ATENEUM

Teatr im. Stefana Jaracza

ÖDÖN VON HORVÁTH

OPOWIEŚCI LASKU WIEDEŃSKIEGO

1928 - 1998

70 LAT

Dyrektor
Zbigniew Libera

Dyrektor Artystyczny
Gustaw Holoubek

SEZON JUBILEUSZOWY TEATRU ATENEUM
1928 – 1998
POD PATRONATEM PREMIERA RZĄDU R.P.
ATENEUM

Ödön von Horváth

ÖDÖN VON HORVÁTH

OPOWIEŚCI LASKU WIEDEŃSKIEGO

(Geschichten aus dem Wiener Wald)

Przekład – Barbara Swinarska

Reżyseria
Agnieszka Glińska

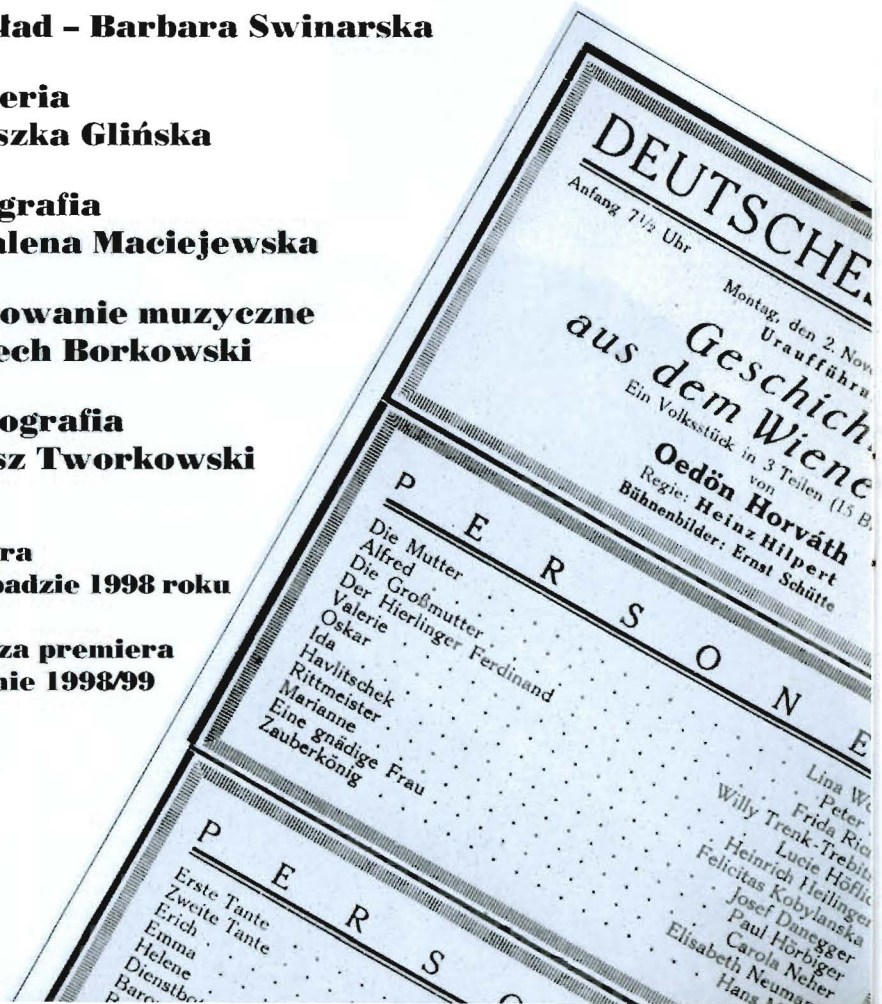
Scenografia
Magdalena Maciejewska

Opracowanie muzyczne
Wojciech Borkowski

Choreografia
Tomasz Tworkowski

Premiera
w listopadzie 1998 roku

Pierwsza premiera
w sezonie 1998/99



Osoby:

Alfred – Andrzej Zieliński

Matka – Maria Ciunelis

Babka – Elżbieta Kępińska (gościnnie)

Ferdynand Hierlinger – Tomasz Dedek

Waleria – Agnieszka Pilaszewska

Oskar – Grzegorz Damięcki

Panna Emma – Katarzyna Łochowska

Hawliczek – Arkadiusz Nader

Rotmistrz – Marek Lewandowski

Marianna – Dominika Ostałowska

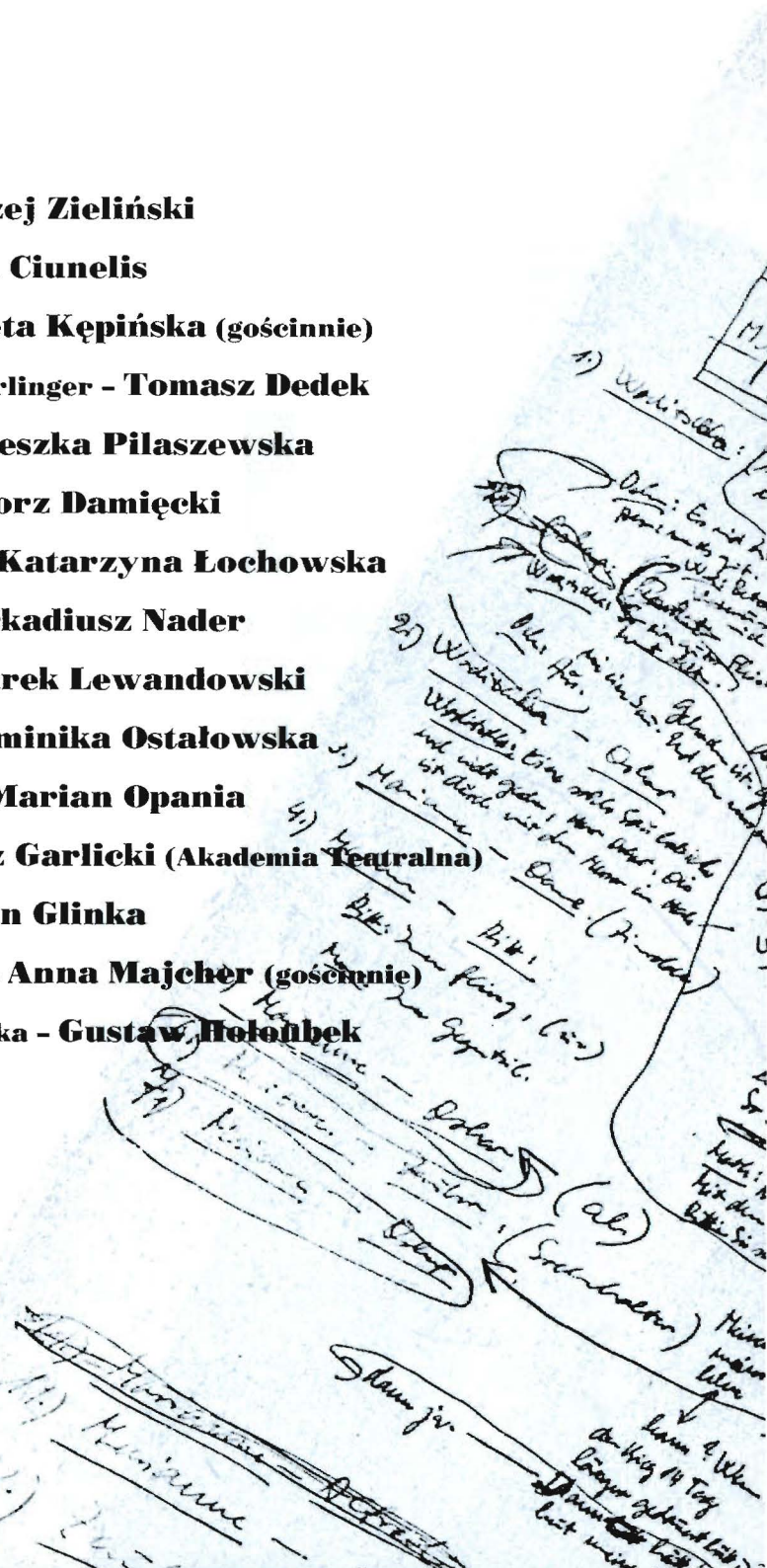
Zauberkönig – Marian Opania

Erich – Łukasz Garlicki (Akademia Teatralna)

Mister – Marian Glinka

Łaskawa Pani – Anna Majcher (gościnnie)

Głos Spowiednika – Gustaw Holoubek



Nicht gibt so sehr
Das Gefuhl des Unendlichheit
Als wie die Dummheit

Nic tak nie daje poczucia
nieskończoności, jak głupota

Ödön von Horváth

Może to jest groteskowe, żeby w czasach tak niespokojnych, jak te, w których żyję, kiedy nikt nie wie, co będzie jutro, wytyczać sobie program przy pisaniu sztuk teatralnych. Mimo to odważam się na to, chociaż nie wiem, co będę jutro jadł ... Postawiłem więc sobie za zadanie pisać swobodnie komedię człowieka ... pamiętając o fakcie, że życie ludzkie w całości jest zawsze tragedią, a tylko w szczegółach komedią.

Ödön von Horváth, Autobiographische Notiz auf Bestellung. Ze spuścizny po pisarzu.

PREZENTUJEMY HORVÁTHA

Był synem Węgra, a urodził się w chorwackiej części włoskiej enklawy Fiume. W dzieciństwie i młodości droga jego prowadziła przez Belgrad, Budapeszt i Bratysławę do Monachium, gdzie ojciec był austriackim dyplomatą. Maturę zdał w Wiedniu, studia rozpoczął w Monachium, po czym osiedlił się w Murnau, skąd wypędziła go na emigrację pogarda dla Hitlera. Przez rok mieszkał w Bratysławie, w pobliżu getta. Tutaj nauczył się trochę jiddisch, zarazem podchwycił odpryski niemieckiego w wydaniu węgierskim, trochę czeskiego i leopoldsztackiej odmiany gwary wiedeńskiej - wszystko to złożyło się na język, którym później, z niewielką domieszką bawarską posługiwał się w codziennym obejściu i który częściowo znalazł odbicie w jego sztukach.

Przyznawał, że jest przedstawicielem „typowej mieszaniny staroaustriacko-węgierskiej" i dodawał: „Nie mam ojczyzny i nie cierpię z tego powodu, ale cieszę się, ponieważ uwalnia mnie to od niepotrzebnego sentymentalizmu". Z faktu tego wynikały pewne cechy, określające osobowość i literacką rangę Horvátha, a mianowicie daleko posunięta względność ocen, brak uprzedzeń i tendencja do skupiania się na wartościach ogólnoludzkich.

Również w dużym stopniu społecznie uwarunkowaną kulturowo-historyczną puścizną starej Austrii jest ów wrogi frazesom i abstrakcji realizm znaczący jego osobowość i twórczość; nawet tam gdzie pisarz zapuszcza się na obszary irrealności i romantycznych wzlotów, służy to realistycznemu uchwyceniu rzeczywistości. Horváth nie musiał jak Brecht wywiesić sobie na ścianie napisu „Prawda jest konkretna", bowiem niekonkretność dla niego nie istniała.

Pisać zaczął wcześnie. Kompozytor Kallenberg zwrócił się do 19-letniego podówczas studenta z propozycją, by napisał scenariusz do pantomimy. Ale wcześniej jeszcze powstały *Sportmärchen*, drukowane później w czasopismach *Simplicissimus* i *Jugend*. Prapremiera zamówionej przez Kallendberga pantomimy pt. *Das Buch der Tänze* odbyła się w 1922 r. w Monachium. Horváth sam wykupił następnie i zniszczył cały nakład tego utworu - podobnie zresztą jak wczesną próbę dramatu pt. *Der Mord in der Mohrengasse* i fragment pt. *Dosa* niezbyt udanego.

W tym samym roku co Brecht udał się Horváth do Berlina i w tym samym roku, co *Mahagonny* Brechta wystawiono w Hamburgu jego pierwszą sztukę *Revolte auf Côte 3018*. Trzy okresy można wyodrębnić w twórczości Horvátha: pierwszy, w którym dominują motywy gospodarcze, polityczne i bojowe sięga od *Revolte auf Côte 3018* (1927) do *Italienische Nacht* (1931); drugi zaczyna się od *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931) i sięga do *Hin und Her* (1933); trzeci, w którym zaznaczają się zwroty w kierunku irrealności, mistycyzmu i ponadwyznaniowej religijności, zaczyna się od *Don Juan kommt aus dem Krieg* (1938).

Nie znajdziemy u Horvátha tendencji do ideologicznych sztuk pouczających, natomiast przez czas pewien grozi mu obniżenie lotu z przyczyn natury komercyjnej. Nie jest to podyktowane lekkomyślnością, lecz ma przyczyny natury finansowej: przypada to na rok 1935, gdy Horváth znalazł się w Wiedniu i, żeby się utrzymać, musiał wszystko sprzedać. Powstała wówczas komedia *Mit dem Kopf durch die Wand*, która padła - i słusznie, jak utrzymywał autor - tuż po prapremierze.

Wypadki polityczne w Niemczech doścignęły go jednak znacznie wcześniej, bo w 1931 r., w rodzinnej rezydencji podmiejskiej w Murnau. Atak ściągnęły wówczas nie jego sztuki, lecz zeznania w charakterze świadka przed sądem; chodziło o jakąś bijatykę sprowokowaną przez nazistów. W dwa lata później doszło już do tego, że Heinz Hilpert był zmuszony skreślić z repertuaru planowaną premierę sztuki Horvátha. W tym roku wewnętrznego i zewnętrznego zamętu powstała sztuka *Hin und Her*. Horváth musiał pojechać do Budapesztu, by uzyskać poświadczenie swojego obywatelstwa. Ożenił się ze śpiewaczką Marią Elsner, z którą po roku się rozwiódł. Kursował miedzy Wiedniem a Berlinem, gdzie chciał zająć się studiami nad narodowym socjalizmem, i pisał dialogi do filmów.

Wkrótce następuje ostateczna przeprowadzka do Austrii, gdzie Horváth przebywa na zmianę w Wiedniu i w Henndorf, u Zuckmayera. 13 marca 1938 zaczyna się właściwa emigracja - Horváth wyjeżdża do Ofen (Szwajcaria). Był najwyższy czas. Już w 1931 r. w artykule pt. *Köpfe werden rollen*, opublikowanym w *Völkischer Beobachter*, padło m.in. nazwisko Horvátha. Na pewien czas Horváth przyjął zaproszenie aktorki Lydii Busch i udał się do Czechosłowacji, skąd wybierał się do Amsterdamu na rozmowy ze swoim nowym wydawcą, a następnie do Paryża, gdzie miał spotkać się z producentem Robertem Siodmakiem i potem wrócić do przyjaciół w Szwajcarii. Ponieważ Cyganka przepowiedziała przesądnemu pisarzowi, że na przełomie maja i czerwca zginie

w wypadku, a okres ten właśnie się zbliżał, Horváth nie chciał ryzykować podróży samolotem z Pragi do Amsterdamu i pojechał pociągiem, okrężną drogą, przez pół Europy. W Paryżu, spiesząc się na spotkanie z pisarką Herthą Pauli, mijał Champs-Elysées, gdy gwałtowny wiatr, poprzedzający burzę, złamał konar starego kasztana, który spadając zabił pisarza na miejscu.

Można by powiedzieć, że zmarł „prawdziwie Horváthowską śmiercią". Ale nie koniec na tym: los sprawił, że doczekał się on „prawdziwie Horváthowskiego" pogrzebu, który ze swym komiczno-makabrycznym sztafażem pasowałby świetnie do którejkolwiek z jego fars. Gdy pospiesznie sprowadzeni z Monachium rodzice zmarłego weszli wraz z Herthą Pauli do pomieszczenia gdzie spoczywały zwłoki, zza otwartego okna rozległa się wygrywana na katarynce skoczna melodia, co nadało całej scenie jakiś teatralnie nierzeczywisty posmak (...)

„Wszystko w tobie było zapowiedzią, obiecującym początkiem" - mówił Carl Zuckmayer nad grobem Horvátha, a Ulrich Becher napisał w dwa lata później: „Dla mnie nie ulega wątpliwości, że gdyby żył - stałby się obok Brechta największym współczesnym dramatopisarzem niemieckiego obszaru językowego".

Wiele wspólnych rysów łączyło Horvátha z Brechtem, ale były też między nimi krańcowe różnice. Podobnie jak Brecht, choć może w jeszcze większym stopniu, poddawał się on wpływom ludowego komunizmu i jarmarcznej budy. Wiemy, że w dzieciństwie głęboki wpływ wywarł na niego Shakespeare i znamy jego młodzieńcze zachwyty nad twórczością węgierskiego poety Ady Endre. Ale u kolebki jego sztuki inni stali chrzestni: wiedeńska komedia ludowa i pielęgnowany do dziś, zwłaszcza w Wiedniu, żydowski dowcip, dalej Nestroy, Raimund i Mozart. Były w twórczości Horvátha fazy, w których górę brał wpływ Strindberga i Wedekinda. Ale nie trwało to długo, podczas gdy wpływ Nestroya utrzymał się, i jeszcze kilka miesięcy przed śmiercią Horváth pisał do Csokora: „Boże, co to za czasy! Świat pełen niepokoju, wszystko staje na głowie i nic pewnego nie wiadomo! Trzeba by być Nestroyem, aby zdefiniować to wszystko, co nie zdefiniowane stoi człowiekowi na drodze".

Podobnie jak Brecht był Horváth zdecydowanym przeciwnikiem teatru czysto rozrywkowego i z gorzką ironią zgodził się na żądanie jednego z „przedstawicieli publiczności", by swą sztukę *Rund um den Kongress* (1929) zakończyć wesoło i pojednawczo: „Rezygnuję z prawdy! Jestem zmęczonym, spracowanym człowiekiem i chcę się wieczorem zabawić! Zrozumiano?"

W przeciwieństwie do Brechta wypowiedzi Horvátha, odnoszące się do jego sztuk, są tak rzadkie i skąpe, że można niemal mówić o jego wrogim nastawieniu do teoretyzowania. Nie na darmo każe on św. Piotrowi w sztuce *Himmelwärts* (1937) powiedzieć: „Mówisz tak głupio, jak mądry człowiek!" Również w przeciwieństwie do Brechta nie wierzył Horváth nigdy w terapię ujętą w reguły i teorie, i uświęcającą środki. Brecht powiedział kiedyś: „Trzymałem się ściśle nieprawdy"; Horváth mógł wyznać jedynie: „Istnieją dla mnie tylko dwie rzeczy, przeciwko którym piszę: głupota i kłamstwo. I dwie rzeczy, za którymi się opowiadam: rozsądek i uczciwość".

Podobnie jak u Brechta, język Horvátha nie ma nic wspólnego z naturalizmem, ale składa się z elementów różnorodnych. Obok melodyjnych składników austriackich występują w nim rozlewne zwroty bawarskie, urozmaicane raz po raz ciętymi powiedzonkami berlińskimi. Pośród tego zaś rozsiane są zwroty żydowskie, zasłyszane w leopoldsztackich kawiarniach i należące za czasów Horvátha do codziennego języka wiedeńskiego środowiska literatów i ludzi wykształconych. Jest to zjawisko tak wydatne, że nie przypadkiem Carl Zuckmayer, uzasadniając przyznanie Horváthowi nagrody Kleista, podkreślił „liryczne właściwości jego dialogu". Tendencja ta nie ogranicza się tylko do sfery języka, lecz sięga znacznie dalej, tak że w przeciwieństwie do epickości Brechta można mówić o liryczności sztuk Horvátha. Przy tak odmiennych założeniach zarówno sztuki Brechta, jak Horvátha wykazują podobnie otwartą formę.

U Horvátha elementy liryczne splatają się nieustannie z elementami muzycznymi. Ten muzyczny liryzm jest, zdaniem Oskara Bendy, najbardziej uderzającym wyróżnikiem stylistycznym całej wielkiej sztuki austriackiej. I nie przypadkiem jedna z najlepszych i najbardziej znanych sztuk Horvátha nosi tytuł walca Johanna Straussa *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Przez cały czas akcji rozbrzmiewają na przemian walce i marsze, podkreślające i zrywające nastrój poprzez kontrastującą ironię. A jako stałe tło muzyczne wciąż przewijający się tytułowy walc, brzdąkany na fortepianie, grany na cytrze, nucony przez starą złą kobietę, znakomicie odtwarzany przez orkiestrę. Tym, czym u Brechta są poszczególne symboliczne rekwizyty - jak np. wóz Matki Courage - które spajają luźne sceny, tym u Horvátha jest rozbrzmiewająca wciąż na nowo melodia walca Straussa. (...)

MAGAZIN
HOTEL ATLANTIC
Bauer
Aurol
PASSAGE
HOTEL
GRAND MERCIER
CAFE

Gdy w latach trzydziestych wzrosły polityczne, społeczne i umysłowe niepokoje, zaznaczył się u Horvátha jeszcze silniej zwrot w kierunku czynnika subiektywno-liryczno-wewnętrznego. Potwierdza to jeden z ostatnich jego listów, w którym powiada: „Jeśli się wie, c o się chce powiedzieć, to nawet najhałaśliwszy świat zewnętrzny staje się tylko potwierdzeniem własnej wiedzy; innymi słowy: ludzie naszego pokroju muszą w coraz większym stopniu stawać się egocentrykami, by w coraz mniejszym stopniu być egoistami."

Społeczno-krytyczne i polityczne ostrzeżenia Horvátha urywają się na sztuce *Italienische Nacht* (1931), która zamyka pierwszy okres jego twórczości. Zostały one fałszywie zrozumiane, oswojone, upiększone, a na zawarty w nich koszmar, grozę, proroctwo i kasandryczny ton głucha była cała niemal krytyka. „Uroczy żart piwosza" - pisał jeden z recenzentów o sztuce *Italienische Nacht*, publiczność zaś śmiała się tam, gdzie powinien był nią wstrząsnąć dreszcz.

O tym, że również później pisarz nie odsunął się od współczesności, świadczy jądro i problematyka jego sztuk - z tym jednak, że aktualność nie wybija się już na czoło, lecz służy co najwyżej jako parabola dla ponadczasowego ludzkiego zmagania się o życie i śmierć. Było zamiarem Horvátha „pokazać gigantyczną walkę między jednostką a społeczeństwem, tę ustawiczną rzeź, która nie może się zakończyć pokojem - a co najwyżej daje czasem jednostce na kilka chwil złudzenie zawieszenia broni."

Mieszanina elementów tragicznych i komicznych w sztukach Horvátha stała się przyczyną niejednej pomyłki krytyków. A przecież - i to stanowi jeden z aspektów wielowarstwowości jego sztuk - Horváth chciał pokazać, jak często w życiu codziennym wydarzenia tragiczne przybierają formę komiczną. „Wszystkie moje sztuki to tragedie, które stają się komiczne przez to, że są niesamowite" - zanotował pisarz, wierząc, że życie ludzkie co najwyżej w szczegółach może być komedią, w całości zaś bywa zawsze tragedią. (...)

Coraz bardziej utwierdza się Horváth w przekonaniu, że i dawniej bywały epoki rozkładu, chaosu i postępującego wewnętrznego oziębienia. Odkrywa też, że to, co odnosi się do epoki, odnosi się również do ludzi. Że w ponadczasowej powtarzalności i niezmienności istniał zawsze Figaro i Don Juan; że zawsze istniał zawiadowca stacji Adam i córka oberżysty Ewa, i że zawsze bywał święty Paweł, głoszący miłość...

Wobec takiego nastawienia brak Horváthowi właściwej Brechtowi aktywności i wiary w naukę i postęp. Wychodzi wprawdzie od tych samych, co Brecht, przesłanek, obrazując raz po raz „ciąg zdarzeń na przestrzeni jakiegoś czasu", przy czym ów „ciąg zdarzeń ważniejszy jest niż ludzie". Ale właśnie dlatego sądzi, że należy całą uwagę poświęcić jednostce, a nie „ciągom zdarzeń" i określającym je okolicznościom. Na każdym kroku spotykamy u Horvátha odsyłacze do jednostki, do jej własnego życia i własnego rozwoju, który od zasady „Poznaj siebie samego" może i powinien prowadzić do samodoskonalenia. W związku z tą treścią pozostaje także otwarta forma jego sztuk. W przeciwieństwie do Brechta nie wyrachowana, epicka technika składanki obrazkowej. lecz pełnia własnego życia postaci utrudnia u Horvátha przepisową budowę sztuk i powoduje daleko idącą atektonikę akcji.

Wszystko więc pozostaje otwarte, również w treści, nie ma żadnej tendencji ani recepty. Poza owym „Poznaj siebie samego". Nie ma prawie drugiego nowoczesnego dramatopisarza niemieckiego obszaru językowego, który by z tak odartą ze złudzeń i nieprzekupną ostrością dostrzegł i pokazał ciemne, nieuleczalne i rozpaczliwe strony ludzkiego życia. Nie ma prawie drugiego, który by w swoich sztukach w taki sposób obnażył śmieszną próżność i bezgraniczną pustkę, tandetny patos i nędzę unormowanej i sztucznej, zakrzepłej i doprowadzonej do bezsensu moralności. Nie ma prawie drugiego, który by tak jak on potrafił zakląć na scenie grozę i okrucieństwo, samotność i gorycz, pogardę, odrazę, wstręt, bezsens, egoizm i nikczemność.

A przecież raz po raz napotykamy w sztukach Horvátha, i to szczególnie przekonywającą, wzruszającą i niewzruszoną wiarę w człowieczeństwo, nawet jeśli zapoznane i pogardzane kiełkuje zaledwie w ukryciu, nawet jeśli chybia w zewnętrznym przebiegu akcji, nawet jeśli zostaje przez swojego rzecznika zdradzone i zapomniane. Do wiary w człowieczeństwo mimo wszystko dochodzi jeszcze proklamacja miłości i nadzieja; nadzieja na poznanie sensu bytu, nadzieja na to, że człowiek oglądając siebie z dystansu, jaki daje teatr, widząc siebie działającego na scenie życia pomiędzy realnością a nadrealnością, osiągnie bezkompromisową uczciwość i dostąpi głębokiej radości, co pozwoli mu nawet w chwilach pokusy, doświadczenia i bólu dostrzec i rozpoznać pozytywną stronę wewnętrznego sprawdzania się i doskonalenia.

Kronika
Dialog nr 2/1962 s. 125-130

ULRICH BECHER

STAŁY GOŚĆ KAWIARNI LILIPUTÓW

Po raz pierwszy spotkałem Ödöna jako student prawa berlińskiego Uniwersytetu Fryderyka-Wilhelma: oglądałem w Deutsches Theater prapremierowy spektakl jego *Opowieści lasku wiedeńskiego* w inscenaizacji Heinza Hilperta. Byłem zachwycony. Nie znałem wtedy osobiście ani Horvátha, ani Hilperta znałem natomiast George'a Grosza (który, wówczas trzydziestoletni, cieszył się już światową sławą). Z tej sztuki, opatrzonej agresywno-ironicznym tytułem, wiało coś z ducha i demaskatorskiego kunsztu *pruskiego Daumiera*, Grosza, coś nie przetransponowanego na wiedeńskość, lecz wyrosłego na gruncie wiedeńskiego drobnomieszczaństwa - obraz śmieszniejszy, z pewnymi momentami „niesamowitymi", lecz w żadnym razie nie łagodniejszy; sztuka zrodzona z nowego rodzaju osobliwego realizmu, który nie zapomniał jeszcze o Nastroyu, grana zresztą w mistrzowskiej reżyserii i w niezapomnianej obsadzie: Carola Neher, Peter Lorre, Hans Moser, Frida Richard etc. Po objęciu władzy przez narodowych socjalistów sztuka tego rodzaju musiała uchodzić za nie nadającą się do jakiejkolwiek dyskusji. (Jak to sformułował prof. Zaeper, znakomitość Izby Kultury Rzeszy Niemieckiej, zaufany przyjaciel Hitlera? - miał on zwyczaj malować swoje obrazy na ogniotrwałym azbeście, aby przetrwały wytęsknioną przezeń wojnę totalną: *Van Gogh? Temat nie nadający się w ogóle do dyskusji. Ten jegomość tak długo malował łyse łby, aż w końcu zwariował*). Ödön przeniósł się z Monachium, gdzie mieszkał, do Wiednia, podobnie jak ja z Berlina. Pewnego letniego wieczoru w jednym z ogródków Heiligenstadt, gdzie smakosze przychodzili się raczyć młodym winem, w istnej scenerii *Opowieści lasku wiedeńskiego*, zobaczyłem go przed sobą po raz pierwszy (dobiegał wówczas trzydziestki, ja byłem o dziesięć lat młodszy); ni mniej ni więcej, tylko znajomość kawiarniana, która dopiero w dwóch ostatnich miesiącach jego życia, gdy widywaliśmy się prawie codziennie, miała przerodzić się w głębszą przyjaźń, której krótkość i nagły koniec dręczą mnie dziś jeszcze jak coś strasznego.

(...) Oprócz drobnomieszczaństwa (które inspirowało Horvátha twórczo w kierunku satyrycznym, podobnie jak Grosza) i specyficznego wiedeńskiego żydostwa (o którym rzadko mówił w swoich dziełach, ale tym częściej przy winie), interesowało go żywo inne *getto*, getto wesołego miasteczka. Był więc stałym gościem kawiarni w pobliżu Prateru, odwiedzanej przeważnie przez liliputów, tych, którzy w cyrkowym Praterze występowali w *Feiglowskich widowiskach-monstre*, a także liliputów *mieszczańskich*, którzy ciągnęli tu na pół świadomie, aby znaleźć się wśród swoich ... Ödön, wysoki mężczyzna, wypijał tam jedynie swoją filiżankę czarnej, żeby jak Guliwer przebywać wśród liliputów. W tym otoczeniu odpoczywał od potworów, jak zwał mieszczuchów, którzy wcześniej czy później popadali w nazizm. (Bohater Swifta także podejmował swoje podróże, aby uniknąć obrzydłej mu rzeczywistości.

(...) Pewnego kwietniowego dnia Ödön objawił się - było to rzeczywiście objawienie - w Zurychu, gdzie nie było żadnej kawiarni liliputów. Uciekał do Szwajcarii bardzo okrężną drogą: przez Węgry, Jugosławię, Włochy, pieszo, koleją, okrętem, jednak jego szary flanelowy garnitur, uszyty z niedbałą elegancją, robił, jak zawsze, wrażenie świeżo odprasowanego; wydawało się, że nic nie stracił ze swego chmurnego spokoju. Był prawie bez bagażu. Licząc się ze swoją nową sytuacją emigranta, wynajął bardzo skromną izdebkę w pobliżu zuryskiego Bellevue, nad prowadzoną przez pewnego Włocha restauracją *Terminus*. (Magiczno-kuglarskie nazwisko restauratora, Baldini, bardzo mu odpowiadało.)

Tej wiosny zatem, kiedy to nowiusieniefika wielkoniemiecka Rzesza z kiczowato-patetycznym, bohaterskim gestem wypinała opancerzoną pierś, spotykaliśmy się prawie codziennie, aby wałęsać się po Zürichbergu lub popijać włoskie wino u pana Baldiniego. Zurych z jego handlowo-mieszczańską systematycznością, z jego godziną policyjną z wybiciem północy, z wszystkimi tak bardzo innym niż *wesołe miasteczko życia*, nie mógł mu specjalnie odpowiadać. Jednakowoż wyrażał, na swój zrównoważony sposób, zadowolenie, że tu przyjechał - mimo że zuryski Schauspielhaus, który później tak często miał być sławiony jako jedyna ostoja niemieckiej wolności ducha w czasach Hitlera, nie myślał o tym, żeby wystawić jedną z wielu sztuk młodego dramaturga: nie był on dla tych panów dość reprezentacyjny. (...)

Pewnego dnia w maju - ostatnim miesiącu jego życia, któż mógł to przeczuwać teraz, gdy dopiero co je uratował? A jednak zastanowiły mnie słowa, które Ödön powiedział tego dnia wieczorem - pokazywałem mu kanton Schwyz, gdzie bogata w córki moja ciotka, wdowa po radcy, prowadziła gospodę i małą gorzelnię wiśniówki. W wycieczce uczestniczyła E., moja przyjaciółka z lat młodzieńczych, która jako smarkula tańczyła w filmach rewiowych i jazzowych w Hollywood (mam

pewne powody, by przypuszczać, że była to ostatnia dziewczyna, w której Ödön postanowił się zakochać od pierwszego wejrzenia). Zajechaliśmy do wiejskiej karczmy mojej ciotki i przedstawiłem mu pięć moich muzykalnych kuzynek, z których jedna grała na katarynce, druga na perkusji, zaś trzecia, mimo że obarczona okazałym wolem, była słynną w całym kantonie jodlerką. Ja sam grałem na fortepianie; hollywoodzka ex-tancerka stepowała, co oszołomiło obecnych przy tym handlarzy bydła; Ödön zaprezentował dwadzieścia karcianych sztuczek - to osobliwe, że właśnie tutaj, w ustronnej wsi, w głębi Szwajcarii, odnalazł swoje *ulubione wesołe miasteczko ... Zamieszkam tu* - oznajmił - *gdy wrócę z Holandii i napiszę tu moją następną powieść. bo pisanie sztuk stało się na razie dla nas, dramatopisarzy niemieckiego obszaru językowego, bez sensu, skoro nie mamy już teatru, który by nas wystawiał.*

Gdy w ciepły wieczór wracaliśmy małym samochodem do domu przez jedne z katolickich starych kantorów, w którego kościołach i kaplicach jarzyły się świece, zapalone ku czci Majowej Królowej, powiedział wolno, jak zawsze: *To jest cudownie piękne, ale czy jeszcze kiedyś wszystko to zobaczę? To się nazywa pożegnanie.*

Trochę zdziwiony przypomniałem mu, iż przed chwilą nam przyrzekł, że po swojej planowanej na krótko podróży do amsterdamskiego wydawcy, Allerta de Lange Klausura, sprowadził się do środkowej Szwajcarii. Dzisiaj - odrzekł zerkając z ukosa na E. - *wszystko jest, panie i panowie, wielkim pożegnaniem.* - Kiedy jako kierowca samochodu, dojeżdżając do wolno opadającego szlabanu kolejowego, oświadczyłem, że zamierzam jeszcze szybko pod nim przemknąć, odpowiedział mi w gwarze profesora Nachée, jak gdyby filuternie postanowił wyjść naprzeciw ekspansji Trzeciej Rzeszy z umyślnym żydłaczeniem: *Uś, nie lubię się przemykać.*

W ostatnim tygodniu maja Ödön wyjechał przez Francję i Belgię do Amsterdamu. Napisał do mnie kartkę: Jak się okazało, musi jeszcze, wbrew swoim pierwotnym planom, zrobić mały wypad do Paryża; spodziewa się, że w początkach czerwca znów zasiądzie z nami przy winie pana *Baldiniego* w *Terminusie.*

Terminus!

Terminus, przeszył mnie dreszcz, gdy na początku czerwca otrzymałem tę kartkę i odczytałem ją głęboko wstrząśnięty.

Nadawca kartki już nie żył. (...)

W kieszeni jego marynarki znaleziono po wypadku puste pudełko od papierosów, na którym było nabazgrane ręką Ödöna:

To, co złe, na pewno minie,
Chociaż dzisiaj laury zbiera.
To, co dobre, znów wypłynie,
jeśli nawet dziś umiera.

Toskania, maj 1961
Ulrich Becher

(Fragment posłowia do sztuk Ödöna von Horvátha, *Rowohlt Verlag*, Hamburg 1961)

Przełożył Zbigniew Krawczykowski

Polskie Linie Lotnicze LOT

Sponsor Teatru Ateneum

im. Stefana Jaracza

w Warszawie

Liczy się tylko doskonałość

POLSKIE LINIE LOTNICZE LOT www.lot.com

DOM RESTAURACYJNY ·1938· GESSLER

Stereo

Klub Muzyczny Stereo
00-029 Warszawa, ul. Nowy Świat 23/25
tel. 26 35 75, fax 26 88 99

CONFISERIE ET CAFÉ
A. BLIKLE
VARSOVIE
NOWY SWIAT 35.
MAISON FONDÉE EN 1869.
TELEPHONE N° 17-32

A. Blikle
rok zał. 1869

00-029 Warszawa
tel. 826 66 19
fax 826 05 69

...neiFiori
SALON KWIATOWY

KWIATY, KOMPOZYCJE KWIATOWE, UPOMINKI
zapraszamy w godz. 10 – 20
02-586 Warszawa, ul. J. Dąbrowskiego 69
przy Al. Niepodległości
tel. (022) 845 23 31

My family Company

U SZWEJKA Steak & Salad Pl.Konstytucji 1
My father is the boss. He makes the best steaks in the city.
Every thursday he serves fresh oysters.
U FISZERA- famous for ribs Pl. Bankowy 1
My grand mother will make you fall in love with her dreamy food and drinks. Live music everyday.
DER ELEFANT Grill & Bar Pl.Bankowy 1
My favourite place. Always excellent food and comfortable atmosphere. An 8 year of tradition.

Edouard Manet, Bar w Folies - Bergère

Catering & party service
For reservation call: U SZWEJKA 621-62-11
ELEFANT & U FISZERA 620-46-11/15
Some credit cards accepted.

WALCZUK-POLIGRAFIA sp. z o.o.

STUART
AGENCJA
HANDLOWO REKLAMOWA

Kierownik literacki
Tomasz Kubikowski

Zastępca kierownika literackiego
Ewa Natorska

Kierownik muzyczny
Wojciech Borkowski

Kierownik techniczny
Antoni Poroś

Zastępca kierownika technicznego
Ryszard Komarnicki

Główny energetyk - **Stanisław Pasek**
Kierownik sceny - **Dariusz Dezór**
Kierownik pracowni akustycznej - **Marian Tarczyński**
Kostiumy wykonano pod kierunkiem **Anny Dezór** i **Mieczysława Ossowskiego**
Kierownik pracowni malarsko-modelatorskiej - **Beata Piskozub**
Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej - **Danuta Fuksiewicz**
Kierownik pracowni stolarskiej - **Aleksander Kornacki**
Kierownik pracowni ślusarskiej - **Andrzej Peplak**

Inspicjent - **Wojciech Gratkowski**
Suflerka - **Beata Szaradowska**

Organizator pracy artystycznej - **Joanna Ciepiel**
Kierownik Biura Obsługi Widzów - **Maria Nowocień**

W programie wykorzystano: ilustracje z książki *Ödön von Horváth Leben und Werk in Dokumenten und Bildern*, Frankfurt am Main 1972 oraz fragment obrazu George'a Grosza z albumu *George Grosz*, Taschen 1994.

Redakcja programu - **Ewa Natorska**
Opracowanie graficzne - **Marcin Stajewski**
Redakcja techniczna - **Anna Barc**

Wydawca: Teatr Ateneum

Skład - „Hanpis" tel. 824-38-41

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Biuro Obsługi Widzów
codziennie w godz. $10.^{00}$ - $15.^{00}$, tel. 625-73-30, 625-24-21 w. 10.
Kasa czynna codziennie w godz. $10.^{00}$ - $14.^{00}$ i $16.^{00}$ - $19.^{00}$,
w poniedziałki w godz. $11.^{00}$ - $14.^{00}$, tel. 625-24-21 w. 21, fax 625-36-07

Adres w INTERNECIE: http://www.qdnet.pl/Ateneum/

Teatrowi Ateneum
z życzeniami sukcesów

Fundacja
Feliksa Łaskiego
z Londynu

ofiarowuje

na działalność artystyczną w sezonie 1998/1999

50.000 zł

ATENEUM

PONADTO W REPERTUARZE TEATRU

SCENA GŁÓWNA

ANTYGONA W NOWYM JORKU – Janusz Głowacki, reżyseria – Izabella Cywińska, scenografia – Jerzy Juk Kowarski, opracowanie muzyczne – Wojciech Borkowski

OPERA GRANDA – scenariusz – Aldona Krasucka, Maciej Wojtyszko, reżyseria – Maciej Wojtyszko, kierownictwo muzyczne – Aldona Krasucka, Wojciech Borkowski, scenografia – Antoni Poroś, choreografia – Tadeusz Wiśniewski, instrumentacja – Wojciech Borkowski

SZALONY DZIEŃ CZYLI WESELE FIGARA wg Pierre'a de Beaumarchais i Wolfganga Amadeusza Mozarta, przekład tekstu – Tadeusz Boy-Żeleński, libretto – Lorenzo de Ponte w tłumaczeniu – Aleksandra Rymkiewicza, opracowanie tekstu i reżyseria Waldemar Śmigasiewicz, opracowanie i kierownictwo muzyczne – Aldona Krasucka, scenografia Maciej Preyer, choreografia – Emil Wesołowski

GARDEROBIANY – Ronald Harwood, tłumaczenie – Michał Ronikier, reżyseria – Krzysztof Zaleski, scenografia – Marek Chowaniec, kostiumy – Dorota Roqueplo, muzyka – Wojciech Borkowski

HEMAR – scenariusz – Wojciech Młynarski, Rudolf Gołębiowski, reżyseria – Wojciech Młynarski, choreografia – Janusz Józefowicz, kierownictwo muzyczne – Janusz Stokłosa, scenografia – Marcin Stajewski, kostiumy – Małgorzata Blikle

DOM WARIATÓW – Marek Koterski, reżyseria – Marek Koterski, scenografia – Marcin Stajewski, muzyka – Jerzy Satanowski

SCENA 61

SEN WUJASZKA – Fiodor Dostojewski, tłumaczenie – Władysław Broniewski, adaptacja i reżyseria – Małgorzata Boratyńska (PWST), scenografia – Agnieszka Bartold, muzyka – Jan Janga Tomaszewski

DZIECI MNIEJSZEGO BOGA – Mark Medoff, tłumaczenie – Kazimierz Piotrowski, reżyseria – Waldemar Matuszewski, scenografia – Ewa Strebejko, opracowanie muzyczne – Adam Gzyra

KOROWÓD – Artur Schnitzler, tłumaczenie – Maria Kurecka, reżyseria – Agnieszka Glińska, scenografia – Magdalena Maciejewska, muzyka Wojciech Borkowski

ODCHODZIŁ MĘŻCZYZNA OD KOBIETY – Siemion Złotnikow, tłumaczenie – Anna Sobecka, reżyseria – Tomasz Zygadło, scenografia – Marcin Stajewski, muzyka – Jan Kanty Pawluśkiewicz

WUJASZEK WANIA – Antoni Czechow, tłumaczenie – Artur Sandauer, reżyseria – Tomasz Konina, scenografia – Katarzyna Proniewska-Mazurek, muzyka – Wojciech Borkowski

SCENA NA DOLE

MŁYNARSKI '97 – recital autorski, kierownictwo muzyczne – Jerzy Derfel, scenografia – Marcin Stajewski

DYMNY – scenariusz – Anna Dymna, Maciej Wojtyszko, reżyseria – Maciej Wojtyszko, scenografia – Antoni Poroś, kierownictwo muzyczne – Wojciech Borkowski, choreografia – Dorota Furman

BOY – scenariusz i reżyseria – Waldemar Śmigasiewicz, scenografia – Maciej Preyer, choreografia – Jacek Tomasik, muzyka i instrumentacja – Jerzy Derfel

SZANOWNI PAŃSTWO!

INFORMUJEMY, ŻE PODCZAS SPEKTAKLU OBOWIĄZUJE CAŁKOWITY ZAKAZ FOTOGRAFOWANIA, FILMOWANIA I NAGRYWANIA PRZEDSTAWIENIA.

PROSIMY O WYŁĄCZENIE TELEFONÓW KOMÓRKOWYCH.