

Beata Kornatowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0001-7775-6007>

Paradoks *Mahagonny*. Operowy eksperyment Bertolda Brechta i Kurta Weilla

A*ufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* Bertolta Brechta i Kurta Weilla to przykład opery podważającej status gatunku jako medium służącego estetycznym i emocjonalnym uniesieniom. Helfried Seliger określił ją wręcz jako „zamierzony atak na operę kulinarną”¹ [„gezielten Angriff auf die kulinarische Oper”]², czyli na konwencję podporządkowującą dzieło operowe nadrzędnej zasadzie estetycznego i emocjonalnego oddziaływania na odbiorcę. Z kolei Gottfried Wagner zauważa, że celem *Mahagonny* było „zmusić widza (Brecht i Weill zawsze myśleli o publiczności operowej) do dialektycznego procesu poznania” [„den Zuschauer (Brecht und Weill dachten immer an ein Opernpublikum) in einen dialektischen Erkenntnisprozeß hineinzwingen”]³, konfrontując go z „anarchicznymi stosunkami w społeczeństwie kapitalistycznym na przykładzie uwielbianej, rozpieszczającej oczy i uszy formy sztuki operowej” [„die anarchischen Zustände innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft am Beispiel der so überaus geschätzten, Auge und Ohr verwöhnenden Kunstform Oper”]⁴.

¹ Wszystkie tłumaczenia z niemieckiego na polski przygotowała autorka artykułu.

² H.W. Seliger, *Das Amerikabild Bertolt Brechts*, Bonn 1974, s. 134.

³ G. Wagner, *Weill und Brecht. Das musikalische Zeitalter*, München 1977, s. 184.

⁴ Ibidem.

Dzieło miało demaskować operę od wewnątrz jako gatunek służący wyłącznie przyjemności, jednak paradoksalnie samo wpisało się w stały repertuar teatrów operowych. Od lat sześćdziesiątych XX wieku regularnie pojawia się na światowych scenach, a tylko w minionej dekadzie (2014–2024) wystawiono je ponad pięćdziesiąt razy, co przełożyło się na blisko trzysta spektakli⁵. *Mahagonny* nie tylko przetrwała próbę czasu, ale także pozostaje żywym polem interpretacyjnym, redefiniowanym przez kolejne inscenizacje i towarzyszące im dyskusje.

Niniejszy tekst, którego kolejne rozdziały przybliżają czas i okoliczności powstania i prapremiery, autorską koncepcję Brechta i Weilla, specyfikę libretta oraz warstwy muzycznej, stanowi próbę uchwycenia i opisanie „paradoksu *Mahagonny*”. Opera ta bowiem, z założenia niespójna i wymykająca się tradycyjnym kategoriom estetycznym, może być w pewnych aspektach postrzegana jako dzieło nieudane – mimo swojego znaczącego sukcesu i ugruntowanej pozycji w niemieckim kanonie operowym.

O genezie i prapremierze dzieła

Początki opery *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* sięgają poetyckiego zbioru Bertolta Brechta *Die Hauspostille* [Postylla domowa], wydanego w 1927 roku. Ów pierwszy tomik wierszy zawiera już zarówno kluczowe tematy, jak i charakterystyczne techniki poetyckie obecne w jego twórczości lat dwudziestych XX wieku. Tytuł stanowi parodystyczne nawiązanie do zbiorów kazań, m.in. Marcina Lutra⁶, bądź w szerszym rozumieniu: do zbioru modlitw, kazań, hymnów i tekstów religijnych przeznaczonych do użytku domowego⁷, zaś jego struktura z podziałem na lekcje odsyła do literatury religijnej o charakterze moralizatorskim. Brecht odwołuje się w swoich tekstach do utrwalonych pojęć, takich jak religia, etyka, miłość, indywidualizm i autonomia jednostki, by je zakwestionować⁸. Jego krytyka ideologicznych założeń nie oferuje jednak alternatywy – ogranicza się do podważania zastanego porządku⁹, co stanowi również zasadę obowiązującą w jego operze.

⁵ Dane o przedstawieniach zaczerpnięte z operabase.com (dostęp: 2.02.2025).

⁶ M. Luther, *Kirchenpostille* (1522), *Hauspostille* (1542).

⁷ Zob. J. Knopf, *Brecht-Handbuch*, t. 2: *Gedichte*, Stuttgart 2001, s. 149.

⁸ Zob. Ch. Waldschmidt, *Lyrik*, w: *Handbuch Weimarer Republik: Literatur und Kultur*, red. M. Lickhardt, R. Krause, Berlin 2024, s. 136.

⁹ Ibidem.

W zbiorze tym na czwartą lekcję, czyli *Psalmen und Mahagonnygesänge*, składają się niemieckojęzyczne *Mahagonny Song* I, II i III oraz anglojęzyczne¹⁰ *Alabama Song* i *Benares Song*. Utwory te zainteresowały Kurta Weilla – kompozytora poszukującego materiału literackiego na krótką formę sceniczną, przeznaczoną na festiwal Deutsche Kammermusik w Baden-Baden w 1927 roku. Po konsultacjach z Brechtem i dopisaniu przez niego finału, Weill uporządkował teksty według własnej koncepcji, a następnie skomponował muzykę, w której songi instrumentalne przeplatane są interludiami. Premiera *Mahagonny. Ein Songspiel*, która odbyła się 17 lipca 1927 roku, spotkała się z życzliwym przyjęciem, co utwierdziło Brechta i Weilla w zamiarze rozwinięcia dzieła w pełnowymiarową operę. Utwór znany jest pod nazwą *Kleines Mahagonny* [Małe Mahagonny], dla odróżnienia od operowej wersji, określanej jako *Großes Mahagonny* [Duże Mahagonny]. Oba dzieła, mimo różnic w skali i zamierzeniach, pozostają ważnymi etapami w twórczej współpracy Brechta i Weilla, a także w rozwoju estetyki teatru epickiego.

Brecht i Weill wspólnie napisali libretto opery między październikiem a grudniem 1927 roku. Kompozytor, pracując z przerwami, ukończył partyturę w kwietniu 1929 roku, a poprawki trwały niemal do końca roku¹¹. Już na etapie powstawania dzieło napotkało trudności w realizacji – ani wydawca, ani teatry operowe i dramatyczne w latach trzydziestych nie były skłonne przyjąć go w pierwotnym kształcie. Emil Hertzka z wydawnictwa Universal Edition uznał, że „walka bokseńska, morderstwo, zabójstwo, pijaństwo i tym podobne” [„Boxkampf, Mord, Totschlag, Trunkenheit und dergl.”] mogą „być trudne do zniesienia przez cały wieczór” [„für einen ganzen Abend schwer erträglich werden”]. Jako „przeciwwagę dla zbyt mocno podkreślonych realiów Dzikiego Zachodu” [„Gegengewicht zu der allzu stark betonten Wildwest-Realistik”] zażyczył sobie „dawki pozytywnych ludzkich cech, takich jak przyjaźń, miłość czy wierność” [„eine Dosis positiver menschlicher Eigenschaften, ob nun Freundschaft, Liebe, Treue”]¹².

¹⁰ Ich współautorką jest Elisabeth Hauptmann (1897–1973) – niemiecka pisarka, tłumaczka i bliska współpracowniczka Bertolta Brechta, współautorka *Opery za trzy grosze* oraz główna autorka libretta do *Happy End* (pod pseudonimem Dorothy Lane); po śmierci Brechta redagowała jego dzieła dla Suhrkamp-Verlag i pracowała jako dramaturżka w Berliner Ensemble.

¹¹ Ponieważ libretto było gotowe w 1927 roku, partytura zaś w 1929 roku, w twórczości Brechta *Duże Mahagonny* figuruje chronologicznie przed *Operą za trzy grosze* (1928), zaś w twórczości K. Weilla sytuuje się po tym słynnym dziele.

¹² D. Farneth, Kurt Weill. *Ein Leben in Bildern und Dokumenten*, Berlin 2000, s. 78.

Dzieło powstało w wyjątkowo trudnym okresie dla teatru w Niemczech, kiedy polaryzacja sceny politycznej oraz wielki kryzys gospodarczy znacząco wpływały na funkcjonowanie zarówno prywatnych, jak i publicznych instytucji artystycznych. Teatry prywatne borykały się z widmem bankructwa, natomiast publiczne były zamykane na mocy decyzji administracyjnych. W takich realiach swoją działalność zakończyła m.in. słynna Krolloper w Berlinie, pierwotnie przewidziana jako miejsce prapremiery *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Otto Klemperer, dyrektor muzyczny tej instytucji, początkowo wykazywał zainteresowanie przygotowaniem dzieła, lecz ostatecznie wycofał się w obawie zarówno przed prowokacyjnym charakterem libretta, jak i eksperymentalną formą całości. Takie decyzje nie były rzadkością w obliczu trudności z wyprzedaniem spektakli nowych dzieł oraz rosnącej presji politycznej.

Prapremiera opery w reżyserii Walthera Brüggmanna i pod dyktando muzyczną Gustava Brechera odbyła się 9 marca 1930 roku w Nowym Teatrze w Lipsku. Wieczór ten przeszedł do historii jako jeden z największych skandali teatralnych Republiki Weimarskiej¹³. Jak wspominała Lotte Lenya, zakłócenia ze strony publiczności uniemożliwiły dokończenie spektaklu:

Gdy opera dobiegała końca, zaczęły się gwizdy i buczenie, a podczas ostatniej sceny na korytarzu wybuchły bójki i cały teatr wypełnił się krzyczącym tłumem. Zamieszanie szybko przeniosło się na scenę, bo spanikowani widzowie próbowali wydostać się na zewnątrz przez scenę. Dopiero po przybyciu dużego oddziału policji teatr opustoszał. [Als die Oper ihrem Ende entgegenging, begannen die Pfiffe und Buh-Rufe, und als die letzte Szene kam, waren in den Gängen Schlägereien ausgebrochen, und das ganze Theater war von einer schreienden Menschenmenge erfüllt. Der Krawall dehnte sich schnell auf die Bühne aus, denn von Panik ergriffene Zuschauer versuchten, über die Bühne den Ausgang zu gewinnen. Erst nach der Ankunft eines starken Polizeikommandos leerte sich das Theater]¹⁴.

Następnego dnia rada miasta zebrała się na nadzwyczajnym posiedzeniu, by rozważyć możliwość odwołania kolejnych spektakli. Ostatecznie zdecydowano się kontynuować wystawianie opery, jednak przedstawienia odbywały się przy włączonym oświetleniu widowni, a wzdłuż ścian rozmieszczono policjantów.

Duże Mahagonny zostało wystawione w Lipsku jeszcze czterokrotnie, jednak produkcje w innych miastach były systematycznie torpedowane. Umowy

¹³ Zob. J. Schebera, *Zur Wirkungsgeschichte bis 1933*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, red. F. Hennenberg, J. Knopf, 1. Auflage, Frankfurt am Main 2006, s. 211.

¹⁴ L. Lenya, *Erinnerungen an „Mahagonny“*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, op. cit., s. 190.

na realizację spektakli w Essen, Oldenburgu i Dortmundzie anulowano, a narodowi socjaliści organizowali masowe zakłócenia przedstawień w Brunshwiku, Kassel i Frankfurt nad Menem. Jedynie prywatny Teatr przy Kurfürstendamm w Berlinie, gdzie opera miała premierę 21 grudnia 1931 roku, zdołał zrealizować serię blisko pięćdziesięciu spektakli. Po dojściu nazistów do władzy opera stała się obiektem ataków propagandy. Fragmenty dzieła prezentowano jako przykład „sztuki wynaturzonej” na wystawach w Monachium, Berlinie (1937) i Düsseldorfie (1938). Opera, pierwotnie pomyślana jako prowokacja artystyczna, w rękach nazistów stała się symbolem tego, co należało odrzucić w kulturze Republiki Weimarskiej.

Koncepcja dzieła

Dzieło Weilla i Brechta *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* miało zakwestionować operę od wewnątrz, wykorzystując jej własne środki i demaskując rządzące nią mechanizmy. Procesowi jego powstawania oraz prapremierze towarzyszyła refleksja teoretyczna obu twórców, która znalazła odzwierciedlenie w tekstach programowych. Brecht krytykował operę jako instytucję, wskazywał, że przyczynia się ona do utrwalania hierarchii społecznej i odzwierciedla konserwatywny porządek, od którego chciał się zdystansować w swojej twórczości¹⁵. Wśród jego głównych zarzutów pod adresem gatunku znalazł się uwodzicielski charakter opery, który – poprzez emocjonalną intensywność muzyki – redukuje odbiorcę do biernego konsumenta wrażeń estetycznych. Według Brechta nieprzerwany przepływ muzyki działa narkotycznie na odbiorcę, skutecznie rozprasza jego uwagę i uniemożliwia krytyczną refleksję nad prezentowaną treścią. W swoich koncepcjach teatru muzycznego Brecht dystansował się od tradycji dramatu muzycznego reprezentowanej przez Richarda Wagnera i jego kontynuatorów. Podobnie jak Wagner, był człowiekiem teatru, który nie tylko doskonale rozumiał jego mechanizmy, ale także twórczo je przekształcał. Obaj twórcy uczynili z teatru i opery przestrzeń refleksji nad sztuką i polityką, wykraczającą poza ramy zastanych form scenicznych.

W latach 1926–1930 Brecht przeprowadził wiele eksperymentów, które wyznaczyły nowy kierunek w jego podejściu do teatru muzycznego. Dzieła tego okresu stanowiły zarówno krytykę teatru operowego, jak i jego parodię, satyrę lub próbę przekształcenia samego gatunku. Posługując się terminem

¹⁵ Zob. J.H. Calico, *Brecht at the Opera*, Berkeley 2008, s. 1–4.

„opera” w odniesieniu do własnych utworów, świadomie poszerzał jego znaczenie, nadając mu różnorodne konotacje. Charakter *stricte* antyoperowy mają *Opera za trzy grosze* (1928) oraz sztuki dydaktyczne, jak *Lindberghflug* (1929). W tym kontekście *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* jawi się jako przypadek szczególny: to dzieło, które świadomie nawiązuje do tradycyjnych struktur operowych i stanowi jednocześnie próbę przekształcenia gatunku. Wykorzystując tradycyjne elementy opery, Brecht podporządkowywał je nowym celom artystycznym i ideowym¹⁶ i w ten sposób redefiniował konwencję na własne potrzeby.

W programowym tekście *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”* Brecht wskazuje na konieczność reformy opery, której istotą miałyby być unowocześnienie treści oraz technicyzacja formy, przy jednoczesnym zachowaniu estetycznej przyjemności, określanej przez autora jako „charakter kulinarny” [„kulinarischer Charakter”]¹⁷. Brecht argumentuje, że opera powinna dostosować się do oczekiwań nowych grup społecznych, których potrzeby estetyczne i intelektualne różnią się od tych, jakie miała mieszczańska publiczność operowa. Poszerzenie kręgu odbiorców nie musi, według niego, skutkować obniżeniem jakości dzieła, ponieważ „kelnerowi wszystko jedno, kogo obsługuje, ważne tylko, by obsługiwać” [„ist es dem Kellner gleich, wem serviert wird, es muß nur serviert werden!”]¹⁸. Nowoczesne rozumienie „kulinarnego charakteru” opery wyraża się w jej zdolności dostarczania przyjemności estetycznej, która – zdaniem Brechta – nie tylko nie jest sprzeczna z funkcją edukacyjną sztuki, lecz wręcz może ją wspierać. Przyjemność ta nie ogranicza się do prostego zachwyty, lecz wiąże się z kształtowaniem gustu odbiorców i budowaniem ich świadomego podejścia do dzieła. Opera, według Brechta, powinna angażować widza zarówno estetycznie, jak i intelektualnie, pełniąc jednocześnie funkcję rozrywkową i edukacyjną.

Brecht podkreśla, że *Duże Mahagonny* w zamierzony sposób eksponuje irracjonalny aspekt opery, który odróżnia ją od innych form teatralnych. Choć opera posługuje się realistycznymi i plastycznymi środkami wyrazu, to muzyka unieważnia ich dosłowność: „Umierający człowiek jest realny. Gdy jednocześnie śpiewa, wkraczamy w sferę nieracjonalną” [„Ein sterbender Mann ist real. Wenn er zugleich singt, ist die Sphäre der Unvernunft erreicht”]¹⁹. Napięcie

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ B. Brecht, *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, op. cit., s. 123.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, s. 125.

między realistycznymi a irracjonalnymi elementami jest, zdaniem Brechta, nieodłącznym i fundamentalnym wymiarem opery.

Postulując dostosowanie opery do standardów nowoczesnego teatru, który według niego jest teatrem epickim, Brecht dokonuje w swoim tekście porównawczego zestawienia cech teatru dramatycznego i epickiego. Wskazuje przy tym, że specyfika opery epickiej polega na „radykałnym rozdzieleniu elementów” [„einer radikalen Trennung der Elemente”]²⁰. Jego zdaniem, większa wzajemna niezależność słowa, muzyki i obrazu w operze epickiej wyeliminuje tradycyjne dyskusje o prymacie i hierarchii tych komponentów w ramach dzieła operowego.

Autor podkreśla, że tekst operowy nie powinien ograniczać się do irracjonalności, lecz pełnić funkcję „opisu obyczajów” [„der Sittenschilderung”]²¹. Kluczową rolę w tym procesie odgrywają postaci sceniczne, które poprzez swoje zachowania i działania reprezentują moralność oraz sentymentalizm. Zamiast przyjmować ton dydaktyczny, tekst powinien skłaniać widza do samodzielnej refleksji nad prezentowanymi wartościami i postawami. Dlatego Brecht kładzie szczególny nacisk na równorzędność słowa śpiewanego, wypowiadanego i pisanego: wyświetlane przed każdą sceną tytuły mają pełnić zarówno funkcję informacyjną, jak i dramaturgiczną, wspierając odbiór treści w sposób charakterystyczny dla teatru epickiego.

Również Weill sformułował własne refleksje na temat wspólnej opery, które zawarł w dwóch tekstach programowych: *Anmerkungen zu meiner Oper „Mahagonny”* oraz *Zur Uraufführung der „Mahagonny“-Oper*. W pierwszym z nich opisuje *Mahagonny. Ein Songspiel* jako studium stylu stanowiące przygotowanie do stworzenia pełnowymiarowej opery. Szczególną uwagę poświęca gatunkowi songu, który zapoczątkował na potrzeby festiwalu w Baden-Baden i rozwijał w kolejnych dziełach, takich jak *Opera za trzy grosze*, *Berlińskie Requiem* czy *Happy End*. Za kluczową zasadę konstruowania opery Weill uznaje „prosty balladowy styl podstawowy” [„der einfache balladeske Grundstil”]²².

W dalszej części swojego tekstu kompozytor przedstawia strukturę dzieła, jego treść oraz specyfikę skomponowanej muzyki. Podkreśla, że opera stanowi „sekwencję 21 zamkniętych form muzycznych” [„eine Folge von 21 abgeschlossenen musikalischen Formen”]²³, z których każda funk-

²⁰ Ibidem, s. 128.

²¹ Ibidem.

²² K. Weill, *Anmerkungen zu meiner Oper „Mahagonny”*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, op. cit., s. 171.

²³ Ibidem.

cjonuje jako samodzielna scena, poprzedzona epickim tytułem wprowadzającym widza w jej tematykę. Muzyka w operze nie pełni funkcji napędzającej akcję, lecz pojawia się, „w momencie osiągnięcia określonego stanu” [„wo Zustände erreicht sind”]²⁴. Z tego powodu libretto zostało zaprojektowane jako seria stanów, które – dopiero w połączeniu z muzycznym przebiegiem – tworzą dramatyczną strukturę dzieła.

W drugim, obszerniejszym tekście programowym Weill rozwija refleksję na temat współpracy z Brechtem oraz procesu powstawania opery, przedstawianej jako ukoronowanie ich wcześniejszych wspólnych projektów. Główną postacią dzieła nazywa miasto, którego losy ukazywane są przez pryzmat jego wpływu na poszczególne jednostki. Kompozytor zauważa, że historię miasta powstającego z ludzkich potrzeb i upadającego pod ich ciężarem, można przedstawić na scenie wyłącznie jako interakcję między zbiorowością a jednostkami. Śpiew w operze ma przede wszystkim odzwierciedlać głos mas, zaś losy jednostki odgrywają rolę ilustracyjną wobec szerszych procesów zachodzących w mieście lub wchodzą w interakcję z jego historią²⁵.

Weill odwołuje się do formy opery numerycznej, którą uznaje za najbardziej odpowiednią do przedstawienia kroniki miasta. Podkreśla, że taka struktura dzieła pozwala na wykorzystanie muzyki na scenie przy jednoczesnej rezygnacji z funkcji ilustracyjnej lub napędzającej akcję. Zauważa, że wyzwaniem dla współczesnej opery jest znalezienie „dużej formy i wzniosłego języka dla aktualnych spraw” [„für die aktuellen Vorgänge eine große Form, eine gehobene Sprache”]²⁶. Jako adekwatny temat opery proponuje historię miasta, która nie tylko ukazuje współistnienie jednostek i zbiorowości, lecz także odnosi się do uniwersalnych kwestii, takich jak „przyjaźń i zdrada, bieda i dobrobyt, umiarkowanie i bunt, strach i odwaga” [„Freundschaft und Verrat, Armut und Wohlstand, Bescheidung und Auflehnung, Angst und Mut”]²⁷. Aby zrealizować tę koncepcję, sięga po formę określaną przez niego jako „muzyczny kalejdoskop” [„musikalischen Bilderbogen”]²⁸, pozwalającą na przedstawienie narracji etapami, w postaci szeregu scen.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Zob. K. Weill, *Zur Uraufführung der Mahagonny-Oper*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, op. cit., s. 172.

²⁶ Ibidem, s. 174.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

O *Mahagonny*

Jak wykazał Andreas Hauff, nazwa miasta w tytule opery została zaczerpnięta przez Brechta z popularnego afrykańskiego shimmy *Komm nach Mahagonne!* (słowa: O.A. Alberts, muzyka: Leopold Krauss-Elka) z 1922 roku. Piosenka opowiada o ucieczce od codziennych trosk do wymagowanego miejsca w Afryce, gdzie nie ma podatków, a życie upływa na nieustannych przyjemnościach²⁹.

Ostatnie wersy finału songspielu, napisanego przez Brechta, definiują charakter tytułowego miasta:

Mahagonny – nie istnieje,
Mahagonny – nie jest miejscem,
Mahagonny – to tylko wymyślone słowo.
[Mahagonny – das gibt es nicht.
Mahagonny – das ist kein Ort.
Mahagonny – das ist nur ein erfundenes Wort.]³⁰

Podobne rozumienie sugerował Weill, gdy pisał: „Nazwa «Mahagonny» oznacza jedynie pojęcie miasta. Została wybrana z powodów brzmieniowych (fonetycznych). Położenie geograficzne miasta nie ma żadnego znaczenia” [„Der Name «Mahagonny» bezeichnet lediglich den Begriff einer Stadt. Er ist aus klanglichen (phonetischen) Gründen gewählt worden. Die geographische Lage der Stadt spielt keine Rolle”]³¹.

Z czasem jednak *Mahagonny* zaczęto interpretować w różnych kontekstach. Jedni kojarzyli je ze starotestamentową Sodomą i Gomorą, inni – na fali antyamerykańskich nastrojów po wybuchu wielkiego kryzysu – z wymagowanym miastem w Stanach Zjednoczonych. Poszukiwano również konkretnych pierwowzorów, wskazując na „kapitalistyczne Eldorado i grzeszny Babel [...] Berlin” [„das kapitalistische Paradies und Sündenbabel [...] Berlin”]³² czy „określone amerykańskie miasta rozrywki, jak Miami czy Las Vegas” [„bestim-

²⁹ Zob. A. Hauff, *Mahagonnys Ursprung in Mahagonne*, w: *Mahagonny Quellen*, red. J. Lee [i in.], New York 1995, s. 5–9.

³⁰ B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny. Songspiel*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, op. cit., s. 19.

³¹ K. Weill, *Vorwort zum Regiebuch der Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, op. cit., s. 169.

³² K. Völker, *Brecht-Kommentar zum dramatischen Werk*, współpr. H.J. Pullem, München 1983, s. 112.

nte amerikanische Vergnügungszentren wie Miami oder Las Vegas”]³³, często zakładane przez spekulantów lub przestępców. W libretcie Mahagonny określone jest różnymi mianami: „miasto sieć” [„Netzestadt”]³⁴, „rajskie miasto” [„Paradiesstadt”]³⁵, „miasto złota” [„Goldstadt”]³⁶, „miasto radości” [„die Stadt der Freude”]³⁷, a nawet „kupa brudu” [„Dreckhaufen”]³⁸. W większości opracowań przyjmuje się, że Mahagonny jest „zwierciadłem kapitalistycznego społeczeństwa, dla którego pieniądź jest miarą wszystkiego” [„ein Spiegelbild der kapitalistischen Gesellschaft, für die das Geld das Maß aller Dinge ist”]³⁹. Miasto stanowi krzywe lustro, w którym odbija się świat mieszczański wraz z rządzącymi w nim prawami kapitalizmu⁴⁰. W finale, gdy wybucha coś na kształt wojny domowej, a rywalizujące grupy przekrzykują się hasłami, Mahagonny płonie niczym wagnerowska Walhalla w finale *Zmierzchu bogów*.

Fabula opery przedstawia trzy kolejne etapy istnienia fikcyjnego miasta Mahagonny – jego założenie, rozkwit i upadek. Metropolia wyrasta na bezludziu z inicjatywy trojga zbiegłych oszustów – Leokadii Begbick, Trinity Mosea i Willy’ego – którzy sprzedają przybyszom iluzję hedonistycznego życia wolnego od pracy. Drugi akt ukazuje rozwój miasta w myśl wprowadzonej pod wpływem zagrożenia tajfunem zasady „Wolno ci” [„Du darfst”]⁴¹. Wolność mieszkańców sprowadza się do bezgranicznego oddawania się obżarstwu, pijaństwu, płatnej miłości i brutalnym walkom. Akt trzeci przedstawia pokazowy proces drwała Jima Mahoneya, skazanego na śmierć za niewypłacalność – największą zbrodnię w Mahagonny. Publiczna egzekucja mężczyzny staje się ostatecznym wyrazem nihilizmu miasta, którego mieszkańcy obnażają fałsz swoich ideałów, niosąc tablice z wzajemnie sprzecznymi hasłami.

Postaci opery dzielą się na trzy grupy obsługujące kapitalistyczny mechanizm: założyciele komercjalizują każdą ludzką potrzebę, przybysze z Alaski personifikują marzenie o hedonistycznym życiu, zaś prostytutki zarabiają na nich, jednocześnie demaskując ich uwikłania. W rezultacie Mahagonny jawi się

³³ H.W. Seliger, *Das Amerikabild...*, op. cit., s. 150.

³⁴ B. Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny: Oper* [Textbuch], Frankfurt am Main 1963, s. 8.

³⁵ Ibidem, s. 12.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem, s. 35.

³⁸ Ibidem, s. 31.

³⁹ F.-J. Payrhuber, *Bertolt Brecht*, Stuttgart 1995, s. 50.

⁴⁰ Zob. J. Schebera, *Kurt Weill. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Leipzig 1990, s. 126.

⁴¹ B. Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny...*, op. cit., s. 43.

jako laboratoryjny model społeczeństwa, w którym hedonizm maskuje strukturalną przemoc, a kryzys okazuje się nieuniknionym następstwem logiki zysku i wygody.

Istotnym nurtem interpretacyjnym jest odczytanie *Dużego Mahagonny* jako parodii biblijnej. Chroni to dzieło przed niebezpieczeństwem „stania się antykapitalistyczną wyliczanką” [„ein antikapitalistischer Abzählreim zu werden”]⁴². W tej konwencji założenie miasta powtarza motyw wyjścia Izraelitów z Egiptu, a troje gangsterów odzwierciedla starotestamentową konstelację postaci: Begbick pełni funkcję Boga, Trinity jest wybranym przez nią Mojżeszem, a Willy – jego bratem Aaronem. W historii Jima Mahoneya interpretatorzy dostrzegali analogię do męki Chrystusa, w której okrzyk „Skończone!” [„Fertig!”]⁴³ zastępuje biblijne „Wykonało się” [„Es ist vollbracht”]. W takim odczytaniu ekscesy bohaterów nie wynikają z uwarunkowań systemu politycznego, lecz z „realizowanych do przesady ludzkich popędów” [„der bis zum Exzeß ausgelebten Grundtriebe des Menschen”]⁴⁴.

Podział na sceny⁴⁵ nawiązuje do tradycyjnej opery numerycznej, a jednocześnie wprowadza nowatorską zasadę montażu, „pomyślaną jako przeciwwagę dla idei «dzieła organicznego»” [„gewendet gegen die Einheit des «organischen Werkes»”]⁴⁶. Wizualnie sceny oddzielane są za pomocą „małej białej zasłony” [„kleine weiße Gardine”]⁴⁷. Jednym z charakterystycznych zabiegów teatru epickiego eliminującym element zaskoczenia są napisy wyświetlane na zasłonie, które streszczają kolejne sceny przed ich rozpoczęciem, oraz projekcje z tyłu sceny ilustrujące akcję. Na przykład napis na kurtynie przed ostatnią sceną brzmi: „Dzień później płonęło całe Mahagonny. Pogrzeb drwala J. Mahoneya stał się punktem zwrotnym w historii miasta. Prosimy, by uczestniczyli Państwo bez urazy w tej wielkiej demonstracji, organizowanej w interesie nas

⁴² J.-W. Joost, K.-D. Müller, M. Voges, *Bertolt Brecht: Epoche – Werk – Wirkung*, München 1985, s. 142.

⁴³ B. Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*..., op. cit., s. 76.

⁴⁴ G.G. Sehm, *Moses, Christus und Paul Ackermann. Brechts Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, „Brecht-Jahrbuch” 1976, s. 91.

⁴⁵ W wersji z 1930 roku, znanej jako *Versuche-Fassung*, zrezygnowano z podziału na akty na rzecz ciągłej numeracji scen zapisywanej cyframi arabskimi. Wyświetlane wcześniej na kurtynie opisy fabularne przekształcono w tytuły scen, co jeszcze bardziej podkreślało montażowy charakter dzieła, zgodny z zasadami teatru epickiego. To rozwiązanie dodatkowo wzmocniło aspekt komentatorski opery, wyznaczając nowe standardy w jej recepcji scenicznej.

⁴⁶ H. Kahnt, *Die Opernversuche Weills und Brechts mit „Mahagonny”*, w: *Musiktheater heute. Sechs Kongreßbeiträge*, red. H. Kühn, Mainz [u. a.] 1982, s. 78.

⁴⁷ K. Weill, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* [Klavierauszug], Wien 1929, s. 3.

wszystkich” [„Ein Tag darauf brannte ganz Mahagonny. Das Begräbnis des Holzfällers J. Mahoney wurde zu einem Wendepunkt in der Geschichte der Stadt. Wohnen Sie nunmehr ohne Groll dieser großen Demonstration bei, die in unserer aller Interesse veranstaltet wird”]⁴⁸. Wyświetlana podczas sceny projekcja⁴⁹ przedstawia płonące Mahagonny, na którego tle rozgrywają się wydarzenia.

Brecht postrzegał pisanie librett jako „niesłusznie zaniechaną możliwość zbytu liryki” [„eine zu Unrecht vernachlässigte Absatzmöglichkeit für Lyrik”]⁵⁰. Obawiał się jednak, że muzyka może przyćmić istotne dla niego treści polityczne i społeczne, odwracając uwagę słuchaczy od przekazu. Dlatego nalegał na transparentność partytury, aby muzyka nie dominowała nad tekstem, oraz zabiegał o maksymalną czytelność libretta w interpretacji aktorów i śpiewaków. Charakterystyczną cechą jego tekstu jest prosty, często inspirowany Biblią Lutra język, mający ułatwić odbiorcom zapamiętywanie.

Libretto opery charakteryzuje się różnorodnością stylistyczną – od poetyckiego liryzmu songów, przez groteskowy humor, po przesyczone brutalnością fragmenty oddające bezwzględność świata przedstawionego. Jest to tekst hybrydowy, stanowiący próbę połączenia elementów tradycyjnej opery z eksperymentalnym podejściem Brechta, z czego wynikają jego wewnętrzne sprzeczności⁵¹. Pierwszym ich źródłem jest kontrast między dramatyczną a epicką formą. Podczas gdy Weill potrzebował wyrazistej dramaturgii koniecznej do opracowania muzycznego, Brecht unikał linearnego rozwoju fabuły. W efekcie poszczególne akty różnią się charakterem – pierwszy jest bardziej spójny dramaturgicznie, drugi przybiera formę epicką, a trzeci sprawia wrażenie improwizowanego i traci narracyjną spójność. Kolejna sprzeczność dotyczy relacji między narracją a warstwą muzyczną. Songi i wstawki chóralne, zapożyczone z wcześniejszego songspielu, często zaburzają rytm fabularny, co wynika z dążenia Brechta do dekonstruowania iluzji teatralnej. Jednocześnie muzyka Weilla – dramatyczna i pełna napięcia – buduje silne emocje, które nie zawsze współgrają z ideą zdystansowanego odbioru teatru epickiego.

⁴⁸ B. Brecht, *Mahagonny. Oper in drei Akten von Kurt Weill. Text von Bertolt Brecht* [Urfassung], w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, op. cit., s. 95.

⁴⁹ Autorem projekcji do prapremierowej inscenizacji był Caspar Neher, który w ostatniej scenie przedstawił stylizowany obraz eskadry bombowców nad płonącym miastem – proroczą zapowiedź nadchodzącej wojny światowej.

⁵⁰ *Erinnerungen an Brecht*, red. H. Witt, Leipzig 1964, s. 27.

⁵¹ Zob. D. Drew, *Struggling for Supremacy: The Libretto of „Mahagonny”*, „Kurt Weill Newsletter” 2009, t. 27, nr 2, s. 6–9.

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny to tekst pełen napięć i niejednoznaczności wynikających z prób pogodzenia tradycyjnej formy operowej z założeniami teatru epickiego. Jego hybrydowy charakter, łączący krytykę społeczną z dramatycznymi i muzycznymi środkami wyrazu, sprawia, że dzieło pozostaje otwarte na różnorodne interpretacje. Sprzeczności w jego konstrukcji można odczytywać jako słabość lub przeciwnie – jako cechę, która czyni operę bogatym polem do analizy i refleksji nad rolą sztuki w krytyce społecznej.

Z wyjątkiem kilku krótkich wstawek mówionych opera jest przekomponowana. Weill wykorzystał w niej szerokie spektrum form i środków wyrazu: obok songów pojawia się *Sprechgesang*, partie solowe z akompaniamentem orkiestry, fragmenty choralne oraz instrumentalne. Całość została opracowana w formie różnorodnego kolażu, zestawiającego elementy muzyki klasycznej i jej parodii z jazzem, bluesem i marszami wojskowymi. Weill posługuje się cytataми i aluzjami do znanych utworów, tworząc intertekstualną strukturę znaczeniową. Przykładem takiego zabiegu jest kwartet *Auf nach Mahagonny* [Naprzód do Mahagonny] śpiewany przez czterech drwali (Jima, Jacka, Billa i Joego), który parodiuje refren druhen⁵² z *Wolnego strzelca* Carla Marii von Webera i podkreśla jednocześnie komercyjny charakter obietnic miasta. Najsłynniejszy numer opery, *Alabama Song* – pastisz amerykańskiego bluesa – obnaża płytkość pragnień mieszkańców Mahagonny, natomiast *Denn wie man sich bettet* [Jak sobie pościelasz] ukazuje mechanizmy społecznej alienacji prowadzące do katastrofy.

Na początku sceny dziewiątej w lokalnej gospodzie na tle napisów „Unikajcie obraźliwych pieśni” [„Vermeiden Sie anstössige Gesänge”] i „Nie róbcie hałasu” [„Machen Sie keinen Krach”]⁵³ rozbrzmiewa *Modlitwa dziewicy* Tekli Bądarzewskiej, którą Jack w pewnym momencie komentuje z namaszczeniem słowami: „Oto wieczna sztuka!” [„Das ist die ewige Kunst!”]⁵⁴. Weill w ten sposób demaskuje zły gust mieszkańców oraz parodiuje XIX-wieczną ideę sztuki jako *sacrum*, degradując ją do kiczu⁵⁵. Kompozytor świadomie sięga po elementy operowej tradycji, które przetwarza na potrzeby własnej koncepcji. Na przykład dla sceny dziewiątej, zapowiadającej nadciągający huragan, tworzy złowieszczy chór wzorowany na operach Verdiego, po którym następuje fa-

⁵² Pierwowzór to „Schöner grüner Jungfernkranz” z „Wir winden dir den Jungfernkranz”, w operze Brechta i Weilla jako „Schöner grüner Mond von Mahagonny”.

⁵³ B. Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*..., op. cit., s. 30.

⁵⁴ K. Weill, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, op. cit., s. 91.

⁵⁵ Szczegółowa analiza utworu jako przykład kiczu zob. R.D. Golianek, „Modlitwa Dziewicy”. *Kicz i seksizm dziewiętnastowiecznej muzyki salonowej*, „Muzyka” 2022, nr 4, s. 8–12.

talistyczny w wydźwięku chorał chóru męskiego na początku sceny dziesiątej. W tle rozbrzmiewa jednocześnie śpiewana cicho przez Jenny melodia *Alabama Song*, nadająca całości dodatkowy, ironiczny kontekst.

Paradoks *Mahagonny*

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny można uznać za operę celowo nieudaną w tradycyjnym rozumieniu gatunku, ponieważ narusza operowe konwencje, unika spoistości narracyjnej oraz stylistycznej. Zamiast płynnej akcji Brecht i Weill wprowadzili sekwencję powiązanych scen, zamiast spójnej warstwy muzycznej – różnorodność stylistyczną, zamiast iluzjonistycznej inscenizacji – metateatralne środki wywołujące efekt obcości. Ostatecznie powstała opera realizująca brechtowski postulat radykalnego rozdzielenia elementów: synkretyczna, sprawiająca wrażenie rozdrobnionej i niespójnej. Taka struktura bywa powodem krytyki dzieła: Ulrich Weisstein porównuje libretto do szkieletu, który „Brecht obleka w ciało (i skórę) swego języka, a Weill napełnia krwią muzyki” [„Brecht mit dem Fleisch (und der Haut) seiner Sprache bekleidet und Weill mit dem Blut seiner Musik füllt”], zaznaczając, że owo ciało jest „niezbyt zwarte i organicznie ukształtowane” [„wenig fest und organisch gewachsen”]⁵⁶. David Drew zwraca jednak uwagę, że choć wczesne analizy krytyczne traktowały *Mahagonny* jako nieskomplikowaną sekwencję odrębnych części – co może być szczególnie widoczne w nieudanych inscenizacjach – to w rzeczywistości dzieło oferuje formę otwartą na modyfikacje: „forma jako całość jest niezwykle elastyczną i wszechstronną kombinacją różnorodnych elementów” [„the total form is a remarkably flexible and versatile combination of diverse elements”]⁵⁷. Brecht i Weill wykorzystywali tę cechę już na etapie przygotowań do prapremiery, a także później, w reakcji na głosy krytyczne i potrzeby różnych scen⁵⁸.

Z okazji lipskiej premiery Weill dopisał miłosny *Duet żurawi*, początkowo wykonywany przez parę solistów na rampie jako wstawka w drugim akcie, a w późniejszych realizacjach i wydaniu opery – śpiewany przez postaci Jima i Jenny. Z czasem fragment ten stał się integralną częścią utworu. Z kolei z okazji

⁵⁶ U. Weisstein, *Von reitenden Boten und singenden Holzfällern: Bertolt Brecht und die Oper, w: Brechts Dramen. Neue Interpretationen*, red. W. Hinderer, Stuttgart 1984, s. 290.

⁵⁷ D. Drew, *Kurt Weill: A Handbook*, Berkeley–Los Angeles 1987, s. 177.

⁵⁸ W trudnych realiach schyłkowej Republiki Weimarskiej Brecht rozważał nawet zaadaptowanie opery jako rewii na potrzeby Teatru w Pałacu Admiralskim prowadzonego przez Hermana Hallera.

premieri w Theater am Kurfürstendamm⁵⁹ Weill zgodził się na kolejne modyfikacje. Wprowadził m.in. zmianę imion drwali na niemieckie, zaś w roli Jenny obsadził znaną aktorkę Lottę Lenyę, prywatnie żonę kompozytora. Na widowni pojawił się aktor w smokingu, odgrywający rolę konferansjera, co nawiązywało do popularnej wówczas konwencji kabaretowej. Theodor W. Adorno, który był świadkiem jednego z berlińskich przedstawień, zauważył, że polityczny wydźwięk dzieła został dodatkowo wzmocniony, m.in. poprzez zaostrenie haseł na transparentach w scenie finałowej⁶⁰.

Powstające regularnie nowe interpretacje *Mahagonny* potwierdzają, że dzieło Brechta i Weilla, mimo upływu ponad dziewięćdziesięciu lat od premiery, pozostaje inspirującym materiałem dla realizatorów. Współczesne inscenizacje mieszczą się zazwyczaj w spektrum dwóch kierunków interpretacyjnych: 1) bliższego wizji Weilla, który traktował operę jako uniwersalną przypowieść o ludzkich przywarach i nawiązywał do tradycji opery numerycznej⁶¹; 2) czerpiącego z brechtowskiej krytyki kapitalizmu, rozwiniętej środkami teatru epickiego, obecnie często reinterpretowanej jako analiza społeczeństwa konsumpcyjnego. W inscenizacji Barriego Kosky'ego w Operze Komicznej w Berlinie (premiera 2 października 2021) opera jawi się jako przypowieść pełna symboli i metafor. Kosky interpretuje miasto jako wytwór ludzkich pragnień: „*Mahagonny* to po prostu sto osób na scenie” [„*Mahagonny* is just the 100 people on stage”]⁶². Głównym elementem scenografii są lustrzane ściany odbijające aktorów, co według reżysera podkreśla narcyzm jako centralny aspekt dzieła. Scena otoczona jest wysokimi, siateczkowymi zasłonami biegnącymi ukośnie ku jej tylnemu środkowi, tworząc klaustrofobiczną przestrzeń, w której postaci jawią się jako część bezkształtnej masy lub nagle wyłaniają się z ukrytych w podłodze klap. Z kolei Ulrike Schwab, reżyserka produkcji w Operze w Stuttgarcie (premiera 11 maja 2024), odczytuje *Mahagonny* jako „komentarz na temat ludzkiej natury. *Mahagonny* to perfidna gra z marzeniami i tęsknotami, która ostatecznie pochłania wszystkich” [„ein Kommentar auf die Natur des Menschen. *Mahagonny* ist einfach wie ein perfides Spiel mit Träumen und mit Sehnsüchten. Und am Ende gehen einfach alle dabei drauf,

⁵⁹ O modyfikacjach dzieła na potrzeby tej produkcji zob. F. Hennenberg, *Bertolt Brecht, Kurt Weill und Mahagonny. Eine kritische Bestandsaufnahme* (Teil 2), „Dreigroschenheft. Informationen zu Bertolt Brecht” 2023, nr 3, s. 13–14.

⁶⁰ Zob. Th.W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, t. 19, Frankfurt am Main 1984, s. 276.

⁶¹ Zob. R. Sanders, *Kurt Weill*, München 1980, s. 154.

⁶² *Double Your Premieres, Double Your Fun: An Interview with Barrie Kosky*, „Kurt Weill Newsletter” 2021, nr 2, s. 8.

bei diesem Spiel”]⁶³. W jej interpretacji na pierwszy plan wysuwa się krytyka społeczeństwa konsumpcyjnego: scenę wypełniają wulgarna zabawa i niepo- hamowane świętowanie. Aby przełamać konwencję sceny pudełkowej, twórcy dodali wybieg przechodzący przez widownię, podnieśli orkiestron, a orkiestrę umieścili w głębi za brechtowskimi zasłonami.

W Polsce dzieło Brechta i Weilla pojawiało się rzadko. Pierwsze pełne wy- stawienie opery *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* wyreżyserował Adam Hanuszkiewicz w Warszawie (Teatr Wielki, premiera 6 grudnia 1963). W latach osiemdziesiątych powrócono do utworu dwukrotnie: *Mahagonny* w reżyserii Krzysztofa Zaleskiego (Teatr Współczesny, Warszawa, premiera 24 czerwca 1982) było adaptacją, do spektaklu włączono m.in. dwa songi z *Happy End* oraz kompozycje Jerzego Satanowskiego. Wersję tę zarejestrował Teatr Telewi- zji (pierwsza emisja 7 stycznia 1985). Z kolei 18 listopada 1982 roku Teatr Mu- zyczny w Gdyni wystawił pełną wersję opery (reż. Kari Wilenius), a 16 stycznia 1993 roku Teatr im. Stanisława Żeromskiego w Kielcach pokazał *Małe Maha- gonny* w reżyserii Wiesława Hołdysa. Najnowszą realizację stanowi *Mahagonny. Ein Songspiel / Afterparty* w reżyserii Krystiana Lady (Teatr Studio, Warszawa, premiera 8 grudnia 2024). Spektakl łączy utwór Brechta i Weilla z autorskim *Afterparty* Katarzyny Głowickiej i Bartosza „Fisza” Waglewskiego, problema- tyka została przeniesiona do współczesnej metropolii, wyeksponowano presję *well-beingu*, narcystyczną kulturę influencerską oraz skrajne zmęczenie społe- czeństwa późnego kapitalizmu⁶⁴.

Zarówno pełne realizacje opery, jak i adaptacje oparte na pierwotnym song- spielu pokazują, że niejednoznaczny materiał Brechta i Weilla podsyca wciąż żywą debatę nad granicami gatunku. Dyskusje wokół *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* koncentrują się przede wszystkim na sposobie, w jaki twórcy ci podeszli do operowej konwencji. W zależności od perspektywy dzieło moż- na uznać za przełom w myśleniu o teatrze muzycznym lub świadomą prow- okację, kwestionującą przyzwyczajenia widzów oczekujących spójnej narracji i emocjonalnych uniesień. Jako opera epicka *Mahagonny* musi pozostać „eine contradictio in adjecto”⁶⁵ – iluzjonistyczny charakter gatunku jest sprzeczny z brechtowskim postulatem demaskowania rzeczywistości. Wydaje się więc skazana na status operowego paradoksu: celowo niedoskonała w tradycyjnym

⁶³ Preview: „*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*”, Staatsoper Stuttgart, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=AfRRYHqbCys>, 00:45-00:49 (dostęp: 2.02.2025).

⁶⁴ Informacje na temat polskich realizacji *Mahagonny* zaczerpnięto z portalu Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/513/mahagonny> (dostęp: 14.07.2025).

⁶⁵ H.W. Seliger, *Das Amerikabild...*, op. cit., s. 144.

sensie, stwarzająca dystans zamiast angażować emocjonalnie w konwencji „elektrowni uczuć” [„Kraftwerk der Gefühle”]⁶⁶, a jednocześnie niezmiennie skuteczna jako narzędzie krytyki społecznej i atrakcyjna poprzez swoją osobność. Jej siła tkwi w zdolności do prowokowania dyskusji, które – mimo upływu czasu – nie cichną, a raczej znajdują wyraz w licznych reinterpretacjach.

Bibliografia

- Adorno Th.W., *Gesammelte Schriften*, t. 19, Frankfurt am Main 1984.
- „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”, Staatsoper Stuttgart, <https://www.staatsoper-stuttgart.de/spielplan/a-z/aufstieg-und-fall-der-stadt-mahagonny/> (dostęp: 2.02.2025).
- Brecht B., *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, red. F. Hennenberg, J. Knopf, Frankfurt am Main 2006.
- Brecht B., *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny: Oper* [Textbuch], Frankfurt am Main 1963.
- Brecht B., Weill K., *Mahagonny. Oper in drei Akten von Kurt Weill. Text von Bertolt Brecht* [Urfassung], w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, red. F. Hennenberg, J. Knopf, Frankfurt am Main 2006.
- Brecht B., Weill K., *Mahagonny. Songspiel*, w: Brecht B., Weill K., *Mahagonny*, red. F. Hennenberg, J. Knopf, Frankfurt am Main 2006.
- Calico J.H., *Brecht at the Opera*, Berkeley 2008.
- Double Your Premieres, Double Your Fun: An Interview with Barrie Kosky*, „Kurt Weill Newsletter” 2021, nr 2, s. 6–10.
- Drew D., *Kurt Weill: A Handbook*, Berkeley–Los Angeles 1987.
- Drew D., *Struggling for Supremacy: The Libretto of „Mahagonny”*, „Kurt Weill Newsletter” 2009, nr 2, s. 6–9.
- Encyklopedia Teatru Polskiego, *Mahagonny*, <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/513/mahagonny> (dostęp: 14.07.2025).
- Encyklopedia Teatru Polskiego, *Male Mahagonny*, <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/7871/male-mahagonny> (dostęp: 14.07.2025).
- Erinnerungen an Brecht*, red. H. Witt, Leipzig 1964.
- Farneth D., *Kurt Weill. Ein Leben in Bildern und Dokumenten*, Berlin 2000.
- Frenkel C., Kluge A., *Im Gespräch: Alexander Kluge, Autor, Jurist und Filmemacher*, „Kultur Joker”, 1.03.2020, <https://www.kulturjoker.de/im-gespraech-alexander-kluge-autor-jurist-und-filmemacher/> (dostęp: 11.02.2025).
- Golianek R.D., „Modlitwa Dziewicy”. Kicz i seksizm dziewiętnastowiecznej muzyki salonowej, „Muzyka” 2022, nr 4, s. 3–22.

⁶⁶ C. Frenkel, A. Kluge, *Im Gespräch: Alexander Kluge, Autor, Jurist und Filmemacher*, „Kultur Joker”, 1.03.2020, <https://www.kulturjoker.de/im-gespraech-alexander-kluge-autor-jurist-und-filmemacher/> (dostęp: 11.02.2025).

- Hauff A., *Mahagonnys Ursprung in Mahagonne*, w: *Mahagonny Quellen*, red. J. Lee [i in.], New York 1995.
- Hennenberg F., *Bertolt Brecht, Kurt Weill und Mahagonny. Eine kritische Bestandsaufnahme (Teil 2)*, „Dreigroschenheft. Informationen zu Bertolt Brecht” 2023, nr 3, s. 8–15.
- Joost J.-W., Müller K.-D., Voges M., *Bertolt Brecht: Epoche – Werk – Wirkung*, München 1985.
- Kahnt H., *Die Opernversuche Weills und Brechts mit „Mahagonny”*, w: *Musiktheater heute. Sechs Kongreßbeiträge*, red. H. Kühn, Mainz 1982.
- Knopf J., *Brecht-Handbuch*, t. 2: *Gedichte*, Stuttgart 2001.
- Lenya L., *Erinnerungen an „Mahagonny”*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, red. F. Hennenberg, J. Knopf, Frankfurt am Main 2006.
- Operabase, dane o przedstawieniach *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, <https://www.operabase.com> (dostęp: 2.02.2025).
- Payrhuber F.-J., *Bertolt Brecht*, Stuttgart 1995.
- Sanders R., *Kurt Weill*, München 1980.
- Schebera J., *Kurt Weill. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Leipzig 1990.
- Schebera J., *Zur Wirkungsgeschichte bis 1933*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, red. F. Hennenberg, J. Knopf, Frankfurt am Main 2006.
- Sehm G.G., *Moses, Christus und Paul Ackermann. Brechts „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”*, „Brecht-Jahrbuch” 1976, s. 83–100.
- Seliger H.W., *Das Amerikabild Bertolt Brechts*, Bonn 1974.
- Völker K., *Brecht-Kommentar zum dramatischen Werk*, współpr. H.J. Pullem, München 1983.
- Wagner G., *Weill und Brecht. Das musikalische Zeitalter*, München 1977.
- Waldschmidt Ch., *Lyrik*, w: *Handbuch Weimarer Republik: Literatur und Kultur*, red. M. Lickhardt, R. Krause, Berlin 2024.
- Weill K., *Anmerkungen zu meiner Oper „Mahagonny”*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, red. F. Hennenberg, J. Knopf, Frankfurt am Main 2006.
- Weill K., *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* [Klavierauszug], Wien 1929.
- Weill K., *Vorwort zum Regiebuch der Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, red. F. Hennenberg, J. Knopf, Frankfurt am Main 2006.
- Weill K., *Zur Uraufführung der „Mahagonny“-Oper*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, red. F. Hennenberg, J. Knopf, Frankfurt am Main 2006.
- Weisstein U., *Von reitenden Boten und singenden Holzfällern: Bertolt Brecht und die Oper*, w: *Brechts Dramen*, red. W. Hinderer, Stuttgart 1984.

Beata Kornatowska, The Mahagonny Paradox. Bertold Brecht and Kurt Weill's operatic experiment

Bertolt Brecht's and Kurt Weill's opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (The Fall and Rise of the City of Mahagonny) (1930) is one of the most controversial and ambiguous works in the history of musical theatre. In it, the writers sought to critically reassess opera as a genre: instead of evoking an emotional and aesthetic impact on the audience,

it was intended to encourage distance and dialectical reflections on the mechanisms of capitalism. Paradoxically, however, this work that challenged operatic conventions became a permanent feature of the repertoire of the opera houses. This article analyses how the tension between Brecht's theoretical principles of epic opera and Weill's theatrical and musical vision shaped the form and reception of the work. It examines the genesis of *Mahagonny* from its initial *Singspiel* version to a full-length opera, whose creation was accompanied by numerous artistic and institutional challenges. The study also examines the circumstances of the premiere and the artistic concepts of the creators, followed by a detailed discussion of key aspects of the libretto and musical structure. It also examines the stylistic diversity of the opera, which serves as a means of redefining operatic narrative. Finally, *Mahagonny* is presented as a paradoxical opera—deliberately inconsistent and full of contradictions, yet relevant and inspiring to successive generations of interpreters.

Keywords: Bertolt Brecht, Kurt Weill, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, opera, epic theatre

Słowa kluczowe: Bertolt Brecht, Kurt Weill, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, opera, teatr epicki

Beata Kornatowska – literaturoznawczyni, adiunktka w Instytucie Filologii Germańskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na związkach literatury z innymi sztukami i mediami. Jest autorką monografii *Jaś, Małgosia i duch czasu. Studia o niemieckiej operze baśniowej* (2021) poświęconej m.in. dziełom R. Straussa, F. Schreкера i A. von Zemlinsky'ego. Opublikowała liczne artykuły dotyczące literackich i kulturowych kontekstów opery i pieśni oraz twórczości E.T.A. Hoffmanna i jej współczesnej recepcji. Prowadzone przez nią badania obejmują także zagadnienia adaptacji słuchowiskowych, poetyki słuchowiska radiowego oraz związków najnowszej poezji z muzyką i mediami.