

MARIA CZANERLE

DWIE „WIZYTY STARSZEJ PANI“

Pociąg pośpieszny, którym jechał Friedrich Dürrenmatt, nie zatrzymał się na małej stacji między Neuenburg a Bernem.

Owo skromne autobiograficzne wydarzenie, z którego zrodził się pomysł sławnej już dziś sztuki, powtarzają komentatorzy i krytycy *Wizyty starszej pani* z satysfakcją i zdziwieniem, jak badacze pisma świętego wiadomość o stworzeniu świata z dziesięciorga boskich przykazań. Wszystkim wydaje się to dziwne, że sztuka, która zawarła w sobie tyle rzeczy niepokojących i żywych, powstała ze zwykłego przypadku, jak owo jabłko, które spadło na nos Newtonowi i zrodziło wiekopomne odkrycie.

A przecież pomysł Dürrenmatta nie jest naprawdę nowy. Najbogatsza kobieta świata zjeżdża do najędźniejszego pod względem ekonomicznym miasteczka w kapitalistycznej części Europy. Gogolowski rewizor z Petersburga zapowiedział kiedyś swoją wizytę w najbardziej biurokratycznym miasteczku carskiej Rosji widziany pewnie podobnym instynktem dramaturgicznym. Rewizor i miliardka działają na tej samej zasadzie — kija wetkniętego w mrowisko. Obie wizyty wprawiły w ruch poruszone przez siebie mikrokosmosy i obnażyły w sposób matematycznie przejrzysty mieszczący się w nich mechanizm spraw ludzkich, społecznych, ekonomicznych. Ale tu właśnie kończy się analogia.

Bowiem sztuki Dürrenmatta nie można sprowadzić tylko do demaskacji kapitalizmu. Ma ona niewiele wspólnego z rozległą rodziną utworów antymieszczkańskich, piętnujących władzę pieniądza: ani Gorki, ani Perzyński, ani Becque ani nawet Balzak nie są spokrewnieni ze *Starszą panią*, choć ma ona w literaturze całego świata niemało krewnych. Gdyby tak było, powiedzieliśmy sobie raz jeszcze, że pieniądź to podła rzecz, i podniesieni na duchu zasnęlibyśmy spokojnie, albowiem żadnemu z nas nie zagraża miliard. A tymczasem po *Wizycie starszej pani* nie jest łatwo zasnąć. Jesteśmy wyraźnie zaniepokojeni, jak gdyby podobna wizyta — zgodnie z zapowiedzią nauczyciela — groziła każdemu z nas. A może — nie wiedząc o tym — braliśmy już kiedyś udział w jakiejś „sprawie Illa”? Wielu piszących o *Wizycie* twierdzi, że to Kafka straszy w sztuce, zapominając że Dürrenmatt żyje w epoce, którą Kafka tylko przeczuł. Nie dajmy się jednak zastraszyć, przejdźmy do sztuki.

Sztuka Dürrenmatta daje się streścić. Jest nowoczesna i daje się streścić. I to jak jeszcze. Ma kryminalną fabułę i wiele intelektualnych pułapek. Takiej pokusie nie oparł się nawet Kott. Zwłaszcza, że takie okazje zdarzają się nazbyt rzadko: bo albo sztuka jest stara i wtedy nie trzeba jej streszczać, albo jest nowa i wtedy nie da się streścić.

Jest więc miasteczko, które nazywa się Güllen, mieści się gdzieś w środkowej Europie, ale europejskie są tylko jego wspomnienia: kwitł tu kiedyś przemysł, dobrobyt, kultura, zatrzymywały się pociągi pośpieszne. Teraz jest ruina, wegetacja i nędza. Fabryki stoją, pociągi przejeżdżają mimo. Całemu miastu grozi bankructwo.

Do takiego to miasteczka przyjeżdża miliardka. Nazywa się Klara Zachanassian, słynie z dobroczynności i pochodzi z Güllen. Toteż güllenczycy wiele się po niej spo-



TEATR DRAMATYCZNY m.st. WARSZAWY: WIZYTA STARSZEJ PANI Friedricha Dürrenmatta. Reżyseria: Ludwik René, scenografia: Jan Kosinski. Na zdjęciach kolejno od góry: 1. Mieczysław Stoor, Józef Nowak, Jerzy Dobrowolski i Wiesław Golas (Obywatele miasta Güllen); 2. Marian Trojan (Sierżant policji), Stanisław Winczewski (Burmistrz), Bolesław Plotnicki (Nauczyciel); 3. Aleksander Dzwonkowski (Alfred Ill), Jerzy Dobrowolski (Ministrant), Lucjan Dytrych (Pastor)

dziewają. Zwłaszcza Ill, teraz stary sklepiarz, ale kiedyś, w młodości kochanek Klary — wiele tu pewnie pomoże. Klara istotnie nie zapomniała Illa i nie zawodzi nadziei güllenczyków. Ofiarowuje miastu miliard, ale stawia warunek. Nie przyjechała tu zwy-

czajnie w gości. Przyjechała kupić sprawiedliwość.

Urządza wielką scenę sądu. Przywozła ze sobą świadków, sędziego, sama jest oskarżycielem. Oskarżonym jest Ill, dawny kochanek, który porzucił ją, kiedy była w ciąży, żeby się wżenić w sklepik. Opuściła wtedy Güllen nieszczęśliwa i sponiewierana. W procesie, który wytoczyła Illowi o alimenty, przekupieni przez niego świadkowie (ci sami, co teraz) zeznali, że oni także z nią spali. Klara przegrała wtedy proces, dziecko umarło „u ludzi”, a ona sama znalazła się w domu publicznym. Potem wyszła za milionera, kazała odszukać fałszywych świadków, osłepić ich i skastrować, odszukała sędziego, którego zrobiła swoim ochmistrem (to on właśnie prowadził ów „przewód”), odkupiła całe Güllen, unieruchomiła jego produkcję, a potem czekała już tylko na tę chwilę. Teraz przyjechała, by zażądać śmierci Illa. Placi za nią miliard.

Taka jest ekspozycja sztuki, jej pierwszy akt. Scena sądu jest punktem kulminacyjnym utworu. Odtąd będzie już wszystko wiadomo. Wiadomo dla widza, ale nie dla güllenczyków. Bo güllenczycy, choć wielce spragnieni miliarda, odrzucili z oburzeniem propozycję Klary. Są Europejczykami i humanistami, w ich mieście Goethe kiedyś przenocował, tu Brahms skomponował kwartet. Wolą być biedni niż splamieni krwią. Są dumni z własnej postawy. Są wielkoдушni i bohaterscy, i hardzo solidarni pomimo miliarda. Ill uważa tę chwilę za najpiękniejszą w swoim życiu.

Ale widz wie co innego. Że Ill musi zginąć. Nie mówię o widzu, który czyta „Dialog”, ale o takim także, który czyta tylko gazety. Widz stawia krzyżyk na Illu w momencie, kiedy güllenczycy, uskrzydleni własną szlachetnością, wynoszą Illa na rękach. I wie o tym także Klara, która postanawia poczekać.

A potem nie dzieje się już nic ważnego w sensie jakichś sensacyjnych perypetii. Wszyscy czekają na coś, co musi nastąpić, jak w fatalistycznej tragedii. Klara urozmaica sobie czas ciągłym zmienianiem mężów, güllenczycy są zajęci beztróskim zaciąganiem długów. Akt drugi można by streścić całkiem krótko: w miarę jak rośnie dobrobyt w Güllen — rośnie także strach Illa. Ill uświadamia sobie swój los i próbuje uświadomić go innym: policjantowi, burmistrzowi, księdzu. Na próżno. Wtedy postanawia uciec. Za późno. Paraliżuje go własny strach.

W akcie trzecim w sercach güllenczyków zachodzi zmiana. Punktem przełomowym jest scena w Petersowej stodole. Chcą teraz wierzyć w winę Illa, przygotowują się duchowo do tego, żeby stać się wykonawcami wyroku. Nie dla miliarda ale po to, żeby sprawiedliwości stało się zadość. U boku zbrodni wyrasta idea, jak kwiat, którego zapach i woń zataić mają widok trupa. Ill zostaje zabity w sposób uroczysty i jawny. W imię sprawiedliwości. Güllenczycy są po raz drugi szczęśliwi i zadowoleni z siebie, jak wtedy, kiedy wzgardzili miliardem. Wtedy nie mogli zabić Illa, bo czuli się Europejczykami i humanistami. Teraz zabijają go, bo czują się Europejczykami i humanistami. Jako Europejczycy i humaniści nie mogą tolerować niesprawiedliwości. Poprzednio śmierć Illa zagrażała najpiękniejszym tradycjom miasta, teraz trzeba go zabić, żeby przywrócić „ideały przodków”, „które stanowią o wartości moralnej Zachodu”. Miliard jest tu sprawą drugorzędną. „Jeżeli nie możecie ścierpieć zła, jeżeli pod żadnym pozorem nie możecie żyć w świecie niesprawiedliwości, tylko wtedy wolno wam przyjąć miliard pani Zachanassian i spełnić warunek związany z tym



TEATR DRAMATYCZNY m. st. WARSZAWY: WIZYTA STARSZEJ PANI Friedricha Dürrenmatta. Wiesław Golas, Jerzy Dobrowolski, Józef Nowak i Mieczysław Stoor (Drzewa) oraz — pośrodku — Wanda Luczycka (Klara Zachanassian) i Aleksander Dzwonkowski (Alfred Ill)

darem" — mówi nauczyciel — ideolog miasteczka. To on, dyrektor gimnazjum, filolog i humanista, który najwcześniej i najjaśniej wszystko zrozumiał, dorobił ideologię do potrzeb moralnych i materialnych Güllen. On to zrobił świadomie, ale inni w to wierzą i na tym polega sens uwidocznionego w tej sztuce procesu.

Chodzi więc nie tylko o pieniądze, czy o siłę, jaką ten pieniądz wyobraża. Z człowiekiem można zrobić wszystko, bo jest on w równej mierze zdolny do bohaterstwa i do zbrodni. Ale na to, żeby całą ludzką groma-

dę, całe społeczeństwo popchnąć do bohaterstwa albo do zbrodni nie wystarczy sama siła, nawet jeżeli stoi za nią miliard. Wszystko może zrobić z człowiekiem dopiero siła połączona z ideą.

Nie jest to jedyny wniosek ze sztuki Dürrenmatta. Sztuka ma wiele stron, liczne pointy i grzechem byłoby, jak Wirpsza, wprowadzić ją do jednej czy dwóch spraw, nawet jeśli się chce w taki sposób zmanifestować własną narodową niezależność. Świadczy o tym także kilka polskich premier Wi-

TEATR DRAMATYCZNY m. st. WARSZAWY: WIZYTA STARSZEJ PANI Friedricha Dürrenmatta. Józef Nowak (Obywatel II), Wanda Luczycka (Klara Zachanassian), Jerzy Dobrowolski (Obywatel III), Aleksander Dzwonkowski (Alfred Ill), Czesław Kalinowski (Małżonek Klary), Wiesław Golas (Obywatel IV)



zyty, z których każda mówi o innych rzeczach i posługuje się innymi środkami.

Można np. w *Wizycie starszej pani* zobaczyć stosunek jednostki do społeczeństwa i odwrotnie. Ill, kiedy go poznajemy w I akcie, jest jednym ze stada gülleńczyków, nie różni się od nich niczym szczególnym i pewnie dlatego go lubią i szanują. To, co miliardka zarzuca Illowi, wydaje się być rzeczą powszechnie znaną i nie wywołuje w nim oburzenia. W tym akcie oburza się tylko widz. Przeszłość Illa i jego teraźniejsze zachowanie niezbyt dobrze o nim świadczą. Potem gülleńczycy zajęci są bogaceniem się, które angażuje ich w zbrodnię. Ill zostaje sam. Z Illem jest teraz tylko widz, jego solidarność, jego niepokój. Jego pełne niepokoju pytanie: — Jak się to dzieje, że człowiek, związany z grupą ludzi całym swoim życiem i losem, zostaje nagle sam wśród tych ludzi, tragicznie samotny w obliczu niesprawiedliwej śmierci? — Bo wina Illa wobec Klary przestaje tu działać, gra natomiast — i to z całym bogactwem teatralnych pomysłów autora — wina wszystkich wobec Illa. Teraz wszyscy są zbrodniarzami, a Ill jest ofiarą. Jest to więc także sztuka o relatywizmie moralnym.

Bohaterami sztuki Dürrenmatta mogą być: społeczeństwo Güllen, Ill albo Klara Zachanassian. Sztuka zmieni swoją wymowę w zależności od tego, kto z nich będzie ważniejszy.

Ludzie w Güllen nie są źli — są przeciętni, dobrzy i źli jednocześnie, jak ludzie na całym świecie. Chcą być bogaci i dobrze żyć. Mają jakąś własną tradycję, a także, jak im się wydaje — własną moralność. Woleliby, żeby życie uszanowało ich zasady. Ale skoro zasady Klary Zachanassian okazały się silniejsze, przystosowują się do nich przyjmując je jako własne. Jak gdyby tak właśnie było jedynie słusznie i sprawiedliwie. Jest to więc m. in. sztuka o oportunizmie.

Ill jest małym człowiekiem, za którego głowę dano miliard. To obowiązuje do wielkości. Toteż Ill staje się większy, szlachetniejszy, więcej pojmujący od innych. Zrozumiał wszystko i przestał opierać się losowi. Jego pogodzenie z losem nie jest chrześcijańską skruchą, ani socjalistycznym przyznaniem się do winy. Ill po prostu zrozumiał mechanizm tego świata, w którym — jak mówi Kaligula (Camusa) — „Jeżeli skarb ma znaczenie, życie ludzkie nie ma znaczenia żadnego”. Tak rozumiana może to być sztuka o zwykłym człowieku, który dostał się w tryby jakiejś kosmicznej pułapki, którą na niego zastawiono.

Klara Zachanassian przybyła do Güllen podwójnie uzbrojona: w pieniądze i w ideę. Rzuciła gülleńczykom miliard i własną krzywdę. Wiedziała, że gdzie jedno nie pomoże, tam pomoże jedno i drugie.

Postać Klary wywołuje najwięcej sporów. Pieniądz czyni ją wszechpotężną. Nie obowiązują jej żadne prawa, nie dotyczą jej i nie obchodzą żadne z ustalonych norm społecznych ani moralnych. Sama jest najwyższym sędzią i tyranem, wymierza sprawiedliwość, kaleczy i zabija ludzi, kiedy na to zasłużyli, organizuje sądy, kupuje całe miasta, zatrzymuje pociągi, rozkazuje, rządzi. Jej władza nadaje jej cechy istoty spoza tego świata, mitologizuje ją. Nauczyciel łaciny nazywa ją Mojrą i Medea. Chcąc nie chcąc staje się symbolem wszelkiej siły, pieniądza, władzy, autorytetu. Jej rola kojarzy się z rolą wodza w systemie totalnym. Ale autor sobie tego nie życzy. Chce, żeby pozostała „tym, czym jest — najbogatszą kobietą świata”. Bo też nie ma w Klarze takiego, z wyjątkiem baśniowych akcesoriów, co by nie pozwalało w niej widzieć tylko „najbogatszej kobiety świata”. Jej humor, ironia, urok, przenikliwość i mądrość wywodzą się ze świetnej znajomości spraw i praw tego świata, którego sprężyny wykryła i sama nimi porusza. Pod tym względem jest bardzo podobna do starego Spoelmannna z *Królewskiej wysokości* Tomasza Manna, który jest także najbogatszym człowiekiem świata i także przyjeżdża do zban-

krutowanego miasteczka. Spoelmann ma taki sam pełen ironii i drwiny dystans do praw tego świata, a jego „miliard” tak samo podważa „najświętsze” zasady mieszkańców Grimburgu. Ale czyż trzeba sięgać do literatury, by udowodnić, że władza deifikuje ludzi i zmienia ich normalne ludzkie wymiary? Nasza epoka dostarczyła na to dość jaskrawych przykładów.

I jeszcze jedna rzecz, może najważniejsza. Kupując sprawiedliwość Klara Zachanassian popełniła zbrodnię. Ale jej zbrodnia pozostaje bezkarna. Dlaczego? „...bogactwo chroni przed natychmiastowym sądem” — mówi o tym Albert Camus w *Upadku*. „Bogactwo, drogi przyjacielu, to nie jest jeszcze uniewinnienie, ale odroczenie wyroku, zawsze wygodne...” Pojmowanie Klary Zachanassian jako postaci rzeczywistej, a nie jako abstrakcji, przysparza sztuce jeszcze jeden problem: bezkarności czy też braku odpowiedzialności ze swoje czyny tych, których bogactwo czy władza wyłącza spod kodeksu karnego.

Ważną rolę odgrywa także nauczyciel. Postać nauczyciela jest ilustracją bardzo nowoczesnych reakcji jednostek i zbiorowości na historyczne siły, które przewyższają zdolności oporu pojedynczego człowieka, a także całych społeczeństw. W wielkim artystycznym skrócie został tu pokazany proces psychiczny asymilacji zbrodniczych idei, które w pewnym momencie stają się historyczną koniecznością.

Sztuka Durrenmatta ma kryminalną fabułę. Bo kryminalna jest treść czasów, w jakich żyjemy. Durrenmatt pokazał podwójną zbrodnię tych czasów: jakiej dokonuje społeczeństwo na jednostce i jaką siły pozaspołeczne, które się rozmaicie w historii nazywa, popełniają na społeczeństwie.

Rzadko się zdarza sztuka tak teatralna w budowie i tak obudowana teatralnymi pomysłami. Jej fabuła jest sensacyjna, realistyczna, jej konstrukcja niemiernie teatralna, konsekwentnie i bardzo logicznie następują po sobie sceny, których jedynym zadaniem jest uzasadnienie faktu, że Ill musi umrzeć. Sztuka jest więc „okrutna” (określenie autora) i ową okrutność autor próbuje uczynić „bardziej znośną” przez zastosowanie wielu zabawnych pomysłów, zacierpiętych z różnych teatralnych doświadczeń. W tym wypadku nie troszczy się już o realizm ani o nazwę użytych przez siebie środków. Kiedy każe gulleńczykom grać drzewa, nie uważa tego za surrealizm, ale chce po prostu dopomóc widzowi, a może i starej parze kochanków w ich przykrych (dla obu stron) scenach miłosnych.

Ten autorski komentarz odnosi się najpewniej do innych także pomysłów, których rodowód jest ludowo-basniowy, a które szczerze, jak u Szekspira, przeplatają ów utwór, skąpy i prawdziwy w słowach i czynach. Bo dialog *Wizyty* jest esencjonalny, trafny i ostry i aż niemiłosiernie demaskatorski. Nie ma w nim ozdób, dekoracyjnych powiedzonek i dowcipów — wszelkie ozdoby dotyczą tu tylko teatralizacji.

TEATR DRAMATYCZNY m. st. WARSZAWY: WIZYTA STARSZEJ PANI Friedricha Durrenmatta.
Scena finalowa

Ale teatralność *Wizyty* nie na tym tylko polega. Sęga o wiele głębiej — w samą akcję i losy bohaterów. Np. w drugim akcie, kiedy Ill robi odkrycie, że gulleńczycy się bogacą. Jak kapitalnie piętrzą się jego obserwacje i jak równolegle z nimi rośnie strach Illa! Najpierw zauważa złote buty; jedną, drugą, dziesiątą parę nowych, złotych butów. Całe miasto chodzi w nowych, złotych butach. Przychodzą do sklepiku i biorą towary droższe niż do tej pory, luksusowe: czekoladę, likiery, wysokogatunkowe papierosy. Potem ilość przechodzi w jakość: policjant ma złoty ząb, u sąsiada zagrało radio, w kościele bije nowy dzwon, u burmistrza wisi plan przebudowy miasta... I znowu rzecz teatralnie fascynująca. Gulleńczycy są w tym akcie bardzo weseli. Ich niefrasobliwa radość płynie z rosnącego dobrobytu. Ten sam rosnący dobrobyt gulleńczyków jest źródłem śmiertelnego niepokoju i rozpaczony Illa. Dobrobyt, o którym Ill na równi z innymi marzył w pierwszym akcie, dzieli go teraz od reszty: brak wspólnego interesu wyrzuca go poza gromadę — w samotność.

Każdą prawie scenę kończy pointa, prosta i naturalna, jak gdyby inne już słowo czy inna myśl nie mogły w tym właśnie miejscu nastąpić. Wielką ironiczną pointą jest także zakończenie. Jest to jakaś pseudo-poetycka panorama, wielkie ludowe święto, na którym podsumowuje się dorobek i daje wyraz swojemu narodowemu szczęściu. Szczęściu, które osiąga się kosztem sumienia.

ZABAWA W POLOWANIE

Przedstawienie w warszawskim Teatrze Dramatycznym wydaje mi się takie właśnie,

jak chciał autor, jak podpowiada sztuka. René i Kosiński podają truciznę zawartą w utworze w pięknie szlifowanym kryształe i w musującym napoju, który oszalał i podnieca. Spektakl jest znakomitą zabawą, pełną poezji i wdzięku, emocji i napięcia. Zabawą w polowanie na człowieka.

Gulleńczycy są naprawdę weseli, bo ich miasteczko ma nie tylko przeszłość, ale i przyszłość: widać ją na horyzoncie w postaci konturów wielkiego miasta, które tu w końcu sztuki wyrosnie. Nadzieja miliarda pada na Gullen i opromienia je blaskiem podobnym do blasku słońca. Nędza pierwszego aktu jest mało ważna i nie razi: czerwony budynek z napisem dla pań i panów — wiekopomne dzieło taty miliardarki — wygląda solidnie i prowincjonalnie. Gulleńczycy ubrani są zwyczajnie: młodzi w stare swetry i spodnie, starzy w czarne, nieco staroświeckie garnitury, tylko Ill nosi jasne, znoszone ubranie. Widz mimo woli kojarzy: taka sobie przeciętna polska bieda, przeciętna polska stacyjka, przeciętny polski sklepik, w którym — o dziwo — niczego nie zabrakło.

W ten codzienny, trochę szarawy, trochę rdzawy światek wkracza bajkowy korowód Klary Zachanassian i wszystko odtąd po trochu bajkowieje. Małomiasteczkowy policjant (Marian Trojan) rumiany i podejrzanie dobroduszny, kiedy zaopiekował się dwoma ślepyimi kastratami z orszaku miliardarki (ślepców zagrałi z wdziękiem właściwym tym postaciom — Wyszyński i Leśniak). Gulleńczycy (Stoor, Nowak, Dobrowolski i Gotas), kiedy wdziewają zielone rękawiczki i zabawnie, lekko i z wdziękiem, jak w Koniu, robią drzewa i płaszki nad parą gruchających staruszek. Wszyscy miesz-

TEATR im. SŁOWACKIEGO w KRAKOWIE: WIZYTA STARSZEJ PANI Friedricha Durrenmatta. Reżyseria: Lidia Zamkow-Słomczyńska, scenografia: Andrzej Cybulski. Na zdjęciach kolejno od lewej: 1. Ambroży Klimeczak, Mieczysław Górkiewicz, Jerzy Bączek, Marian Szczerski (Obywatele miasta Gullen); 2. Władysław Woźnik (Alfred Ill), Lidia Zamkow-Słomczyńska (Klara Zachanassian), Mieczysław Górkiewicz, Ambroży Klimeczak, Jerzy Bączek, Marian Szczerski (Drzewa); 3. Lidia Zamkow-Słomczyńska (Klara Zachanassian)

kańcy Güllen, kiedy uzbrojeni w byle jaką broń polują na „czarnego lamparta“. Baśniową metaforą, uroczystym zakończeniem zlej zabawy staje się finał. W chór odświętnie wystrojonych güllenczyków, wyśpiewujących swój hymn na cześć dobrobytu, pokoju i wolności, wkracza orszak Klary z pięknym białym sarkofagiem. A chór komentuje sentymentalnie: „Najdroższe ciało zabiera ze sobą“.

Wszyscy, lub prawie wszyscy w tym spektaklu się bawią, z wyjątkiem Illa. Z wyjątkiem Illa, odkąd zobaczył na nogach güllenczyków żółte buty, żółte, złociste i jaskrawe, jak złoto Klary Zachanassian. Güllenczyki cieszą się jak dzieci każdą nowo nabytą rzeczą, jak dzieci są egoiści i beztroscy. Nawet żona i dzieci Illa biorą udział w zabawie, bogacą się i cieszą na równi z innymi. Atmosfera zabawy i bez troski w której prawie wszyscy uczestniczą, pogłębia i wyolbrzymia scenicznie samotną tragedię Illa. Wydaje mi się, że na tym ostrym i niesamowitym w efekcie kontraście polega czar i groza warszawskiego spektaklu.

Samotność Illa jest straszna. Tym straszniejsza i tym bardziej przejmująca, że Illa gra Dzwonkowski. Jego bardzo ludzkie, bardzo ciepłe aktorstwo, którym najlepiej odtwarza różne „ofiary losu“ — daje tu postać przejmującą, tragicznie ludzką. Jest w tym Illu i liryzm małego człowieka, i tchórzostwo, i fanfaronada głupca, kiedy Ill jest „ważny“, kiedy ma zostać burmistrzem i od niego zależy „pomówienie“ z Klarą. A potem ten mały, rozdokazywany człowieczek staje się powoli poważny, wzruszający, tragiczny. Kiedy zaczyna się bać i kiedy przestaje się bać. Zwłaszcza, kiedy przestaje się bać. Wtedy przestaje już całkiem być śmieszny, a staje się bardzo skupiony i smutny, łagodny i wyrozumiały dla spraw tego świata, dostojny, jak człowiek przed samą śmiercią. Tacy mali śmieszni ludzie stają się tragiczni i dostojni tylko w obliczu wielkich i nieodwołalnych katastrof, które im bezpośrednio grożą. Dzwonkowski odtworzył wielką tragedię małego człowieka. Dlatego w ostatniej części cały spektakl wydaje się już prawie tragedią. Tragedią samotnego człowieka, na którego urządzono polowanie.

Jest tylko jedna w tym spektaklu scena, w której reżyser przeszkodził Illowi i sprzeniewierzył się sztuce. To scena, w której Ill zamierzył opuścić Güllen. Jest to ostatnia „scena strachu“, poniekąd przełomowa, po której Ill przestanie opierać się losowi. O pozostaniu Illa musi tu zdecydować on sam, jego bardzo „Kafkowski“, pozornie niczym nie uzasadniony strach. A w spektaklu wygląda trochę jak gdyby güllenczyki nie dali Illowi wyjechać. Bo otaczają go nazbyt natrętnie, groźnym tłumem wstępują za nim na schody, jak stado wilków gotowych gryźć, gdyby zaszła potrzeba. Takie rozumienie psuje wymowę dramatyczną tej sceny i narusza łańcuch logiczny tej precyzyjnej sztuki, w której güllenczyki dopiero w następnym akcie uświadomili sobie, że Ill jest przestępcą, którego trzeba zabić.

W roli Klary Zachanassian „widziałam“ długo przed zobaczeniem spektaklu jedną tylko aktorkę. Irę Solską. Potem zobaczyłam Łuczyczką i po kilku minutach oporu i aklimatyzacji zrozumiałam i odczułam jej duży aktorski wysiłek. Ta świetna w miękkich, mieszczańskich rolach aktorka, nie wyczerpuje możliwości Klary, ale jest Klarą — w miarę silną, w miarę groźną, w miarę ironiczną, z nieklamany humorem i wdziękiem.

Wszyscy w tym spektaklu grają dobrze i zgodnie z rolą: burmistrz (S. Winczewski), nauczyciel (B. Plotnicki), pastor (L. Dytrych), małżonkowie Klary Zachanassian w osobie Czesława Kalinowskiego, żona i dzieci Illa (H. Kalinowska, I. Paszkiewicz, W. Filler), a także ci, o których wspominałam, i ci, o których już nie wspomnę.

Ale wyłączając kreację Dzwonkowskiego,



TEATR im. SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE: WIZYTA STARSZEJ PANI Friedricha Dürrenmatta. Na pierwszym planie Władysław Woźnik (Alfred Ill)

jest to przedstawienie triumfem reżysera i scenografa. Bardzo poetyckie, literackie i scenicznie efektowne założenie spektaklu wspomagają w sposób wyjątkowo wierny przesłaniczne dekoracje Kosińskiego. Jest w nich także poezja i groteska, żart, ironia i liryczna zaduma nad treścią tej smutnej i złej bajki. Są barwne i dowcipnie elastyczne, dostosowane do świetnego tempa przedstawienia, w którym zachowano pełny tekst sztuki, a które trwa tylko dwie godziny. Zastanawiałam się nad drugim finałem spektaklu — owym „Happy Endem“, w którym chór güllenczyków wygłasza swoją ostatnią partię. Dekoracja i słowa, które tu padają — modlitwa o zachowanie dobrobytu, pokoju i szczęścia — to chyba jeszcze ostrzejsza od reszty aluzja, że pokazana tu historia dzieje się „w tym motorami rozdudnionym czasie“.

OKRUTNA BAJKA

Lidia Zamkow-Słomczyńska, reżyser przedstawienia *Wizyta starszej pani* w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, posprzeczła się z autorem w programie i na scenie. Zarzuciła autorowi, że nie zrozumiał własnej sztuki, i wytłumaczyła w programie oraz

TEATR im. SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE: WIZYTA STARSZEJ PANI Friedricha Dürrenmatta. Na pierwszym planie — Eugeniusz Fulde (Burmistrz), Katarzyna Meyer (Klara Zachanassian), Władysław Woźnik (Alfred Ill)



pokazała na scenie, jak ją należy rozumieć. „Napisał pan mądrą, piękną i okrutną bajkę — pisze Zamkow w programie — ... A więc przyjmuję dla pańskiej sztuki formę bajki ze wszystkimi płynącymi stąd konsekwencjami natury stylistycznej. Myślę... że tylko w takiej scenarii wszystkie pańskie środki wyrazowe znajdują się we wzajemnej harmonii. Nędza jest zawsze naturalistyczna, bo ma zawsze i wszędzie podarte buty, poplamione lachy i niemyte ciało. Miasto Güllen jest więc straszliwym elementem realistycznym pańskiej opowieści. Bogactwo w tym zestawie, jego integralna sprawiedliwość, własny ład moralny — to fantastyka. Klara Zachanassian i jej świta, to zjawisko poetyckie, mówi pan. Ja dodam: baśniowe, to znaczy prawdopodobne, lecz nieprawdziwe“. „...Ktoś zapytał mnie na próbie, po co autor uczynił ciało Klary Zachanassian kalekim? Po co dał jej groteskowe, upiorne protezy? Oczywiście po to, by stała się bezcielesna, nierealna fizycznie. Ciało sztuczne, konfekcyjne, to ciało nieistniejące. Klarę gra w naszej bajce młoda aktorka z nieruchomą maską...“

Przytaczam ten spory fragment wypowiedzi Lidii Zamkow — z podziękowaniem za oszczędzenie mi trudu analizy przyczyn odmienności i oryginalności jej spektaklu. Przedstawienie jest istotnie bardzo wiernie wyżej opisanej interpretacji. Jest okrutne jak bajka braci Grimm. Trucizną zawartą w utworze Zamkow podaje wprost — na czarnej tacy z napisem: trucizna. Bezlitośnie i z pasją demaskuje samo dno sztuki. Jeśli to bajka, to nikt po niej nie zaśnie.

Przedstawienie krakowskie jest bardzo przejrzyste i konsekwentne. Stanowi jasno przemyślaną i w szczegółach opracowaną artystyczną całość.

W pierwszym akcie — zgodnie z zapowiedzią — nędza güllenczyków pokazana jest jaskrawo i dosłownie. Odrapana i podziurawiona ściana budynku dworcowego, ubrania güllenczyków przypominające lachmany, stół w scenie drugiej pokryty białymi strzępami ongiś obrusa, w głębi czerwone, splowiałe i dziurawe schody hotelu „Pod Złotym Męczennikiem“, a wszystko na tle czarnych kotar. To już nie jest naturalizm, bo takiego miasteczka w środkowej Europie nie ma. Tak przeżywa i wyobraża sobie biedę lud, ludowa fantazja. Tak wygląda nędza ze snu Goldfadena.

W tej scenie güllenczyki są smutni, wyczerpani i zrezygnowani, jak ofiary koncentracyjnych obozów. Aż do chwili, kiedy w tę szaro-czarną biedę wkracza błyszcząca i niesamowity świat Klary Zachanassian. Jest nierealny i groźny, środek orszaku zajmuje czarna trumna — wiadomo już, że nad Güllen zawisła zbrodnia. Toteż nastrój fatalistycznego koszmaru panować będzie na scenie od początku do końca. Reżyser i scenograf (Andrzej Cybulski) nie pozwalają ani na moment zapomnieć, że w tym mieście stanie się coś straszego. Ruchy güllenczyków, ich słowa, ich radość i gniew są zmechanizowane przez fatum. W masie poruszają się w kształcie geometrycznych figur i powtarzają swoje kwestie na zasadzie podzielonego na głosy chóru.

Wszystko w tym spektaklu powinno bez przerwy przypominać o zbrodni. Dekoracje, świetnie i pomysłowo wyrażające koszmar przedstawianych wydarzeń, słudzy bez przerwy niemal noszący wieniec, güllenczyki polujący na lamparta. Pewnie dlatego opuszczono tu scenę z portretem Illa nadzianym na głowę nauczyciela — jako nie wiążącą się dość ściśle — a bardzo silnie zrobiono scenę z toporem. Dlatego śmierć Illa zrobiona jest na przodzie sceny, kiedy twarzą do widza wchodzi w szpaler morderców, pokazując widzowi swoje przeżycia w tej ostatniej, trudnej i dyskretnej chwili. Zamkow robi tę scenę wbrew obowiązującej tradycji, która, niezależnie od systemu, woli mieć do czynienia z ofiarą odwróconą plecami.

Za to nie ma już trumny w epilogu i nie ma także wyjazdu Klary Zachanassian. Nisz-

WYMIANA TEATRALNA SZCZECIN-ROSTOCK

Zespoły Teatru Polskiego i Współczesnego w Szczecinie oraz Teatru Narodowego w Rostocku (NRD) nawiązały z dużym powodzeniem i pożytkiem wymianę swoich przedstawień. Na początku marca teatr szczeciński wystąpił w Rostocku prezentując niemieckiej publiczności *Cyda Corneille'a* — Wyspiańskiego oraz *Lato w Nohant* Iwaszkiewicza. *Cyd* w inscenizacji Aleksandra Rędziewicza z Karoliną Lubieńską w roli Infantki został przyjęty przez rostocką widownię szczególnie entuzjastycznie. W kilka dni później zespół Teatru Narodowego z Rostocka gościł z rewizytą w Szczecinie wystawiając kilkakrotnie *Wojnę i pokój* Tolstoja w przeróbce Piscatora oraz współczesną komedię Güntera Weisenborna *Dwa aniołowie lądują*. O przedstawieniach tych piszemy w niniejszym numerze na innym miejscu.

„UBU KRÓL” W THEATRE NATIONAL POPULAIRE

Jean Vilar wystawił ostatnio słynną sztukę Jarry'ego *Ubu król*. Na przedstawienie złożyły się wszystkie trzy części trylogii, a więc także *Ubu na wzgórzu* i *Ubu w kajdanach*. Opinie krytyków o przedstawieniu są — jak zwykle — bardzo rozbieżne. Jacques Lemarchand pisze w „*Figaro Litteraire*” o „wysokiej wartości scenicznej” spektaklu, o dowcipnych pomysłach inscenizacji i reżyserii, doskonałych dekoracjach i muzyce.

Pierre Marcabru, recenzent „*Arts*” stwierdza, że Jean Vilar zostawił w *Ubu* tylko cienką zewnętrzną błonkę, omijając zjadliwą farsę, jaką jest sztuka Jarry'ego.

O celu wystawienia *Ubu króla* i swoich zamierzeniach inscenizacyjnych Jean Vilar mówi w wywiadzie udzielonym naczelnemu redaktorowi „*Arts*” — André Parinaud.

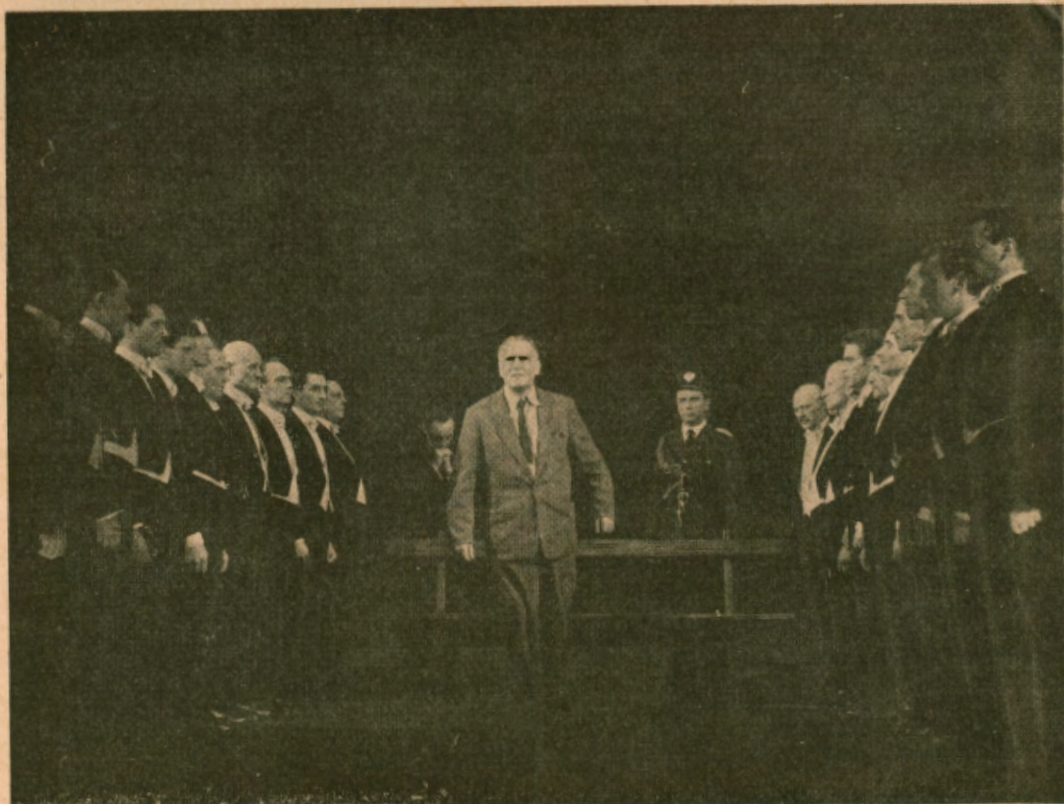
Wystawiłem tę sztukę dlatego — mówi Vilar — że zależy mi na włączeniu do repertuaru teatru ludowego dzieł satyrycznych i to satyrycznych nie tylko na odcinku obyczajowym. Wielka satyra to ta która chłostuje wszystkie nasze tradycje, wszystkie instytucje i krytykuje je bez oszczędzania. Nie twierdzę, że dzieło Jarry'ego przypomina Arystotelesa, ale jego zjadliwość i gwałtowność są dość zbliżone do komedii wielkiego Greka. Zadaniem teatru w naszych czasach jest rewidowanie wartości uznanych za najświętsze drogą odważnej krytyki. Jarry nie jest rewolucjonistą ani niszczyicielem... Jest w pełnym znaczeniu tego słowa, jak każdy wielki poeta, a, czasem, każdy wielki pisarz — anarchista. My musimy zawsze — niezależnie od panującej formacji społecznej — bronić w teatrze tych, którzy życie poświęcili na ośmieszenie podstaw społeczeństwa. To jest zdrowe.

Założeniem moim przy pracy nad *Ubu królem* — mówi dalej Vilar — było uniknięcie kłownady. Dla aktorów było to oczywiście bardzo trudne, żądałem od nich, żeby grali poważnie, żeby byli poważni jak angielski kłown, jeżeli można tak to nazwać. Dążyłem do uniknięcia wszelkiego „przyrządzania” sztuki — chciałem po prostu podać właściwie sam tekst Jarry'ego.

„WIELKOŚĆ I UPADEK MIASTA MAHAGONNY”

Landestheater w Darmstadtzie wystawił operę Kurta Weilla *Wielkość i upadek miasta Mahagonny* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*). Libretto do tej opery napisał Bertolt Brecht. Wystawiona po raz pierwszy w Baden-Baden w 1927 r. stała się prawdziwym skandalem. Młodzież, która w niedługim czasie później zasilila szeregi Hitlerjugend, wygwizdała i obrzuciła zgnilymi jabłkami wykonawców tego bardzo antymieszczańskiego utworu.

Obecna premiera, której twórcami są Harro Dicks (inscenizacja) i Helmut Franz (kierownictwo muzyczne), stała się sukcesem darmstadtckiego teatru. Z okazji przedstawienia *Miasta Mahagonny* prasa zwraca uwagę na coraz szersze zainteresowanie muzyką Kurta Weilla; jest to w ciągu ostatnich miesięcy trzecia premiera Weillowskiej opery.



TEATR im. SŁOWACKIEGO w KRAKOWIE: WIZYTA STARSZEJ PANI Friedricha Dürrenmatta. Pośrodku — Roman Stankiewicz (Ksiądz), Władysław Woźnik (Alfred III), Andrzej Kruczyński (Policjant)

czy to okrutną satyrę końcowego chorału, ale da się wytłumaczyć. Może Zamkow nie chciała osłabić efektu śmierci Illa, która wydała się jej najmocniejszym zamknięciem niesamowitej bajki. A może nie chciała przerywać scenicznej kompozycji finału, w którym na tle różnobarwnych neonów wielkiego miasta dwa odświętnie ubrane i postawiane chóry recytują kolejno pompatyczne słowa autora.

Zatrzymałam się głównie na dwóch scenach, pierwszej i ostatniej, bo one, jak mi się zdaje, ujawniają najmocniej kierunek i zamiary spektaklu. Uderza to zwłaszcza w zestawieniu z przedstawieniem warszawskim. René opuścił na początku czarną trumnę, o której mowa w tekście (choć ją Kott w tym spektaklu jakimś cudem zobaczył), pewnie po to, żeby nie psuć nastroju swoim sympatycznym güllenczykom i nie odsłaniać za wczesnie kart. Scenę mordu rozwiązał także dyskretnie wedle wskazówek autora. Ill wchodzi tyłem do widowni w dwuszeręg ustawiony w głębi sceny, który się za nim zamyka, a kiedy się rozwiera — Ill leży przykryty płachtą. (Zamkow swojego trupa zostawiła bez przykrycia). Za to ostatnią scenę święta narodowego güllenczyków przecina w spektaklu warszawskim ów przepyszny, jasny sarkofag, o którym pisałam.

Zamiary obu inscenizatorów, są — jak widać z tego zestawienia — całkiem jasne i bardzo logicznie wynikające z ich artystycznej wizji spektaklu. René popelnia zbrodnię jak nowoczesny dyplomata w rękawiczkach, wytwornie i dyskretnie, z uśmiechem i wdziękiem. Zamkow, jak zła wróżka z bajki — nikogo nie oszczędzając.

I jeszcze jedno. Ową scenę na stacji, kończącą drugi akt, którą René jakoś zaplątał — rozwiązała Zamkow znakomicie. Tłum otaczający Illa zachowuje się tu o wiele mądrzej i dyskretniej: w miarę jak zbliża się czas odjazdu, tłum się od Illa oddala, odwraca się doń plecami, nieruchomieje, daje mu wolną drogę. W tej scenie Ill zdecydował sam. Myślę, że teatralnie lepiej rozwiązana jest także u Zamkow scena sądu, która ma tu graficznie wyraziście, na wzorach sądu politycznego opartą kompozycję.

O ile głównym bohaterem spektaklu warszawskiego jest Ill — to u Zamkow najważniejsza jest Klara Zachanassian. Bez niej nie byłoby bajki. Klara jest postacią baśniową

i swoim zjawieniem się, swoją obecnością rzuca na wszystkich czar, każe im grać w bajce i jak bóstwo kieruje ich losem. A bóstwo jest tu złe, nieludzkie i zimne. Ma lśniąca, nieruchomą maskę i porusza się jak Posąg Komandora z *Don Juana*, z tą różnicą, że bóstwo kuleje, bo ma protezy. Mówi także jak Komandor, głosem zza grobu, równo odmierzoną, lodowatą, bez żadnych drgnień, załamania ani odcieni, bo to zdyskwalifikowałoby jego niezłomność. Rozumie się, że taka interpretacja „starszej pani” okrutnie zuboża jej bogatą naturę, odejmuje jej humor, ironię, wdzięk, śmieszność a pełną uroku groteskowość. Bóstwo nie może być śmieszne, toteż humor został mu odjęty, jak owa publiczna budowla taty — dekoracji I aktu. Bo Mojra czy inny Symbol nie może mieć trywialnej biografii. Natarczywe i „fizyczne” zaloty Illa (Władysława Woźnika) są tu także mniej wytłumaczone niż w wypadku grubo starszej a żywej Łuczyckiej. Widziałam w tej roli Katarzynę Meyer — była posągowo przystojna i hieratyczna i głos miała dostatecznie silny i widmowaty. Miała nawet dwie chwile ludzkiego wzruszenia — kiedy Ill pyta ją o dziecko i kiedy po jego śmierci wchodzi starczo zgięta we dwoje, załamana. To pewnie także na baśniowej zasadzie płaczących obrazów i przeżywających pomników.

Taka Klara Zachanassian rzuca postrach i grozę jak fatum czy duch. Paraliżuje radość życia, jego normalny rytm, rzuca na ludzi swój widmowaty blask. Dlatego güllenczycy są tu bajkowo widmowaci, naznaczeni piętnem ciężącego na nich fatum. Niby to zachowują się normalnie, a nawet z temperamentem, jak zwłaszcza Burmistrz (E. Fulde) i bardzo prawdziwy i przekonywający Nauczyciel (E. Solarzski). Także Ill — Woźnik ma chwile prawdziwie ludzkie w scenach strachu, a zwłaszcza później — w sądzie i przed samą śmiercią. Ale wszystko, co robią bohaterowie tej fatalistycznej bajki, staje się mniej ważne niż w sztuce, skoro wszystko już z góry wiadomo, a obecność Fatum, sceneria i nastroj bez przerwy przypominają ich przeznaczenie. Ale takie są konsekwencje konsekwentnie zrobionej bajki, której głównym bohaterem jest Widmo.

Maria Czernerle