

1962 N

CENA 3 ZŁ

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: STANISŁAW CEGIELSKI
KIEROWNIK LITERACKI: JERZY S. SITO

BERTOLT BRECHT, wielki reformator niemieckiego teatru, urodził się w Augsburgu, w Bawarii, w roku 1898. Jego światopogląd i postawę polityczną kształtowały lata wielkiej wojny, z której miał się rozliczać w przyszłości w swoim piśmarstwie i w swoim teatrze.

„Jeśli doktor rozkazał mi: „Brecht odetnij mu nogę“, odpowiadałem: „Tak jest, Eksceleńco“ i odcinelem ją bezzwłocznie“ – napisze po jej zakończeniu. Nienawiść militarystów niemieckich wzbudził jednak wcześniej, swoją „Balladą o martwym żołnierzu“, wykopanym z grobu, oporzędzonym, polatanym i wypchniętym spowrotem na front.

Dzięki utworom literackim tego okresu – z których jeden, „Trommeln in der Nacht“, wyróżniony został ogólnoniemiecką nagrodą Kleista – dzięki swej działalności politycznej wreszcie w Augsburskim Komitecie Rewolucyjnym, Brecht dostąpił wkrótce niebywalego zaszczytu: na „Iście wisielców“ ułożonej w roku 1923 przez rodzący się ruch nazistowski w Monachium, zajął on piąte miejsce.

Porzuciwszy uniwersytet berliński, na którym studiował medycynę i nauki przyrodnicze, rozpoczął on pracę w Deutsche Theater, pod kierunkiem znakomitego Reinhardta; jego wpływem zawdzięczać należy zdumiewający swoją konsekwencją rozwój talentu Brechta. W chwili gdy objął własny Schiffbauerdam Theater był już pisarzem w pełni ukształtowanym, który działalność teatralną cenił wyżej niż własne piśmarstwo. Stąd obok utworów oryginalnych, ogromna ilość adaptacji, „Edward II“ Marlowe'a, „Dzielny Wojak Szwedk“ Maska, wreszcie „Opera za trzy grosze“, słynna przeróbka angielskiej „Opéry Żebraczej“, napisanej w XVIII w. przez znakomitego Johna Gay'a. W czasie prób adaptowanej przez Brechta „Matki“ Gorkiego, na scenę teatru wkroczyła policja... Był rok 1933.

Bertolt Brecht musiał opuścić Niemcy i szukać schronienia poza ich granicami, przebywając kolejno we Francji, Norwegii, Związku Radzieckim i Stanach Zjednoczonych.

Po wojnie, wierny swoim socjalistycznym poglądom, powrócił on do kraju, gdzie objął i prowadził do chwili śmierci w roku 1957, Berliner Ensemble Theater – kuźnicę teatralnej rewolucji.



OPERA ZA 3 GROSZE

BERTOLT BRECHT

Przekład: Bruno Winawer i Barbara Witek-Swinarska. Songi w przekładzie Władysława Broniewskiego.

Reżyseria: Olga Koszutska. Scenografia: Teresa Targońska.

Układ taneczny: Bogusław Wolczyński. Kierownictwo Muzyczne: Mirosław Nizlurski.

Asystent reżysera: Irena Malarezyk. Gra Zespół Muzyczny pod dyktando Mirosława Nizlurskiego.

OSOBY:

Jonatan Jeremiasz Peachum – zwany „Przyjacielem żebraków” – Czesław Jagielski	
Celia – jego żona – Janina Bernas	Polly – ich córka – Wanda Swaryczewska
Mac Majcher – Mackeath – Jerzy Wasiuczyński, Zbigniew Zaremba	
Brown – szef Policji Londyńskiej – Stanisław Kamiński	Lucy – jego córka – Halina Sobolewska
Walter – „Karawaniarz” – Jerzy Wasiuczyński, Zbigniew Zaremba	
Matyjas – „Kikut” – Leszek Sadzikowski	
Robert – „Piła” – Zenon Jakubiec	
Jimmy – „Wyskrobek” – Krzysztof Kubicki	
Pastor Kimball – Edmund Biernacki	Filch – Jeden z żebraków – Andrzej Głoskowski
Jenny – prostytutka – Irena Malarezyk, Janina Mrazek.	
Smith – Policjant – Bogdan Budziszewski	Śpiewak Ballady – Zenon Jakubiec
Molly – Hanna Zielińska	
Dolly – Danuta Kamińska	} Trzy prostytutki
Betty – Janina Mrazek, Irena Malarezyk.	
Ofiara żoldackiej swawell – Zofia Paszkowska	Konstabl – Adam Rokossowski
Trzech Żebraków	
Tłum	

T-3

Opr. graf. Mirosław Macharek
1637. RSW „Prasa”, Kielec B-3 2.000 egz.

PAŃSTWOWY TEATR
im. Stefana Żeromskiego
KIELCE – RADOM

A rekiny w oceanie
Mają zębów pelen pysk,
Macheath ma w kieszeni majcher
Lecz kto widział jego błysk?

A w Tamizy toń zieloną
Wpada nagle ten i ów,
Czy to dzuma, czy cholera?
Nie, to Mackie krąży znów.

I Szmul Meier gdzieś zaginął,
I niejeden bogacz znikł,
Jego złoto schował Mackie,
Ale o tym nie wie nikt.

Jenny Towler znaleziono
Z nożem w piersi, ale cóż?
Mackie Majcher spaceruje
I nikt nie wie, czyj był nóż.

Est Alfons Glite, woźnica,
Zymy go, czy nie?
tego nie wie wcale,
każdy o tym wie.

wielki pożar w Soho:
o dziątek, jeden dziad?
ie Majcher spaceruje,
nie pyta, każdy zgadł.

ly rekiny krwią się splami,
w w pamięci musi trwać...
kle nosi rękawiczki,
y nic nie było znać.



„DLA BRECHTA

Na twórczość Brechta, jak sądzę, nie wywarła większego wpływu nasza wielka dramaturgia czy tragedie starożytnej Grecji, które służyły mu jako modele; sztuki jego spokrewnione są raczej z dramatem elżbietańskim niż z tragedią starożytną. Wspólną jednak cechą, łączącą go z naszymi wielkimi klasykami, było to, że reprezentuje on jedną ideologię, jedną metodę i jedną wiarę. Podobnie jak oni przywraca światowi, przywraca go prawdzie. Proporcja prawdy i iluzji ulega u niego odwróceniu: podobnie jak u nich, samo wydarzenie jest dla niego nierzeczywiste; miało miejsce o innym czasie, albo nie miało nigdy miejsca. Realność rozplywa się wśród czystego prawdopodobieństwa. Ta niby – prawdziwość ukazuje nam jednak rzeczywiste prawa, rządzące losem człowieka. Tak, dla Brechta istnieje Prawda; podobnie jak dla Racine'a czy Sofoklesa, dramaturg nie ma jej nazwać, tylko ją pokazać. Ta właśnie ambitna czynność pokazania ludziom ludzi, bez uciekania się do wątpliwej jakości magii pożądania czy strachu, jest tym, co – w sposób nie ulegający wątpliwości – nazywamy klasycyzacją. Brecht jest klasykiem dlatego, że interesuje go owa jedność: jeżeli istnieje prawda ogólna – rzeczywisty cel pokazania czegoś w teatrze – to każde wydarzenie wstrząśnie i społeczeństwem i jednostką; o rozmiarach tego wydarzenia świadczyć będą inne, jakich doznała jednostka; sam przebieg wydarzeń wreszcie ukazuje nam konflikty i prawa ogólne, które je wywołały. Dlatego też sztuki jego mają klasyczny niejako schemat.

J. P. Sartre

Brecht jest prawdziwym dialektykiem, który wie, że formy sztuki są tak samo wytworem stosunków społecznych, jak ich każdorazowa treść. Plebejska tradycja pisarza zmusza go więc do rozpatrywania również formalnych elementów twórczości pod kątem ich zależności od procesów społecznych. Brecht wyszedł od tego, że zaczął wyzwalać się od tej tradycji literackiej, zwłaszcza zaś tradycji mieszczań-



STNIEJE PRAWDA”

skiej, zdzierając „piękną” maskę słowa i uczucia i nazywając najprostsze rzeczy po imieniu, najbrutalniej i bez ogródek. (...)

Hans Mayer

Gdyby nasz Bogusławski był nie tym, za którego się skromnie uważał, to znaczy nie „literatem z musu”, lecz teatropisem na miarę Zablockiego, można by tego niepcspolitego człowieka teatru, tak uspołecznionego i tak, w dobrym i pięknym sensie, rozpolitykowanego, dołączyć do spisu wyznawców synkretyzmu sztuki teatralnej, nie ograniczających jej roli do usług na rzecz literatury czy wirtuozerii aktorskiej.

Ale Brecht przedstawia swą osobowością i rodzajem arcyzmu zgoła inny typ dramaturga i teatralnika. Zapewne, nie mierzyć mu się z demiurgami nowożytnego teatru, Szekspirem i Moliere, przed których potęgą korzy się on niewątpliwie, lecz styczność jego, jako dramaturga i poniekąd teoretyka teatru, z warsztatem pracy scenicznej jest znacznie silniejsza niż wymienionych pisarzy. Brecht pisze dla teatru, przeważnie dla swojego teatru, przerażającego dla niego lub raczej w nim cudze utwory nadając im piętno swej indywidualności artystycznej, a przede wszystkim zarówno swą dramaturgię jak robotę sceniczną podporządkowuje szczerze przez siebie wyznawanej i głoszonej idei politycznej. Bez niej nie byłoby jego dramatów, bez niej nie istniałby jego teatr. (...)

Kto jak kto, ale on właśnie mógł o swej twórczości powiedzieć: je prend mon bien où je le trouve, i że wszelki rodzaj sztuki jest dobry z wyjątkiem nudnego. Sięgał bowiem po wzory do antyiluzjonistycznych, nieskrepowanych pedantycznymi prawidłami źle rozumianych klasyków starożytności, do widowisk elżbietańskich i jarmarcznych, do wodewilów typu „Opery Zebraczej”, a nawet prymitywnego, poniekąd symbolicznego, lecz zawsze realistycznego teatru chińskiego. Dążność do nawiązywania jak najściślejszego kontaktu z widownią, do podkreślenia funkcji wychowaw-

czej, dydaktycznej dramatu i teatru kazała mu dramat przybliżyć do eposu — podobnie jak czynili romantycy — a z teatru robić estradę na wzór agitacyjnych scen plebejskich. Dbając o Prawdę (przez wielkie P), lekceważąc zaś prawdopodobieństwo wymagane przez rozrywkowy lub psychologiczny realizm (przez najmniejsze r), stał z uporem na stanowisku jak najdalej posuniętego utylitaryzmu. Pragnął, by tylko to, co pożyteczne — rozumie się — pożyteczne dla ludu, było oceniane jako piękno.

Leon Schiller

Teorie Brechta w wielkim skrócie można by określić jako postulat teatru epickiego, relacjonującego, w przeciwieństwie do iluzjonistycznego teatru, który Brecht uważa za wytwór burżuazyjnego mieszczaństwa, nieprzydatny do odzwierciedlenia zjawisk historycznych w ich zmienności i do uwypuklenia wymowy tych zjawisk.

Stąd płynnie przerywanie toku scenicznego u Brechta, ilustrowanie go pieśniami chóralnymi i songami oraz umieszczanie wyjaśniających napisów. Chodzi o zerwanie iluzji, o nadanie akcji scenicznego charakteru pouczającej demonstracji.

W teorii gry aktorskiej Brecht sprzeciwia się pełnemu przeistoczeniu aktora w odtwarzaną postać. Żąda „demonstrowania” postaci, utrzymania granicy pomiędzy aktorem a postacią, którą aktor „pokazuje”.

Erwin Axer

Jednym z najczęstszych paradoksów, jakie notuje historia literatury, jest dysproporcja zachodząca pomiędzy obiektywną wartością dzieła literackiego i wpływem, jaki wywiera ono na swoich współczesnych. Wartość literacka dzieła jest zagadnieniem odrębnym od jego nośności społecznej i wpływu formującego epokę. W oparciu o to spostrzeżenie niektórzy krytycy negują istnienie obiektywnej wartości literatury. Hipotezą słuszniejszą wydaje się twierdzenie, iż pełna obiektywizacja dzieła sztuki możliwa jest dopiero na przestrzeni pokoleń, kiedy to każda z domniemych wartości zostaje sprawdzona i zweryfikowana. Obydwie hipotezy jednak cierpią na podstawową słabość: funkcję literatury pojmują one zbyt wąsko, choć każda z nich inaczej. Sądę, iż między obydwu skrajnymi pozycjami możliwy i konieczny jest kompromis; nie sposób jest bowiem rozpatrywać dzieło literackie w oderwaniu od jego społecznego zaplecza, które kształtując je, jest równocześnie przez nie kształtowane.

Zdarza się, iż pisarz odkrywa nowe pola wrażliwości odstępując innym prawą eksploatacji. Trudno jest z tego faktu czynić jednak poważny zarzut literaturze. W rozwoju kultury istotne są nie tyle nazwiska, co współzależności i przenikanie poszczególnych elementów, stanowiących razem mozaikę kulturalną cywilizacji. Jest to jak gdyby wieczny proces przemiany, wzajemnego docierania się i przeistaczania, w którym wynik nader często wyprzedza przyczynę. Stwierdzenie to wyda nam się o wiele mniej paradoksalne, jeśli wspomnimy chociażby bogatą niegdyś literaturę mówioną, która przetrwała częściowo w pieśniach i widowiskach ludowych. Podobnie kształtowały się niektóre konwencje literackie, silniejsze niekiedy od dzieła, będącego ich nośnikiem.

Sądę, iż taki przypadek właśnie stanowi dramaturgia Brechta; nie jest istotne, skąd zaczerpnął on podstawy do swojej teorii teatru, ważne jest, iż zebrał i skodyfikował rozrzucone na przestrzeni rozmaitych konwencji szczątki narracji teatralnej, ujął je w zwarty system, przerastający możliwości jego sztuki.

Jerzy S. Sito

Bertolt Brecht

„KRÓTKI OPIS NOWEJ TECHNIKI SZTUKI AKTORSKIEJ, MAJĄCEJ NA CELU WYWOŁANIE EFEKTU OBCOŚCI”

Podstawowym założeniem przy stosowaniu efektu obcości jest oczyszczenie sceny i widowni z wszelkiej „magii” oraz uniemożliwienie powstania jakichkolwiek „pól hipnotycznych”.

Pojęcie czwartej ściany, która fikcyjnie zamyka scenę przed publicznością, dzięki czemu powstaje iluzja, że wydarzenie sceniczne odbywa się w rzeczywistości, bez udziału widowni — musi być porzucone.

Aktor czytający swoją rolę, ma przybrać postawę zdziwienia i sprzeciwu. Nie tylko przebieg zdarzeń o których czyta, lecz także zachowanie się odtwarzanej postaci, które poznaje, musi dobrze wyważyć i starać się zrozumieć jej specyficzne cechy, nie wolno mu przyjmować niczego jako rzeczy gotowej, narzuconej z góry, która „nie mogłaby wypaść inaczej”.

Aktor nie dopuszcza na scenie do całkowitego wcielenia się w postać, którą przedstawia... Rezygnując zeń, aktor podaje swój tekst nie jak improwizację, ale jak cytata”.

Dla właściwego sposobu gry już z faktu bezpośredniego odnoszenia się do publiczności wynika możliwość i konieczność różnicowania poszczególnych zdań pod względem ich ważności.

Żeby wydobyć pełny efekt obcości z formy wierszowanej, aktor postąpi właściwie jeśli najpierw na próbie przełoży treść wiersza na zwykłą prozę, łącząc ją ewentualnie z gestem stosowanym zazwyczaj przy wierszu.

Aktor musi również umożliwić publiczności łatwy odbiór jego własnej sztuki i techniki aktorskiej... Aktor nie ukrywa, że nauczył się tego, podobnie jak akrobata mało ukrywa swój trening, i podkreśla, że jest to jego, aktora, relacja, jego opinia i jego wersja owego zdarzenia.

Stanowisko które zajmuje aktor wobec odtwarzanej postaci, jest stanowiskiem społeczno-krytycznym.

Znalezieniu społecznej formy jakiegokolwiek zdarzenia, jego scenicznemu wykonaniu, dającemu społeczeństwu klucz, służy wyszukanie tytułów dla poszczególnych scen.

Aktor powinien w stosunku do wydarzeń i sposobów postępowania teraźniejszości, zachować dystans historyka.



OBSŁUGA PRZEDSTAWIENIA

KIELCE

RADOM

SUFLER

Romualda Kamińska

Eliza Krupska

BRYGADIER SCENY

Bolesław Pobocho

Mieczysław Wulczyński

REKWIZYTOR

Jan Kubicki

Stefan Sokolowski

SWIATŁO

Stefan Dudzie

Mieczysław Stypiński

Edmund Pomarański

Janusz Stolarski

Kostiumy wykonano pod kierunkiem

Bronisławy Borowikowej

Kazimierza Szymańskiego

Prace stolarskie wykonano pod kierunkiem Zbigniewa Karysia

Prace perukarskie — Władysław Kukułka, Helena Matejska

Prace modelarskie — Edward Morek

Prace malarskie — Marian Sztuka

Prace tapicerskie — Jan Staniec

Kierownik techniczny — Piotr Wollenberg

BALLADA

(W której Mackle prosi wszystkich o przebaczenie)

O ludzie, którym po nas przyjdzie żyć,
Nie miejcie dla nas serc za bardzo twardych
Nie trzeba z naszej szubienicy drwić,
Niech zniknie z ust ten głupi uśmiech wzgardy,
Nie trzeba nas przeklinać przed skonaniem,
Nie bądźcie dla nas bardziej źli niż sąd,
Bo w każdym z was nie trudno znaleźć błąd
I każdy z was potrosze też jest draniem.

O ludzie, w tym nauka dla was tkwi,
Błagajcie Boga, by przebaczył mi.
Deszcz pada i przenika nas na wskroś
Oczyszcza nas, spalone cielska moczy,
Kto wiele widział, nigdy nie miał dość
Na zer drapieżnym krukowi odda oczy.
I długo będzie tłum wisielców świeży
Na stryczkach śmiesznie kiwać się i drgać,
A ptactwo chciwc będzie mięso rwać,
Jak łajno końskie, co na drodze leży,

Co do was, gończe psy z policji
Węszące ślad nasz tak uparcie,
Co dniem i nocą na ulicy
Od ust nam odrywacie żarcie.
Dziś mógłbym przekląć was, lecz teraz,
Gdy kres się zbliża moich dni,
Nie będę z wami już zadzierać
I proszę was, przebaczcie mi.
Niech ktoś wam tego mordy skuje
Żelaznym drągiem aż do krwi,
Ponadto nic nie potrzebuję,
I proszę was, przebaczcie mi.



DO NASZEGO WIDZA

Na przekór panującym obyczajom, chcemy podzielić się z widzami naszego teatru planami i kłopotami, które zazwyczaj nie wychodzą poza próg gabinetu Dyrektora, w formie innej, niż ich sceniczne konsekwencje.

Okazji po temu dostarcza objęcie Teatru Stefana Zeromskiego przez nową dyrekcję, która chciałaby tą drogą wciągnąć widza w krąg własnych zamierzeń i trudności, licząc na krytyczną pomoc, raczej niż pobłażliwość z jego strony.

Tzw. „trudności obiektywne”, wynikłe po części z faktu zmiany kierownictwa w środku sezonu teatralnego, są znaczne, zacznijmy tedy od nich, wychodząc z założenia, iż do wszelkiej oceny krytycznej nieodzowna jest znajomość warunków, w których teatr pracuje.

Zespół aktorski Teatru Stefana Zeromskiego jest niewielki, rozbity ponadto na dwa, geograficznie odległe od siebie ośrodki: w Kielcach i w Radomiu. Bez zorganizowania własnej, niezależnej komunikacji, prace Teatru byłyby utrudnione; wytworzenie jednolitej, wartościowej i konsekwentnej linii repertuarowej możliwe jest tylko wtedy, gdy jedynym względem w doborze są możliwości sceniczne aktora.

Zmiana kierownictwa, nakłada konieczność wielu kompromisów, już to chociażby dlatego, iż dobór nowych członków zespołu, zarówno aktorów jak i reżyserów, jest w środku sezonu teatralnego niezmiernie utrudniony. Pierwsze miesiące naszej działalności będą więc wypadkową rozmaitych czynników raczej, niż konsekwentną postawą, którą chcielibyśmy reprezentować w przyszłości.

Trudno jest formułować program teatralny przy pomocy jednego określenia; jeśli rzecz taka jest w ogóle możliwa, nasz przyszły kierunek określilibyśmy chętnie mianem „teatru anty-mieszcząńskiego”. Jest to formuła obowiązująca, wyprowadza bowiem poza nawias naszych zainteresowań potężny niegdyś nurt psychologicznego dramatu mieszczańskiego, mający swoje świetne karty w sztukach Ibsena, Strindberga, Zapolskiej i ich współczesnych kontynuatorów. Nie znaczy to bynajmniej, iż sztuki tego typu nie będą w naszym teatrze grywane; główny nacisk jednak zamierzamy położyć na dramaturgię o tradycjach odmiennych, podobnym rygorom poddając również i te sztuki „psychologiczno-kameralne”, które wejdą do naszego repertuaru.

Kierunek naszych poszukiwań widzielibyśmy wielotorowo, zachowując pomiędzy nimi wspólną płaszczyznę szeroko pojętej „widowiskowości”, wraz z jej muzycznym i tanecznym „inwentarzem”. Z jednej strony byłaby to więc wielka klasyka światowa, angielski dramat elżbietański, polski Romantyzm i francuskie Oświecenie, z drugiej widowiska o charakterze plebejskim, jarmarczonym i ludowym, literatury rodzimej i obcej. Odrębną grupę stanowiłyby w tym układzie komedie obyczajowe, lub ściślej „komedie manier”, w stylu Sheridana, Oscara Wilde'a, Suchowo-Kobyłina, Ostrowskiego, Gogola, Fredry, Zabłockiego i Moliera. Chętnie też będziemy się starali ożywić niesłusznie zapomniany dramat staropolski, wychodząc z założenia, iż najbliższą ciału jest własna koszula, choć tak nie często używana.

Ten typ repertuaru wymaga jednakże warunków technicznych, którymi nasz Teatr na razie nie dysponuje. Mamy nadzieję, iż w niedalekiej przyszłości, Teatr wyposażony zostanie w scenę obrotową, wyciągi i światła, odpowiadające wymogom tak pojętej linii repertuarowej.

Jeśli chodzi o dramaturgię współczesną, głosu chcielibyśmy udzielić przede wszystkim tym sztukom, które o współczesności mają coś istotnego do powiedzenia. Nie sądzimy, by stać nas było narazie na wyszukane eksperymenty formalne, ani też na odkrywanie nowych, rewelacyjnych talentów. Nie będzie to więc, w potocznym sensie tego słowa „Teatr Awangardowy”, choć największym naszym pragnieniem byłoby przyczynić się, choćby w najmniejszej mierze, do rewizji tego pojęcia.

DYREKCJA.

