TEATR ARNOWSKI

im. Ludwika Solskiego

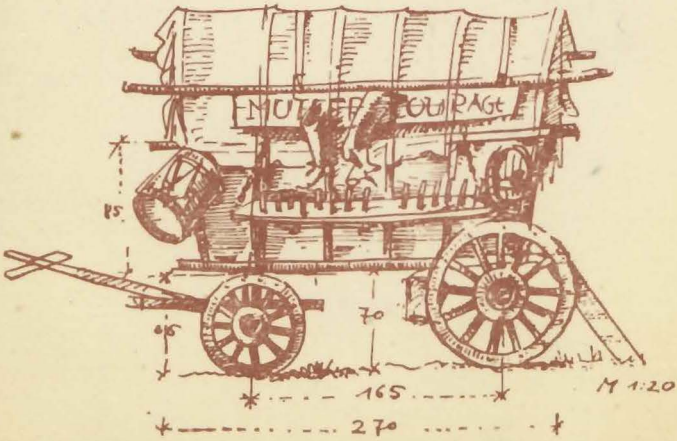
BERTOLT BRECHT

MATKA COURAGE I JEJ DZIECI

Przekład:

Stanisław Jerzy Lec

Muzyka: Paul Dessau



Dyrektor
RYSZARD SMOŻEWSKI

Zastępca dyrektora
ANTONI BANIUKIEWICZ

BERTOLT BRECHT
1898—1956

Po pierwszej wojnie światowej w Europie żyją jeszcze i piszą najwybitniejsi dramaturgowie starszego pokolenia, tacy jak Shaw, Gorki Hauptmann, Rolland, Claudel. Na początku lat dwudziestych pojawia się obok nich nowa generacja pisarzy, którzy zrewolucjonizują teatr i staną się bezpośrednimi poprzednikami współczesnej nam literatury scenicznej. Światowy rozgłos zyskują: Sycylijczyk Pirandello, poeta radziecki Majakowski, Amerykanin O'Neill, Czech Capek, Hiszpan Lorca...

W teatrach niemieckich owych lat robi karierę modny kierunek zwany ekspresjonizmem. Zaciąży on poważnie na sztuce wielu krajów, z jego kręgu przybędzie pisarz o największym bodaj znaczeniu dla nowoczesnego teatru.

Nazwa „ekspresjonizm" wywodzi się z terminologii malarskiej początków wieku. Na scenie jego założeniem było wywołanie u widza maksymalnych wzruszeń emocjonalnych poprzez deformację rzeczywistości wydobywającą najjaskrawiej dynamikę, obsesjonalność zjawisk. Naturalizmowi starającemu się zobiektywizować świat ekspresjonizm przeciwstawia skajny subiektywizm przeżycia artystycznego. Z dramaturgów niemieckich, dosyć zresztą rozmaicie realizujących tendencje tego kierunku, w Polsce grani byli: Georg Kaiser (1878—1945, „Dzień październikowy", „Gaz", „Od poranka do północy", „Romans kryminalny", „Pozytywka"), Leonhard Frank (1882—1961, „Karol i Anna", „Na drodze"), Reinhard Georing (1887—1936, „Wyprawa kapitana Scotta do bieguna południowego") Walter Hasenclever (1890—1940, „Ludzie", „Pan z tworzywa"), Ernest Toller (1893—1939, „Hinkemann", „Wyzwolenie Wotana"). W roku 1929 Leon Schiller wystawił najsłynniejszą sztukę niemiecką tamtego okresu — „Operę za trzy grosze" Bertolta Brechta.

Dla Brechta ekspresjonizm stanowił jedynie punkt wyjścia. Z czasem doszedł on do własnych formuł teoretycznych i do praktyki otwierającej nowe perspektywy scenopisarstwu. Jego koncepcja „teatru epickiego" przeciwstawia się wszystkim poetykom klasycznym. Według niej dramat nie musi „ucieleśniać" akcji o wzrastającym napięciu, jak to było w tradycji literackiej, lecz winien „opowiadać" akcję rozbitą na szereg odrębnych scen; nie trzeba, aby poszukiwał „wiecznego człowieka", lecz by przedstawiał człowieka i świat w rozwoju, w procesie dialektycznym; nie ma wywoływać reakcji poprzez nastroje i sentymenty, lecz ma działać na krytycyzm widza, zmuszać go do osądu wydarzeń.

W opozycji przeciw tragedii antycznej, przeciw naturalistycznemu i werystycznemu dramatowi, przeciw estetyzują-

cym sztukom poetyckim, przeciw psychologizmowi — Brecht sięgnął do wzorów dramaturgii elżbietańskiej, do teatru chińskiego, do tradycji scen plebejskich i jarmarcznych, do moralitetu, do Büchnera. Chętnie i bez żenady brał wątki fabularne od różnych autorów dawnych i współczesnych, przerabiał po swojemu wiele utworów, nadając im własne niepowtarzalne piętno, podobnie jak czynił to Szekspir. Nie interesował się matefizyką miłości i śmierci, był pisarzem na wskroś ziemskim i politycznym, badającym racjonalnie konflikty międzyludzkie, człowieka sprzedającego swego bliźniego, człowieka cierpiącego nie z powodu swej niezmiennej natury, ale przez wadliwy układ stosunków społecznych.

Tak ujęta kwintensencja Brechta brzmi sucho i pedantycznie. Ale w twórczości jego nie było niczego ze sztampy i nudnej dydaktyki. Lion Feuchtwanger tak go charakteryzuje: Nie cofa się przed żadną szorstkością, przed skrajnym realizmem. Jest przedziwną mieszaniną delikatności i bezwzględność, toporności i elegancji, zaciekłości i logiki. Forma sztuk Brechta uderza swoją odrębnością: kolejne sceny przeplatane są „songami" — poetyckim śpiewem uogólniającym z niezwykłą pasją i ekspresją przedstawiane wypadki; epizody akcji anonsowane są przez streszczające sens napisy — na widza ma bowiem działać nie sensacyjne zakończenie, lecz rozumna analiza pouczających wydarzeń. Umiejętność celnego i lapidarnego formułowania myśli podziwiać można w słynnym dwuwierszu z songu „Pochwała komunizmu":

Jest rzeczą prostą,
którą trudno zrobić.
(ze sztuki „Matka"
według Gorkiego)

Wszystkie te nowatorskie chwyty są tak zastosowane, że przemawiają zarówno do świadomości mało przygotowanego masowego widza, jak i do smaku wytrawnych znawców — co jest przywilejem tylko prawdziwie wielkiej literatury.

Brecht całe życie związany był z obozem lewicy, nazywano go „poetę w czapce" — w odróżnieniu od mieszczańskich literatów „w kapeluszach". W latach dwudziestych pracował w teatrach o postępowym repertuarze. Po dojściu Hitlera do władzy zmuszony był emigrować z ojczyzny, tułał się po wielu krajach, przebywał również i działał jakiś czas w Związku Radzieckim. Po wojnie wrócił do Niemieckiej Republiki Demokratycznej i założył tam znakomity teatr „Berliner Ensemble".

Historia sławy pisarza przechodziła różne koleje. Pierwszym światowym sukcesem była „Opera za trzy grosze" przy końcu lat dwudziestych. Przeszła hucznie przez wiele stolic, w Ameryce stała się zaczątkiem nowoczesnego „musicalu". Ogromny wzrost zainteresowania twórczością pisarza nastąpił po jego śmierci. Grywany jest w ZSRR i w Stanach Zjednoczonych, zdobył Paryż, Wiedeń, Mediolan, Warszawę, głośno o nim w Anglii, Skandynawii, Indiach, Ameryce Południowej. Jego teorie estetyczne (zawarte przede wszystkim w „Małym organonie dla teatru") są podstawową lekturą twórców scenicznych. Wyraźny jest jego wpływ na czołowych dramaturgów współczesnych, przede wszystkim na najwybitniejszego wśród nich — Friedricha Dürrenmatta.

Nader ostre i kontrowersyjne pisarstwo Brechta miało oczywiście rozmaitych przeciwników, jakimi byli na przykład Tomasz Mann i Alfred Kerr czy dogmatycznie usposobieni krytycy spod znaku realizmu socjalistycznego. Nikt jednak nie negował wagi i wyjątkowości jego dzieła, wielu wyznaczało mu najwyższą rangę w dramaturgii niemieckiej wszystkich czasów i dramaturgii współczesnej całego świata.

Utwory Brechta związane są organicznie z muzyką. Pisali mu ją tacy kompozytorzy, jak Kurt Weill, Paul Hindemith, Paul Dessau, Hans Eisler. „Opera za trzy grosze", „Pan Puntila i jego sługa Matti", „Matka Courage" stały się osnową głośnych filmów.

W sumie napisał około czterdziestu utworów dramatycznych i adaptacji. U nas tłumaczono dotychczas (obok wyżej wspomnianych): „Kaukaskie kredowe koło", „Kariera Artura Ui", „Życie Galileusza", „Wizje Simony Machard", „Dobry człowiek z Seczuanu", „Szwejk", „Strach i nędza III Rzeszy", „Święta Joanna szlachtuzów", „Człowiek jak człowiek", „Trąbki i werble", „Dni komuny", „Wzrost i upadek miasta Mahagony", „Karabiny pani Carrar", „Ten, który mówi tak, i ten, który mówi nie", Sąd nad Lukullusem", „Wyjątek i reguła" oraz „Happy End" napisany wespół z Dorothy Lane.

W Polsce Brecht jest najpopularniejszym z nowszych autorów niemieckich.

ST. MARCZAK-OBORSKI
„Przewodnik Teatralny"

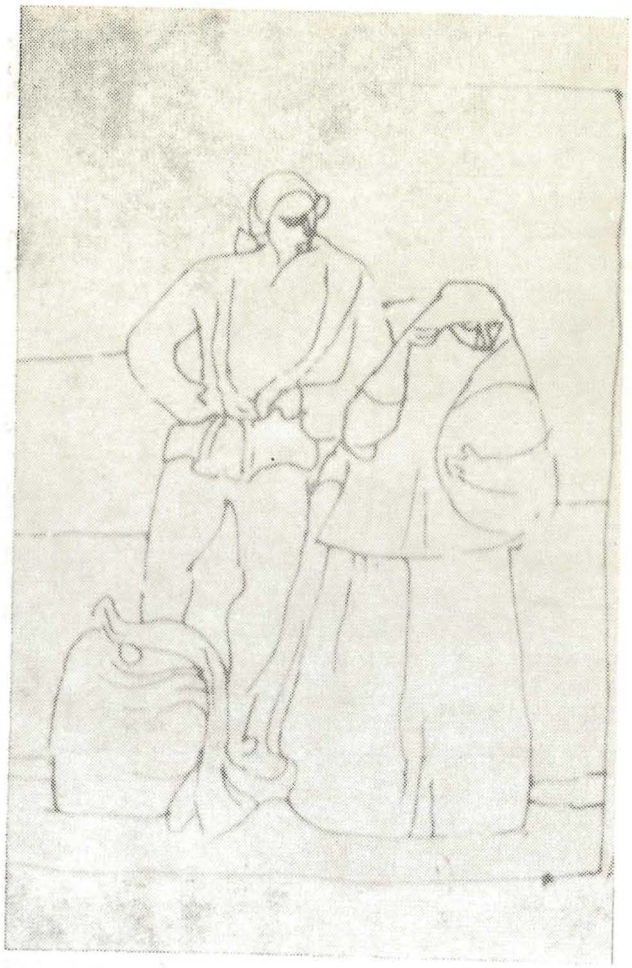
Konrad Gajek

MATKA COURAGE I JEJ DZIECI

Z notatek współpracowniczki Brechta, Margarety Steffin, dowiadujemy się, że pisarz podjął pracę nad dramatem o małej, zaślepionej „hienie pobojowisk" i jej nieszczęsnych dzieciach w dniach 27—29 września 1939 roku i zakończył ją z początkiem listopada. Daty te wskazują wyraźnie, iż Brecht traktował swój utwór jako odpowiedź na napaść Niemiec hitlerowskich na Polskę. Jak gdyby nie wierząc w skuteczność apeli do wyższych uczuć swoich rodaków, zamierzał zniechęcić ich do udziału w wojnie przez podkopanie ich zaufania do niej jako źródła dobrobytu dla narodu niemieckiego. W 1939, wobec spektakularnych sukcesów militarnych III Rzeszy i kapitulanckiej postawy większość państw europejskich, nikt nie mógł przewidzieć wyników tej nowej wojny imperialistycznej, niemieccy antyfaszyści nie mieli jednak wątpliwości co do tego, że jej ofiarami będą nie tylko napadnięci, lecz również szerokie warstwy społeczeństwa niemieckiego. Otumanieni propagandą szowini-

styczną i dufni w siebie Niemcy zapomnieli o tej elementarnej prawdzie oraz swoich smutnych doświadczeniach z lat 1914—1918.

Sam pomysł sztuki zrodził się ponoć nieco wcześniej, kiedy zaprzyjaźniona z rodziną Brechta znana aktorka szwedzka Naima Wifstrand czytała pisarzowi historię skandynawskiej markietantki Lotty Svärt ze zbiorku „Stals Sagner" (Opowiadania Chorążego Stala), dzieła pisarza fińsko-szwedzkiego J. Ludviga Runeberga (1804—77). Brechta zafascynowała zapewne nie tyle bohaterka poematu Runeberga, co sam motyw markietantki i znakomita interpretatorka, albowiem postać Anny Fierling tworzył właśnie z myślą o Naimie Wifstrand; dla Heleny Weigel stworzył figurę niemej Katrin, aby aktorka mogła występować w przedstawieniach obcojęzycznych. Niemieckim pierwowzorem matki Courage była markietanka Libuszka Courasche, bohaterka powieści „Die Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche (Arcyoszutka i wagantka Courage", 1670), pióra H.J. Christoffela von Grimmelshausena (ok. 1621/22—1676). To, co łączy te dwie postacie, to przede wszystkmi tragedia prostych kobiet wplątanych w jedną z najokrutniejszych wojen na ziemi niemieckiej. Abstrahując od jej przyczyn i wyników politycznych, wojna trzydziestoletnia doprowadziła do zagłady połowy ludności niemieckiej, spowodowała olbrzymie straty materialne, upadek gospodarki i kultury oraz powszechne zdziczenie moralne. To właśnie Grimmelshausen w „Przygodach Simplicissimusa" (1669) i w pozostałych pismach simplicjańskich utrwalił po mistrzowsku odmalowany głęboko realistyczny obraz tej wojny, oglądanej z perspektywy plebejskiej, oczyma jej mimowolnych uczestników i ofiar. Libuszka Courage jest tylko jedną z bardzo licznych typowych figur zaludniających powieści Grimmelshausena, jedną z wielu owych nieszczęsnych kobiet, które gwałcone i poniewierane przez żołdaków spod wszy-



stkich chorągwi, zatracały poczucie godności ludzkiej i przyswajały sobie wilcze prawa wojny.

Libuszka nie darmo zyskała dumny przydomek Courage: ze statecznej dziewczyny wyrodziła się w znaną awanturnicę i ladacznicę. Mimo iż „Matka Courage" jest oryginalnym dziełem Brechta, a nie jeszcze jedną adaptacją cudzej fabuły, trudno wyobrazić sobie powstanie jego dramatu bez istnienia pism Grimmelshausena. Wielka popularność Grimmelshausena sprawiła, iż przekazany przezeń wstrząsający wizerunek wojny trzydziestoletniej głęboko utkwił w świadomości społeczeństwa niemieckiego, dla którego wojna ta stała się synonimem najczarniejszych czasów w życiu narodu. Odwołanie się do Grimmelshausena i przeniesienie jak najbardziej współczesnej problematyki właśnie w czasy tej konkretnej niejako z góry zapewniło moralitetowi Brechta wyjątkową siłę uogólniającą.

Wzorem autorów elżbietańskich Brecht ujął swą przypowieść w formę kroniki historycznej. Składa się ona z dwunastu względnie samodzielnych obrazów dramatycznych, w których na ogólnie zarysowanym tle wydarzeń z lat 1624—33 i w powiązaniu z nimi przedstawione zostały wybrane momenty z życia markietanki Courage i jej towarzyszy. Pouczający sens przedstawionych zdarzeń dramatycznych znajduje swe wyjaśnienie i uogólnienie zarówno w licznych sentencjach zawartych w dialogu i drobnych wstawkach lirycznych, jak też w songach bądź wyprowadzonych z dialogu, bądź oderwanych od akcji dramatycznej.

Natychmiast po napisaniu sztuki Brecht rozesłał odbitki tekstu do przyjaciół i ludzi teatru, gdyż zależało mu na tym, aby ze scen wielkich miast mobilizować ludzi przeciwko wojnie. Do przedstawień jednak nie doszło. Po latach pisarz stwierdził z goryczą, że pisarze nie potrafią tak szybko pisać, jak rządy wszczynać wojny — bo pisanie wymaga myślenia. Sceny znalazły się

BERTOLT BRECHT

Matka Courage i jej dzieci

Przekład: Stanisław Jerzy Lec

Muzyka: Paul Dessau

(Sacra–song: Lucjan Kaszycki)

Prolog:

Romeo — ADAM SZYMAŃSKI
Julia — TERESA SURMA
Otello — MAREK SOBCZAK
Rosencrantz — JANUSZ ZERBST
Guildenstern — JERZY PRZEWŁOCKI
Król Lear — JAN MACZKA
Hamlet — TOMASZ PIASECKI

Osoby spoza dramatu:

Hope — MIECZYSŁAW OSTRORÓG
Mały — TERESA SURMA
Sprecher — PAWEŁ KOROMBEL

Obsada:

Matka Courage — MARIA WOJCIKOWSKA
Katarzyna — JADWIGA GRYGIERCZYK
jej dzieci
Eilif — JERZY PRZEWŁOCKI
Schweizerkas — JANUSZ ZERBST
Yvette — EWA CZAJKOWSKA
Kucharz — MIECZYSŁAW OSTRORÓG
Kapelan — SŁAWOMIR MATCZAK
Wachmistrz
Stary żołnierz — MIROSŁAW GALICKI
Chorąży
Werbownik — ALEKSANDER PESTYK
Pisarz
Zbrojmistrz — MAREK SOBCZYK
Żołnierz
Wachmistrz II — ALEKSANDER BEDNARSKI
Żołnierz
Pułkownik — JAN MACZKA
Stary chłop
Młody chłop — TOMASZ PIASECKI
Syn starej kobiety
Stara kobieta — JADWIGA DERŻYŃSKA
Chłopka — LIDIA HOLIK
Chłopki — TERESA SURMA
ZINAIDA ZAGNER

ORAZ:

Dowódca
Młody żołnierz
Człowiek z okiem — JERZY OGRODNICKI
Żołnierz — ADAM SZYMAŃSKI

Inscenizacja i reżyseria:
LECH TERPIŁOWSKI

Konsultacja muzyczna:
LUCJAN KASZYCKI

Przygotowanie wokalne:
ELŻBIETA KUZEMKO
EUGENIUSZ SITKO

Scenografia:
MARIA ADAMSKA
LECH TERPIŁOWSKI

Plastyka ruchu:
JANINA RAJCZYK

Praca nad słowem:
SŁAWOMIR MATCZAK

Asystent reżysera:
MIROSŁAW OSTRORÓG

Sufler:
GRAŻYNA CZAJKOWSKA
ADAM SZYMAŃSKI

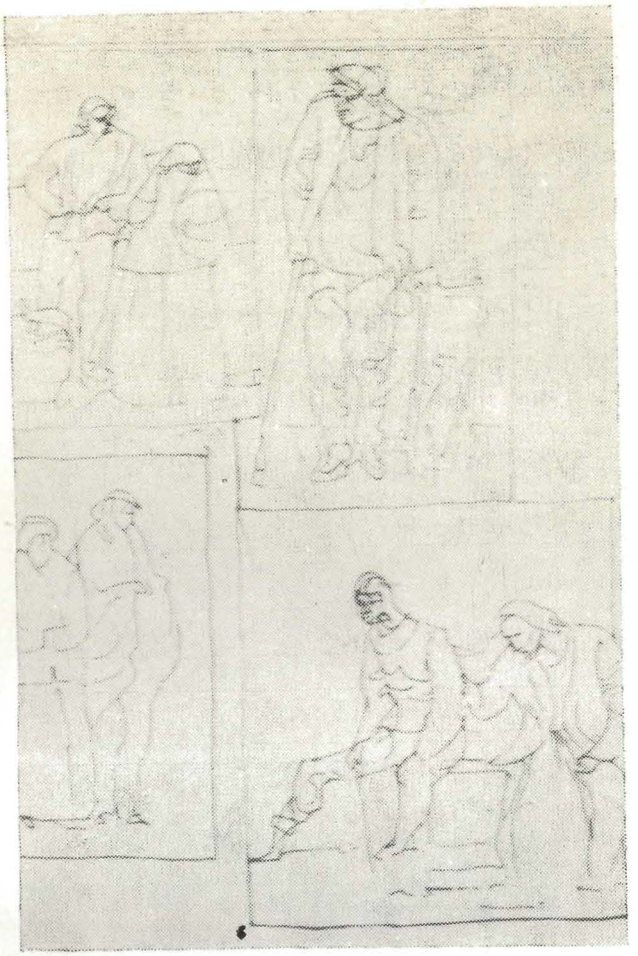
Inspicjent:
JERZY OGRODNICKI

Premiera — styczeń 1981

o wiele za wcześnie w rękach wielkiego rozbójnika. „Matka Courage" spóźniła się więc.

Hitler nie zajął neutralnej Szwecji, a mimo to również i tam nie doszło do wystawienia „Matki Courage", chociaż już w 1939 przełożono ją na język szwedzki. Pod koniec 1940 pisarz opracował tę sztukę dla Teatru Szwedzkiego w Helsinkach, ale władze fińskie, nie chcąc narazić się „gościom" niemieckim, nie zgodziły się na wystawienie antywojennego dramatu pióra antyfaszysty niemieckiego. Prapremiera „Matki Courage" odbyła się dopiero 19 kwietnia 1941 na terenie neutralnej Szwajcarii, w zuryskim teatrze Schauspielhaus. Wykonawcami byli aktorzy niemieccy, którzy uciekali z Niemiec. W roli tytułowej wystąpiła Theresa Giehse, przedstawienie wyreżyserował Leopold Lindtberg, scenografię opracował Teo Otto, kierownictwo muzyczne sprawował Paul Burkhard. Była to niestety, jedyna inscenizacja tej sztuki w czasie wojny...

Światowy rozgłos zdobyła „Matka Courage" dzięki mistrzowskiej realizacji na scenie Deutsches Theater w Berlinie w 1949. Przedstawienie wyreżyserowali Brecht i Erich Engel, scenografię opracował Teo Otto i Heinrich Kigler, muzykę skomponował Paul Dessau. Helena Weigel jako Matka Courage stworzyła swą najpiękniejszą kreację aktorską. Niemały wpływ na wyjątkowo żywy odbiór „Matki Courage" r. 1949 przez społeczeństwo niemieckie miała bez wątpienia ówczesna sytuacja polityczna. Europa nie zdołała jeszcze uprzątnąć gruzów po drugiej wojnie światowej, a już groziła jej nowa, o ileż straszliwsza. W atmosferze histerii zimnowojennej historia „Matki Courage" odzyskała walor palącej aktualności. Tym razem „Matka Courage" nie spóźniła się. Pisarz nie miał jednak powodu do zadowolenia. Sam fakt, iż jego sztuka znów była potrzebna świadczył jak najgorzej o czasach, w których żył. Wątpliwą satysfakcję sprawiała mu świadomość, że miał rację głosząc pogląd, że wojna przynosi ludziom cierpienia, ale pozbawia



ich też zdolności wyciągania z nich nauki. Obserwując swoich wynędzniałych rodaków oklaskujących berlińskie przedstawienie „Matki Courage" pisarz miał poważne wątpliwości, czy pojęli oni właściwie sens sztuki. Widzowie widzieli porażkę i cierpienia Matki Courage, bo sami wiele przeszli, nie widzieli natomiast jej przewinień, jej woli uczestniczenia w wojnie i chęci wzbogacenia się na wojnie, chociaż tak samo postępowali; byli przekonani, że wojna ich czegoś nauczyła, i nie mogli pojąć, dlaczego Matka Courage z woli autora — mimo przebłysków świadomości — do końca pozostaje ślepa. Miano o to do pisarza pretensje, posądzano go o pesymizm i niewiarę w człowieka. W licznych dyskusjach Brecht cierpliwie tłumaczył, że Matka Courage, pozostawiona sama sobie, nie była zdolna przejrzeć, widz natomiast, obserwując krytycznie jej postępowanie, może się czegoś nauczyć.

(ze wstępu do: Bertold Brecht Dramaty Bibl. Nar. Ossolineum Wrocław 1976)

BERTOLT BRECHT

O postawie krytycznej

Postawa krytyczna
Uważana jest przez wielu za bezowocną.
Dlatego że krytyką swoją
Nic w państwie osiągnąć nie mogą.
Lecz tak bezowocna postawa
Jest tylko postawą słabą. Przy pomocy
Uzbrojonej krytyki
Można niweczyć państwa.

Regulacja rzeki,
Uszlachetnienie drzewa owocowego,
Wychowanie człowieka,
Przebudowa państwa —
Oto przykłady owocnej krytyki.
A są one również
Przykładami sztuki.

Pieśń sztukopisa

Sztukopis jestem. Pokazuję,
Co widziałem. Na targowiskach ludzkich
Widziałem, jak handlują ludźmi.
To
Pokazuję, ja — sztukopis.

Jak podchodzą do siebie w pokojach z planami
Lub z gumowymi pałkami lub z pieniędzmi,
Jak na ulicach stoją i czekają,
Jak wzajemnie pułapki sobie zastawiają
Pełni nadziei,
Jak się umawiają,
Jak się wzajemnie wieszają,
Jak się kochają,
Jak bronią łupów,
Jak jedzą,
Pokazuję.

Słowa, które wołają do siebie, przekazuję.
Co matka mówi do syna,
Co przedsiębiorca rozkazuje przedsiębranym,
Co żona odpowiada mężowi —
Wszystkie słowa proszące, wszystkie władcze,
Błagalne, zmylne,
Kłamliwe, nieświadome,
Piękne, raniące
Przekazuję.
Widzę, jak pojawiają się śnieżyce,
Widzę jak wzbierają trzęsienia ziemi,

Widzę, jak góry stają po środku drogi,
I rzeki widzę, jak z brzegów wychodzą.
Ale śnieżyce noszą kapelusze,
Trzęsienia ziemi pieniądze w kieszeniach,
Góry z przeróżnych wysiadły pojazdów,
A rwące rzeki komendę mają nad policją.
To demaskuję.

Aby móc pokazać co widzę,
Studiuję przedstawienia innych ludów i
innych epok.
Na ich modłę napisałem kilka sztuk, dokładnie
Badając każdą technikę i usiłując spamiętać,
Co mi się przydać może.
Studiowałem kreację wielkich feudałów
Stworzone przez Anglików, bogate postaci,
Którym świat służy, po to aby mogły wspaniale
się rozwinąć.
Studiowałem Hiszpanów — moralistów
Oraz Hindusów, mistrzów pięknych doznań,
Oraz Chińczyków, którzy ukazują rodziny
I różnorodność losów ludzkich w miastach.

A tak szybko zmieniał się w moich czasach
Wygląd domów i miast, że wyjazd na dwa lata
I podróż
I powrót był już podróżą do innego miasta.
I ludzie w masie ogromnej wygląd swój zmieniali
W ciągu lat kilku. Widziałem
Robotników wchodzących w fabryczną bramę,
a brama była wysoka,
Ale gdy wychodzili, schylać się już musieli.
I wtedy rzekłem sobie:
Przekształca się wszystko i przeznaczone jest
tylko dla czasu swego.

Nadałem tedy każdej scenerii znak szczególny
I na każdym fabrycznym dziedzińcu i w każdym
pokoju rok jego wypaliłem,
Podobnie jak wypalają pasterze cyfrę swoją na
sztukach bydła, aby je można rozpoznać.
I zadaniom również, które podówczas wypowiadano,
Nadałem ich znak szczególny ,tak że się stały
podobnie sentencjom
Przemijających ludzi, które się zapisuje,
Bo ich nie zapomniano.

Co powiedziała w tych latach kobieta w kitlu roboczym
Schylona nad ulotkami, a także jakim językiem
Maklerzy giełdowi wczoraj do swych pisarków mówili
Zsunąwszy kapelusz z czoła —
To właśnie opatrywałem znakiem przemijalności
Ich roku.
A wszystko oparłem na zdumieniu, nawet
Sprawy najbardziej znane.
Fakt, że matka podała pierś swojemu dziecku,
Opowiedziałem, jak coś, w co nikt mi
nie wierzy.
A że odźwierny zatrzasnął drzwi przed człowiekiem
zmarzniętym,
Jak coś, czego dotąd nie widział jeszcze nikt.
(fragment)

tłum. R. Szydłowski

LECH TERPIŁOWSKI

MAŁA EKSPLIKACJA

OTWARTOŚĆ TEATRU MUZYKALNEGO

To już moja druga praca sceniczna w Tarnowskim Teatrze im. Ludwika Solskiego. Tym bardziej więc — ujawniwszy poprzednio, w „Białłym małżeństwie" Różewicza, mechanizm funkcjonowania teatru muzykalnego, który uprawiam — nie muszę opisywać mojego instrumentarium reżyserskiego i objaśniać roli, jaką spełnia muzyka w moim widzeniu i słyszeniu teatru; to oczywiste, że stanowiąc moje podstawowe narzędzia pracy — muzyka determinuje właściwą mi stąd optykę teatralną. Po prostu.

Ale muzykalność teatru, w moim rozumieniu, to znacznie więcej niż tylko integralny związek teatru z muzyką. To pojęcie i wiele szersze i daleko bardziej znaczące. Wiąże się z naturą sztuki scenicznej, z istotą teatru żywego, a jedynie taki teatr, realizujący zasadę bycia: hic et hunc, tu i teraz ma dla mnie sens i jest teatrem potrzebnym.

Sztuka Teatru jest dla mnie nieustannym dialogiem teraźniejszości z przeszłością. Nie ma współczesności bez tradycji. Uobecnienie tradycji pozwala zachować ciągłość historyczną. Uważam równocześnie, że tak charakterystyczna dla naszych tradycji, dla naszej sztuki narodowej otwartość na wszystko, co najwartościowsze w kulturze światowej, zobowiązuje nas do porównywania naszych poglądów i postaw z tendencjami współczesnego świata. Dlatego też traktując jako najwyższą wartość harmonijne zespolenie rozwoju jednostki z interesem wspólnoty, tak bardzo interesuję się zagadnieniem kondycji ludzkiej.

Przeraża mnie ten jakże widoczny w dzisiejszym świecie zakręt ludzkości, która konsumuje tylko i wydala, poraża obraz tego jakby gigantycznego wysypiska odpadów i śmieci, napawa goryczą ogólny kryzys wartości i norm, przygnębia owo zawstydzające zubożenie życia, którego posiadacze realizują się w owczym pędzie do samowyniszczenia.

Głos teatru, jak głos wołającego na puszczy jest zbyt słaby, by mógł wpłynąć na zmianę zaistniałego stanu rzeczy. Ale w pewnych sytuacjach — jak świadczy o tym doświadczenie — może bodaj odegrać rolę głosu sumienia. Toteż staram się brać na warsztat utwory podszyte — jak „MATKA COURAGE" — odwiecznie aktualną, ponadczasową problematyką, co to przynajmniej zmusza do zastanowienia nad relacjami wzajemnymi i pojemnością słów: prawda, zakłamanie, miłość, nienawiść, godność, pogarda, pycha, chciwość, żądza władzy... Przypatruję się tym zjawiskom w zapisie dramaturgicznym i transformacji teatralnej, przyglądam się, jak objawiają się w dzisiejszym świecie i zastanawiam się, na ile skutecznie jestem w stanie je pokazać w teatrze i do jakiego stopnia mogę je usłyszeć w teatrze przez muzykę.

Muzykalność teatru właśnie, to dla mnie jego „słuch" i otwartość na całą otaczającą go rzeczywistość. Reakcja artystyczna na nią, to również

jedna z funkcji społecznych teatru muzykalnego — teatru słyszanego poprzez muzykę.

Ten oto rodzaj sztuki scenicznej uprawiam i w tym modelu widowisk staram się pomieścić wszystkie moje prace na rzecz teatru i muzyki Nie szukam przecież łatwych skojarzeń i doraźnych aluzji, nie staram się zabiegać o to, by dzieła sztuki współgrały z życiem na bieżąco. Jest to niemożliwe, nawet teatr faktu — jak wskazuje na to obecna rzeczywistość — zwykle rozwija się z życiem. Mogę zaledwie szukać ponownych odniesień dla sztuki w dzisiejszym świecie. Jeśli udaje mi się odnaleźć, a publiczność znajduje w tym jakieś przeżycie artystyczne — największa to dla mnie satysfakcja.

Tarnów, grudzień 1980 r.

W programie wykorzystano rysunki Tadeusza Kulisiewicza ze spektaklu „Matki Courage" w wykonaniu Berliner Ensamble.

Dyrekcja Teatru Tarnowskiego dziękuje Teatrowi Narodowemu i Mirosławowi Wawrzyniakowi za udostępnienie materiałów archiwalnych, wykorzystanych przy realizacji spektaklu.

Kierownik działu technicznego
MARIAN WALASZCZYK

Kierownik pracowni teatralnej
EDWARD NAWROCKI

Kierownik pracowni plastycznej
WANDA OSTRORÓG

Organizator pracy artystycznej
DANUTA NOWAK

Kierownik administracyjny
MICHAŁ GĘBALA

Kierownik Biura Organizacji Widowni
ZBIGNIEW GUZIK

Prace krawieckie
JANINA BRYL
MARIA JANIK
ADELA RICHTER

Prace stolarskie
JÓZEF KIEŁBASA
JÓZEF MAŁEK

Prace malarskie i butaforskie
JANINA KAPUSTKA
MARIA KOZIOŁ
ANDRZEJ MICHTA

Prace perukarskie
ELŻBIETA KRUSZKO

Prace fryzjerskie
WŁADYSŁAWA PĘKALA
FRANCISZKA MUCHOWICZ

Brygadier
RYSZARD ZAPRZAŁKA

Oświetleniowiec
TADEUSZ WIŚNIOWSKI

Elektroakustyk
JAN NOWICKI
JERZY WIATR

Rekwizytor
MARIA GRODZICKA
JANINA KOWAL
DANUTA MISTERGAZI

Garderobiane
ZOFIA KAŁUCKA
MARIA MASŁO
STANISŁAWA PAGACZ
HELENA ROKITA

Cena 10 zł

W REPERTUARZE:

Jan Paweł Gawlik
TOR

Teresa Lubkiewicz-Urbanowicz
MAŁANKA

GRAMOFON SZOŁ CZYLI DAWNYCH WSPOMNIEŃ CZAR

Ireneusz Iredyński
STRACH I ZACHWYT

Bułat Okudżawa
CZARNY KOT

Tadeusz Różewicz
BIAŁE MAŁŻEŃSTWO

Aleksander Fredro
ŚLUBY PANIEŃSKIE

Eurypides, J.P. Sartre
TROJANKI

Prosper Mérimée
PRZESĄD ZWYCIĘŻONY
albo
ZWYCIĘSTWO PRZESĄDU

WIECZÓR AKTORSKI
MARII WÓJCIKOWSKIEJ

W PRZYGOTOWANIU:

Juliusz Słowacki
SEN SREBRNY SALOMEI

Sławomir Mrożek
ZABAWA, NA PEŁNYM MORZU
oraz **EMIGRANCI**

Adres Teatru: ul. Mickiewicza 4, 33-100 Tarnów
Telefony: centrala 22-51, 22-52
Biuro Obsługi Widzów: 24-77

Zakład Graficzny Nr 16 Tarnów, Brodzińskiego 1
Drukarnia Narodowa Kraków
zam. 3580-80 2000 H-29-961