Brecht: Opera za Groszy
Weill.

Teatr im. Osterwy
w Lublinie

Brecht

Opera

Weill

za3grosze

Die Dreigroschenoper

luty 1986

PRAPREMIERA nowego przekładu

ROBERTA STILLERA

Teatr robi się na scenie. Poza tym wszystko jest jeszcze do wyjaśnienia. Liczy się dojrzałość, doświadczenie, rzeczywistość, którą należy zrozumieć...

Bertolt Brecht

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

1727

John Gay pisze **Operę żebraka (The Beggar's Opera)** znaną u nas pod tytułem **Opera żebracza**.

Tekst Gaya należy w literaturze światowej do dzieł satyrycznych o najwszechstronniejszym zasięgu. Powstał on ponoć z inicjatywy Swifta, przyjaciela autora i jego dawnego kolegi z „Klubu Scriblerusa", który doradził Gayowi napisanie „sielanki z Newgate" — największego londyńskiego więzienia. (...) Już od czasów „Spectatora" mieszczaństwo angielskie, wpływając coraz silniej na życie kulturalne kraju, zaczęło pod hasłem wypierania cudzoziemczyzny walczyć z importowaną do Londynu operą włoską. U podstaw tej walki leżała niechęć do dworskiego i arystokratycznego rodzaju, w którym triumfy święcił wówczas Haendel. Tym właśnie nastrojom dał wyraz Gay pisząc swe dzieło. (...) Jego utwór zamierzony został jako anty-opera. Dobry punkt wyjścia dawała tu zresztą angielska tradycja sceniczna; wystarczy wziąć w rękę egzemplarz jakiejkolwiek komedii epoki Restauracji, by stwierdzić znaczną rolę, jaką w niej odgrywają wstawki muzyczne — popularne piosenki epoki lub nowe pieśni oparte na ulubionych melodiach. Gay po prostu wzmocnił ten element, wprowadzając do swego dzieła pod ironiczną nazwą „arii" melodie najpopularniejszych ówczesnych przebojów ulicznych, ułożone dla potrzeb sztuki i parodiujące język muzyczny opery włoskiej. Koniecznej adaptacji tych melodii dokonał dr Johann Christopher Pepusch, rodem z Hamburga. W ten sposób powstał nowy rodzaj dramatyczny, dla którego w Anglii przyjęła się nazwa ballad opera — termin odpowiadający późniejszemu niemieckiemu Singspiel i naszej „śpiewogrze". Bohaterami Gayowskiej anty-opery mieli zostać, zgodnie z założeniami „sielanki z Newgate", londyńscy przestępcy i prostytutki, a bezpośredni temat niemal sam się narzucał: świeża w pamięci wszystkich była afera króla podziemia londyńskiego, Jonathana Wilda i króla rozbójników, Jacka Shepparda, straconych w 1724 i 1725 roku. Sprawa ta, ukazująca nb. nieporadność i korupcję ówczesnego angielskiego wymiaru sprawiedliwości, dostała się od razu do popularnych ballad i literatury straganowej. (...) W **Operze żebraka** *(i potem w* **Operze za trzy grosze**) *Wild ukazuje się jako Peachum, a Sheppard jako Kapitan Macheath.*

Przy pomocy **Opery żebraka** *Gay załatwił nie tylko swe porachunki teatralne, ale i polityczne — zatargi zawiedzionego w karierze podopiecznego torysów z whigowskim premierem Sir Robertem Walpole. Analogia Wild — Peachum — Walpole była łatwa do przeprowadzenia, jeśli zważyć, że zasługi Sir Roberta jako twórcy systemu parlamentarno-gabinetowego łączą się ściśle z osławioną w historii Anglii korupcją, służącą utrzymaniu tego właśnie systemu. Przez wskazanie na zepsucie obyczajów politycznych* **Opera żebraka** *wyszła poza wąskie ramy paszkwilu osobistego, ale nie sprawa polityczna decyduje w końcu o trwałej wartości tego dzieła. Gay nie darmo przyjaźnił się ze Swiftem, największym krytykiem całości życia swoich czasów. W* **Operze żebraka** *obrócił ostrze satyry przeciw całemu systemowi społecznemu, stawiając znak równości między bandą oszustów i rabusiów, a elitą towarzyską i polityczną oraz między obyczajami zamtuza i spelunki a obyczajami wielkiego świata.* (G. Sinko, Brecht a literatura angielska, „Dialog" 1964 nr 5).

1728

29 stycznia

Premiera **The Beggar's Opera** w londyńskim Lincoln's Inn Field Theatre.

Sukces był bez precedensu i wprost niewiarygodny. Najcudowniejsze osiągnięcia tragedii czy muzyki starożytnej nie dokonałyby tego. Sofokles i Eurypides nie zyskaliby tylu zwolenników i takiego rozgłosu. Rzecz była grana w Londynie przez sześćdziesiąt trzy dni bez przerwy i została wznowiona w następnym sezonie z nie mniejszym powodzeniem. Przeszła przez wszystkie wielkie miasta w Anglii, w wielu miejscowościach grana była po trzydzieści i czterdzieści razy, w Bristolu

i w Bath pięćdziesiąt razy itd. Dotarła do Walii, Szkocji i Irlandii, gdzie wystawiana była przez dwadzieścia cztery dni. Sława nie ograniczała się tylko do samego autora... Osoba grająca Polly, dotychczas nie znana, stała się nagle ulubienicą miasta. Rysowano jej portrety i sprzedawano je w olbrzymiej ilości. Spisywano historię jej życia, publikowano tomy pisanych do niej listów i wierszy, pisano nawet pamflety na temat jej powiedzeń i żartów. (Aleksander Pope, cyt. za: J. Żuławski, Słowo wstępne do „Opery żebraczej", PIW 1958)

1920

Sir Nigel Playfair inscenizuje **The Beggar's Opera** na scenie Lyric Theatre Hammersmith w Londynie. Autorem opracowania muzycznego jest Frederic Austin.

1928

Elisabeth Hauptmann, sekretarka Bertolta Brechta, na wieść o ogromnym sukcesie wznowionej w Londynie **Opery żebraczej**, zamawia egzemplarz reżyserski tego przedstawienia i — natychmiast po jego otrzymaniu — zaczyna na surowo tłumaczyć tekst, oddając kolejne fragmenty niemieckiego przekładu pisarzowi, który przystępuje do pracy nad „opracowaniem" utworu Gaya.

wiosna

Aktor i producent teatralny Ernst Josef Aufricht pragnie otworzyć wynajęty przez siebie Theater am Schiffbauerdamm w Berlinie sztuką Brechta. Pisarz proponuje mu swoją wersję **Opery żebraczej**, dla której ustala tymczasowy tytuł **Gesindel (Hołota)**. Jako autora nowej muzyki Brecht wymienia Kurta Weilla, z którym wcześniej współpracował przy pierwszym wariancie **Mahagonny**.

maj/czerwiec

Brecht, Helena Weigel, Kurt Weill i jego żona Lotte Lenya wyjeżdżają na wakacje do Le Lavandou w południowej Francji gdzie kontynuują pracę nad **Hołotą**.

początek lipca

Berlin. Zakończenie pisania **Hołoty**, którą publikuje wydawnictwo teatralne Felixa Brocha Erbena. Strona tytułowa zawiera następujące informacje: **Die Luden-Opera** Johna Gaya, tłumaczenie: Elisabeth Hauptmann, opracowanie niemieckie: Bertolt Brecht, muzyka: Kurt Weill.

1 sierpnia

Rozpoczęcie prób w Theater am Schiffbauerdamm. Reżyseria: Erich Engel, scenografia: Caspar Neher.

Rolę Mackie Majchra — wspomina Aufricht — *powierzyliśmy zgodną decyzją Haraldowi Paulsenowi. Był zwinny, obrotny, umiał śpiewać i tańczyć, miał w sobie coś niesamowitego. Polly miała grać Carola Neher. Ten kwiat na bagnisku miał płaską regularną twarz ozdobioną kocim noskiem, potrafił być zarówno wesoły, jak i smutny. Carola Neher była przez długie lata obok Lotty Lenya najlepszą interpretatorką tekstów Brechta i songów Weilla. Do roli Peachuma zaangażowałem kolegę z Drezna, który przez lata bronił się przed przeniesieniem do stolicy. Ten mały szczupły człowieczek o twarzy pooranej zmarszczkami i ogromnym nosie, o chytrych oczach i ogromnej skali talentu, nazywał się Erich Ponto.*

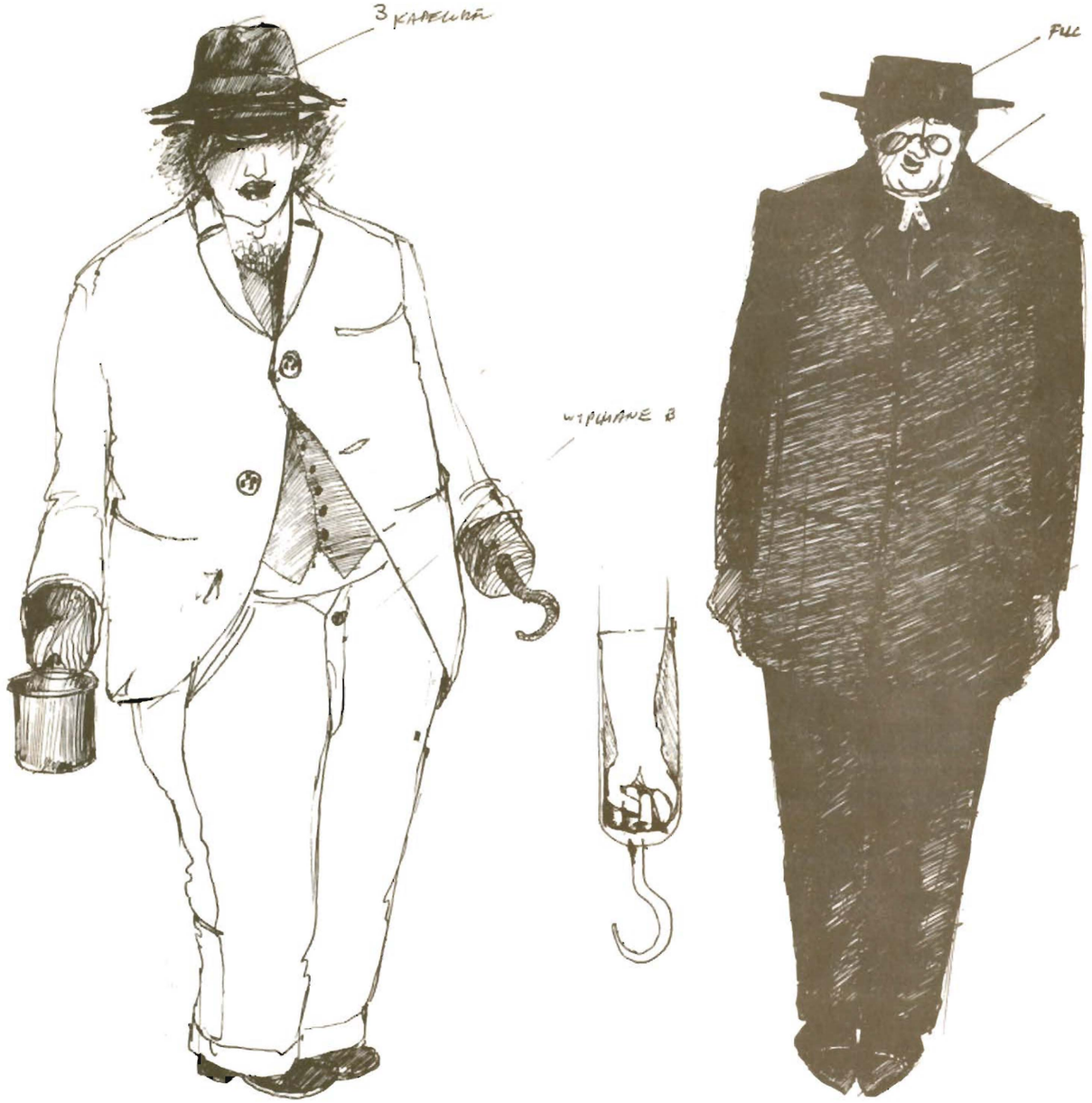
Po kilku dniach prób zameldowali się w moim biurze Kurt Weill i jego żona. Weill wysunął z miejsca żądanie, aby rolę Jenny, jednej z prostytutek, zagrała właśnie ona. Nie byłem tym zachwycony. Nigdy dotąd Lenyi na scenie nie widziałem. Ale spodobała mi się, więc powiedziałem: Zgoda! Już w drzwiach Lenya szepnęła. „Weill skomponuje dla mnie piosenkę, będzie pan zachwycony".

14 sierpnia

W St Moritz umiera poeta Klabund. Dopiero wtedy na próby do Berlina przybywa spowita w gęstą żałobę jego żona Carola Neher.

ostatni tydzień sierpnia

Nadszedł dzień — zapisuje Aufricht — *w którym po opracowaniu poszczególnych scen zdecydowaliśmy puścić w ruch całe widowisko. Trudno opisać, jaki chaos panował owego wieczoru na scenie, ile razy próbę przerywano, ile było rozmów między aktorami, autorem i reżyserem, ile razy tekst ulegał przeróbkom, zmianom i retuszom. W pewnej chwili Carola Neher oświadczyła: „Nie będę grała, moja rola jest za*



mała". Na to Brecht: „Zaradzimy temu. Spuścić kurtynę!"

Kiedy to się stało, kazał wnieść stolik, posadził obok siebie oporną aktorkę i zaczął pisać. Zmęczeni wielogodzinną pracą aktorzy czekali cierpliwie na widowni, uspokajałem ich, jak mogłem. O piątej rano stracili cierpliwość i oświadczyli: „Albo będzie jeszcze próba z ostatniego aktu, albo pójdziemy spać". Pobiegłem na scenę. Brecht pisał jak szalony. Kiedy zaproponowałem obojgu, by kontynuowali pracę w moim biurze, pani Neher zerwała się ze swego miejsca i rzucając mi pod nogi rękopis Brechta zawołała: „Jeżeli tak, to niech pan sam to gra!" Powiedziawszy to opuściła teatr. Stało się to na tydzień przed premierą.

Nazajutrz wpada Brecht i woła: „Weźcie panowie bukiet róż, suknię ślubną Polly, zabierzcie ze sobą reżysera Engla i spróbujcie uglaskać jakoś Carolę. Chyba orientujecie się, jaka by to była strata, gdyby nie wystąpiła na premierze..."

Ruszyliśmy więc, fertyczna służąca odebrała róże i wprowadziła nas do skromnie urządzonej jadalni. Po półgodzinnym czekaniu odszukaliśmy służącą i zapytaliśmy, jak długo mamy jeszcze czekać. Dziewczyna oświadczyła po dziesięciu minutach: „Wielmożna pani nie przyjmuje dziś nikogo". Wróciliśmy do teatru i zaczęliśmy zastanawiać się co dalej. Zmobilizowaliśmy wszystkie agencje i wszystkich dyrektorów teatrów, z którymi byliśmy zaprzyjaźnieni. Po kilku godzinach zameldowały się dziesiątki najokropniejszych aktorek. Ale wszystko dobrze się skończyło. Odkryliśmy jasnowłosą, niebieskooką, wysmukłą Romę Bahn. Była odpowiednio szorstka, pozbawiona sentymentalizmu, w przeciągu czterech dni przyswoiła sobie niełatwy tekst, nie najłatwiejszą muzykę i odniosła na premierze wielki sukces.

*

Harald Paulsen występujący w roli Mackie Majchra życzy sobie aby jeden z songów był poświęcony wyłącznie kreowanej przez niego postaci.

Brecht — wspomina Lotte Lenya — *wysłuchał go z powagą, nie wypowiadając ani słowa. Jednak już następnego dnia przyniósł strofy „Okropnej pieśni o Mackie Majchrze" i dał je do opracowania Kurtowi Weillowi. Nie przypuszczaliśmy, że ta pieśń stanie się przebojem wykonywanym na całym świecie. Jako inspiracja do niej posłużyły pieśni śpiewaków ulicznych. Weill uważał, że Paulsen nie powinien sam śpiewać „Songu o Mackiem", wyszukał więc kataryniarza, który miał brać udział w spektaklach. Kataryniarz nazywał się Bacigalupo.*

*

Jedną z prób odwiedza powieściopisarz i dramaturg Lion Feuchtwanger, który proponuje nowy tytuł sztuki: **Opera za trzy grosze,** na co Brecht zgadza się bez chwili zastanawiania, wprowadzając tę nazwę natychmiast na afisze.

30 sierpnia

Próba generalna. Karl Kraus, uczestniczący czasami w próbach, dopisuje drugą zwrotkę „Duetu zazdrości", gdyż jego zdaniem jedna zwrotka nie usatysfakcjonuje publiczności. Po próbie, która trwa do 6-tej rano odbywa się zebranie w celu dokonania skrótów. Większość songów (m.in. „Song o Salomonie") i pierwsza połowa siódmego obrazu zostają skreślone.

31 sierpnia

Premiera **Opery za trzy grosze** odnosi nieoczekiwany sukces. Carola Neher o Romie Bahn: *„Na jak długo ma ona podpisany kontrakt? Muszę grać Polly!"* Jej życzenie wkrótce spełni się, ponieważ sztuka będzie grana ponad rok.

Opera za trzy grosze *zdobyła Niemcy i zdobyła świat. Jak to się stało i dlaczego? (...)*

Brecht musiał się zastanawiać, jak zapewnić swemu utworowi jak największe powodzenie. Posłużył się tu dobrą znajomością owych pełnych rozmachu lat dwudziestych, roaring twenties, spreparował i zanalizował zainteresowania i zamiłowania mas, wydestylował je i wymieszał, przetworzył na swój sposób w **Operze.** *A więc naprzód zainteresowanie sportem i „kryminałami". Bohater sztuki Mackie Majcher ma w sobie coś z championa sportowego. (...) A zarazem jest gangsterem, bohaterem podziemia, podobnym do wielu znanych postaci sensacyjnych filmów czy powieści. „Gentelmen-włamywacz" — to przecież był jeden z ulubionych bohaterów ówczesnego filmu. Wystarczy przypomnieć Douglasa Fair-*

banksa, słynnego „złodzieja z Bagdadu", czy Hansa Albersa, aby uprzytomnić sobie, jak bardzo podobał się wtedy widzom ów bohater podziemia.

Bardzo istotnym elementem życia Niemiec ówczesnych była erotyka (...). Inflacja i nędza sprzyjały prostytucji, powstawały dziesiątki domów schadzek, ludzie szukali zapomnienia, w nocnych lokalach, dokąd uciekali przed sobą i swoimi problemami. (...) Mężczyźni kupowali dziewczęta, kobiety — chłopców. Nikt nie ukrywał swoich zboczeń. Homoseksualizm i miłość lesbijska były nawet w modzie, szczególnie wśród snobów. Domy publiczne legalne i nielegalne, „kabarety" z nagimi tancerkami prosperowały znakomicie.

Brecht wprowadził więc także erotykę do **Opery**. *Jest w niej owa rozwiązłość Berlina lat dwudziestych. Mackie Majcher jest uwodzicielem, donżuanem właśnie w tym stylu. Jest wyrachowany i zimny, bierze i rzuca kochanki, jak chce i gdzie chce, jest amantem, jakiego pragnęły mieszczańskie damy owego czasu. Jest uosobieniem tej fałszywej męskości, która tak bardzo imponowała kobietom, przyzwyczajonym mierzyć wartość mężczyzny ilością dolarów, które potrafił zarobić, wyłudzić czy zrabować. Jest cyniczny, brutalny, kłamie jak z nut, potrafi nabić guza, wybić oko nie tylko rywalowi, ale i własnej kochance. Któraż kobieta potrafiłaby mu się oprzeć? (...)*

Erotyka **Opery za trzy grosze**, *tak bezczelna i prowokująca musiała zaszokować mieszczańskiego widza, ale musiała go także podniecić i pociągać. Toteż wiele z tego powodu krzyczano, sztuce towarzyszyła atmosfera skandalu, ale to właśnie było jedną z przyczyn jej ogromnego powodzenia. Każdy chciał skosztować „zakazanego owocu". I po co chodzić do podejrzanych lokali i narażać na szwank swoją reputację, skoro można to wszystko zobaczyć, lub przynajmniej o tym usłyszeć w szacownym teatrze. Dom publiczny na scenie stał się magnesem przyciągającym do gmachu am Schiffbauerdamm wielu spragnionych erotycznego dreszczyku widzów.*

Doceniał też Brecht popularność jazzu i powodzenie murzyńskiego rytmu (...).

Wprowadzając do **Opery za trzy grosze** *jazz osiągnął Brecht za jednym zamachem dwa cele: nadał sztuce charakter teatru muzycznego i po raz pierwszy wprowadził w Europie jazz na poważną scenę, nobilitował go niejako, zachęcając do odwiedzenia teatru tych miłośników jazzu, którzy chcąc go posłuchać musieli dotąd chodzić do lokali nocnych, dansingów czy kabaretów, oglądać rewie i przedstawienia wariété.*

Tak narodził się pierwszy europejski „musical", którym była **Opera za trzy grosze**.

Ale **Opera za trzy grosze** *jest czymś znacznie więcej, niż musicalem. Brecht posłużył się tu bowiem chytrym podstępem. Dał mieszczuchowi coś, co mu się musiało podobać. Ale przy okazji powiedział mu kilka bardzo gorzkich prawd o jego świecie i stosunkach w nim panujących, o nim samym, jego moralności i metodach zdobywania majątku.* **Opera za trzy grosze** *była utworem prowokującym i przekornym. Można sobie wyobrazić uśmiech Brechta i jego satysfakcję na myśl, że udało mu się tak napisać tę sztukę, by zmusić mieszczańskich widzów do płacenia słonych cen za to, że się im mówi, jakimi są łajdakami i złodziejami.* (Roman Szydłowski, Jak powstała „Opera za trzy grosze", „Dialog" 1962 nr 11)

1929

W wydawnictwie Kiepenheuera ukazują się songi z **Opery za trzy grosze.**

3 maja

Na łamach „Berliner Tageblatt" znany krytyk berliński Alfred Kerr zarzuca Brechtowi plagiat z niemieckiego przekładu ballad Villona autorstwa K. L. Ammera (przekład ten wydany został w 1907 r. w maleńkim nakładzie jako tzw. Privatdruck).

6 maja w „Berliner Borsen-Courier" Brecht oświadcza: *Pewna berlińska gazeta zauważyła (co prawda trochę późno), że w wydaniu songów* **Opery za trzy grosze** *Kiepenheuera, brak jest obok nazwiska Villona nazwiska tłumacza Ammera, chociaż spośród moich 625 wierszy tylko 25 identycznych jest z tekstem tego znakomitego przekładu. Żąda się ode mnie oświadczenia. Oświadczam więc zgodnie z prawdą, że niestety zapomniałem wymienić nazwiska Amme-*

ra. Tłumaczę to znowuż moim niedbałym stosunkiem do spraw własności niematerialnej.

Wkrótce Brecht spowodował wydanie przekładów Ammera w dużym nakładzie i napisał do tej książeczki zamiast wstępu dowcipny sonet, który kończył się słowami:

Niechaj każdy stąd czerpie, czego mu potrzeba!
Ja sobie już coś wziąłem...

Ponadto zapewnił Ammerowi udział w tantiemach z **Opery za trzy grosze.**

4 maja

Polska prapremiera **Opery za trzy grosze** w przekładzie Bruno Winawera i Władysława Broniewskiego na scenie Teatru Polskiego w Warszawie. Reżyseria — Leon Schiller.

1930

sierpień

Brecht kończy **Die Beule (Guz)** — scenariusz do filmu na podstawie **Opery za trzy grosze**, przy którym z pisarzem współpracowali Stefan Dudow, Caspar Neher i Leo Lania. Brecht zaostrza społeczną wymowę sztuki. W nowej wersji bandyta Mackie zostaje dyrektorem banku. Całość nabiera otwarcie antykapitalistycznego charakteru. Przedsiębiorstwo Nero-Film odrzuca scenariusz Brechta. G.W. Pabst rozpoczyna pracę nad kręceniem filmu według łagodniejszego wariantu scenariusza zmienionego wbrew kategorycznemu stanowisku autora **Opery**. Dochodzi do słynnego „procesu za trzy grosze". Rozprawy odbywają się 17 i 20 października, gromadząc całą elitę intelektualną Berlina. Brecht przegrywa walkę o swoje prawa autorskie. Film Pabsta staje się bestsellerem.

1931

Wydawnictwo Kiepenheuera w serii „Eksperymenty" wydaje **Operę za trzy grosze,** nazywając ją „eksperymentem w teatrze epickim"

1932

W połowie maja w Moskwie Brecht ogląda ekspresjonistyczną inscenizację **Opery** dokonaną przez Aleksandra Tairowa.

1934

Brecht pisze **Powieść za trzy grosze**, która zostaje opublikowana w wydawnictwie Exil Allerta de Lange w Amsterdamie.

1937

We wrześniu Brecht udaje się ze Skovbostrand w Danii do Paryża gdzie Ernst Josef Aufricht reżyseruje **Operę** z Yvette Guilbert w roli pani Peachum. Premiera odbywa się 28 września.

1945

25 września Brecht notuje: *Słyszymy, że w Berlinie przy pełnej widowni została wystawiona* **Opera za trzy grosze**, *która wkrótce — w wyniku zabiegów Rosjan — musiała być zdjęta. Jako powód protestu BBC podało song „Najpierw żarcie, potem morał". Ja sam nie pozwoliłbym na wystawienie tej sztuki. W wirze ruchu rewolucyjnego „message" staje się czystym anarchizmem.*

1956

Wraz z Elisabeth Hauptmann Brecht jedzie do Mediolanu, aby w tamtejszym Piccolo Teatro obejrzeć **Operę** w inscenizacji Giorgio Strehlera.

Z notatek Giorgio Strehlera:

Ciągnę (...) próbę, skupiony, jak zwykle, pośród tysiąca trudności, gdy przybywa Brecht (...). Siedzę na swoim zwykłym fotelu, pośrodku małej ciemnej sali (...). Brecht porusza się bezszelestnie i pewnie w ciemności, między rzędami foteli. Jest to pewność człowieka znającego teatr. W takich sytuacjach inni są ślepi jak krety, tkwią nieruchomo w kącie lub brutalnie potykają się o przeszkody. My, ludzie teatru, rozpoznajemy się także i po tych oznakach. Wstaję trochę zakłopotany, a jednocześnie zaprzątnięty tym, co dzieje się na scenie. Od tyłu Brecht dotyka nieznacznie mojego ramienia i mówi cicho: „Nie zajmujcie się mną, jestem tu i nie będę przeszkadzał". Oto następna oznaka: prawdziwy szacunek dla tego, kto robi teatr. I spogląda — nie wiem na co· nie pamiętam już, którą wtedy graliśmy scenę. Może przyjęcie weselne. Ale wiem, że wszystko było jeszcze do zrobienia: sceny, rytmy, wybór przedmiotów.

Prawie natychmiast staje się coś niezapomnianego. Brecht wybucha śmiechem, gwałtownym, swobodnym śmiechem kwituje jakąś akcję sceniczną. I natychmiast powtarza się. Spoglądam na niego zdziwiony, nie dowierzając uszom. Ale Brecht nie przestaje się bawić, zupełnie jakby **Operę za trzy grosze** *napisał ktoś inny. Na scenie poruszenie: aktorzy zdradzają zaniepokojenie. Kiedy podchodzę do sceny, dostrzegam u nich niemal wyraz buntu. Jeden z aktorów schyla się nad proscenium i szepce mi oburzony: „Kim jest ten prostak na widowni, który się śmieje? Jesteśmy aktorami, a nie błaznami, mającymi zabawiać jakiegoś twojego gościa. Uspokój go". Odpowiadam chłodno: „To Brecht się śmieje". Teatralnym gestem odwracam się i wracam na swoje miejsce. Na scenie oszołomienie i szepty przypominające spisek. Z głębi rozlega się mój (...) głos (...): „Panowie, proszę, próba trwa". I stopniowo praca rozpala się, stopniowo obecność autora — którego my, wykonawcy, w głębi ducha zawsze się obawiamy, który jednak tym razem jest tak naturalnie swobodny, gotów zachwycać się, bawić się sobą samym i nami — wprowadza twórczy nastrój, zdolności wyzwolenia się, chęci dania z siebie wszystkiego, co tylko możliwe.* (G. Strehler, „O teatr dla ludzi", WAiF 1982)

11 lutego Brecht pisze do Ruth Berlau: *Przedstawienie — wyśmienite zarówno w układzie jak i w detalu, i bardzo agresywne — trwało od 21[30] do 2 godziny w nocy·* **Opera** *nie jest skończona z powodu grypy. Dlatego przedtem nie sprawdzono czasu trwania spektaklu. Stąd duże zaskoczenie długością widowiska. Ale przedstawienie odniosło ogromny sukces. Strehler, prawdopodobnie najlepszy reżyser Europy, przełożył sztukę na rok 1914, a Teo Otto zrobił wspaniałe dekoracje (garaż zamiast stajni itd). To bardzo dobrze. Po trzeciej wojnie światowej można będzie przełożyć na rok 19..."*

1958

Pierwsze NRD-owskie przedstawienie **Opery** w teatrze w Meining (reż. Fritz Bennewitz).

23 października

Premiera **Opery za trzy grosze** w Teatrze Współczesnym w Warszawie w reżyserii Konrada Swinarskiego.

1960

Erich Engel inscenizuje **Operę** w Berliner Ensamble. W różnej obsadzie spektakl pozostaje w repertuarze teatru do roku 1971.

1962

29 stycznia

Premiera **Opery za trzy grosze** na scenie Teatru im. J. Osterwy w Lublinie. Reżyseria: Jerzy Goliński, scenografia: Liliana Jankowska. W roli Mackie Majchra Stanisław Mikulski

1981

Trzecia inscenizacja **Opery za trzy grosze** w teatrze przy Schiffbauerdamm — siedzibie Berliner Ensamble.

Opracował **Jerzy Jasiński**

Państwowy Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie

ANDRZEJ ROZHIN
INSCENIZACJA I REŻYSERIA

MARCIN STAJEWSKI
SCENOGRAFIA

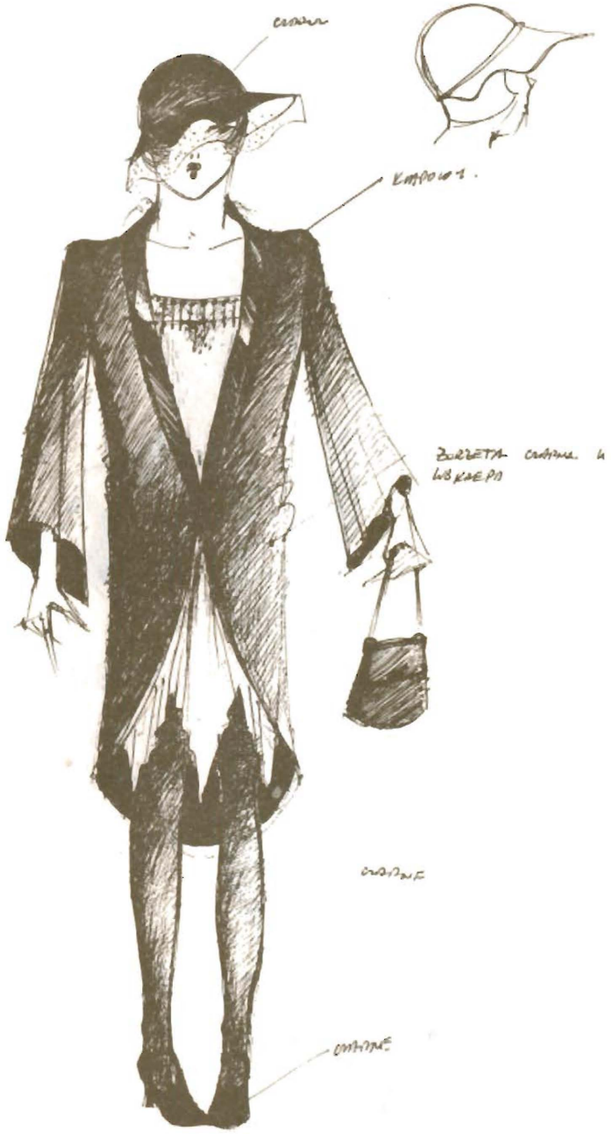
ANDRZEJ ZARYCKI
OPRACOWANIE MUZYCZNE I ARANŻACJA

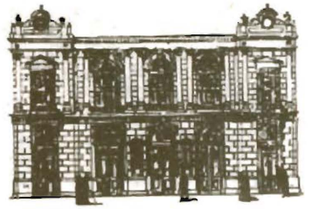
ZYGMUNT KAMIŃSKI
UKŁAD RUCHU

MIECZYSŁAW MAZUREK
KIEROWNICTWO MUZYCZNE

IRENEUSZ SALWA
WSPÓŁPRACA SCENOGRAFICZNA

PIOTR WYSOCKI
ASYSTENT REŻYSERA





w bieżącym repertuarze:

Aleksander Fredro
ZEMSTA

Molière
ŚWIĘTOSZEK

Stanisław Tym
OKRĘT

Jean Paul Sartre
PRZY DRZWIACH ZAMKNIĘTYCH

Bogusława Czosnowska *na motywach książki Kornela Makuszyńskiego*
O DWÓCH TAKICH CO UKRADLI KSIĘŻYC

w przygotowaniu:

Michał Bułhakow
MOLIÈRE czyli ZMOWA ŚWIĘTOSZKÓW

Tadeusz Różewicz
BIAŁE MAŁŻEŃSTWO

Kierownik literacki — **Jerzy Jasiński**
Kierownik muzyczny — **Mieczysław Mazurek**
Konsultant literacko-programowy — **Grażyna Narodowiec**

Organizator pracy artystycznej — **Aleksander Kobyliński**
Dział Organizacji Widowni — **Tadeusz Ciężak**

Kierownik techniczny — **Jerzy Przybycień**
Z-ca kierownika technicznego — **Waldemar Tatara**

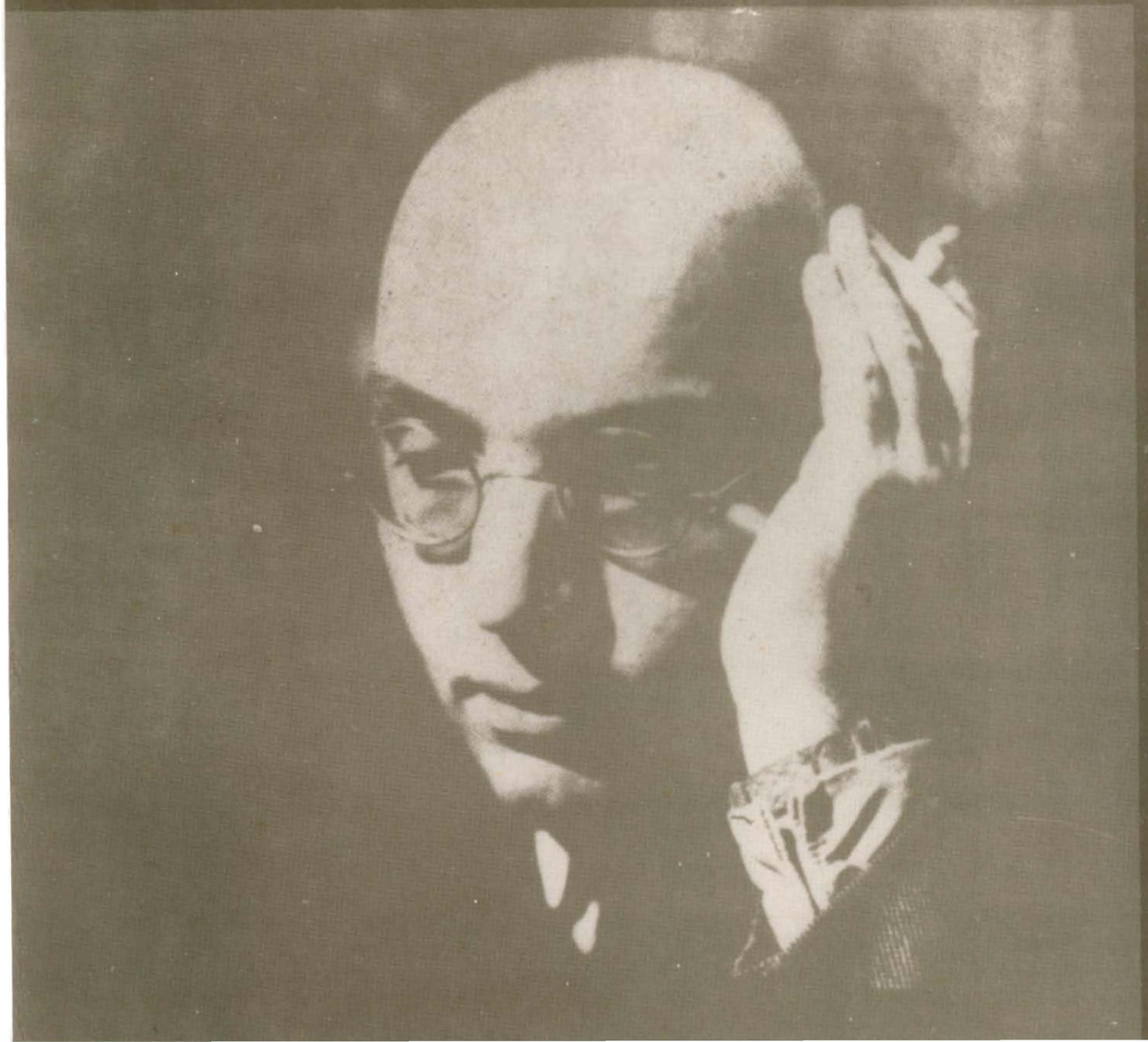
Kierownicy pracowni:
— krawieckiej damskiej — **Zofia Ładniak**
— krawieckiej męskiej — **Zenon Morszczyzna**
— fryzjersko-perukarskiej — **Jadwiga Pietrzak**
— plastycznej — **Apolonia Siroń-Błażejewska**
— stolarskiej — **Jerzy Ostrowski**
— szewskiej — **Stanisław Kuna**
— ślusarskiej — **Ewaryst Socha**
— akustycznej — **Krzysztof Duński**
Brygadier sceny — **Stanisław Dejko**
Światło — **Edward Ciechoński**
Dźwięk — **Janusz Cieślik, Krzysztof Duński**

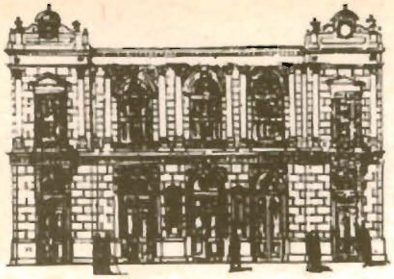
Redakcja programu — **Grażyna Narodowiec, Jerzy Jasiński**
Opracowanie graficzne — **Mikołaj Smoczyński**

W programie wykorzystano m.in. teksty w tłumaczeniu Izabelli Rozhin i Radosława Kłosa oraz projekty kostiumów Marcina Stajewskiego

Wydawca:
Teatr im. J. Osterwy w Lublinie
ul Narutowicza 17, tel. 242-44
Kasa tel. 244-36
Skład i druk: LZGraf. Zam. 106/86 nakład 1000 F-4—9
Cena zł 50,—

Weill





Dyrektor Naczelny i Artystyczny
ANDRZEJ ROZHIN

Zastępca Dyrektora
KRZYSZTOF TOROŃCZYK

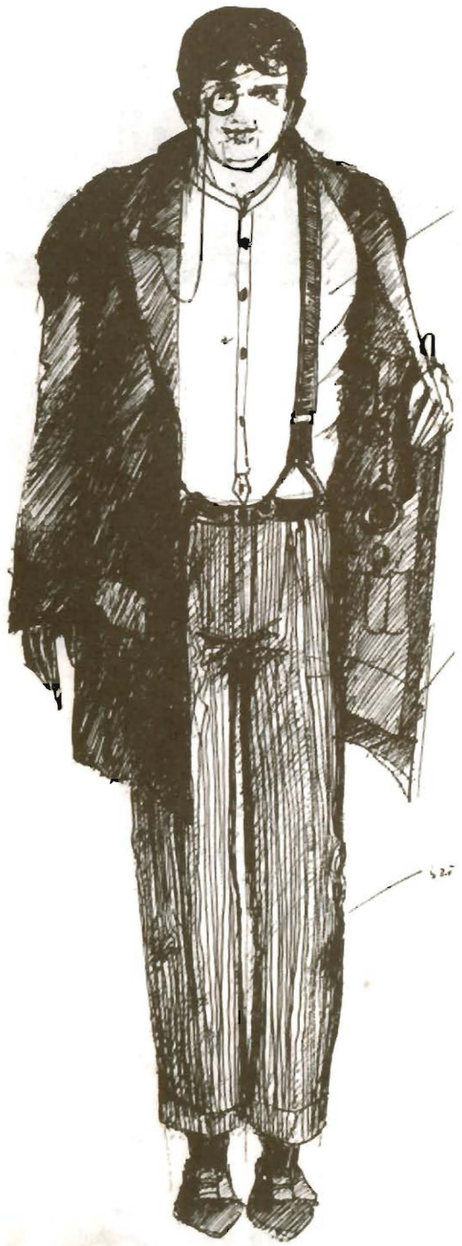
Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie

Brecht
Opera

We
Z
Die Dr

Obsada:

Macheath zwany Mackie Majcher	— WŁODZIMIERZ MATUSZAK JÓZEF ONYSZKIEWICZ (gościnnie)
Jonathan Jeremiah Peachum, *właściciel firmy „Przyjaciel żebraka"*	— PIOTR WYSOCKI
Celia Peachum, *jego małżonka*	— JADWIGA JARMUŁ NINA SKOŁUBA
Polly Peachum, *jego córka*	— TERESA FILARSKA HANNA PATER
Brown, *szef policji londyńskiej*	— WŁODZIMIERZ WISZNIEWSKI
Lucy, *jego córka*	— URSZULA SZYDLIK MARZENA TOKARSKA
Jenny Spelunka	— JOANNA MORAWSKA ANNA ŚWIETLICKA
Smith	— HENRYK GOŃDA
Konstabl	— LUDWIK PACZYŃSKI
Pastor Kimball	— KRYSTYN WÓJCIK
Filch	— MAREK MILCZARCZYK



eill
a3grosze ;obsada
reigroschenoper

Sitwa: Matyjas	— JACEK GIERCZAK
Jakub Graba	— JERZY ROGALSKI
Robert Piła	— WALDEMAR STARCZYŃSKI
Edek	— JERZY MĘDRKIEWICZ
Jimmy Wyskrobek	— ZBIGNIEW KARAPUDA
Walter Wierzba Płacząca	— HENRYK SOBIECHART
Szefowa burdelu	— MARIA SZCZECHÓWNA
Prostytutki	— JADWIGA JARMUŁ
	TERESA FILARSKA
	BARBARA KANIA
	JOANNA MORAWSKA
	HANNA PATER
	NINA SKOŁUBA
	URSZULA SZYDLIK
	ANNA ŚWIETLICKA
	MARZENA TOKARSKA
	ANNA TOROŃCZYK

* * *

Żebracy	— MARIA KARCHOWSKA
	BARBARA WRONOWSKA
	MAREK FABIAN
	JANUSZ FIFOWSKI
	WŁODZIMIERZ MATUSZAK
	JAN PARANDYK
	KRYSTYN WÓJCIK
	WITOLD ZARYCHTA

* * *

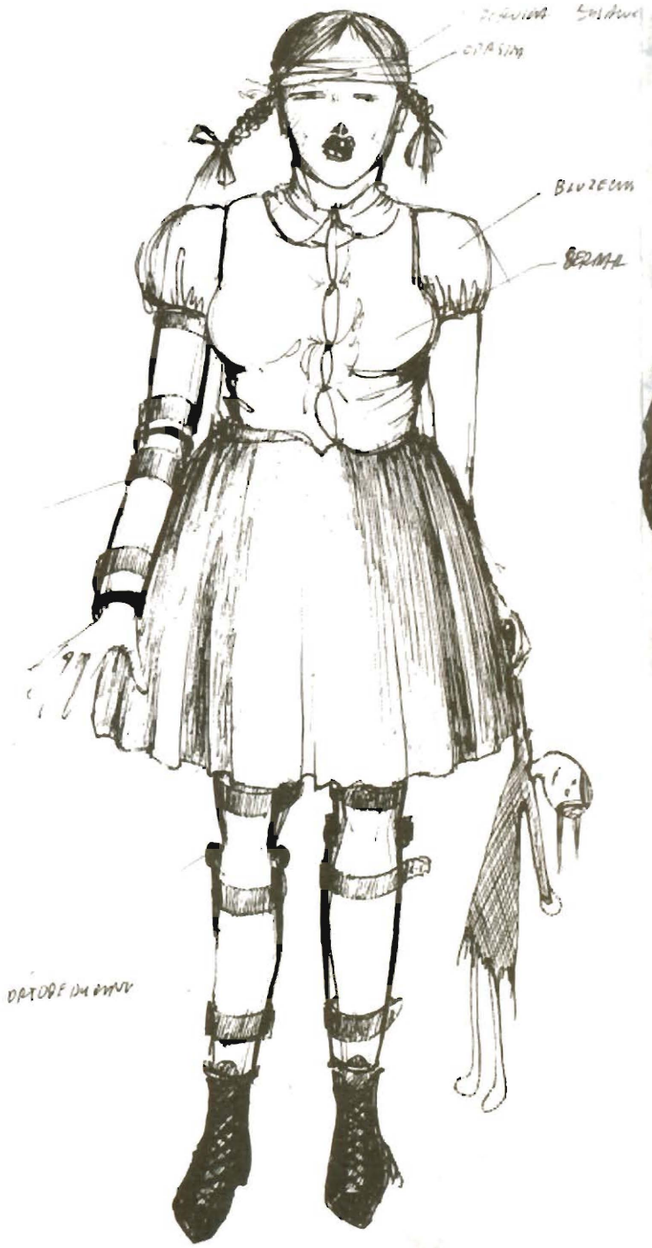
Śpiewaczka podwórzowa	— JOANNA MORAWSKA
	ANNA ŚWIETLICKA

Inspicjenci — **Iwona Jarzyna, Mariusz Michalski**
Sufler — **Anna Nowak**

PREMIERA — LUTY 1986

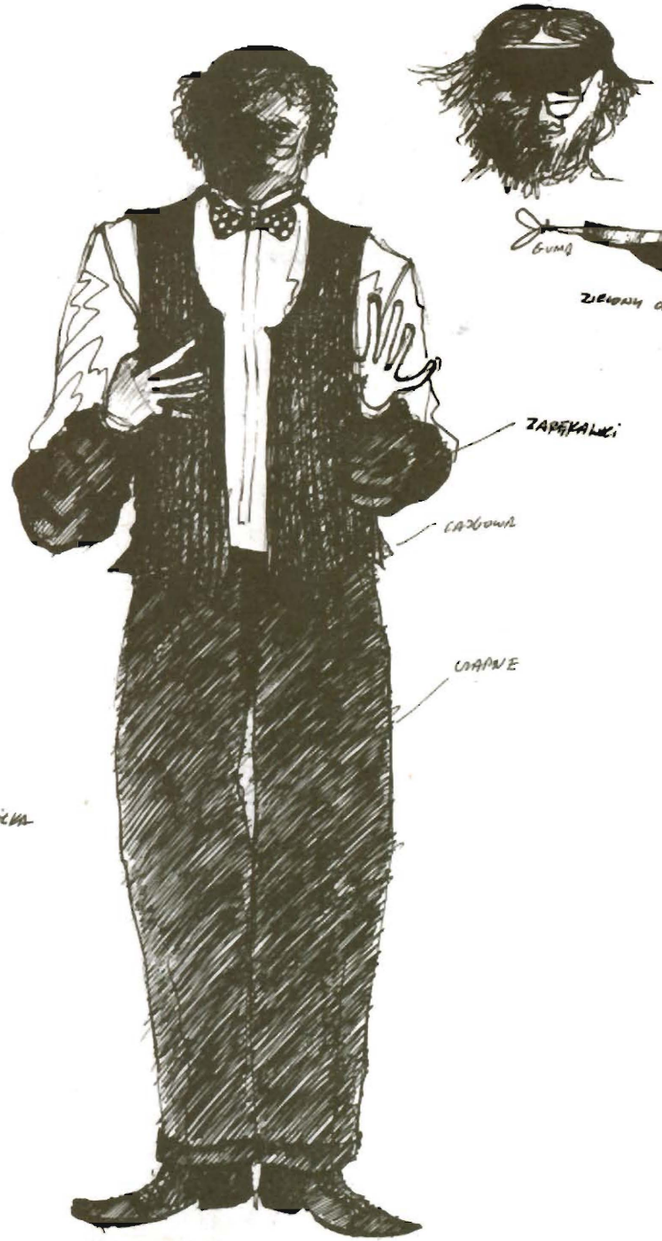
Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie

BIAŁY SZALIK


ZIELONA SPÓDNICA
OPASKA
BLUZECZKA
BERRETA
ORTOPEDYCZNY

LAKIE

OPAŁKA ŻASKÓŁKA


GUMA
ZIELONY
ZARĘKAWICE
CAŁOWIT
UPAPNE

Robert Stiller

Kilka słów o przekładach za trzy grosze

Opera za trzy grosze

BERTOLTA BRECHTA i KURTA WEILLA
w reżyserii ANDRZEJA ROZHINA

TEATR IM. JULIUSZA OSTERWY
W LUBLINIE

LUTY 1986

Lubelski Teatr im. Juliusza Osterwy prezentuje widowni po raz pierwszy Brechta *Operę za trzy grosze* w innym przekładzie niż ten, w którym ją przeważnie wystawiano na scenach polskich.

Jak do tego doszło?

Tu i ówdzie da się rozpoznać fragment, zachowany w pamięci z dawniejszych wykonań. Co robi on w nowym tekście? Na takie i podobne zapytania wypada mi odpowiedzieć.

31 sierpnia 1928 odbyła się w Berlinie słynna prapremiera tej sztuki, dopiero co ukończonej przez Brechta i Weilla, przy czym warto przypomnieć dwie osobliwości: że pisali ją w ogromnym pośpiechu, nieraz wykorzystując elementy wcale nie do tej sztuki przewidziane i już przedtem na wpół gotowe, czego ślad pozostał na zawsze w pewnych niekonsekwencjach. I że obaj mieli dar twórczy także w nie swojej dziedzinie, więc w efekcie ich bardzo ścisłej współpracy do tekstu przenikał też wkład literacki kompozytora, do muzyki zaś wkład kompozytorski pisarza.

Ta wyjątkowa sytuacja i jej świadomość muszą mieć różne, dość głęboko sięgające, konsekwencje także dla wersji obcojęzycznej.

W czasie owej legendarnej już prapremiery reakcja widowni i tym samym powodzenie sztuki wisiały na włosku aż do *Pieśni o armatach*, po której wybuchł entuzjazm. Sztuka z dnia na dzień podbiła Niemcy i cały świat. W ciągu najbliższych pięciu lat przełożona została na 18 języków i przekroczyła 10 tysięcy przedstawień. A to był dopiero początek! Od tej chwili minęło pół wieku i moda przeszła, ale powodzenie trwa i bynajmniej nie słabnie.

Sprzyja mu popularność songów, na które tłumacz i wykonawca zwracać muszą tym baczniejszą uwagę.

Już dziewięć miesięcy po berlińskiej odbyła się, jako jedna z pierwszych poza Niemcami — 4 maja 1929 roku — premiera *Opery za trzy grosze* na scenie Teatru Polskiego w Warszawie. To głośne przedstawienie, reżyserowane przez Leona Schillera, od pierwszej chwili przebiegało w atmosferze skandalu obyczajowego i politycznego oraz nagonki prasowej, cenzurowane i coraz bardziej kaleczone przez policję, wreszcie zdjęte już po 13 spektaklach.

Nie będę się tu zajmować historią tego przedstawienia ani samej sztuki, które dostępne są w innych publikacjach. Tyle tylko, że okoliczności te wpłynęły również na przekład.

Dialogi przetłumaczył Bruno Winawer, świetny felietonista, sam też autor błyskotliwych sztuk i powieści. Songi zaś tłumaczył Władysław Broniewski.

Znakomita spółka! i nie zaszkodzi przypomnieć, że Winawer, którego udział przyćmiło z czasem nazwisko Broniewskiego, był w niej równorzędnym partnerem.

Jednakże ani język i styl ówczesnej literatury polskiej nie dorosły jeszcze w pełni do takiego Brechta, ani wspomniane już okoliczności nie pozwoliły tłumaczom na swobodę adekwatnych rozwiązań, na jakie może byłoby ich stać w dużo większym zakresie, gdyby nie ta presja obyczaju i tradycji, władz i środowiska, z której nawet i wewnętrznie trudno się do końca wyłamać. Nie pozostały też obojętnymi złe wpływy dosyć świeżej jeszcze młodopolszczyzny i tekściarzy w rodzaju Własta.

Z tych albo innych względów przekład Winawera i Broniewskiego już wtedy nie uchodził za definitywny. Chociażby w 1932 roku dla Teatru Miejskiego w Łodzi własny przekład sporządził Tadeusz Sygietyński.

Ledwie uchylono u nas po wojnie zakaz wystawiania Brechta, od razu wzięto się też do poprawiania wersji Broniewskiego i Winawera. Mało kto sobie uświadamia, że już pierwsze polskie wydanie *Opery za trzy grosze* (Warszawa 1962 Państwowy Instytut Wydawniczy) nie jest ich oryginalnym tekstem i że ten nigdy, aż do dziś, nie został opublikowany.

Faktycznie mieliśmy wciąż do czynienia z łataniną, do której przyłożyło ręki pięć osób: poza Broniewskim i Winawerem są to Barbara Swinarska, Witold Wirpsza i Roman Szydłowski.

Co z tego wynikło?

Uzupełniający luki po Broniewskim Witold Wirpsza nigdy nie umiał porządnie tłumaczyć wierszy, a gdy porwał się na karkołomne trudności songów, skutki okazały się wręcz groteskowe: ani to Brecht, ani wiersz i styl polski, a muzykalność i śpiewność? powstrzymam się od ich komentowania przez szacunek, jaki żywię dla poważnego skądinąd autora. Poprawianiem prozy Winawera zajęła się Barbara Swinarska, o której umiejętnościach translatorskich lepiej zamilczeć. Szydłowski przełożył tylko towarzyszące sztuce uwagi autorskie.

Otóż i stan faktyczny, z jakim ma do czynienia tłumacz, po upływie lat niemalże 60 biorący się do wykonania nowej, od dawna koniecznej, polskiej wersji *Opery za trzy grosze*.

Sprawa nowych dialogów jest w istocie najprostsza. Idiomatyczna i zręczna polszczyzna Winawera sprawdzałaby się nadal, gdyby nie to, że jej elementy potoczne domagają się aktualizacji, a dobitność wyrazu nie wymaga dziś zabiegów osłabiających ani wymijających. Toteż niejedno z trafnych rozwiązań Winawera można zachować, a nowy przekład dialogów zmienia się tu i ówdzie w szczegółach, lecz nie w ogólnym wyrazie.

Na dokładniejszą analizę zasługuje i wymaga jej tylko to, co wiąże się z przekładami songów Broniewskiego.

Zdarza się mianowicie, że jego przekład ma w szczegółach duże i wysoce indywidualne zalety, choć nie spełnia należycie wymagań innego rzędu.

Nie ma tu potrzeby świadczyć zdawkowych grzeczności Władysławowi Broniewskiemu i jego poezji.

Jakkolwiek tłumaczeniem poezji zajmował się on tylko dorywczo i w tym zakresie nie był profesjonalistą, szczególnie w wieku lat trzydziestu, gdy zajął się *Operą za trzy grosze*, niemniej jego wspaniały słuch poetycki i własne predyspozycje do twórczości plebejskiej w znacznej mierze wyrównały mu brak doświadczeń translatorskich. Można stwierdzić bez najmniejszej przesady, że będąc pierwszym z polskich tłumaczy Brechta, pozostał też przez pół wieku najlepszym.

Można to samo ująć jeszcze inaczej: kiedy dziś przyszedł nareszcie czas, aby zrewidować i przewietrzyć nasz dorobek w tłumaczeniu Brechta, okazuje się, że te wczesne przekłady Broniewskiego są mimo wszystko jedynymi, z których można ciągle korzystać i do których nowy tłumacz nie tylko może, ale i musi nawiązywać.

Fakt tym bardziej uderzający, że prawie wyłącznie na śmietnik nadają się dziś wszystkie inne przekłady songów i wierszy Brechta (z prozą bywa nieporównanie lepiej), do których tłumnie rwali się następni tłumacze różnego autoramentu i wieku, aż po urodzonych o pięćdziesiąt i sześćdziesiąt lat później, niby to mogący rozporządzać tym wszystkim (w zakresie języka i gotowego już stylu, doświadczeń, tradycji i swobód literackich), czego wówczas brakowało ich rówieśnikowi, nazywającemu się Broniewski.

Gdyż fragmentarycznie tylko sprawdzili się nawet Lec i Artur Maria Swinarski. A wyłącznie kuriozalne są usiłowania tłumackie wielu innych, od Lecha Pijanowskiego i Andrzeja Wirtha aż po Jacka Burasa, Ewę Życieńską, Bernarda Antochewicza i Ernesta Brylla. Na tak poglądowym tle dopiero można sobie w pełni uświadomić i docenić, jak wiele dokonał młodszy od nich i nie mający się na kim wesprzeć Broniewski.

Więc nawiązywać do niego.

Co to właściwie znaczy?

Wiele i rozmaicie. A między innymi: że oryginalna poezja Broniewskiego zdaje się stanowić u nas ten punkt odniesienia, do którego trzeba nawiązać w pracy nad zaprojektowaniem poetyki Brechta po polsku.

Nie miejsce tu na szczegółową analizę ich wielorakiego (przy licznych i zasadniczych różnicach) pokrewieństwa i tego, jak jeden może dostarczać sposobów i wskazywać drogę do wyrażania tych form i treści, w których wypowiadał się drugi, w innym języku.

Ale zdarza się też potrzeba nawiązania w sensie dosłownym. Żaden kolejny przekład *Opery za trzy grosze* nie może ominąć pewnej liczby cytatów z Broniewskiego. W sumie jest ich nie tak dużo.

DIE MORITAT VON MACKIE MESSER

Und der Haifisch, der hat Zähne
Und die trägt er im Gesicht
Und Macheath, der hat ein Messer
Doch das Messer sieht man nicht.

Ach, es sind des Haifischs Flossen
Rot, wenn dieser Blut vergiesst!
Mackie Messer trägt 'nen Handschuh
Drauf man keine Untat liest.

An der Themse grünem Wasser
Fallen plötzlich Leute um!
Es ist weder Pest noch Cholera
Doch es heisst: Macheath geht um.

An 'nem schönen blauen Sonntag
Liegt ein toter Mann am Strand
Und ein Mensch geht um die Ecke
Den man Mackie Messer nennt.

Und Schmul Meier bleibt verschwunden
Und so mancher reiche Mann
Und sein Geld hat Mackie Messer
Dem man nichts beweisen kann.

Jenny Towler ward gefunden
Mit 'nem Messer in der Brust
Und am Kai geht Mackie Messer
Der von allem nicht gewusst.

Wo ist Alfons Glite, der Fuhrherr?
Kommt das je ans Sonnenlicht?
Wer es immer wissen könnte —
Mackie Messer weiss es nicht.

Und das grosse Feuer in Soho
Sieben Kinder und ein Greis —
In der Menge Mackie Messer, den
Man nichts fragt und der nichts weiss.

Und die minderjährige Witwe
Deren Namen jeder weiss
Wachte auf und war geschändet —
Mackie, welches war dein Preis?

OKROPNA PIEŚŃ O MACKIE MAJCHRZE

Rekin zęby ma na wierzchu,
A tych zębów pełen pysk,
A Macheath ma nóż w kieszeni,
Kto tam dojrzy jego błysk.

Z płetw rekina krew ocieka,
Kiedy chapnął coś i zjadł.
Mackie chodzi w rękawiczkach,
Które kryją zbrodni ślad.

U Tamizy wód zielonych
Pada nagle ten i ów.
Czy to dżuma, czy cholera?
Nie! to Macheath krąży znów.

Tu błękitna lśni niedziela,
A tu pada trup na bruk,
A niejaki Mackie Majcher
Właśnie skręcił tam za róg.

I Szmul Meier też zaginął,
Co bogatszych trafia szlag,
Mackie zgarnął po nim forsę,
Lecz dowodów na to brak.

Jenny Towler znaleziono
Z nożem w piersi, ale cóż?
Mackie chodzi po nabrzeżu
I też nie wie, czyj był nóż.

A ten Alfons Glite od wozów
Gdzie się podział, któż to wie?
Może by i kto co wiedział,
Ale Mackie Majcher nie.

A ten wielki pożar w Soho,
Siedem wnucząt, jeden dziad?
Mackie w tłumie i nic nie wie,
Nikt nie pyta, każdy zgadł.

A znów ta nieletnia wdowa,
Jej nazwisko każdy zna,
Przebudziła się zgwałcona!
Mackie, jaka cena twa?

DIE BALLADE VON DER SEXUELLEN HÖRIGKEIT

Da ist nun einer schon der Satan selber
Der Metzger: er! Und alle andern: Kälber!
Der frechste Hund! Der schlimmste Hurentreiber!
Wer kocht ihn ab, der alle abkocht? Weiber.
Ob der will oder nicht — er ist bereit.
Das ist die sexuelle Hörigkeit.

Er hält sich nicht an die Bibel. Er lacht übers BGB.
Er meint, er ist der grösste Egoist
Weiss, dass wer 'n Weib siecht, schon verschoben ist.
Drum duldet er kein Weib in seiner Näh:
Er soll den Tag nicht vor dem Abend loben
Denn vor es Nacht wird, liegt er wieder droben.

So mancher Mann sah manchen Mann verrecken:
Ein grosser Geist blieb in 'ner Hure stecken!
Und die 's mit ansahn, was sie sich auch schwuren —
Als sie verreckten, wer begrub sie? Huren.
Ob sie wollen oder nicht — sie sind bereit.
Das ist die sexuelle Hörigkeit.

Der klammmert sich an die Bibel. Der verbessert das BGB.
Der wird ein Christ! Der wird ein Anarchist!
Am Mittag zwingt man sich, dass man nicht Sellerie frisst.
Nachmittags weiht man sich noch eilig 'ner Idee.
Am Abend sagt man: mit mir geht's nach oben
Und vor es Nacht wird, liegt man wieder droben.

Da stecht nun einer fast schon unterm Galgen
Der Kalk ist schon gekauft, ihn einzukalken
Sein Leben hängt an einem brüchigen Fädchen
Und was hat er im Kopf, der Bursche? Mädchen.
Schon unterm Galgen, ist er noch bereit.
Das ist die sexuelle Hörigkeit.

Er ist schon sowieso verkauft mit Haut und Haar
Er hat in ihrer Hand den Judaslohn gesehn
Und sogar er beginnt nun zu verstehn
Dass ihm des Weibes Loch das Grabloch war.
Und er mag wüten gegen sich und toben —
Bevor es Nacht wird, liegt er wieder droben.

BALLADA O SEKSUALNEJ KONIECZNOŚCI

Taki to szatan, że się wszyscy trzęsą,
Rzeźnik: to on! A wszystko inne: mięso!
Najgorszy pies i alfons też nie słaby!
A jego kto nareszcie zgnoi? Baby!
Bo można sobie nie chcieć, albo chcieć,
I tak, co chce, to z chłopem zrobi płeć.

Nie zważa, co tam kodeks karny albo ksiądz,
Nie robi sobie nic ze sprośnych żądz,
Wie, że kto ujrzał babę, ten już wpadł,
Więc ma dla dziwek tylko drąg i bat!
Powtarza sobie wciąż, jakie to głupie...
A przyjdzie noc: i leży znów na dupie.

Widzieli już, jak drugi ledwo zipie,
Jak się największy mózg pogrąża w cipie!
Już klęli się, że to największy gbur wie!
I komu dali się pogrzebać? Kurwie!
Bo można sobie nie chcieć, albo chcieć,
I tak, co chce, to z chłopem zrobi płeć.

Ten do kościoła biega, tamten wierzy w sąd
I przeciw babie tworzą wspólny front!
Ten nie je pieprzu, ten surowych jaj,
Ten sił swych nadmiar wkłada w sport lub kraj
I widzi życia sens jedynie w grupie...
A przyjdzie noc: i leży znów na dupie.

I stoi taki, już ma w pętli głowę
I wapno czeka w grobie już gotowe,
Już oprócz stryczka nie ma dlań podrywki,
I co ma ten idiota w głowie? Dziwki!
Bo można sobie nie chcieć, albo chcieć,
I tak, co chce, to z chłopem zrobi płeć.

Już go w kawałki tną, już go ładują w kosz
I Judasz przepił już za niego grosz,
Już nawet ten ledwie dyszący trup
Zrozumiał fakt, że w babie znajdzie grób!
W pysk sobie pluje, sam na siebie tupie...
W przyjdzie noc: i leży znów na dupie.

DER KANONEN-SONG

John war darunter und Jim war dabei
Und Georgie ist Sergeant geworden
Doch die Armee, sie fragt keinen, wer er sei
Und sie marschierte hinauf nach dem Norden.
Soldaten wohnen
Auf den Kanonen
Vom Cap bis Couch Behar.
Wenn es mal regnete
Und est begegnete
Ihnen 'ne neue Rasse
'ne braune oder blasse
Da machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar.

Johnny war der Whisky zu warm
Und Jimmy hatte nie genug Decken
Aber Georgie nahm beide beim Arm
Und sagte: die Armee kann nicht verrecken.
Soldaten wohnen
Auf den Kanonen
Vom Cap bis Couch Behar.
Wenn es mal regnete
Und es begegnete
Ihnen 'ne neue Rasse
'ne braune oder blasse
Da machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar.

John ist gestorben und Jim ist tot
Und Georgie ist vermisst und verdorben
Aber Blut ist immer noch rot
Und für die Armee wird jetzt wieder geworben!
Soldaten wohnen
Auf den Kanonen
Vom Cap bis Couch Behar.
Wenn es mal regnete
Und es begegnete
Ihnen 'ne neue Rasse
'ne braune oder blasse
Da machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar.

PIEŚŃ O ARMATACH

John był wśród nich i Jim z nimi był,
A Georgie wyszedł na sierżanta,
Lecz armia nie pyta, byleś dobrze bił!
Na północ pomaszerowała cała banda.

Żołnierskie chaty
To są armaty,
Od Kaap po Kacz Bihar!
Więc jakby deszcz ich zlał,
A wyszło im na strzał
Coś blade albo śniade,
To zetrą na marmoladę,
Na befsztyk po tatarsku każdy by wziął i starł!

John na brak koców zgłaszał wiele skarg,
A Jim, że whisky ciepła, niebożę,
Ale Georgie obu wziął za kark
I powiada: Armia zdechnąć nam nie może.

Żołnierskie chaty
To są armaty,
Od Kaap po Kacz Bihar!
Więc jakby deszcz ich zlał,
A wyszło im na strzał
Coś blade albo śniade,
To zetrą na marmoladę,
Na befsztyk po tatarsku każdy by wziął i starł!

John już nie żyje i Jim także zdechł,
I Georgie też robaki karmi,
Lecz krew nie woda, nie każdemu pech!
Znów zaczyna się werbunek do armii.

Żołnierskie chaty
To są armaty,
Od Kaap po Kacz Bihar!
Więc jakby deszcz ich zlał,
A wyszło im na strzał
Coś blade albo śniade,
To zetrą na marmoladę,
Na befsztyk po tatarsku każdy by wziął i starł!

BALLADE, IN DER MACHEATH JEDERMANN ABBITTE LEISTET

Ihr Menschenbrüder, die ihr nach uns lebt
Lasst euer Herz nicht gegen uns verhärten
Und lacht nicht, wenn man uns zum Galgen hebt
Ein dummes Lachen hinter euren Bärten.
Und flucht auch nicht, und sind wir auch gefallen
Seid nicht auf uns erbost wie das Gericht:
Gesetzten Sinnes sind wir alle nicht —
Ihr Menschen, lasset allen Leichtsinn fallen
Ihr Menschen, lasst euch uns zur Lehre sein
Und bittet Gott, er möge mir verzeihn.

Der Regen wäscht uns ab und wäscht uns rein
Und wäscht das Fleisch, das wir zu gut genährt
Und die zuviel gesehn und mehr begehrt:
Die Augen hacken uns die Raben ein.
Wir haben wahrlich uns zu hoch verstiegen
Jetzt hängen wir hier wie aus Übermut
Zerpickt von einer gierigen Vögelbrut
Wie Pferdeäpfel, die am Wege liegen.
Ach Brüder, lasst, euch uns zur Warnung sein
Und bittet Gott, er möge uns verzeihn.

Die Mädchen, die die Brüste zeigen
Um leichter Männer zu erwischen
Die Burschen, die nach ihnen äugen
Um ihren Sündenlohn zu fischen
Die Lumpen, Huren, Hurentreiber
Die Tagediebe, Vogelfrein
Die Mordgesellen, Abtrittsweiber
Ich bitte sie, mir zu verzeihn.

Nicht so die Polizistenhunde
Die jeden Abend, jeden Morgen
Nur Rinde gaben meinem Munde
Auch sonst verursacht Müh'n und Sorgen
Ich könnte sie ja jetzt verfluchen
Doch will ich heute nicht so sein:
Um weitere Händel nicht zu suchen
Bitt ich auch sie, mir zu verzeihn.

Man schlage ihnen ihre Fressen
Mit schweren Eisenhämmern ein.
Im übrigen will ich vergessen
Und bitte sie, mir zu verzeihn.

BALLADA, W KTÓREJ MACHEATH PROSI WSZYSTKICH O PRZEBACZENIE

Wy, ludzie, którym po nas przyjdzie żyć,
Nie gańcie nas tak w czambuł i z przekąsem.
Że nas wieszają, nie należy drwić,
Z nieszczęsnych głupio śmiejąc się pod wąsem.
Nie klnijcie nas, upadłych, tak surowi
I złości pełni jak dzisiejszy sąd,
Bo w każdym z nas wypatrzyć można błąd!
Przyjrzawszy się naszemu przykładowi
Zawróćcie sami z lekkomyślnych dróg
I proście, aby mi przebaczył Bóg.

Od czaszki deszcz nam spływa aż do nóg,
Obmywa nam spaśnego cielska zwały
I oczy nasze wydziobuje kruk,
Że już za dużo chciały i widziały.
Doprawdy, człowiek zbyt wysoko mierzy!
A teraz tu wisimy wszyscy wraz,
Żarłoczne ptactwo rozdziobuje nas
Jak łajno końskie, co na drodze leży.
Korzystaj, bracie, z przestróg tych i trwóg
I pomódl się, by nam przebaczył Bóg.

Dziewuchy, co na gołe biusty
Schwytanych gdzieś na chatę wloką,
Łobuzy, co za grosz z rozpusty
Puszczają do tych dziwek oko,
Alfonsy, kurwy, złodziejaszki,
Mordercy ubabrani w krwi,
Wypędki, blat, niebieskie ptaszki,
Upraszam was, przebaczcie mi.

A te żarłoczne psy z policji,
Co od wieczora aż do ranka
Tak łupi, że nie wyrwiesz nic jej,
A tylko ciągła przepychanka!
Tych mógłbym przekląć, ale co tam!
Ponieważ to już kres mych dni,
O dalszy ściach się nie kłopotam
I proszę ich: przebaczcie mi!

Niech ktoś im pysk żelaznym młotem
Zdruzgoce i upuści krwi,
A potem już zapomnę o tym,
By rzec im też: przebaczcie mi.

Stosunkowo najwięcej wykazuje *Drugi finał za trzy grosze*, przy którym Broniewski musi być wymieniony jako współautor przekładu, mimo że robiłem z nim, co tylko chciałem. Poza tym *Jenny Piratka* i *Okropna pieśń o Mackie Majchrze*, które można by w jednej trzeciej określić jako parafrazujące Broniewskiego (chociaż trudno to bliżej sprecyzować i wyliczyć, bo większość cech wspólnych wynika z oryginału i z naturalnej konwergencji rozwiązań). Jeszcze tu i ówdzie znajdzie się szczypta zapożyczeń, zwłaszcza w finałach.

Jednakże większość moich tekstów nie ma w tym sensie, w praktyce, żadnego związku z Broniewskim: a czasami ktoś mógłby nawet powątpiewać, czy chodzi o ten sam utwór! Dodam dla pełnej jasności, że w tych wypadkach mój przekład jest z reguły bliższy oryginału. Czy to znaczy, że nie zawdzięczają one nic Broniewskiemu? Ależ w tym właśnie kryje się istota zagadnienia, że winien jestem Broniewskiemu tym więcej, im trudniej wskazać na sformułowanie, rym albo słowo, zdające się o tym świadczyć! Bo właśnie ich obecność to znak, że nie mogłem tych zbieżności ominąć z przyczyn zawartych w samym tworzywie, choć starałem się im przeciwstawić, podczas gdy w innych wypadkach na odwrót: właśnie starałem się iść tropem zbliżonym do Broniewskiego, nie skrępowany obawą, że ktoś mi zarzuci dosłowność.

Podobne mechanizmy opisywałem już tłumacząc Vachela Lindsaya i Edwarda Leara, w czym pomagał mi bez widocznych cytatów zwłaszcza Gałczyński, a także Soter Rozbicki, Tuwim lub Janusz Minkiewicz.

Spójrzmy na kilka szczegółów.

Za przykład niech posłuży *Jenny Piratka*. Znajdą się w niej zarówno duże zbieżności, wynikłe z przyczyn obiektywnych i z doskonałości pewnych rozwiązań Broniewskiego, jak i różnice w miejscach, gdzie nie zrozumiał on należycie oryginału lub niebacznie utracił z nim kontakt.

Dwa pierwsze kanta kończą się z niewielką różnicą, gdy nad miastem zawisła groźba piratów, pytaniem gości, patrzących na pomywaczkę: Co ona ma przy tym taki zły uśmiech? dosłownie: *Was lächelt sie dabei?* i *Was lächelt die so bös?* Pierwszy odpowiednik u Broniewskiego: *Ach, tak nie śmieje się nikt!* w ogóle nie ma sensu, a w drugim: *Ach, jej uśmiech budzi lęk!* precyzyjną sytuację i spostrzeżenie zastąpił z gruba ciosany liczman bez pokrycia. W obu zlikwidowano formę pytającą, na której polega tu cały efekt. W rezultacie drugą połowę obu kant trzeba było zupełnie przebudować.

W refrenie u Broniewskiego: *okręt weźmie miasto na cel*. Podług oryginału: ostrzela je. Po polsku wyraża się to jeszcze lepiej: da ognia. Wziąć na cel można, owszem, z jednej broni coś niedużego, ale nie z czterdziestu armat całe miasto, które tak czy owak zajmować musiało pół horyzontu! W dodatku byłaby to ledwie pogróżka i do tego jeszcze mało zauważalna.

Spośród wielu innych niedociągnięć odnotujmy szczególnie bezsensowne: *piratów stu wysiądzie i zbliży się skrycie*. Wszak nie mają ani powodu kryć się, ani możliwości! W oryginale: *Und werden in den Schatten treten*. Wkroczą w ten cień! czy pozamykanych domostw i osłoniętych podcieni, czy dymu i kurzawy, w każdym razie tłumacz tego w ogóle nie zrozumiał i podstawił w to miejsce kompletny absurd.

Liczba i waga tych błędów sprawiły, że mimo znacznego udziału trafnych rozwiązań i (co za tym idzie) niewątpliwych podobieństw *Jenny Piratka* jako całość była nie do przyjęcia i wymagała zmian tak istotnych, że tworzących w rezultacie całość nową i samoistną.

Nie każde bowiem podobieństwo w przekładach równa się zapożyczeniu.

Często rozwiązanie bywa tak oczywiste, że rozmaici tłumacze mogą albo muszą do niego dojść, każdy na własną rękę, z identycznym albo dość podobnym wynikiem.

Bo cóż nam pozostaje przy założeniu, że obaj przekładający poeci znają swe rzemiosło i że nieporadność, jako czynnik kształtujący tekst, uległa eliminacji?

Pozostaje nam materiał danego języka i jego obiektywne właściwości, w których się poeta i tłumacz musi obracać. Swoboda wyboru jest ogromna, nie jest jednak nieograniczona. Im lepszy zaś tłumacz i przekład, tym bardziej zmniejsza się dowolność rozwiązań, gdyż rozwiązania możliwe lecz nie najlepsze coraz skuteczniej eliminowane są na rzecz coraz bardziej zawężającej się grupy rozwiązań optymalnych. Dlatego złe przekłady mogą się od siebie różnić prawie bez ograniczeń, natomiast u dobrych tłumaczy przekłady, choćby niezależnie od siebie dokonywane, okazują się coraz bardziej podobne.

Jakby ktoś rozwiązywał równanie o wielu niewiadomych. Błędy mogą być najrozmaitsze i mieć na sobie piętno indywidualności tego, kto je popełniał. Ale trafny wynik jest tylko jeden i raczej nie wykazuje różnic osobowości. Metafora ta oczywiście nie jest do końca precyzyjna, wyraża jednak istotę problemu.

Znowu przykład z *Jenny Piratki*.

Okręt ma w oryginale 8 żagli i 50 armat. Czy to przypadek, że liczba ich po polsku zmienia się u Broniewskiego akurat na 7 oraz 40 i że ja te liczby zachowałem?

Und das Schiff mit acht Segeln
Und mit fünfzig Kanonen
Wird entschwinden mit mir.

Po prostu wszystkie inne liczebniki polskie, jakie można by tutaj umieścić, dyskwalifikują się przez brak eufonii albo rytm nieodpowiedni do wiersza lub śpiewu.

Broniewski rozwiązał ten rachunek idealnie. W każdym innym rozwiązaniu kryłby się błąd. Ale na tym nie koniec! Bo dużo efektowniej śpiewa się na pełnym oddechu dwóch sylab i szerokich samogłosek *okręt* niż w oryginale *Schiff*. Nawet i trzy grupy spółgłosek w *czterdzieści* dają tu pożądany efekt onomatopei, trzasku żagli, morza i wichru, lepszy aniżeli w zdławionym *fünfzig*. Jest to przypadek, ale dobrze wykorzystany. I w rezultacie po polsku ten refren okazuje się bez porównania lepszy niż w oryginale.

Chociaż zły tłumacz potrafiłby i to zepsuć.

Nawet w ostatniej linijce Broniewski precyzyjnie wydobył z naszej polszczyzny tę formułę: *zabierze mnie w dal!* w której nic się już nie da ulepszyć. Dzięki odniesieniom do tradycji polskiego sentymentu i kiczu formuła ta idealnie podsumowuje fantazje i postać Jenny Piratki, lepiej się też dając zaśpiewać, przez co znów góruje nad tekstem niemieckim.

Takie przypadki zdarzają się. Bo nieprawdą jest

powtarzany wciąż przez ignorantów frazes, że przekład zawsze musi być gorszy od oryginału.

Oczywiście bywa też i na odwrót. W kantach *Jenny Piratki* nie brak miejsc, w których przekład polski nie może dorównać oryginałowi. To samo powiedzieć można o *Mackie Majchrze*, gdzie w najlepszym razie zbliżamy się do jakości oryginału, nigdy jednak w pełni jej nie osiągając.

Poza przypadkami językowymi działa tu prawdopodobnie brak adekwatnego układu odniesień. Po prostu w kategoriach socjologicznych polski świat przestępczy i jego tradycje nie były nigdy porównywalne do niemieckich.

Zdarza się więc i takie nawiązanie, ze po Broniewskim już lepiej zrobić nie można.

Wówczas nie ma rozsądnego wyjścia poza tym, żeby od niego przejąć gotowe rozwiązanie i czasem (choć nie zawsze) jałowe byłoby dociekanie, czy to pożyczka, czy doszłoby się do tego samemu? Tak czy owak byłoby oczywistym absurdem i szkodnictwem psucie jakiegoś miejsca lub szczegółu tylko dlatego, że najlepsze już znalazł Broniewski albo ktoś inny! O tej uniwersalnej zasadzie rzemiosła i etyki zawodowej tłumacza pisałem już obszernie i wielokrotnie, zwłaszcza w miesięczniku *Literatura na świecie*, i reguła ta (nie przeze mnie zresztą wymyślona i podzielana przez wielu najznakomitszych tłumaczy, od Boya właśnie po Swinarskiego i Leca) została już dzięki temu, jak sądzę, ugruntowana w naszych obyczajach i świadomości. Może z wyjątkiem garstki małych ambicjuszków lub zawistników, na których poziomie zjadliwe plotki i pretensje zawsze będą się liczyły bardziej od rzeczowych argumentów: ale z tymi dyskutować nie warto.

Z identycznymi pretensjami spotykał się (i też je z pogardą traktował) sam Brecht.

Właśnie w *Operze za trzy grosze* umieścił songi, jak wiadomo, nawiązujące do cudzych ballad, zwłaszcza Francois Villona i Rudyarda Kiplinga, przy czym tu i ówdzie korzystał z gotowych sformułowań, które znalazł w ich niemieckich przekładach K. L. Ammera i innych.

Niektórzy z mniej rozumiejących krytyków czepiali się o to Brechta i podnosili rejwach, że to plagiat.

Sprawa ta przetrwała w dziejach literatury jako sławny dokument krytykanckiej ciemnoty.

Jako ilustracja tegoż problemu niech nam posłuży *Okropna pieśń o Mackie Majchrze*, w której podobieństwa między przekładami Broniewskiego i moim są bardzo wyraźne. Mam jednak pewność i mógłbym to udowodnić (przeciwnie niż we wspomnianym już *Drugim finale*), że są to zbieżności samorzutnie wynikające z materiału językowego, do których musi dojść samodzielnie każdy tłumacz znający się na swoim rzemiośle.

Wreszcie odrębna kategoria to te nawiązania dc Broniewskiego, których trzeba unikać.

Z pierwszego finału w jego wersji pamięta się wspaniale przez kogoś zaśpiewane: *Bo człek ma prawo na tej biednej ziemi...* itd. Tylko że ziemia wcale nie jest biedna i nic w oryginale nie uzasadnia tego epitetu. A początkowe: *Bo...* nie ma w ogóle sensu. Polly wcale nie pyta: dlaczego? i ojciec jej nie ma powodu odpowiadać zdaniem rozpoczynającym się od: *Bo...* Jej pytanie jest zupełnie inne: czy to cel zbyt wygórowany? czy za wiele bym chciała? Sensowna odpowiedź mogłaby się zacząć od: tak! albo: nie! Brecht i pan Peachum wybierają trzecią możliwość: kaznodziejską perorę o ludzkim prawie do szczęścia, która w treści jest odpowiedzią na pytania Polly, chociaż nie zaznacza tego gramatycznie. Ta zasada ścisłego wiązania ze sobą poszczególnych kwestii trwa przez cały finał. Natomiast u Broniewskiego związki te są rozbite i pozostają tylko zbanalizowane przez brak dialogu mędrkowania trzech osób, jakby wcale się ze sobą nie kontaktujących a w dodatku podstawowa formuła i refren: *Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so!* zastąpiona jest najzupełniej dowolnie wprowadzonym refrenem: *że forsy brak*. Ten drobny z pozoru szczegół unicestwia myśl przewodnią całego finału, wyrażoną też w jego tytule: *o niepewności sytuacji ludzkiej*. Sprzęgło się z tym niedokładne rozumienie oryginału i w ten sposób jego kluczowe hasło *sytuacja* zginęło bez śladu, rozmienione raz na *egzystencję*, raz na *warunki*, a przeważnie na *forsę*.

Podobne zjawiska występują i gdzie indziej, choć już nie tak jaskrawo. I nie można ulegać sentymentowi do śpiewanych formuł, które zapadły nam w ucho, gdybyśmy za nie musieli płacić fałszowaniem utworów Brechta, w szczególności zaś przypisywaniem mu wulgaryzacji, której nie ma w oryginale.

Wulgaryzacja sensu jest bowiem czymś o wiele zdrożniejszym niż np. wulgaryzacja stylu i słów.

Nie można godzić się na to, że wykonawca i słuchacz upoją się przez chwilę brzmieniem jednego zdania, nie myśląc o jego treści lub wyrywając ją z kontekstu.

Byłoby to złe przeliczenie.

A co gorsza, sprzeczne z podstawowymi założeniami teatru Brechta. Wstrzykiwanie mu tego właśnie werbalizmu i biernego umysłowo poddania się scenicznej emocji, których zwalczaniu Brecht poświęcił całą swą działalność na gruncie teatru. Że nawet jego własne dzieła tak łatwo i często sprowadzane są do swej odwrotności, to jeden więcej dowód, jak potrzebna była brechtowska reforma teatru i jak problem ten do dziś nie stracił aktualności.

Tak oto rozmaite sposoby nawiązywania do Broniewskiego w przekładzie *Opery za trzy grosze*, jakie tu zademonstrowałem, ukazują w skrócie cały problem konstruktywnego i właściwie rozumianego korzystania z prac swych poprzedników, na które nie może zamknąć oczu żaden tłumacz, rzetelnie podchodzący do swego rzemiosła. Nie tylko wówczas, gdy jest to *Opera za trzy grosze* i prekursor tak znakomity jak Władysław Broniewski.

Na niektóre zaś pytania do końca trudno dać jednoznaczną odpowiedź.

Na przykład *Ballada, w której Macheath prosi wszystkich o przebaczenie*, prezentuje gatunek, w którym Broniewski bywał najlepszy, mianowicie coś w rodzaju poezji publicystycznej. Jest to w pewnym sensie tekst bardziej efektowny niż ten, którym go zastąpiłem w sztuce. Można mu w ogólności to jedynie zarzucić, że właściwszy Brechtowi tok rozumowania i refleksji tłumacz zastępuje zbyt często hasłami, których efekt jest bardziej plakatowy niż rozumujący. Komu chodzi o taką wymowę poezji Brechta i jej często podwójne dna i wydźwięki, może odczuć niedosyt; a kto woli prostotę impresji, temu bardziej odpowiadać będzie tekst Broniewskiego.

Może to być zarazem ilustracja dwóch różnych metod czytania oryginału i przekazywania go.

Dwóch metod na scenie (choć nie w literaturze) do pewnego stopnia równorzędnych, tak długo, dopóki pozbieżność ich nie spowoduje między jedną a drugą niezamierzonych sprzeczności.

Chociaż w całości nowy tekst *Opery za trzy grosze* jest tu wykonywany po raz pierwszy, niektóre songi z niego sprawdziły się już u publiczności. Upamiętniła się zwłaszcza *Ballada o seksualnej konieczności*, którą w warszawskim Teatrze Ateneum śpiewała Krystyna Janda w spektaklu *Niebo zawiedzionych*, i z tegoż *Pieśń o Salomonie* w wykonaniu Tadeusza Chudeckiego oraz *Ballada sutenerska* Elżbiety Kamińskiej i Jana Szurmieja, które przełożyłem najpierw na prośbę tych aktorów, gdy zapragnęli już w trakcie prób zastąpić stare przekłady moimi. *Jenny Piratka* w wykonaniu Danuty Hering i trzy songi śpiewane przez Elżbietę Wojnowską znalazły się w recitalach, które przygotowałem w całości z Brechta na prośbę tych piosenkarek.

Każda z tych okazji pomaga w odkrywaniu na nowo Brechta, mówiącego znów najprawdziwiej, po swojemu, bez patyczkowania się i bez figowych listków.

W długoletnim zakłamywaniu jego twórczości miały swój udział także i tłumaczenia. Z umyślnej obłudy albo przez nieporadność, niechcący, a czasami już nie wiadomo dlaczego, gdy u jakiegoś tłumacza jedno połączyło się z drugim.

Na szczęście nie takie było pierwsze pojawienie się Brechta w Polsce i oby to następne, już nie nękane presją trwóg i zgorszeń sprzed lat niemalże sześćdziesięciu, pozwoliło mu się znów odezwać pełnym i własnym głosem.

Polskie teksty songów Bertolta Brechta w przekładzie Roberta Stillera

Suplement do programu
Cena 40 zł

Wydawca
Teatr im. J. Osterwy w Lublinie
ul. Narutowicza 17, tel. 242-44
Kasa tel. 244-36
Skład i druk: LZGraf. Zam. 204/86 Nakład 1000 F-3/25