teatr nowy

Dyrektor i kierownik artystyczny — Izabella CYWIŃSKA
Zastępca dyrektora — Wacław WILANOWSKI
Kierownik literacki — Milan KWIATKOWSKI
Sekretarz literacki — Roman CHOJNACKI

PAŃSTWOWY TEATR NOWY W POZNANIU

Sezon: 1982/83

Premiera: 18 czerwca 1983 r.

Friedrich DÜRRENMATT

WIZYTA STARSZEJ PANI

(Besuch der alten Dame)

Komedia tragiczna w trzech aktach

200 lat SCENY ZAWODOWEJ W POZNANIU

Przekład: Irena i Egon Naganowscy

Rozmowa, której nie było

ZYGMUNT GREŃ: Czytając komedię tragiczną Dürrenmatta, nieustannie myślałem o sielankowej opowieści Tomasza Manna „Królewska wysokość". Schematy fabularne są te same: do małego niemieckiego księstewka 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 tułaczkę i oto teraz wracają na rodzinną ziemię, zrobiwszy w międzyczasie sławetną amerykańską karierę. Podobieństwo idzie tak daleko, że pan Samuel Spoellmann przybywa z Ameryki ciężko chory na kamienie nerkowe, natomiast Klara Zachanassian 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 wątłe i nie rokujące żadnych nadziei. Klara Zachanassian 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 niespodzianką, lecz starannie przygotowanym posunięciem, liczącym się z wszystkimi przewidywanymi reakcjami przeciwnika. Klara w ten sposób zapanowała nad światem, nad jego maleńkim wycinkiem skupionym w nędznej mieścinie Güllen, leżącej „gdzieś w środkowej Europie".

Czterdzieści pięć lat, jakie dzielą powieść Manna od sztuki Dürrenmatta, zmieniły jednak gruntownie środowisko, a więc „tych, którym złożono wizytę". Inna jest ich sytuacja, inne nadzieje i inne ambicje. W księstwie Klaudiusza Henryka dwór zadłuża się coraz bardziej, dostojnicy dokonują cudów energii i poświęcenia, aby zdobyć dla państwa jakiekolwiek pieniądze, które by można natychmiast ukraść, a poddani żyją swoim uregulowanym, dostatnim, chociaż nie okazałym życiem, którego najciemniejszą 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 pojęcia 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 muzeów, zdewastowane stacje kolejowe, na których nie zatrzymują się dalekobieżne kuriery. 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 Brahmsa,

czynne fabryki i manufaktury. Dürrenmatt zdaje się drwić z tego przywiązania nędzarzy do fantomów tradycji. Można by wyobrazić sobie że tak właśnie wyglądał Kraków u schyłku cesarsko-królewskiej Galicji.

Mieszkańcy Güllen znają już przerażającą martwotę kryzysu. I gdy dostojnicy księstwa wierzyli, że przybycie milionera otworzy dla nich nowe źródła ubocznych dochodów, a cała reszta pragnęła poczuć się obywatelami bogatego państwa, z którym świat będzie się liczył i które zapewni im poważne znaczenie, nowe awanse, perspektywy i zaszczyty — gülleńczycy nie chcą zaszczytów; chcą samodzielności ekonomicznej, chcą uzdrowienia gospodarczych stosunków miasteczka, wyrównania długów, uruchomienia zakładów produkcyjnych. Nie można im odmówić rozsądku. I nie można im zarzucić krętactwa, ambicji osobistych, prywaty. Burmistrz rezygnuje ze swego stanowiska dla dobra miasta i tego, na kim spoczywa najcięższy obowiązek wydobycia pieniędzy od Klary Zachanassian. Całe miasto przygotowuje się wspólnie do uroczystego 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 Klaruni, przez jeden moment nie odczuje całego ciężaru i całej krępującej niezręczności swego miasteczkowego patriotyzmu. Dyscyplina powszechna nie tylko w rzeczywistości, lecz także w wyobraźni nie dopuszcza do powstania aspołecznej myśli, nie uznaje zdrady i odstępstwa nie tylko w dobrym, także w złym. Mieszkańcy Güllen są solidni w swej solidnej mieszczańskiej uczciwości — i w zbrodni.

ANDRZEJ WIRTH: Kto chce, może dojrzeć w sztuce refleks epoki Wielkich Procesów, próbę rozpoznania mechanizmu społecznego współczesnych ustrojów totalitarnych. Piszę — próbę rozpoznania — bo sztuka Dürrenmatta służy raczej społecznej autodiagnozie niż tradycyjnej katharsis. Któż odważyłby się nie przyłączyć się do rozbrzmiewających fałszywym patosem chórów końcowych, głoszących upokorzenia nędzy i chwałę dobrobytu? A przecież tu właśnie zakres poruszonej problematyki staje się najszerszy — już nie o sam dobrobyt chodzi, lecz o wielkie nadzieje jakie rozbudzają w masach współczesne programy społeczne, o uwodzącą dynamikę ruchów politycznych i systemów państwowych. Nawet autor — mówi Dürrenmatt — pisał tę sztukę jak współwinny. Ostatnim akcentem „Wizyty" jest oskarżenie — ludzkości? społeczeństwa? systemu? ruchu społecznego? Jest to oskarżenie wyrażone w sposób niezwykle rafinowany, przez typową dla Dürrenmatta inwersję — właśnie przez uroczystą i patetyczną afirmację ludzkości, która morduje. Jest w tym gryząca ironia: jednostka, której udało się przezwyciężyć naturalny lęk, przyrodzone tchórzostwo, pada ofiarą lęku zbiorowego, który w pewnych okolicznościach stać się może siłą morderczą.

ZYGMUNT GREŃ: Tragedia rozgrywa się w „Wizycie" na dwóch planach. Przyjeżdża do Güllen Klara Zachanassian, aby sprowadzić katastrofę na kupca Alberta Illa. Jest to zemsta konieczna, jak w tragedii antycznej, o czym wiemy już od zakończenia drugiego aktu. Klata Zachanassian działa tu jak los, jest w niej chłodna 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 k u p i ć od miasta Güllen śmierć Alberta Illa.

ADAM WAŻYK: Do tej sztuki mogą mieć pretensje ideologowie wszystkich maści. Ta sztuka nie jest jednoznaczna pod żadnym wzglę-

dem, nie jest jednoznaczna moralnie. Dlatego tak jątrzy, tak drażni, dlatego nie można jej zapomnieć. Nasze doświadczenie mówi nam o współczesności tej sztuki, bo sztuka pokazuje daleko idącą niejednoznaczność zjawisk i od strony moralnej również. Pod pewnym względem ta sztuka przypomina wielkie kompozycje romantyczne, nasuwające wiele interpretacji, równocześnie przypomina jakiś średniowieczny moralitet, przy czym jest tak zbudowana, że otrzymujemy moralitet szyderczy. Jeżeli mówi się o jakichś powinowactwach z Kafką czy Brechtem, to powiedziałbym, że to, co przypomina Brechta jest tu rzeczą najmniej istotną. Kafka to pisarz opętany swoją wizją w jednej tonacji. Tego nie można porównać ze sztuką, która ma wiele tonacji i wypływa z wielkiego nurtu nowoczesnej ironii, niesłychanie zaostrzonej. Wreszcie — ta sztuka się opiera na schemacie antycznym. Prawdopodobnie liczba mieszkańców miasteczka Güllen jest taka sama, jak starożytnego greckiego polis — miasta. Tam się właśnie odgrywały starożytne tragedie. Nieszczęście spadło na miasto i potem się okazywało, że przyczyną nieszczęścia jest jakaś dawna przewina znacznego obywatela miasta. Tym obywatelem jest kandydat na burmistrza. I wtedy, w antycznej tragedii, przychodziło przeznaczenie, a raczej zemsta przeznaczenia — nemesis, potem było odkupienie — katharsis, i wtedy znowu spadał dobrobyt na miasteczko. Tak się kończyła tragedia. Tu jest nad czym się zastanowić. Ten sam schemat jest użyty przez autora jako narzędzie wielkiego absurdu, wielkiego, groteskowego, groźnego absurdu. Bo to, co było oczywiste w polis, co jest dla nas zrozumiałe poprzez logikę mitologiczną w greckim mieście, staje się we współczesnym świecie jątrzącym, absurdalnym obrazem dzikich dysproporcji moralnych. Powiedziałbym więcej, bo nie tylko idzie o zestawienie z czasami starożytnymi, ale i późniejszymi, z wiekiem XIX i z tym, w czym myśmy się wychowali, z typem łączenia sfery moralno-osobistej z grupą społeczną. Mnie uderza u Dürrenmatta wielkie wyszydzenie tej koncepcji i ukazanie jej absurdalności — przy całym rozumieniu przez autora losu człowieka.

KRZYSZTOF T. TOEPLITZ: Jest tu jeszcze jeden moment, o którym dotychczas nie było mowy, również związany z kategoriami moralnymi. Otóż ta zasobna cywilizacja, która narasta w Güllen, gdzie wszyscy są coraz lepiej ubrani, zamożniejsi, kryje jednak w sobie antypatyczny podtekst moralny — jest to cywilizacja, z którą autor wyraźnie się nie zgadza, uważając ją za dwuznaczną pod względem moralnym. I, dla mnie, właśnie drażniące w tej sztuce jest to, że Dürrenmatt nie stara się wyjaśnić, co mianowicie go drażni, nie chce tego powiedzieć wyraźnie. Jest to u niego założenie programowe, rodzaj demonstracji: oto żyjemy w świecie, który jest moralnie nisko usytuowany, ale daje dobrobyt, choć ten dobrobyt jest podszyty zbrodnią. Na czym polega ta zbrodnia nie dowiadujemy się, ani wprost, ani przez metaforę. Szukałem istoty owej zbrodni w postaci starszej pani, w przenośniach zawartych w całej akcji dramatu, lecz bezskutecznie. Żaden schemat tu nie pasuje, mało tego, autor odżegnuje się wprost od wszelkich możliwych wyjaśnień — w posłowiu zaś tłumaczy, że to, co pokazał, jest po prostu życiem takim, jakim jest ono naprawdę. Tymczasem zaś cała konstrukcja „Wizyty starszej pani" bezustannie kusi jakimś wyjaśnieniem, bezustannie czyni do czegoś aluzje, piętrzy metafory, które widz chce — i ma prawo — rozszyfrować. Postacie są symboliczne — zarówno Ill, jak i ta kobieta rozbierana na części, składająca się z protez. To wszystko jest wyraźną aluzją do czegoś, czego autor nie chce jednoznacznie wyłożyć. Nie chce, lub — jak mamy prawo podejrzewać — nie umie zdefiniować. Mnie się zdaje, że to, co odbieramy jako drwinę, jako mądrą grę z widownią, szydercze drażnienie się z widzem — to jest po prostu niejasność stanowiska, które zajmuje Dürrenmatt. Można oczywiście powiedzieć, że nowatorstwo tej sztuki polega na tym, że stwarzając pozory sądzenia, odcina się równocześnie wszelkie kryteria moralne — jest to zabieg efektowny, ale w istocie swej fałszywy, powiedziałbym nawet — nieuczciwy — zabieg ucinający wszelką możliwość myślenia o życiu zbiorowym, ucinający wszelką możliwość wyjaśnienia sobie świata. Jeżeli zgodzimy się na tę propozycję, to stajemy wobec postawy agnostycznej moralnie, postawy w istocie nacechowanej kapitulacją. Mnie osobiście trudno jest przystać na tę propozycję, emocjonalnie jest mi ona obca i drażni mnie.

ADAM TARN: Dürrenmatt nie mówi, że nie należy oceniać postawy moralnej, przeciwnie, ocenia ją. Ale powiada w posłowiu, że gdyby był jednym z gülleńczyków, postąpiłby tak samo — czyli nie widzi wyjścia.

KRZYSZTOF T. TOEPLITZ: Zgoda, ale równocześnie nie stara się zdefiniować, na czym polega zbrodnia, którą widzi jako podszewkę życia.

ADAM WAŻYK: Przecież ta zbrodnia jest rodzajem sprawiedliwości, tylko w innych wymiarach.

ADAM TARN: Raczej, że zbrodnia wynika z samego ustawienia rzeczy. Dürrenmatt nie mówi, że to sprawiedliwość.

ADAM WAŻYK. Ale tu jest nie sama czysta zbrodnia, to zbrodnia, która zawiera w sobie formę sprawiedliwości, doprowadzonej do koszmarnej groteski. Tu nie ma katharsis. Dlatego to bulwersuje.

JAN KOTT: Dobrobyt skojarzony jest ze zbrodnią, dobrobyt podszyty zbrodnią. Ale gdyby zamiast dobrobytu przyszła nędza? Czy byśmy odczuli katharsis? To nie sztuka Dürrenmatta jest jadowita, to współczesność jest jadowita moralnie.

KRZYSZTOF T. TOEPLITZ: Człowiek może być nikczemny, a jednocześnie mogą w sumie powstawać jakieś dobre rezultaty.

JAN KOTT: Spóbujmy to uprościć. Dürrenmatt w swoim moralitecie wcale nie podważa jednoznaczności ocen postępowania moralnego jednostki. Ill postąpił po świńsku. To jest pewne. Zamordowanie Illa było zbrodnią. To jest także oczywiste. Tyle tylko, że z tych dwóch ocen wcale nie wynika sąd o Güllen, sąd o zbiorowości i jej losach. Jednoznaczne oceny moralne nie dają się jednoznacznie zcałkować. Tu jest właśnie obalenie schematu. Tego schematu, który pokutował w tak wielu opowiadaniach, rozważaniach i sztukach polskich o państwie, moralności władzy i moralności jednostki. Ich moralizm okazał się jałowy i czczy intelektualnie. Może dlatego, że powtarzał schemat. Dürrenmatt niepokoi, bo go podważył. Źle, że zamordowano Illa, ale z tego nie wynika, że byłoby lepiej, gdyby go nie zabito.

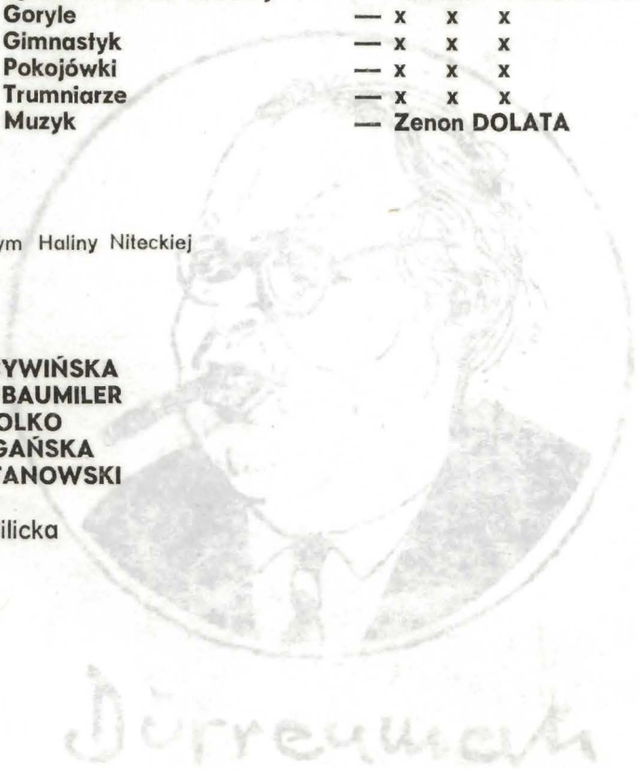
ZYGMUNT GREŃ. Ill ginie zaszczuty, przerażony, z dnia na dzień oczekujący śmierci. I tu rozpoczyna się tragedii plan drugi. Na pierwszym planie była katastrofa, finał, karząca ręka sprawiedliwości dosięgała zbrodniarza, który w imię społecznej mieszczańskiej solidarności, w imię nie pisanego kodeksu kupieckich obyczajów, nakazujących ożenek bogaty lub przynajmniej korzystny — przepędził kiedyś z miasta puszczającą się dziewczynę. Teraz mieszkańcy Güllen w imię tych samych ideałów dostatku, solidności i małego mieszczańskiego szczęścia pozbywają się Illa, popełniając zbrodnię cięższą niż zerwanie z kochanką.

OSOBY

Klara Zachanassian	— Sława KWAŚNIEWSKA
Jej małżonkowie VII—IX	— Paweł HADYŃSKI
Ochmistrz	— Rajmund JAKUBOWICZ
Roby	— x x x
Toby	— x x x
Koby	— Barbara DROGORÓB
Loby	— Bronisława FREJTAŻANKA
III	— Janusz MICHAŁOWSKI
Jego żona	— Hanna KRUPIANKA
Jego córka	— Żywila PIETRZAK
	— Maria RYBARCZYK
Jego syn	— Wojciech PASTUSZKO
	— Waldemar SZCZEPANIAK
Burmistrz	— Jerzy STASIUK
Jego żona	— Elżbieta JAROSIK
Pastor	— Lech ŁOTOCKI
Nauczyciel	— Michał GRUDZIŃSKI
Lekarz	— Bolesław IDZIAK
Policjant	— Andrzej SAAR
Pierwszy mężczyzna	— Wiesław KOMASA
Drugi mężczyzna	— Edward WARZECHA
Trzeci mężczyzna	— Wojciech STANDEŁŁO
Malarz	— Andrzej LAJBOREK
Pierwsza kobieta	— Hanna KULINA
Druga kobieta	— Maria ROBASZKIEWICZ
Trzecia kobieta	— Wanda OSTROWSKA
Zawiadowca stacji	— Zbigniew GROCHAL
Konduktor	— Edmund PIETRYK
Dziennikarz	
Operator filmowy	— Jacek RÓŻAŃSKI
Sprawozdawca radiowy	— Tadeusz DRZEWIECKI
Goryle	— x x x
Gimnastyk	— x x x
Pokojówki	— x x x
Trumniarze	— x x x
Muzyk	— Zenon DOLATA

Chór dziewczęcy Szkoły Podstawowej Nr 23 pod kier. muzycznym Haliny Niteckiej

Reżyseria	— Izabella CYWIŃSKA
Scenografia	— Krzysztof BAUMILER Wiesław OLKO
Kostiumy	— Irena BIEGAŃSKA
Muzyka	— Jerzy SATANOWSKI
Inspicjent, asystent reż.	— Iga Figiel
Sufler	— Barbara Bilicka



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 zaklętego kręgu, uwolnienia się od systemu hamulców społecznych, zredukowania mechanizmów rzeczywistości do praw najprostszych, fundamentalnych, na których można by oprzeć egzystencję człowieka oczyszczoną z przypadkowości narzuconej chaosem rozwoju cywilizacji technicznej, konfliktów społecznych, kompleksów. Dla gülleńczyków rewolucja to miliard Klary Zachanassian; wierzą, że rozpocznie nową epokę, dostatku i szczęścia, prostoty nieskrępowanych obyczajów i moralnej szczerości postępowania. Za ten cel decydują się zapłacić wysoką cenę. Rewolucja się dokonała, jej cenę zapłacono, kurtyna zapada. Czy rozpoczyna się naprawdę nowa era?

Friedrich DÜRRENMATT

Posłowie

WIZYTA STARSZEJ PANI jest historią rozgrywającą się w małym miasteczku gdzieś w środkowej Europie. Autor tej historii bynajmniej nie odgradza się od postaci w niej występujących i wcale nie jest pewien, czy postąpiłby inaczej niż one. Tego, co historia ta ponadto zawiera, nie trzeba tu określać ani inscenizować w teatrze. Dotyczy to również epilogu. Wprawdzie ludzie mówią w nim bardziej uroczyście i mniej naturalnie, niż mówiliby w rzeczywistości, w sposób bliższy temu, który się określa jako poezję, jako język piękny. Ale dzieje się tak dlatego jedynie, że gülleńczycy wzbogacili się i jako parweniusze wyrażają się w sposób bardziej wyszukany.

Dürrenmatt

Opisuję ludzi, nie marionetki; tworzę akcje nie alegorie. Buduję świat, a nie system moralności, jak to we mnie niekiedy wmawiają. Więcej; nie staram się nawet skonfrontować mojej sztuki ze światem, bo taka konfrontacja następuje samoczynnie za sprawą publiczności, która wypełnia teatr.

Według mnie sztuka teatralna rozgrywa się w ramach możliwości scenicznych, nie zaś w kostiumie jakiegokolwiek stylu. Kiedy gülleńczycy grają drzewa, to nie jest to surrealizm, lecz dzieje się tak, aby trochę przykrą historię miłosną, rozgrywającą się wśród tych drzew — próbę zbliżenia starego mężczyzny do starej kobiety — umiejscowić w poetyckiej scenerii i w ten sposób uczynić bardziej znośną.

U podłoża tego, co piszę tkwi immanentne zaufanie do teatru i do aktora. Jest to główny impuls mego pisarstwa. Nęci mnie tworzywo. Aktorowi niewiele trzeba, aby przedstawić człowieka; trzeba mu tylko zewnętrznej powłoki, czyli tekstu, który co prawda musi być adekwatny. Innymi słowy język jest zewnętrzną powłoką sztuki teatralnej, podobnie jak skóra jest zewnętrzną powłoką organizmu. Autor sztuki teatralnej daje tylko tekst. Ostatecznym rezultatem jego pracy jest język. Toteż nie można pracować nad językiem jako takim, lecz tylko nad tym, co tworzy język, a więc np. nad ideą, nad akcją. Nad językiem samym w sobie, nad stylem, pracują tylko dyletanci. Zadanie aktora polega, jak mi się wydaje, na tym, aby rezultat ten osiągnąć na nowo. Sztuka musi jawić się jako natura. Wystarczy trafnie grać swój tekst — podtekst znajdzie się sam.

Nie zaliczam siebie do dzisiejszej awangardy. Oczywiście i ja mam swoją teorię sztuki, bo własna teoria należy przecież do tych rzeczy, które sprawiają pisarzowi przyjemność. Nie ujawniam jednak mojej teorii, uważając ją za mój pogląd prywatny. (Wtedy musiałbym się nią kierować). Już wolę uchodzić za nieco chaotycznego i żywiołowego autora pozbawionego właściwego poczucia formy.

Trzeba mnie inscenizować na modłę sztuk ludowych, traktując mnie jako pewnego rodzaju świadomość Nestroya; da to najlepsze rezultaty. Należy poprzestać na moich pomysłach i zrezygnować z „głębi". Należy dbać o płynne zmiany dekoracji, unikając przerw i nie dzielić scen kurtyną. Również i scenę z samochodem należy zagrać jak najprościej, korzystając ze zwykłego wózka teatralnego, na którym znajduje się tylko to, co konieczne: siedzenia, kierownica, zderzak. Wóz powinien być widoczny z przodu, tylne siedzenia muszą być nieco podwyższone. Wszystko musi być nowe, jak błyszczące nowością żółte buty. (Scena ta nie ma nic wspólnego z Wilderem — dlaczego? Oto ćwiczenie dialektyczne dla krytyków).

Klara Zachnassian nie uosabia ani sprawiedliwości, ani planu Marshalla, ani tym bardziej Apokalipsy. Powinna być jedynie tym, czym jest — najbogatszą kobietą świata, która dzięki swemu majątkowi może działać jak bohaterka greckiej tragedii, jak dajmy na to Medea: w sposób ostateczny i okrutny. Może sobie na to pozwolić. Ta starsza pani ma humor, trudno tego nie dostrzec, cechuje ją dystans wobec ludzi, których traktuje jak towar na sprzedaż. Cechuje ją także dystans wobec siebie i osobliwy wdzięk, pomieszany z groźnym urokiem. Wobec tego, że działa ona nie zważając na wszelkie normy społeczne, stała się istotą skostniałą i hieratyczną, niezdolną do rozwoju, może co najwyżej przemienić się w kamienne bóstwo.

Klara Zachanassian jest — podobnie jak jej świta — zjawiskiem poetycznym. Dotyczy to nawet eunuchów, których nie należy grać w sposób realistycznie drastyczny, wyposażając ich w głosy kastratów, lecz jako nierzeczywiste baśniowe, upiorne i przeżywające sugestywną błogość —

ofiary totalnej zemsty, logicznej jak kodeksy prawne zamierzchłych epok. (Dla ułatwienia eunuchowie mogą mówić na przemian, ale wtedy bez powtarzania kwestii).

Gdy Klara Zachanassian jest od samego początku niezmiennie bohaterką, jej dawny kochanek staje się dopiero bohaterem. Ten nędzny kramarz jest początkowo jej bezwiedną ofiarą; chociaż winny, sądzi, że życie samo zdjęło zeń winę. Bezmyślny prostak, któremu pod wpływem strachu i przerażenia, zaczyna objawiać się jego przyszły los. Pojmując swoją winę, poddaje się sprawiedliwości. Staje się wielki przez swoją śmierć (śmierć ta nie powinna być pozbawiona pewnej monumentalności). Śmierć Illa jest równie sensowna, jak bezsensowna. Sens mogłaby mieć jedynie w mitycznym świecie antycznej polis. Ale historia rozgrywa się w Güllen, współcześnie.

Obok bohaterów występują gülleńczycy, którzy są takimi ludźmi, jak my wszyscy. Nie należy ich ukazywać pod żadnym pozorem jako ludzi złych. Początkowo są oni zdecydowani odrzucić ofertę. Zaciągają wprawdzie długi, lecz nie dlatego, że zamierzają zabić Illa; są lekkomyślni i wierzą, że wszystko jakoś się ułoży. Tak należy inscenizować akt II i scenę na stacji. Tylko Ill, który zrozumiał swoją sytuację, boi się w tej scenie. Jeszcze nikt nie wymówił groźnego słowa; zwrot dokona się dopiero w Petersowej stodole. Los Illa jest już przypieczętowany.

Teraz gülleńczycy zaczynają się przygotowywać do kordu, piętnują przewinienia Illa itd. Tylko rodzina wmawia sobie do końca, że wszystko się jednak pomyślnie ułoży. Również i rodzina nie jest zła, lecz słaba jak wszyscy. Gülleńczycy powoli poddają się pokusie, tak jak Nauczyciel, ale ten proces musi się ukazywać publiczności jako reakcja naturalna. Pokusa jest zbyt wielka, zbyt gorzka nędza.

WIZYTA STARSZEJ PANI jest sztuką okrutną i właśnie dlatego nie wolno jej grać w sposób okrutny, lecz jak najbardziej ludzki — ze smutkiem, nie z gniewem, ale również z humorem, bo nic nie może bardziej zaszkodzić tej komedii, która kończy się tragicznie, niż zwierzęca powaga.

NOTA

Na zamieszczoną w programie fikcyjną „Rozmowę, której nie było" złożyły się następujące teksty:

Zygmunt Greń: Dürrenmatta koniec wieku ideologii, [W:] Godzina przestrogi. Kraków 1964.

Andrzej Wirth: Dürrenmatt i jego sztuka, Program Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie z 2 marca 1958 r.

Jan Kott, Adam Tarn, Krzysztof Teodor Toeplitz, Adam Ważyk, „Dialog" 1958 nr 5.

Wszystkie skróty i kompilacje pochodzą od redakcji programu.

Kierownik widowni	— Ljubica MROCZKOWSKA
Kierownik techniczny	— Andrzej ROGULSKI
Perukarnia	— Czesława DOROSZKIEWICZ
Pracownia krawiecka damska	— Joanna WŁODARCZYK
Pracownia krawiecka męska	— Tomasz SIERCHUŁA
Pracownia tapicersko-dekoracyjna	— Jerzy SKRZYPCZAK
Pracownia malarska	— Jan WALKOWIAK
Pracownia reklamy	— Maria DOLATA
Modelator	— Leszek ZIELIŃSKI
Brygadier sceny	— Ryszard BURKICIAK
Główny elektryk	— Lech KIELAN
Akustyk	— Andrzej BISKUP
Rekwizytor	— Tomasz KOWALSKI
Kierownik biura obsługi widzów	— Bogumiła DZIERŻAK

Redakcja programu	— Roman CHOJNACKI Milan KWIATKOWSKI
Opracowanie graficzne	— Wojciech WOŁYŃSKI
Redaktor techniczny	— Grzegorz LIPIAK

Cena: 30,— zł

PSP Kościan 1181 5 83 5.000 E-5/1372