

ate *Teatr*
neum

Ödön von Horvath

A MIŁOŚĆ
NIGDY SIĘ
NIE KONCZY...

TEATR ATENEUM im. Stefana Jaracza
w Warszawie

Ödön von Horvath A MIŁOŚĆ NIGDY SIĘ NIE KOŃCZY...

Komedia w dwóch częściach

Według sztuk „Kazimierz i Karolina” (*Kasimir und Karoline*) oraz „Włoska noc” (*Italienische Nacht*) opracował
JANUSZ WARMIŃSKI

Tytuł sztuki jest mottem „Kazimierza i Karoliny”

Przekład: MARYLA MASŁOWSKA

Reżyseria: JANUSZ WARMIŃSKI

Scenografia: MARIAN STAŃCZAK

Muzyka:

WŁADYSŁAW IGOR KOWALSKI

Konsultacja ruchu:

WANDA SZCZUKA

Asystenci reżysera: Jan Kociniak

Janusz Wiśniewski (PWST)

Prapremiera w sierpniu 1976 r.

Piąta premiera w sezonie 1975/76

Dyrektor i Kierownik artystyczny
JANUSZ WARMIŃSKI

OSOBY:

Kazimierz	— ANDRZEJ SEWERYN
Karolina	— JOANNA JĘDRYKA
Marcin	— TADEUSZ BOROWSKI
Anna	— GRAŻYNA BARSZCZEWSKA
Karol	— ROMAN WILHELMI
Leni	— EWA MILDE
Franek	— MARIAN KOCINIAK
Erna	— IGA CEMBRZYŃSKA
Schürzinger	— JAN KOCINIAK
Rauch	— IGNACY MACHOWSKI
Speer	— JERZY KALISZEWSKI
Radca	— BOGUSZ BILEWSKI
Adela	— IRENA KOWNAS
Betz	— ZDZISŁAW TOBIASZ
Engelbert	— STANISŁAW LIBNER
Kranz	— JAN ŻARDECKI
Gospodarz	— LECH ORDON
Porucznik	— PIOTR PAWŁOWSKI
Czernovic	— HENRYK TALAR
Stiegler	— ZYGMUNT SIERAKOWSKI
Elli	— HANNA GIZA
Maria	— KRYSTYNA LISKOWACKA (gościnnie)
Faszysta I	— ANDRZEJ BIENIASZ
Faszysta II	— JACEK CHMIELNIK
Faszysta III	— JAN PIECHOCIŃSKI
Prezenter	— BOHDAN EJMONT
Śpiewaczka	— LUDMIŁA TERLECKA
Juanita	— GRAŻYNA BARBURSKA (PWST)
Cyganka	— HENRYK ŁAPIŃSKI
Hipnotyzer	— * * *
Sanitariusz	— BOGDAN SZYMKOWSKI (gościnnie)
Walter	
Bufetowy	
Uczestnicy Święta Ludowego	

Piosenkę finałową śpiewa IGA CEMBRZYŃSKA



U początku każdej nowej epoki stoją w nie-
mej ciemności anioły
ze zgasłymi oczyma
i płomienistymi mie-
czami.

Ödön von Horvath
Ein Kind unserer Zeit

ÖDÖN VON HORVATH

Dramatopisarski okres w życiu Horvatha obejmuje w zasadzie tylko dziesięciolecie 1926—1936 r. Jeśli o Brechcie można powiedzieć, że w jakimś zakątku swej duszy pozostał zawsze wierny swemu rodzinnemu Augsburgowi, to w dużo większym stopniu odnosi się to do Horvatha. Tkł się po różnych krajach starej austriackiej monarchii, kształtował się pod ich wpływem, toteż od młodości właściwa mu była owa ponadnarodowa postawa, wiążąca realistyczny sceptycyzm z tolerancją pozwalającą zachować właściwy dystans do wszelkich spraw. Był synem Węgry, 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 leopoldsztańskiej 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.

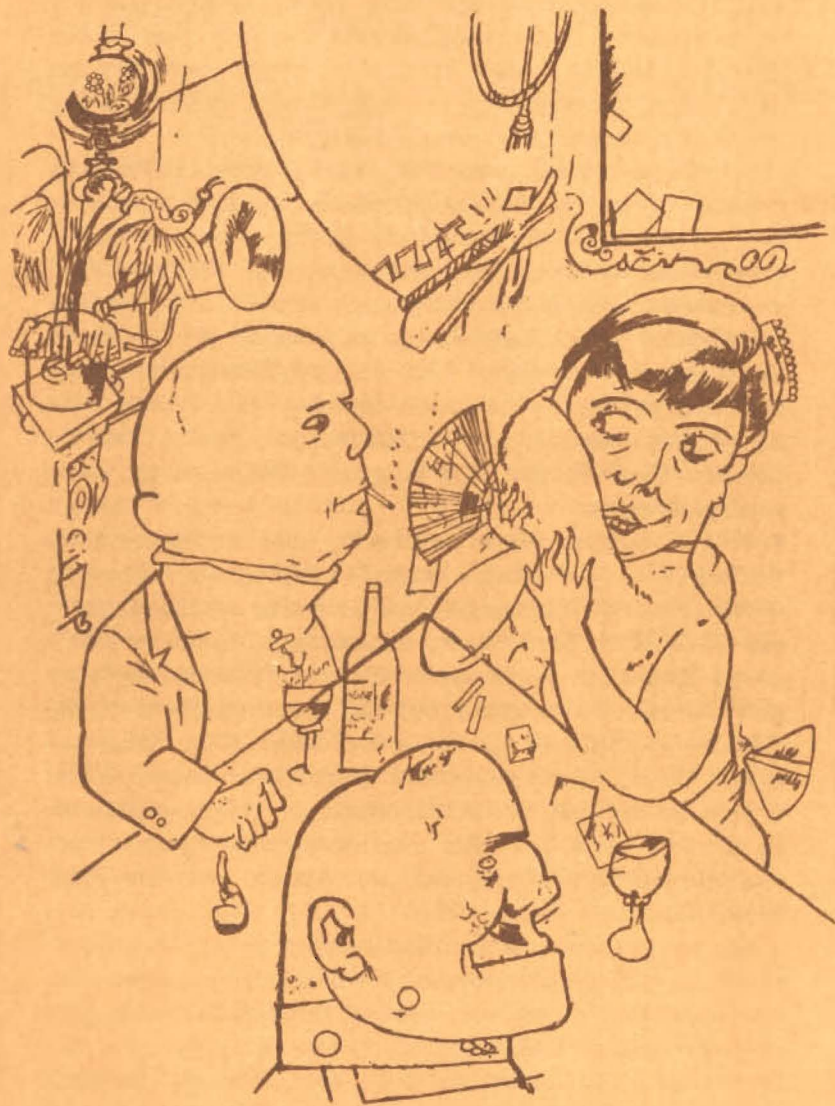
Przyznawał, że jest przedstawicielem *typowej mieszaniny staroaustriacko-węgierskiej* i dodawał: *Nie mam ojczyzny i nie cierpię z tego powodu, ale cieszę się, ponieważ uwalnia mnie to od niepotrzebnego sentymentalizmu.* Z faktu tego wynikały pewne cechy, określające osobowość i literacką rangę Horvatha,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

Również w dużym stopniu społecznie uwarunkowaną kulturalno-historyczną spuścizną 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.

(...) 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 Kallenberga pantomimy pt. *Das Buch der Tänze* odbyła się w 1922 roku w Monachium. Horvath sam wykupił następnie i zniszczył cały nakład tego utworu — podobnie zresztą jak wczesna próba dramatu pt. *Der Mord in der Mohrengasse* i fragment pt. *Dosa* niezbyt udanego.

W tym samym roku, co Brecht, udał się Horvath 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 Horvatha: 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 Horvatha 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 Horvath 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 roku, 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 prapremierę sztuki Horvatha. W tym roku wewnętrznego i zewnętrznego zamętu powstała sztuka *Hin und Her*. Horvath musiał pojechać do Budapesztu, by uzyskać poświadczenie swego obywatelstwa. Ożenił się ze śpiewaczką Marią Elsner, z którą po roku się rozwiódł. Kursował między Wiedniem a Berlinem, gdzie chciał zająć się studiami nad narodowym socjalizmem, i pisał dialogi do filmów.

Wkrótce następuje ostateczna przeprowadzka do Austrii, gdzie Horvath przebywa na zmianę w Wiedniu i w Hennedorf, u Zuckmayera. 13 marca 1938 zaczyna się właściwa emigracja — Horvath wyjeżdża do Ofen (Szwajcaria). Był najwyższy czas. Już w 1931 roku, w artykule pt. *Köpfe werden rollen*, opublikowanym w *Völkischer Beobachter*, padło m.in. nazwisko Horvatha. Na pewien czas Horvath przyjął zaproszenie aktorki Lydii Busch i udał się do Czechosłowacji, skąd wybierał się do Amsterdamu na rozmowy ze swoim 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, Horvath nie chciał ryzykować podróży samolotem z Pragi do Amsterdamu i pojechał pociągiem, okrężną drogą, przez pół Europy. W Paryżu, spiesząc na spotkanie z pisarką Herthą Pauli, mijał Champs-Élysées, gdy gwałtowny wiatr, poprzedzający burzę, złamał konar starego kasztana, który spadając zabił pisarza na miejscu.

(...) Wszystko w tobie było zapowiedzią, obiecującym początkiem — mówił Zuckmayer nad grobem Horvatha,

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 Horvatha z Brechtem, ale były też między nimi krańcowe różnice. Podobnie jak Brecht, choć może w jeszcze większym stopniu, poddawał się on wpływom ludowego komizmu 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 stali chrzestni: wiedeńska komedia i pielegnowany do dziś, zwłaszcza w Wiedniu, żydowski dowcip, dalej Nestroy, Raimund i Mozart. Były w twórczości Horvatha 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 Horvath 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 Horvath 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 Horvatha, 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 Horvath nigdy w terapię ujętą w reguły i teorie, i uświęcającą środki. Brecht powiedział kiedyś: *Trzymałem się ściśle nieprawdy; Horvath 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.*

(...) Miejsce socjologicznie uwarunkowanej brechtowskiej „wieloperspektywy” zajmuje u Horvatha w znacznym stopniu psychologicznie zorientowana, w głąb oddziałująca wielowarstwowość. Brechtowi zależy przede wszystkim na demaskowaniu mechanizmów, zewnętrznych przejawów akcji i ich uświadamianiu; Horvathowi zależy szczególnie na demaskowaniu świadomości. Różnica ta objawia się m.in. w traktowaniu pojęcia czasu przez Horvatha... Ponadczasowość u Horvatha często i chętnie korzysta z formy, która prowadzi do symbolicznego — jeśli nie wręcz mitycznego — pogłębienia postaci działających, demonstrując w ten sposób ponadczasowe, wciąż powracające archetypy ludzkie. Ta forma ponadczasowości prowadzi do charakterystycznej dla Horvatha i pogłęwiającej się z biegiem lat typizacji postaci.

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

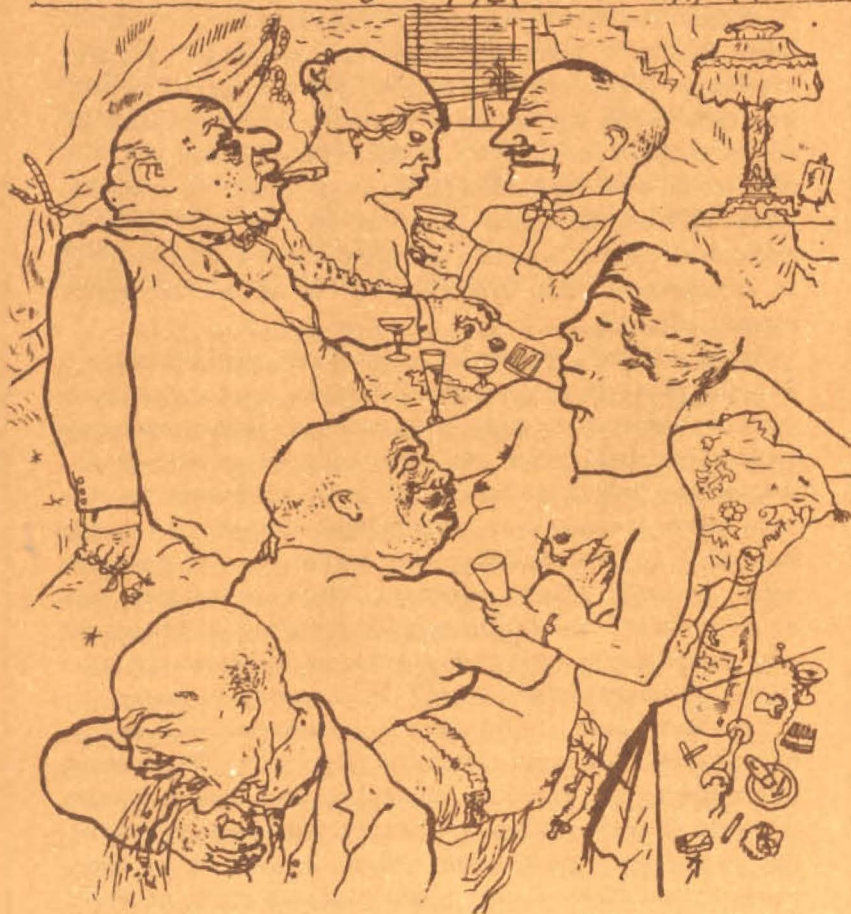
Spółeczno-krytyczne i polityczne ostrzeżenia Horvatha urywają się na sztuce *Italienische Nacht* (1931), która zamyka pierwszy okres jego twórczości. Zostały one fałszywie zrozumiane, oswojone, upiękzone, a na zawarty w nich koszmar, grozę, proroctwo i kasandryczny ton głucha była cała niemal krytyka. *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 Horvatha 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 Horvatha stała się przyczyną niejednej pomyłki krytyków. A przecież i to stanowi jeden z aspektów wielowarstwowości jego sztuk — Horvath 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.

Epoka rozkładu, przełomu i zapowiadającej się zmiany, w jakiej przyszło żyć Horvathowi i jaką często w różnych formach odtwarzał, stała pod znakiem jednej warstwy społecznej i była przez nią określana: coś w rodzaju nowoczesnego stanu średniego. W *przeciwieństwie do starego stanu średniego* — utrzymywał Horvath — składa się ona z „rozbitków dawnych stanów” i od początku kryje w sobie zalążki rozkładu. Mimo to rozpiera się coraz bardziej, ale ostatecznie staje przed alternatywą: albo konsolidacja i rozpląnięcie się w proletariacie, albo służba w charakterze gwardii przybocznej burżuazji.

Ten nowy stan średni tworzy nowoczesny lud w nowoczesnych ludowych sztukach Horvatha. Najbardziej ukształtowanym typem i niemal ponadczasowym zjawiskiem w tej warstwie społecznej jest drobnomieszcza-
nin, a Horvath, niemal tak wnikliwie i często jak Hermann Broch w swej epice, pokazywał w swoich sztukach, że właściwą chorobą drobnomieszczanina jest ukryty sa-



dyzm; że groza, znieprawienie i zło naszej epoki ma swoje źródło w światowym drobnomieszczaństwie.

(...) *Jest typowe dla naszych czasów* — notuje pisarz — *jak bardzo pod wpływem katastrof dotyczących ogół zmienia się w głębi swej istoty każdy człowiek. Podobnie jak Don Juan, który wraca z wojny i wmawia sobie, że stał się innym człowiekiem. Niemniej pozostanie tym, kim jest. Inaczej nie może! Nie wymknie się paniom.*

Coraz bardziej utwierdza się Horvath 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 był święty Paweł, głoszący miłość...

Wobec takiego nastawienia brak Horvathowi 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 Horvatha 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 obrazowej, lecz pełnia własnego życia postaci utrudnia u Horvatha 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 zakłąć na scenie grozę i okrucieństwo, samotność i gorycz, pogardę, odrazę, wstręt, bezsens, egoizm i nikczemność.

A przecież raz po raz napotykamy w sztukach Horvatha, 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.

Wg książki Josepha Strelki pt.
*Brecht. Horvath, Dürrenmatt. Wege
und Abwege des modernen Dramas*
(Dialog nr 2/1965)

Siedzę w moim pokoju i jestem odcięty od świata. Może mocarze ducha nie wiedzą nawet o tym, o czym ja wiem. Bowiem nie żyją oni tak jak ja, w duchowej nędzy i lęku... Wyglądam przez okno, jest ponuro. Muszę zapalić światło w pokoju, mimo że jest południe. Tak już jest od długiego czasu, mgła nie chce opaść, zawisła nad nami. Kiedy wszędzie słońce?

Ödön von Horvath
Autobiographische Notiz auf Bestellung. Ze spuścizny po pisarzu

Może jest to 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 Horvath
(j. w.)



STAŁY GOŚĆ KAWIARNI LILIPUTÓW

ULRICH BECHER

Po raz pierwszy spotkałem Ödöna jako student prawa berlińskiego Uniwersytetu Fryderyka-Wilhelma: oglądałem w Deutsches Theater prapremierowy spektakl jego *Opowieści lasku wiedeńskiego* w inscenizacji Heinza Hilperta. Byłem zachwycony. Nie znałem wtedy osobiście ani Horvatha, 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 Nestroyu, 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 jakiegokolwiek 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 tyse 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 jako coś strasznego.

(...) Oprócz drobnomieszczaństwa (które inspirowało Horvatha 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 mieszcuchów, którzy wcześniej czy później popadali w nazizm. (Bohater Swifta także podejmował swoje podróże, aby uniknąć obrzydłej mu rzeczywistości).

(...) Wiedeń w owych dniach był wodogłowieм nieznośnego bachora, klerykalno-faszystowskiego państwa stanowego, za pomocą którego kanclerz federalny Dollfus, z powodu małego wzrostu nazywany mili-Metternichem — to smutny paradoks historii, że on, który po lutowych walkach trzydziestego czwartego roku, kazał powiesić na szubienicy dwudziestu socjalistycznych robotników, został zamordowany przez zupełnie innych wrogów, nazistów — oraz jego następcę von Schuschnigg, starali się trzymać w szachu socjalistów i hitlerowców. Ödön, względnie po-

błaźliwy, bywał wtedy w wiernym rządowi salonie pewnej damy, która, jeśli się nie mylę, pograżyła się tymczasem w niepamięć, mimo że publikowała podobno jakieś pamiątniki, damy o nazwisku Alma Mahler-Werfel. Jednakże wyciągnął wnioski z faktu, że wrogi liliputom Hitler zwalczał klerykalnych faszystów w Austrii, podczas gdy w Hiszpanii pomagał im przy użyciu ognia i siarki. Pożegnał się z kawiarnią liliputów i przeniósł się do karczmy w Salzkammergut, niedaleko młyna, który Zuckmayer przebudował na swą poetycką siedzibę, i złożył zeznanie w dwóch szybko po sobie napisanych powieściach *Jugend ohne Gott* i *Ein Kind unserer Zeit*.

(...) 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, 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 nowiusienieńka 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 wszystkim 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.

Przy tym, mając 37 lat, nie uważał się już za młodego. Stwierdzenie to popierał, jak większość swoich wypowiedzi, małą historijką: *Niedawno byłem z dwoma znajomymi na małej wycieczce w górach. Wstąpiliśmy do alpejskiego szalasu; moi towarzysze zamówili piwo, a ja zamówiłem wino z gencjany. Słyszałem, jak kelnerka powiedziała: Dla obu młodych panów piwo, dla tego grubego gencjanę. Wtedy zorientowałem się, że już nie byłem młody.*

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 prezentował dwadzieścia karcianych sztuczek — to osobliwe, że właśnie tutaj, w ustronnej wsi, w głębi Szwajcarii, odnalazł swoje ulubione wesołe miasteczko ... *Zamieszkał 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 jeden z katolickich starych kantonów, 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, sprowadzi 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 żydłaceniem: *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.

Jak to się mogło stać? Amsterdam: takie samo wesołe miasteczko, jak każde wielkie miasto portowe na świecie. Czy Ödön znalazł tam bar liliputów, nie wiadomo; w każdym razie starej Cygance kazał sobie wywróżyć przyszłość. Radziła mu jechać do Paryża: tam czeka na niego rozstrzygnięcie jego życia.

Ten, kto przebywał na hitlerowskiej emigracji, już



samej w sobie najbardziej niejednorodnej i najbardziej jednoznacznej, kto zafrasowany wpatrywał się w sto drogowskazów, z których dziewięćdziesiąt wiodło w przepaść, ten może pojąć, dlaczego nawet ludzie nie uznający przesądów wybierali swą ścieżkę w tym labiryncie podzucając monetę: orzeł albo reszka. — W Paryżu, gdzie wiodły żywot emigrantek dwie ex-przyjaciółki Horvatha, może tam znajdzie jakąś łączność z nowym życiem, choćby w postaci filmowca, który wyciągnie go do Ameryki; może tam ustawiono dla niego trampolinę, z której wyskoczy do amerykańskiego filmu, skoro na scenie nie można już wystawiać sztuk w jego macierzystym niemieckim języku. W ten sposób mógł on interpretować radę wróżki, gdy pojechał do Paryża i zatrzymał się w tanim, mizernym hoteliku w Dzielnicy Łacińskiej, który nosił przesadną nazwę *De l'Universe, Pod wszechświatem*, a którego niższe piętra wynajmowano na noclegi... 1 czerwca, w duszny dzień ze skłonnością do burz, wałęsał się po mieście, podziwiając niezmiennie piękno Paryża, potrącany nieomal przez pędzące auta, ponieważ *nie lubił się przemykać*.

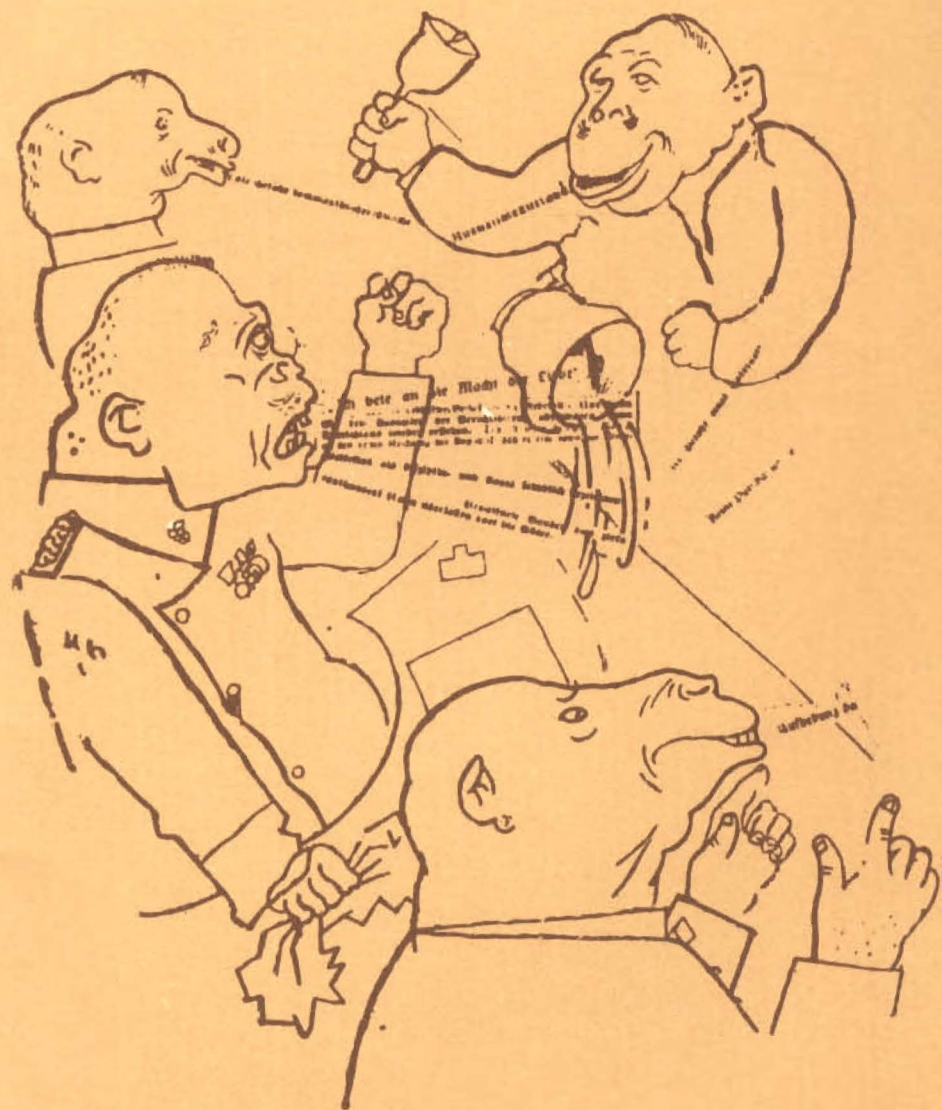
W bogato wystrojonej koncertowej kawiarni przy Rond-Point na Champs-Élysées (może pomyślał wtedy po raz ostatni o straconej już dla niego kawiarni liliputów koło Prateru, trudno sobie wyobrazić większe przeciwieństwo), spotkał się, jeśli się nie mylę, z międzynarodowym reżyserem filmowym Siodmakiem.

Rozstrzygnięcie? Początek rozstrzygnięcia? Potem włóczył się jeszcze po małym *wesołym miasteczku*: otoczonym starymi kasztanami placu zabaw przy Rond-Point, gdzie właśnie gromady dzieci, jeżdżących na miniaturowych karuzelkach, uciekały z zarośli przed nadciągającą burzą...

Paryskie gazety wieczorne podały wiadomość lokalną: nagle wichura, poprzedzająca dzisiejszą popołudniową burzę, przyniosła w efekcie kilku rannych i jedną ofiarę śmiertelną. Przy Rond-Point na Champs-Élysées wiatr złamał stuletni kasztan. Walące się drzewo zabiło na

miejsu 36-letniego pisarza niemieckiego obszaru językowego, obywatela węgierskiego, przybyłego do Paryża przed kilku dniami.

Panie i panowie, w Europie zamordowano wówczas żywy rozum i kulturę, wygnano je za morze lub podjudzono do samozagłady. Carl von Ossietzky przeżył wieloletni obóz koncentracyjny zaledwie o kilka tygodni, Tucholsky popełnił samobójstwo w Szwecji, młody niemiecki poeta Eugen Gottlob Winkler w Monachium. Największy współczesny dramaturg i poeta Hiszpanii, 37-letni Federico Garcia Lorca, w czasie dokonywanych przez Falangę masowych egzekucji, został w Granadzie rozstrzelany: za swoją nieugiętą republikańską postawę. W dwa tygodnie po śmierci Horvatha zastrzelił się we Frauenkirch pod Davos czołowy niemiecki ekspresjonista Ernst Ludwig Kirchner. Po pokrajanii Czechosłowacji, *przekształceniu Czech i Moraw w protektorat*, a więc w teren ochronny, wybitny czeski dramaturg i nowelista Karel Capek *ochronił się*, rozstawszy się, jak się to mówi, dobrowolnie z życiem; podobnie uczynił autor *Haben Sie keine Angst* — dr Josef Loebel Franzensbad. Dla jednego z największych amerykańskich epików, Thomasa Wolfa, jego tęsknota za *dobrą starą Europą* i za Niemcami, skąd pochodził po kądzieli, stała się przyczyną zagłady. W czasie październikowego ludowego święta w Monachium zapalczywy ziomek uderzył amerykańskiego olbrzyma w głowę kulem piwa — w przypływie zaprawionego piwem ludowego entuzjazmu, jak zanotowała później siostra Thomasa Wolfa w biograficznym studium, stwierdzając bezsprzeczny związek przyczynowy między tym ciosem i wczesną śmiercią swego brata: pod uszkodzoną kością czaszki zaczął się wkrótce formować guz mózgu, którego, jak się okazało, nie można było operować. Dramaturg niemiecki Ernst Toller powiesił się w nowojorskim hotelu. Joseph Roth, szukając obrony przez wielką epoką w pijaństwie, zmarł w wieku 45 lat po ataku delirium tremens w paryskim szpitalu Neckera. Itd. (I tak dalej).



Ale żaden z nich nie został powalony przez drzewo jak
Ödön von Horvath.

Pisałem wówczas dla pewnej gazety, bliskiej socjalistycznemu pastrowi zuryskiemu, Leonhardowi Ragazowi: *Ta śmierć jest dowodem, że zło, wyposażone wręcz w siły metafizyczne, krąży obecnie po Europie.* Dziś bym to sformułował inaczej. Spośród wszystkich jego duchowych braci, którzy musieli umrzeć *nienaturalną, przymusową* śmiercią, on znalazł śmierć najbardziej elementarną, najwieczniejszą, najnaturalniejszą, a zarazem najbardziej nie-samowitą, śmierć prawdziwie horvathowską, śmierć jaką mogłaby ponieść któraś ze stworzonych przez niego postaci. Zbędna to spekulacja czy nie: dla mnie nie ulega wątpliwości, że gdyby przeżył, zostałby, obok Brechta, największym współczesnym dramatopisarzem niemieckiego obszaru językowego.

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

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

Toskania, maj 1961

Ulrich Becher

(Fragmenty posłowie do Sztuk Ödöna von
Horvatha, Rowohlt Verlag, Hamburg 1961)
Przetłóżył Zbigniew Krawczykowski

Tu w Szwajcarii jest
cicho i miło, komuś
spośród nas trudno na-
wet sobie to wyobrazić.
Wille milionerów stoją
w ich pięknych ogro-
dach, łagodnie uśmie-
cha się jezioro — jak
długo, jak długo je-
szcze?

Ödön von Horvath

(Z listu do Franza Theodora Csokora,
dn. 7 maja 1938)



Nasz repertuar



KUCHNIA

Arnold Wesker, przekład: Kazimierz Piotrowski, adaptacja i reżyseria: Janusz Warmiński, scenografia: Wojciech Sieciński

TANIEC ŚMIERCI

August Strindberg, przekład Zygmunt Łanowski, reżyseria: Jan Swiderski i Zdzisław Tobiasz, scenografia: Franciszek Starowieyski

SKORO GO NIE MA

Tadeusz Peiper, reżyseria: Janusz Warmiński, scenografia: Wojciech Sieciński

BAL MANEKINÓW

Bruno Jasieński, przekład: Anatol Stern, opracowanie dramaturgiczne i reżyseria: Janusz Warmiński, scenografia: Krzysztof Pankiewicz

PANNA TUTLI-PUTLI

Stanisław Ignacy Witkiewicz, muzyka: Stanisław Radwan, adaptacja i reżyseria: Janusz Warmiński, scenografia: Lidia i Jerzy Skarżyńscy, kompozycja ruchu: Tomasz Gołębiowski

ŚLUBY PANIEŃSKIE

Aleksander Fredro, reżyseria: Jan Swiderski, scenografia: Władysław Wigura

HYDE PARK

Adam Kreczmar, reżyseria: Zdzisław Tobiasz, scenografia: Wojciech Sieciński, muzyka: Jerzy Andrzej Marek — SCENA 61

PAMIĘTNIK WARIATA

Mikołaj Gogol, przekład: Jerzy Wyszomirski, adaptacja i reżyseria: Marek Walczewski i Maciej Domański, scenografia: Leonard Konopelski — SCENA 61

JASKINIA FILOZOFÓW

Zbigniew Herbert, reżyseria: Jerzy Kaliszewski, scenografia: Waclaw Kula, muzyka: Stanisław Radwan — SCENA 61

KORSARZ

Joseph Conrad, przekład i adaptacja: Maciej Domański, reżyseria: Maciej Domański i Marek Walczewski, scenografia: Jerzy Czerniawski, muzyka: Władysław Igor Kowalski — ATENEUM-ATELIER

Przedstawienie prowadzi: Konrad Mikiciński

Kontrola tekstu: Magdalena Górkiewicz

Kierownik techniczny: Ryszard Krejbich

Światło: Marian Słezak

Kostiumy wykonano pod kierunkiem: Władysława Hrybka i Henryki Krzewickiej

Kierownik malarni: Antoni Poros

Kierownik pracowni modelatorskiej: Antoni Wiśniewski

Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej: Janina Chmielińska

Kierownik pracowni stolarskiej: Aleksander Kornacki

Kierownik pracowni tapicerskiej: Wojciech Chojnacki

Brygadier sceny: Roman Pokorski

Program ilustrują rysunki GEORGE'A GROSZA

Redakcja programu
ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Opracowanie graficzne
ZENON JANUSZEWSKI

Wydawca
TEATR „ATENEUM” W WARSZAWIE

UWAGA: Widzowie przyjeżdżający na przedstawienie samochodami osobowymi mają prawo do bezpłatnego korzystania z parkingu strzeżonego znajdującego się przy Teatrze. Do wjazdu na parking i parkowania wozu podczas przedstawienia upoważnia okazanie ważnego biletu wstępu.

Cena zł 6,—