

**KURT
WEILL**

**BERTOLT
BRECHT**

25 zborów
Dzielo Dokumentacji ZG ZASP

**OPERA
ZA TRZY
GROSZE**

PREMIERA • 24. 03 '90

BL90

TEATR ROZRYWKI

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
DARIUSZ MIŁKOWSKI
Kierownik Muzyczny
JERZY JAROSIK



KLAUS MANN

ZŁOTE STRONY KRYZYSU

W dziwny sposób okres od 1928 do 1930 nie kojarzy się w moich wspomnieniach z powszechną nędzą i napięciami politycznymi. Raczej z dobrobytem i bardzo ożywionym życiem kulturalnym. Oczywiście wiedziałem, że straszliwie wzrasta liczba bezrobotnych — czy były to trzy miliony? Czy nawet pięć? Można było mieć tylko nadzieję, że rząd podejmie jakieś środki zaradcze. Poza tym wyglądało na to, że interesy idą całkiem nieźle, mimo „kryzysu”, o którym tak wiele czytało się w gazetach. W każdym razie, w kulturze zarabiano dobrze; będący na fali niemieccy pisarze, aktorzy, malarze, reżyserzy i muzycy opływali w pieniądze. Wciąż jeszcze silna, choć rzekomo zrujnowana klasa średnia pozostała chętna i zdolna do wydawania znacznych sum na bilety do teatru, na książki, obrazy, czasopisma i płyty gramofonowe. Pewien gangster o nazwisku Frick rządził gdzieś na środkowoniemieckiej prowincji, w Berlinie jednak wszystko toczyło się swoim utartym torem. „Strich” prosperował na Tauentzinstrasse (już nie tak dziko jak w dniach inflacji, wciąż jednak szampańsko), w „Haus Vaterland” miały miejsce sztuczne burze i zachody słońca, lokale nocne były przepelnione, galeria Alfreda Flechtheima sprzedawała kubistyczne obrazy Picassa, Fritz i Massary świętował triumfy w kolejnym wznowieniu Lehara, w salonach na Kurfurstendamm, w Grunewaldzie i w Tiergarten zachwycono się najnowszym filmem René Claira, ostatnią inscenizacją Maxa Reinhardta oraz koncertem Furtwängla, u pani Stresemann odbywały się wielkie przyjęcia, o których opowiadano sobie w eleganckim świecie.

Był to czas odkryć. Przemysł ciężki odkrył „konstruktywne siły” w narodowym socjalizmie, Erich Maria Remarque odkrył niesamowitą atrakcyjność nieznanych żołnierzy. „Ludowi chuligani” odkryli smierzące bomby i białe myszy jako argumenty przeciw filmom pacyfistycznym lub nawet takim, które nie dość zachwycały się wojną. Zmyslny poeta Bertolt Brecht odkrył starą angielską „Beggar's Opera”, która w jego opracowaniu jako „Opera za trzy grosze” zapełniała widowie. „Tout Berlin” gwizdał piękne ballady Narzeczonej Pirata — Jenny i Mackie Majchra, któremu nie można było udowodnić.



Lotte Lenya: „TO BYŁY CZASY!”

Elżbieta Hauptmann, sekretarka i nieodstępny cień Bertolta Brechta z połowy lat dwudziestych, była pierwszą osobą, która przeczytała o ogromnym sukcesie wznowionej w Londynie *Opery żebraczej* Johna Gay'a. Zamówiła bezzwłocznie egzemplarz sztuki i natychmiast po jej otrzymaniu zaczęła w wolnych chwilach tłumaczyć na surowo tekst, oddając scena po scenie gotowe niemieckie tłumaczenie Brechtowi. Owe rajfurki, włóczędzy i żebracy osiemnastowiecznego Londynu tworzyli świat, który zachwyił Brechta; dlaczegoż nie dać im przemówić językiem jego ojczyzny? W przerwach pracy zaczął Brecht — dla zabawy, dla rozrywki — majsterkować przy tej czy innej scenie, usuwać rzeczy, które mu nie odpowiadały, zmieniać i dodawać własne pomysły.

Tak postępował zawsze. Jest to (jak twierdzili wielbiciel) adaptowanie, własne interpretowanie, współtworzenie, aktualizowanie czy też (ten pogląd reprezentowali przeciwnicy Brechta) rozbój, plagiatstwo, bezwstydnie przywłaszczanie sobie utworów dawnych mistrzów — Marlowe'a, Shakespeare'a, Villona, czy nawet prawie współczesnych pisarzy, jak Kipling, Gorki i Klabund. Nad krótko ostrzyżoną głową Brechta rozpełtały się wzniecone przez krytyków burze, które trwały bez przerwy przeszło trzydzieści lat; jedni nazywali jego twórczość genialną, inni — podłą szarlatańską prowokacją. „Dlaczego mielibyśmy twierdzić, że Brecht nie kradnie? — powiedział ostatniego lata jeden z berlińskich przyjaciół. — Są to jednak genialne kradzieże”. — Brecht nie bronił się z zasady przed żadnymi zarzutami, zachowując tajemnicze, obojętne i pełne wzdargi milczenie. (...)

Jednakże chodzi tutaj nie o skład egzotycznej mieszanki ziarna, które ulegało przetrzawieniu w twórczym procesie. Faktem jest, że nikt nie ma już dzisiaj najmniejszej wątpliwości, iż Elżbieta, tłumacząc owej zimy 1927—1928 roku tekst *Opery żebraczej*, wykazała wspaniałe wyczucie. Brecht zaprosił do

siebie natychmiast Kurta Weilla i oświadczył mu, że znalazł sztukę, do której Weill będzie mógł skomponować „ilustrację muzyczną”.

Była to druga współpraca Brechta z Weillem — i pierwszy wspólny pełnospektaklowy utwór muzyczny.

Na początku 1928 r. dowiedzieliśmy się przypadkiem, że młody niemiecki aktor, Ernst — Josef Aufricht, który postanowił zostać producentem, wynajął Theater am Schiffbauerdamm. Aufricht, pełen optymizmu, rozpoczął poszukiwania sztuki, która uświetniłaby uroczystość powtórnego otwarcia tego przybytku teatralnego. Jako kierownik literacki zaangażowany został Heinrich Fischer, jako reżyser — Ulrich Engel, jako scenograf — Caspar Neher. Rozpoczęło się polowanie na sztukę — u wydawców, agentów wydawniczych, w legendarnych kawiarniach, gdzie zbierała się cyganeria artystyczna. U Schlichtera udało się Aufrichtowi wyłowić Brechta. Kilka dni później, pewnego deszczowego wieczoru, służąca Aufrichta zgłosiła się do pracowni Brechta po rękopis, który przemoczony kompletnie, odniosła wkrótce z powrotem. Przeczytał go i Aufricht i Fischer — i obaj stwierdzili natychmiast, że jest to sztuka, jakiej poszukują! Na pierwsze przedstawienie! Data otwarcia teatru została wyznaczona przez Aufrichta na dzień 2^o sierpnia; konieczność dotrzymywania terminów przerażała Brechta. Zwołano pośpiesznie naradę, na której stwierdzono, że jedynym wyjściem z sytuacji byłby natychmiastowy wyjazd z Berlina — by Brecht i Kurt mogli w spokoju wykończyć cały materiał. Ale dokąd? Ktoś zaproponował spokojną, małą miejscowość na francuskiej Rivierze. Poszły w świat telegramy, rezerwujące mieszkania, i już 1 czerwca — Kurt i ja pociągiem, Brecht, Helena Weigel i ich syn Stefan samochodem — wyruszyliśmy na południe. Brechtowie wynajęli domek w pobliżu plaży; my zamieszkałiśmy w pobliskim hotelu. Obaj panowie pisali i przerabiali gorączkowo sztukę — z krótkimi przerwami na kąpiel; pamiętam Brechta brodzącego w morzu, z podwiniętymi nogawkami, w czapce i z cygarem w ustach. Dostałam rolę Spelunken-Jenny. Weigel miała grać



rolę opiekunki domu publicznego — pracowałyśmy zatem nad swoimi kreacjami. Gdy wracaliśmy do Berlina, Brecht i Kurt mieli już prawie całkowicie wykończony egzemplarz dla Engla, reżysera przedstawienia; dekoracje Nehera były już zaprojektowane, rysunki czekały już od kilku tygodni. Pierwszy etap pracy był zatem poza nami.

Spośród całego tłumu wytwornych kibiców przyglądających się próbom pamiętam tylko jednego: powieściopisarza i dramaturga Liona Feuchtwangera, któremu zawdzięczamy wspaniały pomysł z tytułem. Feuchtwanger zaproponował nowy tytuł sztuki: *Die Dreigroschenoper*, na co Brecht zgodził się bez chwili zastanowienia, wprowadzając tę nazwę natychmiast na afisze. (...) Jak było do przewidzenia, ostatnia próba kostiumowa przeciągnęła się do piątej nad ranem. Wszyscy byli wykończeni nieustannymi krzykami i klótniami (...) wydawałoby się, że widowisko trwa o całe godziny za długo. Aufricht dopytywał się na prawo i lewo, czy ktoś nie zna jakiejś innej sztuki, którą można by w ciągu kilku najbliższych dni przygotować. Wśród szacownych kół berlińskich rozeszła się pogłoska, że Brecht i Weill zamierzają zrobić publiczności afront jakąś śmieszna mieszanina opery, operetki, kabaretu, teatru bulwarowego, obcego amerykańskiego jazzu i czegoś tam jeszcze; dlaczego przedstawienie nie zostało zdjęte przed premierą? (...) Aż do sceny w stajni publiczność zachowywała się zimno i apatycznie, jakby przekonana, że przyszła na murowaną klapę. Dopiero później, po „kanonowym” songu, podniosła się nieopisana wrzawa — i, odtąd wiedzieliśmy już na pewno (było to wspaniałe!), że publiczność jest z nami.

Od tego dnia ogarnęła Berlin gorączka *Opery za trzy grosze*. Na ulicach nie gwizdano już innych melodii. Otwarty został „Bar Za Trzy Grosze”, w którym grano wyłącznie nasze melodie. „Styl Brechta” i „styl Weilla” znalazł natychmiast niewolniczych naśladowców wśród innych dramaturgów i kompozytorów.

„Theatre Arts”, 1957



BERTOLT BRECHT

OPERA ZA TRZY GROSZE
(DIE DREIGROSCHENOPER)

KURT WEILL

przekład

Bruno Winawer, Władysław Broniewski, Barbara Witek-Swinarska

obsada:

Szczur Teatralny
Mackie Majcher
Jonathan Peachum,
właściciel firmy
„Przyjaciół żebraka”
Celia Peachum,
jego małżonka
Polly Peachum,
jego córka
Brown,
szef policji londyńskiej
Lucy,
jego córka
Jenny Knajpiarka

Filch
banda Mackie Majehra

JACENTY JĘDRUSIK
WIESŁAW CICHY (goś.)
STANISŁAW PTAK (goś.)

ELŻBIETA OKUPSKA

MARIA MEYER

JACEK BRZOSTYŃSKI

BOGUSŁAWA ZARĘBSKA

RENATA ZARĘBSKA (goś.)
LIDIA MAJERCZAK
MIROSLAW KSIAŻEK
DARIUSZ BANASZCZYK
MICHAŁ BIAŁECKI
ANDRZEJ JAKUBCZYK
LUKASZ JURKOWSKI
PIOTR KOŁODZIEJCZYK
DARIUSZ NIEBUDEK
ROMAN WAWRECZKO

reżyseria i scenografia

MARCEL KOCHAŃCZYK

kostiumy i figury z galerii Pana Peachuma

DOROTA MORAWETZ

kierownictwo muzyczne

JERZY JAROSIK, PIOTR ŁOBOŚ

choreografia

WOJCIECH MISIURO

przygotowanie wokalne solistów

EWA MENDEL

przygotowanie wokalne zespołu

JAN WIERZBICA

asystent reżysera

ROMAN WAWRECZKO

asystent scenografa

ANNA POMORSKA

inspicjenci

KRZYSZTOF SZRETER

ZDZISŁAW OGOS

sufler

BEATA HURNIK

ORKIESTRA TEATRU ROZRYWKI POD DYREKCJĄ PIOTRA ŁOBOSA

obsada:

ładacznice

KRYSZYNA CIESZYŃSKA

URSZULA KAMYSZ

MARIOLA KUBIK

MALGORZATA OCHABOWICZ

ALEKSANDRA STUKA

JOLANTA SZEWCZYK

zebracy

KATARZYNA BUCZKOWSKA

ANITA KOPEĆ

MALGORZATA PERKOWSKA

MICHAŁ BRYŚ

WIESŁAW GAWĘLEK

JULIAN HASIEJ

JANUSZ KRZYPKOWSKI

KRZYSZTOF KURLEJ

ZBIGNIEW MIKOŁASZ

MAREK PIOTROWSKI

PIOTR ŚMIGIELSKI

MAREK WINKIEL

ANDRZEJ WOŹNIAK

ELIAS CANETTI

WSZYSTKO NIE TAK

Pod koniec sierpnia byłem z Ibby na premierze „Opery za trzy grosze”. Wyrafinowane przedstawienie, wykalkulowane na zimno. Było najdokładniejszym wyrazem tamtego Berlina. Publiczność szalała ze swojego powodu, to byli oni i spodobali się sobie. Najpierw było ich żarcie, potem ich moralność, nikt nie mógłby lepiej tego przedstawić, wszystko wzięli dosłownie. Teraz zostało to powiedziane, żadna swinia nie mogłaby czuć się przyjemniej. Zatoszczono się o zniesienie kary: konny posłaniec na prawdziwym koniu. W przeraźliwie nagie samozadowolenie rozprzestrzeniające się z tego przedstawienia uwirzy tylko ten, kto sam je przeżył. Jeżeli zadaniem satyry jest piętnowanie ludzi za popełnianą przez nich nieprawość, za ich słabości rozrastające się i rozmnażające do rozmiarów drapieżnych bestii, to tutaj wręcz przeciwnie — uwielbiono to wszystko, co zwykle wstydliwie się ukrywa; najtrafniej i najskuteczniej wyszydzono współczucie. Z pewnością wszystko to było tylko zapożyczeniem, przyprawionym kilkoma nowymi wulgaryzmami, jednak te właśnie wulgaryzmy były czymś naprawdę oryginalnym. Operą to to na pewno nie było, ani też — czym miało być według pierwotnych zamierzeń — wysmianiem opery. Było to operetką — to jedyna niesfalszowana rzecz w tym przedstawieniu. Przeciwno słodkiutkiej formie operetki wiedeńskiej, w której ludzie znajdowali bez przeszkód wszystko, czego sobie życzyli, wystawiono tu inną, berlińską formę: z bezwzględnością, nikczemnością i lajdactwem, i z banalnym usprawiedliwieniem tego wszystkiego — czego życzyli sobie oni nie mniej, czego życzyli sobie prawdopodobnie jeszcze bardziej, niż owych słodkości. Moja przyjaciółka nie wykazała zrozumienia tego wszystkiego i była nie mniej ode mnie zaskoczona szalem publiczności, która z zachwyty najchętniej rozniosłaby wszystko na drobne kawalki. „Romantyzm przestępców”, powiedziała, „wszystko nie tak”, i mimo że byłem jej wdzięczny, odczuwałem i wyrażałem to samo „nie tak” — to mieliśmy jednak oboje zupełnie co innego na myśli. Jej zdaniem (które było bardziej oryginalne niż sam utwór) każdy chciałby być jedną z tych fałszywych zebranych figur i tylko za bardzo się bał, by zaistnieć w ten sposób. Widziała w tym udaną formę obłudy, użyteczną skłonność do biadolenia którą tu poddano kontroli i manipulowano tak, by



dając uciechę spełnienia uwalniać zarazem od odpowiedzialności za nie. Ja widziałem to o wiele prościej: każdy uważał, że jest Mackie Majchrem, i wreszcie został otwarcie przedstawiony, zaaprobowany, nawet podziwiany. Nasze ujęcia rozumiały się, ponieważ jednak nie miały punktów styecznych — nie przeszkadzały sobie nawzajem.

BERTOLT BRECHT

GDYBY REKINY BYŁY LUDŹMI

„Gdyby rekiny były ludźmi — zapytała pana K. córeczka jego gospodyni — czy byłyby miłsze wobec małych rybek?” — Z pewnością — odpowiedział. Gdyby rekiny były ludźmi, wybudowałyby w morzu potężne klatki: z wszelkiego rodzaju pokarmem w środku zarówno roślinnym jak i zwierzęcym. Postarałyby się, aby w klatkach zawsze była świeża woda i w ogóle poczyniłyby wiele różnych posunięć sanitarnych. Gdyby rybka, na przykład, zranila sobie płetwę, założono by jej natychmiast opatrunek, aby przypadkiem nie umarła rekinom przedweznie. Aby rybki nie stały się markotne, miałyby od czasu do czasu wielkie święta wodne, ponieważ wesole rybki smakują o wiele lepiej niż smutne. W klatkach oczywiście byłyby też szkoły, w których rybki uczyłyby się, jak pływać w paszczy rekina. Najważniejsze byłoby rzecz jasna moralne wychowanie rybek. Uczono by je, że największą i najpiękniejszą jest rzeczą, kiedy rybka sama z radością ofiaruje się rekinowi, a także — iż należy wierzyć w rekiny, szczególnie kiedy te mówią, że troszczą się o świetlaną przyszłość małych rybek. Wpojono by rybkom, że ta przyszłość zagwarantowana jest pod warunkiem, że nauczą się posłuszeństwa. Rybki musiałyby się wystrzegać wszelkich niskich, materialistycznych, egoistycznych i marksistowskich tendencji, a gdyby któraś z nich zdradzała takie skłonności, należałoby natychmiast informować o tym rekiny. Gdyby rekiny były ludźmi, prowadziłyby oczywiście wojny między sobą, aby zdobyć obce klatki i obce rybki. Prowadzenie walki powierzyłyby swoim rybkom. Uczyłyby je, że między nimi a rybkami innych rekinów istnieje ogromna różnica. Tamte rybki — głoszą im — choć jak wiadomo są nieme, milczą jednak w całym obcych językach i z tego powodu nie ma szans na porozumienie. Każda rybka, która zabiłaby na wojnie parę innych rybek — wrogich, milczących w

obcym języku — przyczepiłyby mały order z wodro-rostów i nadały tytuł bohatera. Gdyby rekiny były ludźmi, popierałyby również sztukę. Miałyby piękne obrazy przedstawiające rekinie zęby w cudnych kolorach, ich gardła jako ogrody rozkoszy, w których można cudownie baraszkować. Teatry na dnie morza pokazywałyby jak dzielne rybki entuzjastycznie, w takt pięknej melodii, z kapelą na czele wpływają w paszcze rekinów — rozmarzone, ululane najpiękniejszymi myślami. Mielibyśmy też religię, gdyby rekiny były ludźmi. Uczylaby ona, że prawdziwie życie rybek zaczyna się dopiero w brzuchu rekina. A poza tym, gdyby rekiny były ludźmi, przestałoby być tak, jak ma to miejsce obecnie — że wszystkie rybki są równe. Niektóre z nich otrzymałyby urzędy i zostały postawione ponad innymi. Tym ciut większym wolno by było nawet pozerać mniejsze. Dla rekinów byłoby to przyjemne, ponieważ same mogłyby częściej zjadać tłustsze kawałki. Zaś większe, piastujące stanowiska rybki dbałyby o porządek wśród ryb, byłyby nauczycielami, oficerami, inżynierami budowy klatek itd. Krótko mówiąc, nastalaby wreszcie w morzu kultura, gdyby rekiny były ludźmi."

HISTORYJKI O PANU B.

Dialektyka

Kiedy pan B. był małym chłopcem, jego promocja z tercjji zależała od klasówki z francuskiego. Praca klasowa wypadła źle. To samo przytrafiło się koledze pana B. tylko z łaciny. Kolega wymazał gumą kilka błędów, poszedł do profesora i zażądał lepszego stopnia. Otrzymał jeszcze gorszy, wytarte miejsca i poprawę. rzuciły się w oczy. Pan B. zrozumiał niedoskonałość tej metody. Wziął czerwony atrament, podkreślił w swojej pracy kilka miejsc, gdzie nie było błędów i poszedł do profesora. „— Na czym polega błąd?” Nauczyciel wpadł w zakłopotanie. Błąd nie było. „Jeśli pan profesor tak bardzo pomylił się co do ilości błędów — powiedział pan B. — to chyba należy mi się jednak lepszy stopień”. Nauczyciel ugiął się przed tą logiką. Pan B. przeszedł do następnej klasy.

Lata nauki

Na początku lat dwudziestych pan B. i dramatopisarz Carl Z. zostali zatrudnieni jako solidarnie odpowiedzialni dramaturgowie w Deutsches Theater, kie-



rowanym przez Maxa R. Czytywali więc od czasu do czasu jakąś nadesłaną przez naiwnego autora sztukę i uzgadniali, że to chała. Ich właściwa działalność polegała na przychodzeniu do teatru, napełnianiu teczek brykietami i wynoszeniu ich do domu. Dla pana B. było to zbyt uciążliwe. Namówił więc Carla Z., aby sam chodził do teatru i w imię solidarnej działalności odstępował mu połowę skradzionych brykietów.

Konsekwencja

Po przybyciu do stolicy pana B. ogarnęło nieprzeparte pragnienie auta. Zwrócił się do pewnej firmy samochodowej i w zamian za slogan reklamowy uzyskał prawo bezpłatnego użytkowania samochodu. Slogan brzmiał: „Oto auto, które klei się do każdego zakrętu”.

Jednakże na jakimś zakręcie auto nie przykleiło się do zakrętu tak, jak powinno i zamieniło się w kupę złomu. Pan B., któremu nie się nie stało, natychmiast sprowadził fotografa, kazał się sfotografować na tle wraku i przesłał firmie zdjęcie opatrzone nowym sloganem. Brzmiał on: „Oto auto, w którym przeżyjesz najgorszą krakę”. Dostał za to nowy samochód.

Historyczne porównanie

Po wojnie pewien senator Stanów Zjednoczonych twierdził, że jego kraj jest opanowany przez komunistyczny spisek. Za członków piątej kolumny uważani byli przede wszystkim intelektualisi i artyści... Również pan B. został oskarżony o postawę antyamerykańską i musiał stawić się przed komisją. Ta przedstawiła mu w charakterze dowodów jego wiersze i sztuki, wydane po angielsku. Pan B. oświadczył, że napisał coś całkiem innego i poprosił, aby jego utwory przetłumaczył dla komisji inny, lepszy tłumacz.

Komisja wyraziła na to zgodę i jej posiedzenia zamieniły się na jakiś czas w seminarium filologiczne. Po przesłuchaniu pan B. powiedział z satysfakcją: „— Nawet Heinemu nie udało się doprowadzić do tego, aby policja przetłumaczyła mu na nowo jego utwory”.

tłumaczył Klement Bialek

1800