+P3

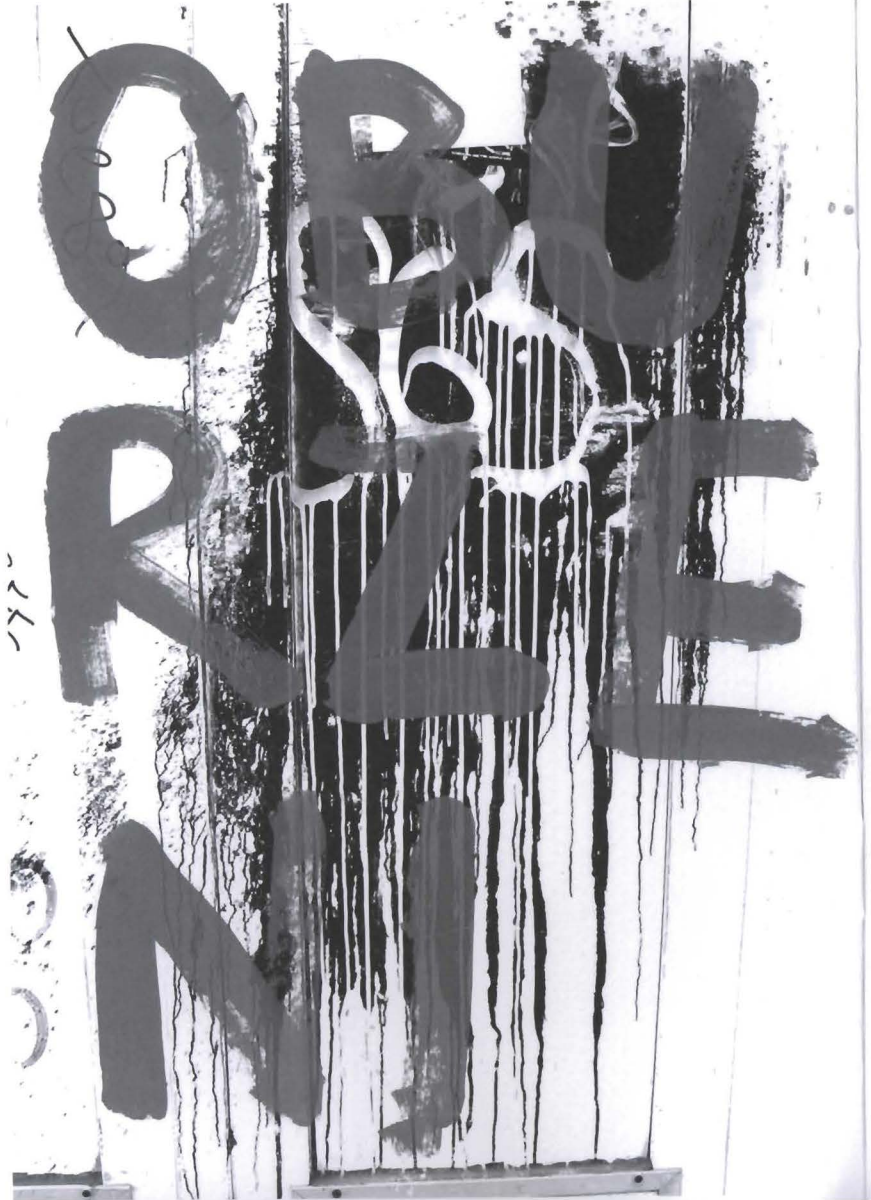
TEATR POLSKI BYDGOSZCZ

Bertolt Brecht/Kurt Weill

OPERA ZA TRZY GROSZE

Bertolt Brecht, Kurt Weill

OPERA ZA TRZY GROSZE



Bertolt Brecht, Kurt Weill

OPERA ZA TRZY GROSZE

PRZEKŁAD Jacek S. Buras
REŻYSERIA Paweł Łysak
SCENOGRAFIA I KOSTIUMY Paweł Wodziński
KIEROWNICTWO MUZYCZNE Michał Dobrzyński
KIEROWNICTWO WOKALNE Agnieszka Sowa
DRAMATURGIA Paweł Sztarbowski
CHOREOGRAFIA Zbigniew Szymczyk
REŻYSERIA ŚWIATEŁ Robert Łosicki
PROJEKCJE WIDEO Wojciech Zamiara
ASYSTENT REŻYSERA Anna Włodarska
INSPICJENT Maja Walden

premiera 24 września 2011, Duża Scena TPB

gra orkiestra pod dyrekcją
MICHAŁA DOBRZYŃSKIEGO

W SKŁADZIE

MAGDALENA SIKORSKA flet
SZYMON ŁUKOWSKI, IZABELA KRÓL saksofony
KRZYSZTOF MARLEWSKI, MARIUSZ SKOTNICKI trąbki
ADAM PIÓREK puzon
KACPER CHABROWSKI akordeon
MONIKA ZARĘBSKA fortepian
PAWEŁ TOMASZEWSKI gitara hawajska
AGNIESZKA BALEWSKA fagot
MAGDALENA KOZBER wiolonczela
RADOSŁAW MANTHEY kontrabas
GRZEGORZ SIKORSKI perkusja

WYSTĘPUJĄ

KAROLINA ADAMCZYK Jenny
MICHAŁ CZACHOR Jakub
MIECZYSŁAW FRANASZEK Policjant
PAWEŁ L. GILEWSKI Robert
MIROSŁAW GUZOWSKI Pastor Kimball
MICHAŁ JARMICKI Brown
MARIAN JASKULSKI Walter
MAGDALENA ŁASKA Polly Peachum
MATEUSZ ŁASOWSKI Macheath
ALICJA MOZGA Betty, Molly
MARTA NIERADKIEWICZ Lucy
ROLAND NOWAK Smith
JERZY POŻAROWSKI JJ Peachum
MAŁGORZATA TROFIMIUK Celia Peachum
JAKUB ULEWICZ Mateusz
MAŁGORZATA WITKOWSKA Dolly
MARCIN ZAWODZIŃSKI Jimmy, Śpiewak uliczny
PIOTR ŻURAWSKI Filch
oraz statystki i statyści

Anna Schiller

A rekiny w oceanie mają zębów pełen pysk...

* * *

Bertolt Brecht urodził się w 1898 za II Rzeszy kanclerza Bismarcka, po drodze była Republika Weimarska i III Rzesza Hitlera, przed którą uciekł na emigrację. Zmarł w 1956 w Niemieckiej Republice Demokratycznej Generalissimusa Stalina, traktowany przez władzę jako sztandarowy twórca teatru socjalistycznego. Dano mu własny teatr Berliner Ensamble oraz przywileje dla ulubieńców reżimu. Od zawsze pisał przeciw mieszczaństwu i kapitalizmowi, uprawiał krytykę społeczną spod znaku Marksa, stał po stronie wyzyskiwanych. Uważał, że tylko oni sami są w stanie zmienić stosunki społeczne. Że konieczna jest rewolucja.

* * *

Jak czytać Brechta dzisiaj? Co z niego pozostało żywe, co możemy na nim skorzystać? Przeterminowany jest, czy zdatny do użycia? Jeszcze wczoraj najważniejszy autor intelektualistów Europy Zachodniej, po bankructwie komunizmu w Europie Wschodniej wypadł z łask wraz z marksizmem. Smutne sieroty po marksizmie, dotąd nie mogą znaleźć następnego ojca. U nas, po zrzuceniu jarzma znienawidzonej komuny, opinia o autorze naiwnych agitek przetrwała dość długo. Ostatnio znów sięgają po niego teatry, „odkrywając" pożytecznego krytyka kapitalizmu. Aktualność Brechta zależy zatem przede wszystkim od sytuacji społecznej, od kogo aktualnie dostajemy w dupę. Zachód Europy także do niego wróci; są po temu wszelkie warunki: społeczny bunt, sytuacja rewolucyjna. A co na to Brecht: „Czy spuścizna po mnie zachowa dłużej żywą wymowę? Na pewno (...), już choćby dlatego, że napisałem to zdanie: »Wpierw żarcie, potem moralność«. Podobne rzeczy są długowieczne".

* * *

Twórczość Brechta nie jest – nigdy nie była – jednowymiarowa, wyłącznie polityczna. Gdy się w nią wczytać bez uprzedzeń, odsłania twarz pisarz humanisty, pisarza kondycji ludzkiej.

Kaukaskie koło kredowe, mówi o sprawiedliwości i o miłości. Sędzia poddaje dwie kobiety próbie kredowego koła. W jego środku stawia dziecko; która je wyrwie na swoją stronę, dowiedzie, że jest matką. Biologiczna matka ciągnie dziecko z całych sił, matka przybrana wypuszcza jego rękę, by nie doznało krzywdy. Wyrok brzmi: Matką jest ta, która kocha dziecko.

Bohaterka sztuki *Matka Courage i jej dzieci*, markietanka Wojny Trzydziestoletniej, ciągnie za wojskiem wóz z kramem wędrownym, wierzy, że można na wojnie zarobić. Wojna się przedłuża, wpędza żołnierzy w biedę, Matka Courage traci klientów, jest zrujnowana. Jej dzieci poginęły. Ta hiena wojenna jest postacią tragiczną, traci wszystko to, co zdobyła i to, co najważniejsze. Twarda, zawzięta zaprzęga się do wozu, ciągnie go dalej. Nadal wierzy, że na wojnie się wzbogaci. Niepokonana? A cóż jej innego pozostało, jak ciągnąć swój wózek? Ukazując los Matki Courage, Brecht chce mobilizować przeciw wojnie, uświadomić, jak jest straszna, że każdy w niej przegrywa, że w człowieku wyzwala bestię. Podobne rzeczy są długowieczne.

* * *

John poległ w bitwie i Jimmy też padł,
Bez wieści Georgie znikł – to nie żarty.
Krew czerwona płynie przez świat,
Do armii znowu werbunek otwarty.
Żołnierze-chwaty
Toczą armaty od Cap przez cały kraj.
Armatni słychać huk.
Gdy w drogę wejdzie wróg,
Biały czy kolorowy,

Nie wyjdzie stamtąd zdrowy!
Na befsztyk go posieka armia, bo jej w to graj.

Pieśń o armatach, gorzką i przewrotną kpinę, śpiewają koledzy z wojska, Mackie Majcher, obecnie bandyta i Brown, obecnie szef policji, bohaterowie *Opery za trzy grosze*. Dzieje się ona w środowisku mętów przestępczych, o mentalności mieszczan. Brecht nie porównuje mieszczanina do przestępcy, uważa że mieszczanin po prostu nim jest. Pomysł sztuki zaczerpnął Brecht z liczącej dwieście lat angielskiej *Opery żebraczej* Johna Gay'a, satyry na rodzący się dziki pierwotny kapitalizm. Podejrzane interesy przedstawicieli warstw wyższych, zdobywanie fortuny przestępczymi sposobami, nie przebierającą w środkach, bezwzględną walkę o swoje. I wszechobecne przekupstwo, dzięki któremu bogaci – w przeciwieństwie do uboższych – unikają kary.

Brecht przenosi akcję w czasy jemu współczesne; kapitalizm się umocnił, role są ustalone. Rządzą potentaci i bankierzy, a włamanie do banku – zauważa Brecht – jest drobną kradzieżą wobec założenia banku. Bieda z nędzą i bezrobociem, powiązania mafiosów z policją – pars pro toto wszelkiej władzy. Donosicielstwo w walce z przeciwnikiem. Peachum, monopolista w branży żebraczej, pozbywa się w ten sposób Mackie Majchra. Gdy Mackie czeka na stryczek, Peachum śpiewa: „bo nie przebacza nigdy chrześcijaństwo i chrześcijanie tym się właśnie szczycą". Sens *Opery...* jest poważny i niewesoły, a jej forma ma lekkość, dowcip i wdzięk.

* * *

Dlatego, chociaż odniosła sukces, Brecht nie był w pełni zadowolony. Wydźwięk społeczny przesłoniły uroki muzycznego widowiska. Fenomenalną muzykę do songów napisał Kurt Weill, w prapremierze w 1928 r. śpiewała je Lotte Lenja, podawała tekst leciutko, bez patosu, z cieniem żartu. Zachowały się płytowe nagrania idealnej, na moje ucho, interpretacji. Bliskie jej było wykonanie Kaliny Jędrusik jako Polly w 1959 roku w warszawskim Teatrze Współczesnym. Reżyserował Konrad Swinarski, choć uczeń Brechta, w spektaklu-perełce teatralnej dał wiele zabawy, a krytyki politycznej tyle co nic. Czego widzom, karmionym do mdłości komunistyczną propagandą i realnym socjalizmem, bynajmniej nie brakowało.

Polska prapremiera *Opery...* miała miejsce w niespełna rok po niemieckiej, w 1929 wystawił ją w Warszawie Teatr Polski. Reżyser Leon Schiller nie tylko uwypuklił, ale i znacznie wzmocnił akcenty krytyki społecznej. Recenzenci zarzucali przedstawieniu, że ciężkie, poważne, psuje sztukę lekką i przyjemną. W prasie rozpętali nagonkę obrońcy polskości, pisząc między innymi, że w spektaklu panuje „duch bolszewicko-żydowski". Na zlecenie Wydziału Bezpieczeństwa Komisariatu Rządu cenzura kroiła tekst po kawałku. Usunięte fragmenty zaczęto odgrywać pantomimicznie. Kolejne skreślenia pozbawiły spektakl sensu, dyrektor zdjął sztukę z afisza i przezornie zerwał współpracę z ryzykownym reżyserem. Perypetie te świadczą, że przedstawienie było na czasie.

* * *

Jak powinien dziś wyglądać na scenie Brecht? Stosownie do wieku, XXI wieku.

CP
POLICE
POLICE
POLICE

Michał Tabaczyński
Kwiatki świętego Bertolta

„Prawda jest konkretna" – takie oto *dictum*, według relacji świadków, widniało wypisane na podłużnej stropowej desce w wygnańczym, duńskim gabinecie Brechta. Ani nie jest ono specjalnie błyskotliwe, ani stylistycznie wykwintne, wbrew pozorom nie jest nawet jakąś surową moralną wykładnią postawy samego Brechta albo – do wyboru – wyrazem prawdziwej natury świata, nie jest też wprost skrótem brechtowskiej poetyki stosowanej. Powiedzmy szczerze: jako *credo* – a nawet jeśli takim dla Brechta nie było, to poprzez relacje odwiedzających pisarza takim się właśnie stało – jest żałośnie banalne, natarczywie ogólnikowe, brawurowo nawet tandetne. Ale pomimo tego wszystkiego – a może właśnie: z wymienionych powyżej powodów – staje się najistotniejszą przesłanką interpretacyjną dla jego, Brechta, dramatu. Szczególnie dla tego jednego, najsłynniejszego jego dramatu.

Najsłynniejsza sztuka Brechta jest zresztą w wielu aspektach ryzyownie podobna do tego napisu: ani nie jest jego sztuką najbardziej błyskotliwą, ani wykwintną, ani nie reprezentuje Brechtowskiej filozofii, ani jego poetyki, owszem, bywa żałośnie banalna, natarczywie ogólnikowa, brawurowo nawet tandetna. A jednak – to dopiero paradoks! – gdy zastosować *credo* znad drzwi (jak niektórzy świadkowie dookreślają miejsce napisu) jako jej interpretacyjną przesłankę, wówczas sztuka – nie, nie staje się jego najbardziej błyskotliwą, wykwintną i tak dalej, wcale nie, ale zyskuje jeden przynajmniej niezaprzeczalny walor – uważny czytelnik dostrzegł może już pewien brak w moim powyższym retorycznym powtórzeniu: jest, a przynajmniej może być wyrazem prawdziwej natury świata. Na tyle odpowiednim, rzecz jasna, na ile konsekwentna i skuteczna będzie jej sceniczna aktualizacja.

Epoka jest ponura

Aktualizacja *Opery za trzy grosze*, bo o niej tu oczywiście mowa, oparta na powyższym rozpoznaniu jest możliwa, ale jednocześnie łatwa i ryzykowna. Samo bowiem stwierdzenie jest i łatwe, i ryzykowne; Brecht – i owszem – lubił takie ryzykowne łatwizny: w wierszu *Do potomnych* pisał: „Zaprawdę, żyję w ponurej epoce". Problem w tym, że każda epoka jest ponura, każda w jakiejś innej skali, a właściwie: każda jest ponura w swojej własnej skali, każda na inne sposoby, na sto, tysiąc różnych sposobów – w istocie, w metodach i stopniu opresji, jaką nas dotyka nie ma żadnych ograniczeń. Ekonomiczna i polityczna opresja, jaką opisywał Brecht, niewiele zapewne różni się od dzisiejszej, jednak nie powinniśmy w *Operze...* widzieć młodych z ulic Aten, Londynu, Madrytu, zapewne niedługo może i innych miast Europy, tym bardziej – z ulic miast Afryki Północnej, których egzotyczne nazwy zapomnimy tak szybko, jak nagle o nich się dowiedzieliśmy. Oczywiście powyższe przykłady są analogiami społecznej sytuacji *Opery...* o różnym stopniu odpowiedniości, ale tak naprawdę w swoim konkrecie nie są nimi wcale, a w swojej ogólności – są nimi w sposób zupełny.

Dla aktualizacyjnych zabiegów oznacza to tylko jedno: ryzyko. Aktualizacja sceniczna tej akurat sztuki jest wyjątkowo niewdzięczna, skoro sama sztuka jest aktualizacją opery o dwieście lat starszej. Może potwierdzać to oczywiście fakt, że ludzka natura nie zmieniła się przynajmniej od tych niemal trzech stuleci. Jednak oglądać dziś *Operę za trzy grosze* jako sztukę o „niezmiennej naturze ludzkiej" to strata czasu. Oglądać ją dziś w jakimkolwiek z kontekstów, w jakich była wcześniej osadzana, to strata czasu równie dotkliwa. Nie warto oglądać jej jako spektaklu o ekonomicznych podstawach rewolucyjnych ruchów, nie warto oglądać jej jako parodii teatru mieszczańskiego, nie warto oglądać jej jako obrazka z życia niższych sfer, nie wiem, czy warto oglądać ją dla songów (nie żebym nie miał przekonania co do ich jakości, jednak zastanawiam się, czy dla kogoś, kto chce

posłuchać kilkunastu piosenek, oglądanie całej reszty nie jest ceną zbyt wysoką).

Jak więc warto oglądać *Operę*? Tak mianowicie, żeby mieć cały czas w pamięci tę nieskomplikowaną (tym łatwiej można ją spamiętać) deklarację, podwieszoną pod sufitem Brechtowskiej pracowni: „prawda jest konkretna".

Słowo jest ciałem

Co właściwie znaczy to, że „prawda jest konkretna" w kontekście *Opery za trzy grosze*? Albo nawet: co znaczy ten frazes w kontekście przedstawienia teatralnego po prostu? Otóż powiedzmy na razie tyle tylko, że znaczy coś zupełnie innego niż w przypadku każdego innego dzieła: malarskiego, literackiego, nawet – filmowego.

O *Operze*... Hannah Arendt pisała: „postaci Brechta – (...) – wszyscy oni są wierni życiu, gotowi znosić wszystko i rozkoszować się wszystkim, co ziemia i niebo mogą im dać, początkiem i kresem". I dalej: „ale kto nie usłyszy tej rozkoszy także w cyniczno-sarkastycznych pieśniach *Opery za trzy grosze* i kto nie zrozumie, że życie to radość, a znakiem żywotności są figle i żarty nieoszczędzające niczego, ten nie pojmie właśnie bezpośredniej ludowości tej sztuki". Co tu właściwie nam mówi? Po pierwsze to, że bohaterowie Brechta są ludźmi zmysłowymi, którzy są wierni życiu w jego najbardziej konkretnym, materialnym wymiarze. Po drugie, przeciwstawia zmysłowość rozkoszy – intelektualnej grze ze światem. Oto właśnie ludowość *Opery*: w kulturze, jaka leży u jej podstaw, nie ma sztywnego podziału na to, co zmysłowe i na to, co wyobrażone, rozumowe, intelektualne – człowiek Brechta to człowiek zmysłowy, dla którego ciało jest ośrodkiem wszystkiego: jego statusu w świecie, jego pragnień, jego sądów moralnych.

Dlatego właśnie warto oglądać *Operę* – bo w jej świecie, w samym centrum tego świata, znajduje się ludzkie ciało. Dlatego warto oglądać *Operę*, bo cała jest opowieścią o człowieku z krwi i kości; „Człowiek z krwi i kości nie może tego wytrzymać" – mówi w pewnej chwili Lucy i nie traktowałbym tego stwierdzenia ani jako metafory, ani – tym bardziej – jako wyświechtanego frazeologizmu. Lucy mówi tu wprost: tego nie może wytrzymać ktoś, kogo istnienie w świecie jest w pierwszym rzędzie cielesne, kto, tak jak ona, w konfrontacji ze światem nie posiada niczego prócz pięciu zmysłów.

I dlatego właśnie, że mamy do czynienia z przedstawieniem teatralnym, owo „prawda jest konkretna" znaczy inaczej i więcej niż w przypadku innych sztuk; teatr bowiem nie może uciec przed ludzką fizycznością, której prezentacja (albo może: objawienie? zaistnienie? wydarzenie?) odbywa się tu i teraz, na scenie w czasie rzeczywistym. To dlatego właśnie opowieść o przygodach pewnych ciał najlepiej jest oglądać, gdy to właśnie te ciała – czy: ciała wcielone w te ciała – nam ją odtwarzają. Na scenie dość dosłownie słowo staje się ciałem, co ma istotne konsekwencje dla wszystkich.

Ciało jest dotkliwe

Podstawową właściwością ciała jest jego dotkliwość, co znaczy tu: po pierwsze, że jest dotykalne albo – żeby użyć kolejnego słowa obdarzonego taką dwuznacznością – namacalne, a po drugie, że jest bolesne (czasem, tak jest, dotkliwie bolesne). Z tych dwu właściwości ciała wynika cała konstrukcja świata. Pierwsza właściwość, czyli fizyczność ciała, z jednej strony wymusza istnienie całej praktycznej sfery życia: ciało trzeba nakarmić i napoić, ciało trzeba przyodziać, ciało musi sobie znaleźć miejsce w przestrzeni, ciało ma potrzeby, których zaspokojenie wypełnia mu dzień po dniu, tydzień po tygodniu – wypełnia mu, mówić wprost – całe życie. Druga natomiast właściwość, tego ciała bolesność, pozwala je w pełni kontrolować w ramach istniejącego systemu opresji.

Pozostawmy na razie drugą kategorię i zajmijmy się pierwszą: materialność ciała. Nie ma w *Operze za trzy grosze* ciał, które pragnęłyby czegoś więcej niż zaspokojenia swoich fizjologicznych potrzeb – co za tym idzie, cała akcja sztuki opowiada o zaspakajaniu tych potrzeb, poszukiwaniu zaspokojenia, ewentualnie – niemożności ich zaspokojenia. Od pierwszych scen, od spotkania Peachuma z Filchem (gdzie dostajemy lekcję o tym, jak wygląd ciała wpływa na okazywanie litości i przez to na zarobki żebraka), przez życie erotyczne Macheatha (dom publiczny jest w istocie miniaturą świata przedstawionego w sztuce: oto świat, w którym ciało jest punktem centralnym – jednocześnie celem i środkiem jego zdobycia, jednocześnie walutą i towarem), przez jego aresztowania (pozbawienie wolności jego ciała jest bowiem najprostszą metodą wykazania istotności tego ciała: kto nie może rozporządzać własnym ciałem, ten jest skazany na niezaspokojenie swoich pragnień), aż po ostatni posiłek skazanego. Jak się dobrze zastanowić, zwyczaj ostatniego posiłku to jeden z najmocniejszych w kulturze sygnałów istotności ciała, jeden z najbardziej rozpaczliwych obrazów ludzkiego przywiązania do ciała: oto człowiek, któremu ciało już do niczego nie jest potrzebne, oto ciało, które nie ma przed sobą żadnego losu, choćby w tym najbanalniejszym wymiarze – nie ma przed sobą żadnej fizjologicznej przyszłości poza ustaniem życiowych funkcji. Otóż to ciało – tak nauczyła je kultura – ma jeszcze prawo spełnienia swojej zachcianki, które to spełnienie, a jest nim tu akurat poczucie sytości, w istocie przetrwa jego życie; może to być najokrutniejszy element kary śmierci, szczególnie dziś w dobie jej zaawansowanej technicyzacji.

Jeden z nie tak wcale licznych problemów realizacyjnych, które Brecht postanowił rozwiązać w swoich *Uwagach*, to problem interpretacji dwukrotnego aresztowania Macheatha. Kiedy kończy już dość mętne wywody o materialistycznie nastawionej dramaturgii epickiej albo o analizie jednostki w teatrze elżbietańskim i niemieckim pseudoklasycyzmie, wówczas pisze, o co naprawdę toczy się tu gra: „Również człowieka, i to człowieka z krwi i kości, można zrozumieć i ukazać, uchwycić tylko na tle procesów, w których tkwi i dzięki którym istnieje". Człowiek z krwi i kości, to o niego tu przede wszystkim chodzi, o jego cielesną formę, która podlega procesom politycznym, społecznym, ekonomicznym – ulega im tylko dlatego, że jest ona: materialna, niezbywalna w swojej fizyczności.

Władza jest bolesna

Przejdźmy teraz do drugiej własności ciała: ciało jest bolesne. To kluczowe rozpoznanie, bo z niego wynika model władzy, jaką jedni ludzie sprawują nad innymi. Ciało więc jest podmiotem zastosowania tej władzy (chcę przez to powiedzieć, że gdyby nie nasza cielesność, władza nie istniałaby, ponieważ ostateczną instancją potwierdzania zwierzchności jest groźba cierpienia – nie musi to być groźba użycia siły, chociaż tak też się zdarza, wystarczy, że będzie to groźba skierowana w nasze poczucie ciągłości zaspokajania fizjologicznych potrzeb).

„Machina dyscyplinarna starała się wytworzyć ciało bez umysłu, bezmyślne ciało" – pisze Pun Ngai w książce *Pracownice chińskich fabryk*. Ciało bezmyślne to takie, które kieruje się w swoim postępowaniu potrzebą fizjologiczną: pracować, żeby jeść – to podstawa jego instynktu. Ciało bezmyślne to takie ciało, które zostało – jak pisze autorka – zindywidualizowane, a następnie poddane totalizacji. Indywidualizacja nie ma jednak nic wspólnego z nadawaniem ciału odrębności – jest procesem odłączania człowieka od jego dawnego kontekstu, wyrywaniem go ze wspólnoty, która gwarantowała mu tożsamość. Takie ciało przebrane w kostium (w opisywanych chińskich fabrykach ciało staje się częścią linii produkcyjnej) nie ma drogi ucieczki przed zwierzchnością, bo nie potrafi się przed jej władzą bronić. To samo, chociaż na mniejszą skalę, to oczywiste, robił także pan Peachum: zatrudniani przez niego żebracy także przebierają się w kostiumy, ich dotychczasowa tożsamość zostaje zniszczona. Tytułowe pracownice

chińskich fabryk nie są szczególnie odległe od postaci Brechta, a już tym bardziej od dzisiejszych pracownic polskich fabryk.

W tym jest Brecht aktualny i – obawiam się – pozostanie aktualny na zawsze: jego *Opera za trzy grosze* pokazuje, że człowiek przez swoją niezbywalną cielesność jest zawsze wystawiony na ucisk. Chińskie robotnice opisane przez Pun Ngai podlegają temu uciskowi, który płynie z trzech co najmniej źródeł: patriarchalną tradycyjną kulturę, globalny rynek i socjalistyczne państwo: ta pierwsza wychowuje je tak, by były uległe, rynek wymaga od nich pracy ponad siły, państwo natomiast nie przyznaje żadnych praw. Każda z tych opresji skupia się na cielesności tych młodych kobiet: kultura kształtuje je jako użyteczne bezmyślne ciała po to, aby były posłuszne; rynek korzysta z tego w taki sposób, że całą ich energię kieruje na wypełnianie ich zawodowych powinności (na to samo zużywa także ich niezaspokojone pragnienia – choćby ich niespełnione potrzeby erotyczne, które kompensują zaangażowaniem w pracę); a socjalistyczne (autorka tę kategorię opatruje – co znaczące – cudzysłowem) państwo, preferując inwestorów kosztem pracowników, utrzymuje ten aparat ucisku w ten choćby sposób, że nie daje pracownikom prawa do meldunku w miejscu pracy (tym samym ciało pracownika jest zakładnikiem procesu wytwórczego – poza miejscem pracy nie może istnieć, nie ma się gdzie podziać, jest skazane na łaskę pracodawcy, który udostępnia temu ciału zarówno czas, jak i miejsce na odpoczynek po pracy albo sen).

Brecht ukazując to mieszczańskie środowisko półświatka (przez co rozumiem: środowisko przestępczego półświatka ukazane w mieszczańskiej charakteryzacji), dał obraz takiej właśnie ludzkiej kondycji; żebracy, kobiety, przestępcy – wszyscy tkwią w niewoli swoich społecznych ról, wszyscy podlegają temu potrójnemu uciskowi, który jest wieczny: uciskowi kultury, w jakiej ich wychowano (jak Polly), uciskowi rynku (żebracy, Peachumowie, Mackie – tak, on też jest ofiarą ucisku), państwa (Brown) – oczywiście wszyscy oni ulegają opresji wszystkich tych elementów, tu wskazuję te dominujące.

Dziwka jest człowiekiem

„Wiecie w ogóle, co to znaczy człowiek?" – pyta Mackie. Odpowiada mu pytaniem Walter: „A czy dziwka też człowiek?". Znamienny dialog. Urzeczowieni ludzie – wśród których prostytutki są tu wykorzystywane przez wszystkich – mają tylko ciała. Kobiety w *Operze*... Brechta pełnią specyficzną rolę. Przede wszystkim jest to rola ofiary. Prostytutki są nimi zarówno w sposób zupełnie oczywisty (przez profesję, jaką wykonują i przez przemoc fizyczną ze strony mężczyzn, która tej profesji towarzyszy). Zresztą, wykorzystywani są tam wszyscy i wszyscy się nawzajem wykorzystują.

To wzajemne wykorzystywanie odbywa się, co zaznaczam już tylko dla porządku, na podstawie tego samego mechanizmu: jest cielesne. Co znaczy w istocie: niemal zawsze oznacza przemoc i cierpienie. W tym cierpieniu właśnie bohaterowie Brechta są właśnie najbardziej ludzcy. Ich cierpienie nie jest w żadnej mierze banalne, przeciwnie, są w całym tym swoim tragizmie osadzeni w niezwykle skomplikowanym kontekście, niejednoznaczni do bólu.

W eseju o doskonale tu pasującym tytule, *Przemoc, pieniądz, życie i kultura* (aż dziwne, że nie jest on poświęcony *Operze*), Bohdan Paczowski pisał: „Sama zasada życia domaga się czegoś niemożliwego. Tego, żeby się przejawiać i wyrażać samodzielnie, poza wszelką formą, w swojej nagiej bezpośredniości". Kultura zabija tę spontaniczność życia objawiającego się wprost, nadaje mu formę. Z wieloma elementami tej zabójczej kultury ci Brechtowscy quasi-mieszczanie sobie poradzili. Jednak nie poradzili sobie z pieniądzem. A przecież – to dalej Paczowski: „Rozumienie życia jako indywidualnego chcenia wyzwolonego z form, w połączeniu z pieniądzem wychodzi zresztą na niekorzyść samego życia, bo pieniądz ogałaca je ze wszystkiego, co lotne, czego nie da się sprzedać, i ogranicza się do podstawowych funkcji biologicznych, rozrywek i komfortu". Oto prawdziwy tragizm: żyć życiem ogołoconym z form, ale być poddanym pieniądza. Oto, co znaczy

człowiek. Dziwka – o którą głupkowato zapytał Walter w przytoczonej na początku wymianie zdań – jest człowiekiem w sposób najbardziej pełny, bo najbardziej tragiczny.

Estetyka jest polityką

Opera za trzy grosze nie wydaje się ani sztuką dydaktyczną, ani – tym bardziej – polityczną w takim znaczeniu, jakie Brecht chciałby jej nadać; jeśli miałbym zgadywać, to właśnie dlatego tak jej nie lubił. Nie była nią dla niego, tym bardziej wydaje się nieprawdopodobne, by stała się nią dla nas (choćby ze względu na nieznośny kostium z epoki, songi grane tak jak osiemdziesiąt lat temu, staroświecki język). I zresztą: w tradycyjnych znaczeniach polityczności nie jest ona sztuką polityczną. Co nie znaczy, że nie jest nią wcale.

Jeśli warto ją oglądać, to tak, żeby mieć z tyłu głowy kilka myśli Jacquesa Rancière'a. Ten właśnie filozof widzi polityczną funkcję sztuki w „stwarzaniu specyficznego podziału zmysłowości". Co to oznacza? Że dzieło sztuki jest polityczne tylko dlatego, że czyniąc te a nie inne rzeczy widzialnymi, dzieli przestrzeń naszego życia – zarówno tę materialną, jak i symboliczną, wyznacza nam to, czego możemy doświadczyć (a tym samym to, czego doświadczyć nie możemy lub czego doświadczyć nam nie wolno).

Oglądamy to zresztą na scenie: bohaterowie wydają się znać tę zasadę, nawet jeżeli nie potrafiliby jej sformułować. Peachum przebiera pracujących dla siebie żebraków (w myśl zasady, że: „lepsza od skóry jest guma, bo wygląda o wiele obrzydliwiej" albo „sztuczne strupy są zawsze lepsze od prawdziwych") i wykorzystuje cytaty z *Biblii*. Lucy oszukuje Maca symulując ciążę („On jest sztuczny" – mówi o swoim brzuchu). W obu tych przypadkach tworzy się – dzięki sztuce (sztuczności, artefaktowości) – nowy podział zmysłowości: żebracy wcielają się w „pięć zasadniczych typów niedoli ludzkiej", a Mackie przyjmuje do wiadomości, że ma wobec Lucy zobowiązania. To, oczywiście, tylko miniatura tego, co może nam adaptacja *Opery*... zafundować: im bardziej apolityczna sztuka, tym teoretycznie ma większy potencjał wywrotowy, tym radykalniej zmienia dotychczasowy podział zmysłowości. Bo prawda jest konkretna, ale to sztuczność jest rewolucyjna.

dyrektor **PAWEŁ ŁYSAK**
zastępca dyrektora, główny księgowy **MICHAŁ WOJTUŚ** zastępca dyrektora ds. programowych, kierownik literacki **PAWEŁ SZTARBOWSKI** dramaturg **ŁUKASZ CHOTKOWSKI** koordynator pracy artystycznej **BERNADETA FEDDER** kierownik działu techniczno-gospodarczego **WALDEMAR GRACZ** montażyści sceny **ARTUR EKWIŃSKI** [brygadzista technicznej obsługi sceny] **ZBIGNIEW CZERNIAK**, **ANDRZEJ KOTOWSKI**, **JAROSŁAW KUBIŃSKI**, **MARIUSZ PAWLIKOWSKI**, **ROMAN PIETRZAK**, **PIOTR ZAWADZKI** pracownia elektro-akustyczna **ROBERT ŁOSICKI** (kierownik), **LESZEK DRYGAS**, **SZYMON GRODZKI**, **ŁUKASZ SZYMBORSKI**, **DAMIAN WESOŁOWSKI**, **EUGENIUSZ WIŚNIEWSKI** pracownia krawiecka **EWA STAŃSKA** (kierownik), **ALINA TADYCH**, **ALDONA WŁOCH** pracownia fryzjerska **JADWIGA MŁYNARCZYK** rekwizytor **EUGENIUSZ BARANOWSKI**, **WIESŁAW MITORAJ** stolarze **KRZYSZTOF PAWLAK**, **WITOLD WŁOCH** ślusarz **JAROSŁAW ANDRYSIAK** garderobiane **OLGA BETAŃSKA**, **JADWIGA KAMIŃSKA**, **KATARZYNA WYSOCKA** dział promocji i marketingu, biuro festiwalu prapremier **BERNADETA FEDDER** (p.o. kierownika), **AGNIESZKA HANYŻEWSKA**, **MAGDA IGIELSKA**, **KATARZYNA KAMERDUŁA-GAPIŃSKA**, **MAGDALENA KOŁATA** kasa **MICHAŁ GĄSIOROWSKI**, **PAULINA WENDERLICH**

rezerwacja i sprzedaż biletów tel. 52 33 97 818
poniedziałek – nieczynne, wtorek–piątek 12.00–18.00
rezerwacje internetowe: www.teatrpolski.pl

projekt graficzny programu **HOMEWORK**

sponsorzy patroni medialni gazeta opieka medialna TVP BYDGOSZCZ współpraca MÓZG

TEATR POLSKI
im. **HIERONIMA KONIECZKI**
W BYDGOSZCZY
tel. / fax **48 52 33 97 820**
tel. **48 52 33 97 812**
al. **MICKIEWICZA 2**
85 – 071 BYDGOSZCZ
mail: **TP@TEATRPOLSKI.PL**

WWW.TEATRPOLSKI.PL