

DÜRRENMATTA

KONIEC WIEKU IDEOLOGII

Czytając komedię tragiczną Dürrenmatta, nieustannie myślałem o sielankowej opowieści Tomasza Manna „Królewska wysokość”.

Schematy fabularne są te same: do małego niemieckiego księstwka tonącego w długach i do zrujnowanego miasteczka przyjeżdża bogaty przemysłowiec amerykański lub starsza pani. I jedno, i drugie pochodzi właśnie stąd; zły los wygnał ich przed laty na tulaczkę i oto teraz wracają na rodzinną ziemię robiwszy w międzyczasie sławną amerykańską karierę. Podobieństwo idzie tak daleko, że pan Samuel Spoellmann przybywa z Ameryki ciężko chory na kamienie nerkowe, natomiast Klara Zahanassian, aczkolwiek nie brakuje jej rozprzeczności, złośliwości i dobrego humoru, posługuje się kilkoma protezami, które zastępują jej członki utracone w katastrofach, jakich człowiekowi bogatemu i podróżującemu nie szczędzi świat współczesny. Ale odtąd zaczyna się akcja odmienna: Spoellmann chce leczyć w ojczyźnie swoje zdrowie wątle i nie rokujące żadnych nadziei, Klara Zahanassian natomiast zemstą leczyć będzie swoją duszę, pełną nie nienawiści za doznaną kiedyś krzywdę, ale chłodnego, wyrachowanego okrucieństwa. Jej satysfakcja będzie taka jak dobre posunięcie królowej w szachach: nagle zmienia się cały obraz gry, uzyskuje się zdecydowaną przewagę, a ruch nie był wcale nie-

spodzianka ale starannie przygotowanym posunięciem, liczącym się z wszystkimi przewidywanymi reakcjami psychologicznymi przeciwnika. Klara w ten sposób zapanowała nad światem, nad jego malenkim wycinkiem skupionym w nędznej miejscinie Güllen, leżącej „gdzieś w środkowej Europie”. Trzeba przyznać, że satysfakcja jej była niewątpliwa. Rozumiem to dobrze, chociaż nie lubię grać w szachy. Jest to podobno gra, która wyrabia w człowieku zdolności i skłonności kierownicze. Przed paru laty z zapalem uprawiał ją Putrament w kawiarni na Krakowskim Przedmieściu, otoczony przez zwartą grupę młodych adeptów władzy.

Czterdzieści pięć lat, jakie dzielą powieść Manna i sztukę Dürrenmatta, zmieniły także gruntownie środowisko, a więc „tych, którym złożono wizytę”. Inna jest ich sytuacja, inne nadzieje i inne ambicje. W księstwie Klaudiusza Henryka dwór zadłuzza się coraz bardziej, dostojnicy dokonują cudów energii i poświęcenia, aby zdobyć dla państwa jakiegokolwiek pieniądza, które by można natychmiast ukraść, a poddani żyją swoim uregulowanym, dostatnim chociaż nieokazywał życiem, którego najmniejszą stroną jest to, że nie ma w nim żadnych możliwości zaszczytów, awansów i koniunktury. Poddani dobrego księcia, który z takim poświęceniem przyjmuje coroczne defilady i spełnia obowiązki reprezentacji, nie znają jeszcze po-

jęcia kryzysu ekonomicznego i dlatego martwią się, że znów wycina się piękny kawał królewskiego parku. Za to mieszkańcy Güllen wiedzą już co to znaczy kryzys. Unieruchomione fabryki, sprzedane zbiory maseł, zdewastowane stacje kolejowe, na których nie zatrzymują się już dalekobieżne kurierzy. Martwe miasto, w którym kupcy udzielają tylko groszowych kredytów, a nowe buty kupione przez kogoś zwracają powszechną uwagę. Ale miasto, które pamięta czasy swojej świetnej przeszłości: Goethego i Brahmy, czynne fabryki i manufaktury. Dürrenmatt zdaje się drwić z tego przywiązania nędzarzy do martwych wspomnień i fantomów tradycji. Gdyby nie ta drwina, można by się omylić i wyobrazić sobie, że tak właśnie wyglądał Kraków u schyłku cesarsko-królewskiej Galicji.

Mieszkańcy Güllen znają już przerażającą martwość kryzysu. I gdy dostojnicy księstwa wierzyli, że przybycie milionera otworzy dla nich nowe źródła ubocznych dochodów, gdy stowarzyszenia dobroczynne oczekiwały budowy żłobka i pięknego szpitala, gdy wreszcie wszyscy mieszkańcy stolicy i prowincji pragnęli poczuć się obywatelami bogatego państwa, z którymi świat będzie się liczył i które zapewni im poważne znaczenie, nowe awanse, perspektywy i zaszczyty — güllenciacy nie

(Dokończenie na str. 9)

(Dokończenie ze str. 1)

chcą ani szpitali, ani zaszczytów; chcą samodzielną ekonomiczną, chcą uzależnienia gospodarczych stosunków miasteczka, wyrównania długów, uruchomienia zakładów produkcyjnych. Nie można im odmówić rozsądku. I nie można im zarzucić kręćstwa, ambicji osobistych, prywaty. Burmistrz rezygnuje ze swego stanowiska — dla dobra miasta i tego, na kim spoczywa najcięższy obowiązek wydobycia pieniędzy od Klary Zachanassian. Dzieci biegają pilnie w poszukiwaniu pracy, aby pomóc rodzicom. Których zarobek wystarcza zaledwie na wyżywienie. Całe miasto przygotowuje się wspólnie do urzędowego powitania milionerki, nikt nie chce być pierwszy, nikt nie chce otrzymać więcej. Nawet kupiec Albert Ill, który za chwilę stanie się bohaterem dramatu, on, który zobowiąże się i będzie usiłował wykorzystać swoją dawną miłość do Klary, przez jeden moment nie odczuwa całego ciężaru i całej krępującej, niezręczności swego miasteczkowego patriotyzmu. Mówił ktoś, że znać pismo szwajcarskiego pisarza w zainteresowaniu materialnymi dobrami, na jakim zbudowany jest dramat. Zmienilibyśmy to określenie. Pokażcie mi Polaka, Niemca, Francuza czy Włocha, który by dziś nie cenił dobrobytu i nie darzył go pełnym — nawet coraz pełniejszym — zainteresowaniem; u tych ostatnich nawet skutecznym zainteresowaniem. Ale pismo szwajcarskiego pisarza poznaję w tej dyscyplinie społecznej, która nie tylko w rzeczywistości, lecz także w wyobraźni nie dopuszcza do powstania aspołecznej myśli czy obrazu, która nie uznaje zdrady i odstępstwa nie tylko w dobrym — lecz także w złym. I jak w pierwszym wypadku była bezmyślna, tak w drugim zawsze jest okrutna. Mieszkańcy Güllen są solidarni w swej solidnej mieszczańskiej uczciwości — i w zbrodni.

Sztuka Dürrenmatta jest dziś głośna w Europie, w Polsce wystawiono ją już kilka teatrów. Ale ciekawe wywołuje reakcje. Poprzedza ją opinia utworu znakomitego i odważnego, jednej z najlepszych sztuk lat powojennych a może i całego dwudziestolecia. Sprawozdania z zagranicznych premier są entuzjastyczne, a zapowiedzi premier krajowych pełne optymizmu. Ale pojawiają się pierwsze szepcane recenzje: to wszystko już było, starczyła i niemiecki ekspresjonizm, mówią konserwatyści i znawcy europejskiego teatru. Niektórzy dodają nawet, że dziwi się, dlaczego taką sztukę kwalifikują do grania dyrektorzy scen pierwszorzędných, ambulatory, ludzie czytani i nie pozostawiający smaku i kultury, którzy ponadto próbują tworzyć nie muzeum, lecz teatr nowoczesny.

Alte ten sąd opiera się na kilku zewnętrznych, formalnych spostrzeżeniach z przedstawienia czy sztuki. Brecht był nie mniejszym od Dürrenmatta ekspresjonistą nawet w swych ostatnich moralitetach, a jednak nikt mu dzisiaj tego nie zarzuca. Nie wyobrażam sobie współczesnego dramatu niemieckiego, który by zdołał przejść do porządku i uznać za niebyłe trzydzieści lat ekspresjonizmu i prób jego przezwyciężenia. Ale to właśnie decyduje o odrębności niemieckiego dramatu, o tym, że posiada on swój własny charakter, który pozwoli wyróżnić go wśród całej współczesnej produkcji scenicznej. Tak jak dramat naturalistyczny, który w początkach XX wieku odznaczał się w Niemczech specyficznym, pogłębionym i zdramatyzowanym psychologizmem tonem. Dramaturgie Becketta czy Ionesco potrafią bezbłędnie naśladować tylko ci, co nie mają nie własnego doświadczenia, żadnej tradycji, żadnych doświadczeń i żadnych kompleksów. Ale odbierać komuś prawo do reprezentowania nowoczesności tylko dlatego, że przemawia pełnymi i doskonale zamkniętymi okresami byłoby wielką przesadą. Myślę zresztą, że Dürrenmattowi najmniej zależy na tym prymitywnym: nowoczesny. Jak niewiele tylko współczesnych pisarzy nie traktuje on go bowiem formalnie i powierzchownie. I jak człowiek, który wyciągnął wniosek z kilkudziesięciu wieków wyewoluacji, trwania i rozwoju cywilizacji, nie próbuje już tworzyć nowych systemów, nowych koncepcji i wyjaśnień świata, a tym mniej usiłowałby je narzucać.

Dürrenmatt widzi świat taki, jaki dostępny jest wyobraźni i doświadczeniu przeciętnego człowieka, obywatela miasta Güllen czy jakiegokolwiek innego — ale dziś, współcześnie. Opisuje ludzi, a nie mario-netki; tworzy akcję, nie alegorie. Buduje świat, a nie system moralności, jak to uczyniły niekiedy umiatające. Więcej: nie stara się nawet skonfrontować swojej sztuki ze światem, bo taka konfrontacja następuje samoczynnie za sprawą publiczności. Nie lekceważyłbym tych zdań Dürrenmatta z posłowie do „Wizyty starszej pani”, bo w nich ukrywa się istotny sens sztuki. Powołuje się tam autor jeszcze na

świat tragedii antycznej, to także prawda: obiektywność istnienia tych ludzi, tych sił społecznych i psychologicznych ma tutaj tę samą siłę, to samo natężenie. Ale jeśli tragedia grecka była klęską człowieka, który rzucił wyzwanie i przeciwstawił się fundamentalnej, boskiej prawdziwości świata, to podejrzewam, że Dürrenmatt nie rozróżnia już w sposób tak jasny i jednoznaczny, po czyjej stronie jest boski ład i sprawiedliwość, a kto tragicznie buntuje się przeciwko światu. Dürrenmatt nie rozróżnia dlatego, że raczej jego bohaterów nie są w rzeczywistości ani jasni, ani jednoznacznie moralnie. Tragedia antyczna wyrastała z pewników moralnych. Kompromitacja tych pewników i ich problematyczność nie podlega dziś dyskusji. Kto chce z niej zdać sobie sprawę, powinien sięgnąć do sztuk miernych, pisanych przez zręcznych rzemieślników literackich, przeczytać na przykład albo obejrzeć „Antygona” Anouilha. Bez nadmiernej dyskrekcji przyznaje się tam autor do rezygnacji z moralnej oceny postaw Kreona i Antygony, i co gor-

Jednym z odczuć najbardziej powszechnych w świecie współczesnym jest świadomość narastania skomplikowanych powikłań, zarówno w sferze problematyki, jak i stosunków międzyludzkich. I każda rewolucja stawia sobie szczytne zadanie wyrwania się z tego zakłętą kręgu, uwolnienia się od systemu hamulców społecznych, zredukowania mechanizmu rzeczywistości do praw najprostszych, fundamentalnych, na których można by oprzeć egzystencję człowieka oczyszczonej z przypadkowości narzuconej chaosem rozwoju cywilizacji technicznej, konfliktów społecznych, kompleksów psychologicznych i intelektualnych. Któż jednak rewolucja spełniła swą obietnicę? Dla güllenczyków rewolucja ma być miliard Klary Zachanassian; wierzą, że rozpocznie nową epokę, dostatkę i szczęście, prostoty nieskrępowanych obyczajów i moralnej szczerości postępowania. Za ten cel decydują się zapłacić wysoką cenę. Rewolucja się dokonała, jej cenę zapłacono, kurtyna zapadła. Czy rozpoczyna się naprawdę nowa era?

może nawet filozof, tak wszechstronny i tak włączony w problematykę współczesności jak Sartre, miałby tutaj coś do powiedzenia. Kryzys ideologii od stu lat nieprzerwanie ogarnia coraz większe obszary świata. A rozpoczyna się zawsze paroksyzmem, nazwijmy go ideologicznym zaangażowaniem. W Ameryce była to wojna secesyjna, która niszczyła ostatecznie złudzenia, że jakiegokolwiek wartości mogą istnieć poza produkcją i poza rozwojem życiowego standardu. Europa przechodziła bardziej dramatyczne i różnorodne wstrząsy wątpliwości i nawróceń. Ale miniona wojna miała — jak się zdaje — znaczenie decydujące. Paroksyzm ideologiczny minął lub mija w sposób przewidziany i nie przynoszący niespodzianek. Na zachodzie polegała to na prostym rachunku, że bez hitlerowskich armat życie jest bogatsze i pełniejsze. Nawet najgorliwsi zwolennikom trzebiej wojny nie udało się wstrząsnąć zapalem ideologicznym dla antykomunistycznej krucjaty. To kapitalne pojęcie „zimnej wojny”, która polegała na wzburzeniu w społeczeństwie nie ofensywności, ale strachu — znalazło chyba dla siebie miejsce w państwie ludzkiego obłądka. Jedynym następstwem propagandy stała się dziś produkcja broni atomowej. Można sobie na to pozwolić i można nawet jej użyć; ale to jeszcze nie powód, by włożyć w mity wymyślone przez politycznych demagogów.

To właśnie napisał po swoim także Dürrenmatt. Pokazał człowieka ginącego w sposób zorganizowany i nie podlegający dyskusji. I już

kim samym obcym i krzykliwym akcentem jak dzwoniąca z czerwonym szalem, która wpadała na scenę kiedyś, jeszcze w przedstawieniu „Pociąg do Marsylii”. Zapewne dlatego też reżyserka „Wizyty” brakuje trochę racjonalizmu, zamiast spokojnej analizy rosnącej namiętności otrzymujemy nerwowe, sugestywne obrazy. Trzeba zresztą przyznać, że zbudowane nadzwyczaj konsekwentnie. I trzecia podkreśliła, że one właśnie — ale nie tylko one — stanowiły o charakterze przedstawienia, i o własnym stylu reżyserki, różniącym je od czytania sztuki od wszystkich innych. Trzeba na koniec dodać, że było to odczytanie wierne w zasadzie i tekstowi, i jego problematyce.

W krakowskim przedstawieniu „Wizyty” zaszła okoliczność niepożądana. Oto posłużyło się ono elementami teatru znanymi i dobrze wypróbowanymi: nie zaskoczyłażnikogo blyskawiczna zmiana dekoracji na oczach widzów, ani wyszukana gra punktowych reflektorów, ani nawet las odegrany naprzód przez güllenczyków, jak żądał autor. A jednak widownia przyjęła to wszystko jako zupełnie niewątpliwą wyraz nowoczesności teatru. Czy tajemnica tkwi tylko w tym, że publiczność żywiej i łatwiej reaguje na pomysły już sobie znane? Myślę, że to zadecyduje raczej o trwałości powodzenia „Wizyty”. Ale w opisanym wypadku sukces opiera się na pewnej bardzo dyskretniej inwencji realizatorów.

Aczkolwiek sztuka zachęcała do odkrywania w niej rozmaitych metafor i podtekstów, nie wykorzystano tak łatwej szansy Andrzej Cybulski. To bardzo dobrze. Zamiast fikcyjnej atmosfery na scenie mieliśmy najbardziej niezbędne elementy określające miejsce akcji, oczywiście skrótowno, aluzyjnie, lecz dobitnie. Atrakcyjność tych dekoracji polegała na tym, że minimalnymi środkami osiągały maksimum sugestywności, że nie próbowały filozofować, co stało się dziś nie odwzajemnioną namiętnością wszystkich scenografów. To jest pierwszy, autentyczny i wartościowy element przedstawienia.

Drugim jest dyskretna groteska zresztą wprowadzona przez Zamkow w otoczenie Klary Zachanassian. Wobec dramatu miasta Güllen odebrała ona trochę osobą miliarderkę: czy to ważne w czynin imieniu i w jakiej postaci występuje tutaj siła Klary? Autor nie chce zdradzić swojej intencji, a więc reżyser nie może także więcej powiedzieć; podważa tylko autentyczność postaci: w tym momencie o kim i o czym? Chcieć. Ale to jest dopiero pierwsza, ideowa konsekwencja groteski. Druga jest już wyłącznie teatralna. Güllenczycy odgrywający przed Klara drzewa i leśną zwierzyną, kastraci interpretowani złośliwie przez dwie aktorki, Irenę Hrehorowicz i Kazimierę Szyszkę-Bocuz, wreszcie trzech kolejnych mężów w znakomitych wcieleniach Ryszarda Pietruskiego. Sama Klara jest bardzo powściągliwa aktorsko, posiada dostateczną ilość charakterystycznych przypadłości fizycznych i duchowych. Widziałem w tej roli tylko reżyserkę Lidie Zamkow (dubluje z Katarzyną Meyer), miała ona sceny niezapomniane, w Petersowej stodole, czy na balkonach gospody; może tylko zakończenie potraktowała za bardzo po ludzku i tragicznie; przedzień niekoniecznie musi to już być koniec zabawy, zostały jej jeszcze dwa miliardy. Teatralna funkcja groteski polegała więc na aktorskim dystansie do postaci i stąd szły głębsze, nie wytarte sugestie jakiejś nowoczesności.

Mimo wyraźnej dwutorowości koncepcji przedstawienie było aktorsko równe i nie przynosiło większych niespodzianek. Eugeniusz Fuide (Burmistrz), Eugeniusz Solarski (Nauczyciel) i Andrzej Kruczyński (Policjant) z łatwością poradzi sobie z charakterystycznymi drobniostkami sylwetkami; Solarski stał się najlepszy tekst i najlepsze sceny: on pierwszy uświadomił sobie nieodwołalną konieczność śmierci przyjaciel. Natomiast Władysław Woźnik jako Ill prowokuje już do dyskusji. Jako aktor tyle wysiłku wkłada w zniesienie się do poziomu swego bohatera, że branie już przekonywujących środków, by pokazać w y r a s t a nie Illa, jego dojrzywanie do zrozumienia całej bezzwzględności mechanizmu społecznego.

Postać Illa jest jednym z ważniejszych argumentów tego dramatu. Jest kreowaniem bohatera i zarazem dowodem nie wprost, że dramat usycha wtedy, gdy tego bohatera nie potrafi odnaleźć. U Dürrenmatta Ill ginie, bo wymaga tego logika tragedii. Ale dopiero droga, jaką przeszedł dojrzywając do klęski, czyli pełnej świadomości, jest najbardziej dramatycznym wyrazem współczesnej szansy człowieka.

Z Y G M U N T G R E N

DÜRRENMATT

sze, musimy się z nim zgodzić. Anouilh bowiem dobrze rozpoznaje sytuację, w której ocena taka stała się niemożliwa, sytuację współczesną. Tylko że — jak Dołęga Mostowicz w swojej niezapomnianej „Kawalerze Nikodema Dyminy” — trafna diagnoza nazbyt chętnie epatuje publiczność.

Alte w „Wizycie starszej pani” problem tragizmu wydaje mi się elementem najgłębszym i rewelacyjnym. A zarazem zaskakująco współczesnym. Z niedowierzaniem i sceptycyzmem można było czytać artykuły, w których kilku młodych krytyków sprzyście się obwoływać tragedię wzorem i szansą dzisiejszej literatury. Ich przykłady i wywody były po prostu nieprzekonywające. Dürrenmatt pokazał tragedię współczesną. Niezależną od konfliktów politycznych i starć międzypartyjnych, ale przynależną tylko współczesnemu społeczeństwu.

Tragedia rozgrywa się w „Wizycie” w dwóch wymiarach, jakby na dwóch planach. Pierwszy jest finalem, drugi — początkiem. W pierwszym przyjeżdża do Güllen Klara Zachanassian, aby sprowadzić katastrofę na kupca Alberta Illa. Jest to zemsta konieczna i nieuchronna, jak w tragedii antycznej, o czym wiemy już od zakończenia drugiego aktu. Klara Zachanassian działa tu jak los, jest w niej chłonna i wyrachowana sprawiedliwość bóstwa. Kiedyś, przed czterdziestu laty pogwałcone zostało najprymitywniejsze prawo moralne: Klara z dzieckiem Illa musiała opuścić miasto i oparcie znalazła dopiero w domu publicznym w Hamburgu.

Teraz powraca stara kobieta, dostatecznie bogata na to, by kupić od miasta Güllen śmierć Alfreda Illa. Nie wydaje mi się słuszną mówić przy tej okazji o przekupnej sprawiedliwości. Wprawdzie Klara żąda bardzo wygórowanej zapłaty za śmierć swego dziecka i swą powinowatkę, ale jej przecież także nikt nie pytał o cenę, jaką musiała zapłacić za swoje życie. Jeżeli między współnikami nie było wcześniejszej umowy, wygrywa ten, kto pierwszy stawia cenę wywoławczą. Po czterdziestu latach Klara jest zepsuta bogactwem i powodzeniem, nie dziwnego, że przedmioty i ludzie mierzą się w jej oczach specjalną wartością.

Ill ginie zaszczyt, przerażony, z dnia na dzień oczekujący śmierci. I tu rozpoczyna się tragedia plan drugi. Na pierwszym planie była katastrofa, finał, karząca ręka sprawiedliwości dosięgła zbrodniarza, który w imię społecznej mieszczańskiej solidarności, w imię niepisanego kodeksu kupieckich obyczajów nakazujących ożenek bogatych lub przynajmniej korzystny — przepędził kiedyś z miasta rudą puszczającą się dziewczynę. Teraz mieszkający Güllen w imię tych samych ideałów dostatków, solidności i małego mieszczańskiego szczęścia pozbawiają się Illa, popędzając zbrodnię cięższą niż zerwanie z kochanką.

Wina tragiczna ma charakter dziecinny, przechodzi z pokolenia na pokolenie. Tragedia i mity starożytności łączyły się w cykle jak Orestesja czy trylogia Edypowa. Ale nie znam dramatu, tym bardziej współczesnego, który by w jednym spiegu potrafił przekazać tragiczne dziedzictwo, tak jak to się stało w sztuce Dürrenmatta. To znaczy z pełnym respektowaniem tak modnego dziś prawa rozwoju po linii spiralnej.



Lidia Zamkow-Słomczyńska (Klara Zachanassian)

Pisarz współczesny nie może jeszcze napisać drugiego aktu tej tragedii.

Alte patetyczna scena epilogu, w której güllenczycy recytują podniosłe wersy o potrzebie i perspektywach szczęścia na ziemi, ani widza, ani czytelnika nie leczy z gorączki i niepokoju. Nie leczy dlatego, że nikt już dziś nie wierzy w tak łatwe zapewnienie prosperity. Przeciwnie, wszyscy wiemy, że te sprawy rozgrywają się na innej płaszczyźnie, nie pozwalają się przewidzieć ani ująć w zaplanowany schemat. Güllenczycy wydają nam się w tej chwili dziećmi, ich naiwność posiada tę samą domieszkę wyrafinowanego cynizmu. Ale równocześnie kto mógłby przeciwstawić im dojrzałość ostatecznego i bezkompromisowego, ideowego wyroku?

Dramat Dürrenmatta rozgrywa się w świecie, w którym nie ma miejsca dla idei. Można więc nawet zwątpić, czy jest on tragedią. Cóż to za tragedia, w której sentymentalny i mdły obowiązek ojcostwa, pogwałcony przez Illa, przeciwstawia się konwencjonalnemu, pełnemu przesądów i tabu światłowi niemieckiego mieszczaństwa? Cóż to za tragedia, w której miłość i humanitarne przykazanie „nie zabijaj” gwałci się dla bardzo prostacko pojętego podnoszenia stopy życiowej? Tragedia zobowiązuje do ideałów, albo przynajmniej idei. A tych ani śladu w dramacie Dürrenmatta.

W przeciwieństwie do miernych sztuk, które oskarża się lub broni z równą objętnością — nielato jest pokusić się o odpowiedź na te zastrzeżenia i pytania. Pióro krytyka musiałoby ustąpić socjologowi i ekspertowi współczesnej cywilizacji;

tylko sprawa jego znakomitej techniki jest, że pokazał to tak sugestywnie. Bo poza całą problematyką intelektualną jest w tej sztuce jeszcze znakomite studium psychologiczne człowieka osaczonego, ściganego zwierzęcia i myśliwych. Ale o tym kto jest myślącym a kto zwierzęciem nie decyduje tym razem natura, lecz interes. Natomiast o ekspresjonizmie Dürrenmatta można mówić o tyle, że znakomicie wyczuwa on podatakową dla tego kierunku antynomii: człowiek — bezimienny tłum, określona indywidualność psychologiczna — i system społecznych konwencji lub odruchów. Sztuka dramatyzuje się przez to wewnętrznie i osiąga napięcie zupełnie niezależne od samego szkicu fabularnego. Ale równocześnie Dürrenmatt wyszedł daleko poza problematykę dramatu ekspresjonistycznego z lat trzydziestych, pokusił się bowiem naszkicować jego środkami sytuację współczesną. Sytuację zupełnie nowego bohatera i zupełnie nowego społeczeństwa. I nie potrzebował jej rozstrzygać. Wystarczy, że ją rozumie, że jest obecny.

Krakowskie przedstawienie „Wizyty starszej pani” wymagałoby osobnego artykułu. Jest na to dostatecznie ciekawa pozycja zarówno w repertuarze Teatru im. Słowackiego, jak w pracy reżyserkiej Lidii Zamkow-Słomczyńskiej. Legitymuje się ponadto znakomitą scenografią Andrzeja Cybulskiego.

Zamkow wspomina w programie, że odczytała tę sztukę jako bałkę okrutną i mądrą. Dlatego zapewne epilog potraktowany został nie ironicznie, lecz moralizatorsko, stał się ta-