

Odznaczony Złotą Odznaką „Zasłużony dla Dolnego Śląska”
oraz „Medalem XXV-lecia Odzyskania Dolnego Śląska”

TEATR DOLNOŚLĄSKI

W JELENIEJ GÓRZE

Sezon XXVI
1970/1971

BERTOLT BRECHT

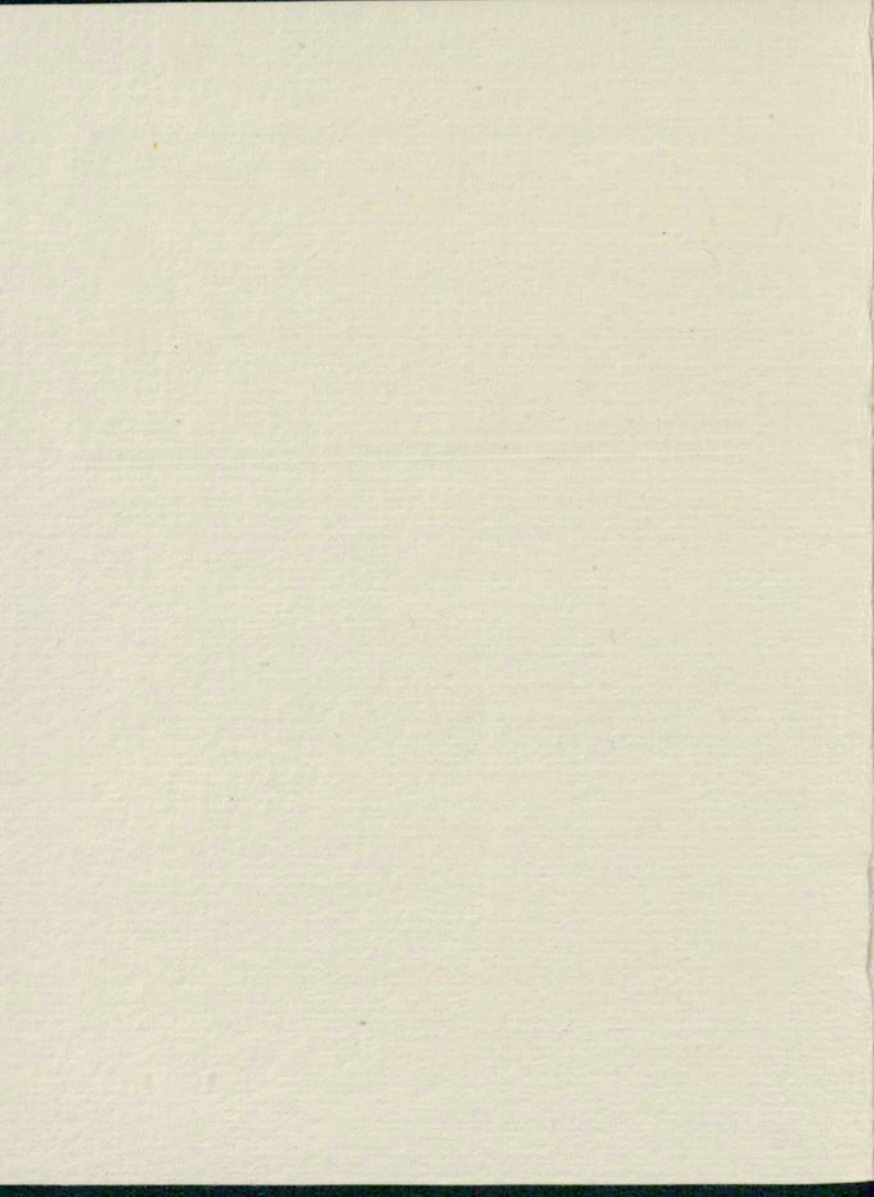
**DOBRY CZŁOWIEK
Z SE CZ U A N U**

Państwo

w Jeleniej Górze

Nr.: **305**

★ **PREMIERA, LUTY 1971 ROKU W JELENIEJ GÓRZE** ★



PAŃSTWOWY **TEATR** DOLNOŚLĄSKI
w Jeleniej Górze

Dyrektor i Kier. Artystyczny – **TADEUSZ KOZŁOWSKI**
Zastępca Dyrektora – **MARCIN TALARCZAK**
Kier. Literacki – **JÓZEF KELERA**

BERTOLT BRECHT

DOBRY CZŁOWIEK Z SECZUANU

Przypowieść z prologiem

Przekład — **Włodzimierz Lewik**

Muzyka — **Paul Dessau**



Scenografia — **ZOFIA PIETRUSIŃSKA**

Reżyseria — **WANDA LASKOWSKA**

PREMIERA, LUTY 1971 R. W JELENIEJ GÓRZE
SEZON 1970/71

BERTOLT BRECHT

Urodzony 10 lutego 1898 roku w Augsburgu. Syn dyrektora papierni. Jako student pierwszego roku medycyny zmobilizowany do szpitala polowego (1917). Z końcem wojny rozpoczyna pracę literacką, pisze gwałtowne wiersze antywojenne, ballady i wkrótce pierwsze utwory dramatyczne, bliskie jeszcze panującemu wówczas w literaturze niemieckiej ekspresjonizmowi, ale pełne prawdziwie wybuchowej siły i oryginalności. W roku 1922 jest już znanym w Niemczech pisarzem, a w następnych latach coraz częściej grywanym dramaturgiem. Od roku 1924 sam też zaczyna reżyserować. W roku 1928 zdobywa rozgłos światowy „Operą za trzy grosze”.

Studiuje marksizm, zbliża się do ruchu robotniczego i do teatru robotniczego. Blisko współpracuje z Erwinem Piscatorem, najwybitniejszym niemieckim reżyserem tego czasu. Pisze z kolei wiele sztuk o założeniach agitacyjnych, dydaktycznych i publicystycznych (sam nazywa je „Lehrstücke”). Nazajutrz



BERTOLT BRECHT

po przewrocie hitlerowskim ucieka z rodziną za granicę. Przebywa w Pradze, w Wiedniu, w Zurychu, w południowej Francji; na kilka lat osiedla się w Danii, potem w Finlandii. W latach 1941 — 1947 przebywa w Stanach Zjednoczonych. Jesienią 1947 poddany przesłuchaniom Komisji do Badania Działalności Antyamerykańskiej — wraca do Europy, do Szwajcarii. W końcu roku 1948 osiedla się ostatecznie w Berlinie.

Najwybitniejsze dzieła dramatyczne Brechta, decydujące o jego randze pisarskiej i wyjątkowej pozycji wśród twórców teatru dwudziestego stulecia, powstały w piętnastoletnim łącznie okresie wędrówek (1933—1948), na obczyźnie. W tym też okresie opracowuje Brecht swoją głośną teorię „teatru epickiego”, którą jedni uznają za rewolucyjną w dziejach teatru, inni — za wymyśloną raczej dla potrzeb doraźnych, nieco sztuczną w swoich rygorach pojęciowych i wcale nie konieczną dla pojmowania tudzież inscenizowania najwybitniejszych dramatów samego Brechta.

W Berlinie, potem w Niemieckiej Republice Demokratycznej Brecht ma wreszcie okazję ukształtowania własnego warsztatu scenicznego i sprawdzenia swoich teorii teatralnych we własnej praktyce reżyserskiej. Wspólnie z żoną, znakomitą aktorką Heleną Weigel, tworzy w roku 1949 swój

słynny „Berliner Ensemble” — Zespół Berliński — w następnych kilku latach jeden z najświetniejszych i najbardziej twórczych teatrów w Europie. Umiera 14 sierpnia 1956 roku.

Główne utwory dramatyczne Brechta: „Baal” (1918, prapremiera w Lipsku, 1923); „Werble w nocy” (1918, prapremiera w Monachium, 1922); „W gęstwinie miast” (1922, prapremiera w Monachium, 1923); „Opera za trzy grosze” (1928, prapremiera w Berlinie, 1928); „Wzrost i upadek miasta Mahagonny” (1929, prapremiera w Lipsku, 1930); „Święta Joanna szlachtuzów” (1932, prapremiera w Hamburgu, 1959); „Strach i nędza Trzeciej Rzeszy” (prapremiera w Paryżu, 1937); „Matka Courage”, (1938—39, prapremiera w Zurychu, 1941); „Życie Galileusza”, (1939, prapremiera w Zurychu, 1943); „Dobry człowiek z Seczuanu” (1938—1941, prapremiera w Zurychu, 1943), „Pan Puntila i jego sługa Matti (1940, prapremiera w Zurychu, 1948); „Kariera Artura Ui” (1941, prapremiera w Sztuttgarcie, 1958), „Kaukaskie kredowe koło”, (1945, prapremiera na scenie Berliner Ensemble, w reżyserii Brechta — 1954).

POKUSA DOBROCI CZYLI PRZYPowieści LUDOWE

Brecht był człowiekiem do głębi dobrym. Uważał dobroć i życzliwość za naturalny odruch człowieka, za jego stan przyrodzony i naturalny sprawdzian jego człowieczeństwa. Jednocześnie widział, jak człowiek staje się w jego czasach bydlęciem, do jak strasznych czynów jest zdolny; zastanawiał się nad tym, jak do tego doszło. (...)

Przetrwiał męźnie dni klęski. Przypadły one na najlepsze lata jego rozwoju twórczego, na wiek męski. Wtedy właśnie urzekły go problemy moralne i filozoficzne, urzekała go mądrość i sztuka Dalekiego Wschodu. Nie darmo wisiała u niego na ścianie japońska maska i chiński sztych. W roku 1935, podczas pobytu w Moskwie, zobaczył wielkiego artystę chińskiego Mei Lan Fana. Oczarowała go stara, epicka sztuka Krainy Środka. Znalazł wreszcie to, czego szukał po omaku od dawna.

Studiował Konfucjusza i pracował nad sztuką o jego życiu. Planował napisanie wraz z Paulem Dessauem opery o podróżach boga szczęścia. (...) Łagodna mądrość starej kultury opromieniała swym blaskiem filozoficzne moralitety ludowe, które pisał w tym czasie. Były znacznie spokojniejsze od jego dawnych sztuk, często tak gwałtownych i niepoahamowanych. Były pełne sceptycyzmu i zadumy nad losem człowieka.

Pierwszym z nich jest „Dobry człowiek z Seczuanu”. Pisał Brecht tę sztukę w latach 1938 — 1941. (Do tejże kategorii „moralitetów ludowych” Brechta zalicza się ponadto „Pana Puntile i jego sługę Mattiego” oraz „Kaukaskie kredowe koło” — Red.). (...) Akcja rozgrywa się w przedrewolu-



Irena Eichlerówna w roli Matki Courage,
Teatr Narodowy, 1962.

cyjnych Chinach, w stolicy prowincji Seczuan, dokąd przybywają trzej bogowie, aby znaleźć choćby jednego dobrego, uczciwego człowieka, bez którego świat nie może dalej istnieć. Wybór ich pada na prostytutkę Szen Te, która jedyna w mieście nie odmawia bogom gościny. Są szczęśliwi, znaleźli uczciwego człowieka. Mogą ruszyć w dalszą drogę. Okazuje się jednak, że sprawa nie jest taka prosta. Szen Te nie jest pewna swej dobroci. Jest na to za biedna. (...) „Jakże ja mogę być dobra, kiedy wszystko jest takie drogie!? — pyta Szen Te i to jest pierwszy dylemat sztuki. (...)

Bogowie widzą jednak wyjście z tej trudnej sytuacji: znaleźli swojego dobrego człowieka, który był im tak bardzo potrzebny dla utwierdzenia ich obrazu świata, muszą więc także zadbać o to, by go nie stracić. Dają Szen Te tysiąc dolarów za nocleg, co umożliwia jej nabycie trafiki. Będzie sprzedawała tytoń i papierosy; zapewni jej to utrzymanie bez kontynuowania niemoralnego procederu; będzie też mogła udzielać pomocy bliźnim, którzy wsparcia potrzebują.

Ale sprawa nadal nie jest prosta. Zaczyna się przekleństwo dobrych uczynków. Odwrotnie niż u Goethego — na bohaterce sztuki Brechta mszczą się jej dobre uczynki. Wszystkie obracają się przeciw niej. Albowiem w tym okrutnym świecie „dobre uczynki przynoszą nędzę, a złe dobrobyt”. (...) Kiedy Szen Te staje z winy dobroci u progu nędzy, zjawia się jej kuzyn Szui Ta i ratuje ją przed katastrofą. Nie jest człowiekiem okrutnym czy nieludzkim. Jest tylko praktyczny i trzyma się reguł tego świata. Nie pozwala oszukiwać swej kuzynki, wypędza ze sklepiku darmozjadów, porozumiewa się z policją, załatwia umowę dzierżawną z właścicielką domu itp. Szen Te może dalej prowadzić swoją trafikę i spełniać dobre uczynki.

Ale czyhają na nią nowe niebezpieczeństwa. Zakochała się w bezrobotnym lotniku, uratowała go przed samobój-

stwem z nędzy i rozpacz. Lecz także owo najpiękniejsze uczucie, jakim jest miłość, obraca się na tym świecie przeciw człowiekowi. Nędza i bezrobocie zdeprawowały lotnika; nie kocha wcale Szen Te, zależy mu tylko na jej pieniądzach. I znowu zjawia się praktyczny kuzyn Szui Ta, aby ratować ją przed ruiną, wynikłą z miłości. (...).

Trzecią słabością Szen Te, trzecią próbą, jakiej poddaje ją życie, są jej uczucia macierzyńskie. Nie wyjdzie za mąż za lotnika, nie sprzeda swojego sklepiku, ale zaszła w ciążę i będzie miała dziecko. (...) I nawet to najpiękniejsze uczucie prowadzi do złego. Szen Te musi zapewnić synkowi normalne życie, a nawet dobrobyt. Ale w tym świecie może to stać się tylko kosztem wyzysku innych. Zjawia się więc po raz trzeci kuzyn Szui Ta. Zakłada fabrykę papierosów, wyzyskuje robotników, zagrabia tytoń biedakom; prezentuje klasyczny obraz bogacenia się kapitalistycznego właściciela i posiadacza. I dopiero teraz okazuje się, że kuzyn Szui Ta to tylko przebrana Szen Te. (...) Anioł przedmieścia zmienia się w tytoniowego króla. (...)

Tu zaczyna się akcja drugiego planu sztuki: dyskusja z bogami — z etyką (...) bierną, oderwaną od życia, usprawiedliwiającą wyzysk człowieka przez człowieka, stojącą na straży istniejącego porządku społecznego i tradycyjnej moralności bogatych, bezsilną wobec krzywdy i zła. Dyskusja ta trwa przez całą sztukę. Bogowie nie chcą po prostu przyjąć do wiadomości niemilej dla nich prawdy, a kiedy w końcu dowiadują się o rozdwojeniu Szen Te, udzielają jej nawet oficjalnego przyzwolenia, aby sprowadzała od czasu do czasu swego niedobrego kuzyna (ale nie częściej, niż raz w miesiącu). Byle tylko zachował się mit o dobrym człowieku z Sezuanu. (...)

(Roman Szydlowski — „Dramaturgia Bertolta Brechta”, WAiF, Warszawa 1965).

O S O B Y

Pierwszy Bóg	—	Kazimierz BŁASZCZYŃSKI
Drugi Bóg	—	Stanisław ŁOPATOWSKI
Trzeci Bóg	—	Rajmund WOLFF
Szui Ta, Szen Te	—	Teresa CZARNECKA
Wang — nosiwoda	—	Stefan MIENICKI
Jang Sun — lotnik	—	Wojciech KOSTECKI
Pani Jang	—	Maria KOCHAŃSKA
Wdowa Szin	—	Henryka DYGDAŁOWICZ
Pani Mi Tsu	—	Zofia FRIEDRICH
Policjant	—	Stefan KĄKOL
Niewiasta	—	Grażyna JUCHNIEWICZ
Mężczyzna	—	Zbigniew SZYMCZAK
Dziadek	—	Zbigniew STOKOWSKI
Szwagierka	—	Krystyna WOLAŃSKA
Kuternoga	—	Adam SIRKO
Siostrzenica	—	Małgorzata MRELA (adept.)
Bratanek	—	Ryszard MRÓZ (adept.)
Chłopiec	—	× × ×
Stara	—	Zuzanna ŁOZIŃSKA
Stary	—	Stefan MIEDZIŃSKI
Bonza	—	Zenon KACZANOWSKI
Bezrobotny	—	Ryszard WOJNAROWSKI (zespół pomoc.)
Prostytutka	—	Maria MAKOWSKA (zespół pomocniczy)

Kontrola tekstu
Krystyna KOZAK

Przedstawienie prowadzi
Władysław SAWKO

BRECHT ŻYWY — DYLEMAT BRECHTA

(...) Istotny, (podstawowy) postulat Brechta to konsekwentny krytycyzm i empiryzm badawczy, podsyćanie w widzu nieufności, wątpliwości, pobudzanie do myślenia i do sprawdzania myśli; najwyższym sprawdzianem tezy winna być dla nas praktyka, najwyższą podniecią myślową — nauka, stan wiedzy współczesnej. Tego wszystkiego warto się uczyć u Brechta. (...)

Brecht chciał być marksistą twórczym i żywym i nie chciał iść przeciw partii. Chciał iść z klasą robotniczą, o którą walczył, w którą wierzył. (...) Nie kłamać? Czy było to możliwe (autor ma na myśli tak zwany okres „kultu jednostki” w ruchu robotniczym — Red.) w dziedzinie takiej jak sztuka, czerpiąca wszystkie swoje soki ze współczesności i we współczesność zaangażowana? Wiedziony intuicją urodzonego pisarza, Brecht odnajduje wąską ścieżkę, na której okazało się to możliwe. Ściślej mówiąc, idzie już nią, kiedy wyrasta tragiczne zagadnienie; to go ocala. Tworzy współczesny moralitet o dydaktycznych założeniach, umownej scenerii, postaciach świadomie uproszczonych... (...) Poświęca żywą obserwację nowych zjawisk na rzecz dedukcji, abstrakcyjnego wywodu, gdzie problem rozwiązywany jest jak zadanie szachowe, przy użyciu czarnobiałych figur i pionków. Buduje dramat społecznych sytuacji, których paradoksalne sprzeczności zjadliwie i brawurowo demaskują nie świat kapitalistyczny, ale panujące w nim z a-



„Kariera Artura Ui” w Teatrze Współczesnym
w Warszawie, 1962. Reżyseria Erwina Axera.
Drugi od lewej Tadeusz Łomnicki w tytułowej
roli.

s a d y gry, ukazywane nie na konkretnym zaobserwowanym wydarzeniu, lecz na abstrakcyjnych, czasowo nieokreślonych modelach. Czuje, że gdyby postawił na dzisiejsze realia obyczajowe czy polityczne, popadłby, przy zwężonych możliwościach poznawczych, jedynie w zakłamywany schematyzm socrealistów, pokrywający jawną sprzeczność rzeczywistości i sloganu konwencjonalnymi pozorami „życia”.

Stawia (zatem) na świadomy antyiluzjonizm, na intelektualną oschłość, podkreśla wszystkimi środkami, że to nie „życie”, lecz teatr, nie obraz, poprzez który przeżywamy nas samych, lecz dialektyczny wywód myślowy. Coraz bezwzględniej nakłada kaganiec refleksji swoim burzliwym niegdyś uczuciom. Nie przekreśla wszakże własnej wrażliwości estetycznej i doświadczeń epoki literackiej, która go wydała; tego na szczęście nie potrafi i nie chce. Dlatego pozostał pisarzem żywym i współczesnym. Za plastyką ekspresjonistyczną sięga do prymitywu średniowiecznego, odnajdując tam moralitetowy model teatru; za Craigiem wzbogaca go elementami teatru staroazjatyckiego — podobnie jak Picasso korzysta z doświadczeń rzeźby murzyńskiej, a Messiaen z muzycznych skal hinduskich. Do ostatniej chwili pozostaje inscenizatorem na miarę dwu największych i najbliższych mu w tej dziedzinie ludzi, pokrewnych i indywidualnością, i poglądami politycznymi, i nawet zapatrywaniami na teatr: Piscatora i Meyerholda. Dramatem swoim decyduje o obliczu dramaturgii pierwszej połowy naszego stulecia na równi z Shawem, Pirandellem i Giraudoux. (...)

(Konstanty Puzyna — „Szkola dramaturgów”, „Dialog” nr 2/1957, fragmenty)



Bertolt Brecht — rysunek Berta Hellera

MORALITET — PRZYPowieść — ALEGORIA
— DRAMAT?

Ten dosyć ascetyczny w kształcie moralitet oparty jest na znakomitym dramatycznym pomysśle. Sam pomysł jest tu w ogóle najlepszy. (...) Niezmiernie wdzięczny aktorsko i płodny, „teatralny” i pojemny znaczeniowo, choć tak prosty: Szen Te i Szui Ta — dwie twarze — dwa wcielenia „dobrego człowieka”. A może raczej, może także dzieje jego upadku?

Alegoria dobrego i złego, które tak trudno rozdzielić w wyrachowanym i okrutnym „świecie Seczuanu” („Żeby otrzymać obiad — Musisz być twardy jak głaz... — Żeby dopomóc jednemu — musisz strasować dwunastu...”): alegoria sceniczna, czy także dramat? Dramat upadku „dobrego człowieka”. Teatr musi wybierać ostro, jednoznacznie, wybór jest istotny: w każdym z tych dwu kierunków, jak się okazuje, można poprowadzić przedstawienie. (...)

Kuzyn Szui Ta zjawia się początkowo tylko na krótko — „w przejeździe”, żeby ratować Szen Te z opresji. Zaraz na wstępie oddaje w ręce policji nocującą w sklepiku rodzinę nędzarzy, wchodzi w ścisłą komitywę z „gliną” dzielnicowym. „Kuzyn znika, ale mu-

si wrócić i wraca coraz częściej: popełnia kolejno coraz grubsze świnstwa. Przywłaszcza sobie cudze worki tytoniu, zostawione na przechowanie, nie zwraca na czas pożyczki parze staruszków, którzy tracą przez to swój kram ze starzyzną, na koniec, w przysłowio-
wym „piwnicznym lochu”, zakłada fabryczkę tyto-
niu i eksploatuje robotników wedle wszystkich reguł gry iście kolonialnego wyzysku. Teraz, na odmianę, znika Szen Te. To już nie tylko alegoria „dwóch twarzy”, dwu wcieleń „dobrego człowieka”: Szen Te powoli wsiąka w „kuzyna Szui Ta”, zatracą się w swoim drugim wcieleniu — Szen Te ginie. Na placu zostaje tylko „kuzyn”. I kuzyn naprawdę zamordował dobrą Szen Te. (...)

Ostatnia kwestia, jaką Szen Te wypowiada w sce-
nie sądu i w ogóle w sztuce — wtedy, kiedy bogowie,
zadowoleni ze spełnionej misji, ulatują już w chmu-
ry — to tylko jedno słowo: „R A T U N K U!”... Kto
wie, czy to słowo nie jest w ogóle najważniejsze i czy
nie o nim powinien myśleć ciągle inscenizator przypo-
wieści o „Dobrym człowieku z Seczuanu”? (...)

(Józef Kelera — fragmenty recenzji pt. „Upadek
dobrego człowieka”, „Odra”, nr 1/1961)

BRECHT W POLSCE

Publiczność polska styka się po raz pierwszy z dziełem Brechta w roku 1929: na scenie Teatru Polskiego w Warszawie Leon Schiller inscenizuje „Operę za trzy grosze” — wkrótce po premierze berlińskiej. To wprowadzenie Brechta na scenę polską ma jednak jeszcze charakter do-
rażny.

Jednym z najbardziej pamiętnych i znaczących wydarzeń w polskim życiu teatralnym jest wizyta w Polsce słynnego Brechtowskiego „Berliner Ensemble” w okresie jego szczytowych artystycznych triumfów — w końcu roku 1952. Było to dla polskich artystów teatru — w owym okresie tak zwanego socrealizmu — jedno z najbardziej odświeżających i płodnych doświadczeń. W następnych latach odnowa sztuki teatru w Polsce dokonywała się też, w niemalym stopniu, „pod znakiem Brechta”. Jedną z bardziej znaczących manifestacji i pierwszych jaskółek tej odnowy stała się, w rezultacie, inscenizacja „Kaukaskiego kredowego koła” w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie (reżyseria Ireny Babel, znakomita scenografia Andrzeja Stopki), w grudniu 1954 roku.

Piękne karty w dziejach inscenizacji Brechta w Polsce wiążą się, z kolei, z działalnością Teatru Dramatycznego w Warszawie w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Tu ma miejsce, już w lutym 1956 roku, polska prapremiera „Do-

brego człowieka z Seczuanu" — jedno z najświetniejszych brechtowskich przedstawień w Polsce (reżyseria Ludwika Renè, scenografia Jana Kosińskiego i znakomita obsada: Halina Mikołajska, Aleksander Dzwonkowski, Wanda Łuczycka, Wiesław Gołas). Na tej samej scenie inscenizuje „Pana Puntile” Konrad Swinarski w roku 1959, a znacznie wcześniej tę samą sztukę wprowadza na scenę Teatru Wybrzeże w Gdańsku (1954) Jerzy Goliński.

Poczawszy od połowy lat pięćdziesiątych Brecht jest jednym z najczęściej i najchętniej grywanych w całej Polsce wybitnych dramaturgów współczesnych. Do najlepszych polskich przedstawień jego utworów — obok wymienionych wyżej — zalicza się powszechnie: „Operę za trzy grosze” w reżyserii Jakuba Rotbauma (Wrocław, 1957) i tę samą sztukę w reżyserii Konrada Swinarskiego (Teatr Współczesny w Warszawie), „Kariere Artura Ui” w Teatrze Współczesnym w Warszawie, w reżyserii Erwina Axera i z Tadeuszem Łomnickim w tytułowej roli (1962), wreszcie „Matkę Courage” w Teatrze Narodowym w Warszawie (1962), z Ireną Eichlerówną w tytułowej roli.

Kierownik techniczny
MIECZYSLAW KULCZYK

Kierownik sceny
TADEUSZ TEKIELA

Brygadier sceny
JAN PRZYDRYGA

Rekwizytor
TADEUSZ HALPERN

Światło
DIMOS BALDZIS



Kierownicy pracowni:

krawieckiej
JANINA NICEK

stolarskiej
WACŁAW SMERECZYŃSKI

perukarskiej
JÓZEFA GRABOWSKA

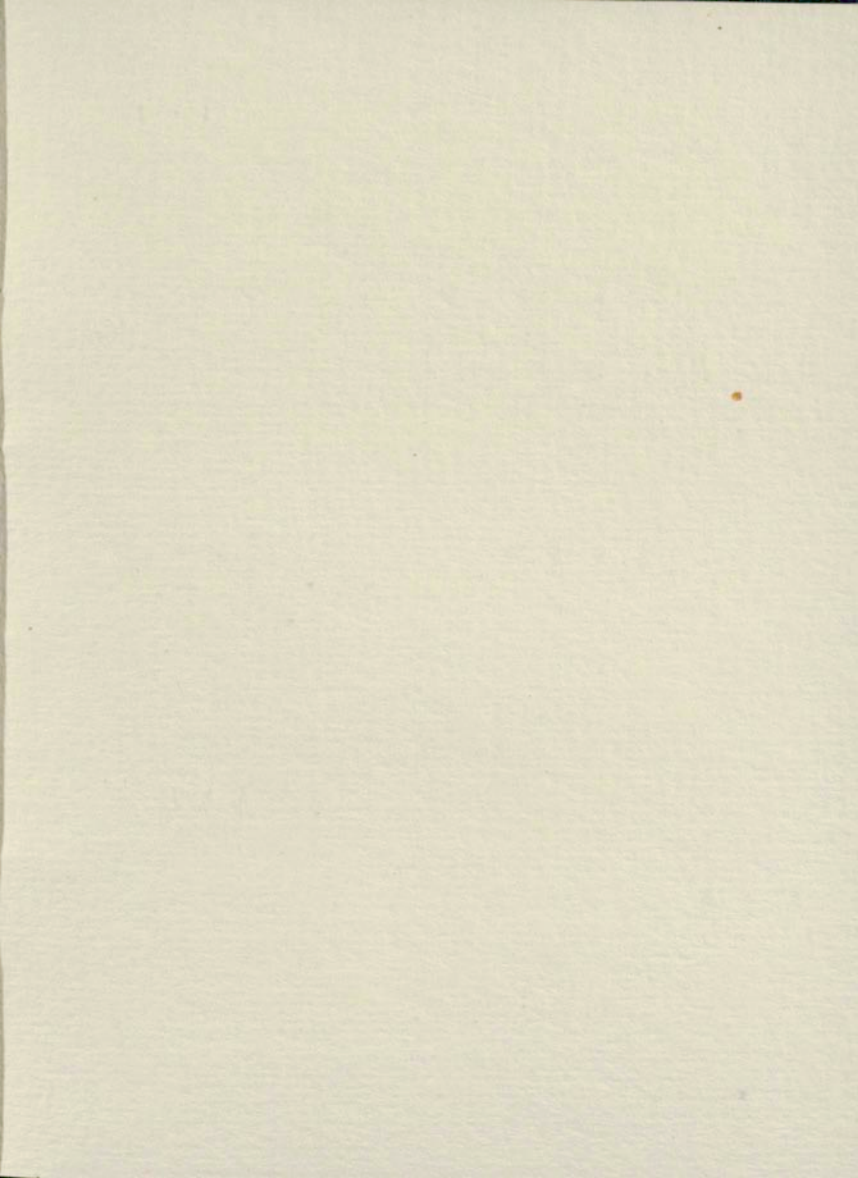
szewskiej
ALEKSANDER DRAL

malarskiej
HELIODOR JANKOWSKI

tapicerskiej
WIKTOR GODYŃ

modelarskiej
GRZEGORZ RACKIEWICZ

elektrotechnicznej
BENEDYKT ZIENTALAK



Exemplarz bezpłatny

Cena 2,00 zł