKONAŁ BRONISŁAW STAPIŃSKI

OPRACOWANIE GRAFICZNE ZENON MOSKWA



NAJBLIŻSZA PREMIERA:

ROBERT PENN WARREN

LUDZIE KRÓLESTWA

(ALL THE KING'S MEN)

KDD — 12/4. I. 62. 2500 szt. G-11

Cena zł. 3.—

NR 12

BERTOLT BRECHT

MUZYKA
KURT WEILL

OPERA ZA TRZY GROSZE

RRZEKŁAD:
BRUNO WINAWER
BARBARA WITEK-SWINARSKA

PRZEKŁAD SONGÓW:
WŁADYSŁAW BRONIEWSKI

PREMIERA 21. I. 1962

OBSADA:

Macheath, zwany Mackie Majchrem		— Andrzej SZAJEWSKI
Jonathan Jeremiasz Peachum właściciel firmy „Przyjaciel Żebraka"		— Piotr POŁOŃSKI
Celia Peachum, jego żona		— Zofia MICHALSKA
Polly Peachum, ich córka		— Aleksandra GÓRSKA
Brown, szef policji Londynu		— Władysław KORNAK
Lucy, jego córka		— Krystyna TWORKOWSKA
Smith		— Florian DROBNIK
Jenny	dziwki z Turnbridge	— Anna CIEPIELEWSKA
Molly		— Lidia BIENIAS
Dolly		— Krystyna MOLL
Betty		— Zofia WICIŃSKA
Vixen		— Sabina CHROMIŃSKA
Pastor Kimball		— Zbisław ICHNIOWSKI
Śpiewak podwórzowy		— Bolesław MIERZEJEWSKI
Filch		— Ryszard ZAORSKI
Żebrak I		— Julian KILAR
Żebrak II		— Stanisław KOSSOWSKI
Żebrak III		— Romuald BOJANOWSKI
Eda Kunt		— Jerzy POŁOŃSKI
Matyjas Kikut		— Henryk MARUSZCZYK
Robert Piła		— Bernard KRAWCZYK
Walter Karawaniarz		— Bohdan KRAŚKIEWICZ
Jimmy Wyskrobek		— Stanisław BRUDNY
Konstabl		— Andrzej MROŻEWSKI
Ofiara żołdackiej swawoli		— Klementyna ZASTRZEŻYŃSKA

żebracy, złodzieje, dziwki i policjanci.

Inscenizacja i reżyseria: Jan BICZYCKI
Scenografia: Kazimierz WIŚNIAK
Asystent reżysera: Stanisław Brudny
Kierownictwo muzyczne: Edward SPYRKA
Opracowanie muzyczne: Czesław PŁACZEK, Edward SPYRKA

Orkiestra: Edward SPYRKA — fortepian fisharmonia, Eligiusz SKWARA — saxofon alt. klarnet, Franciszek SKWARA — trąbka, Roman SIWEK — puzon, Eryk BRONKOWSKI — sax. tenor, Paweł PODLEŚKA — fagot, Stanisław ŻUR — perkusja, Jan STEFEK — kontrabas, banjo.

WICEDYREKTOR TEATRU
KAZIMIERZ KULESIŃSKI

Inspicjent — Jan PŁACHNO, kontrola tekstu Maria Kisielewska, kierownik techniczny — Bogdan CHOMIAK, kierownik sceny — Franciszek KOBYLARZ, kierownik oświetlenia — Jan KRĘŻEL, kierownicy pracowni teatralnych: krawieckiej męskiej — Michał WALCZAK, krawieckiej damskiej — Małgorzata KUCIELOWA, perukarskiej Paweł GRABOWSKI, stolarskiej — Szczepan ROMAN, malarskiej — Antoni UNDEROWICZ, modelarskiej — Stanisław MOŻEJKO, tapicerskiej — Jerzy RAJWA, szewskiej — Bernard MALINOWSKI, ślusarni — Władysław BACZYŃSKI