ÖDÖN VON HORVÁTH

EPOKA ŚMIECHU

Teatr im. Stefana Jaracza
w Olsztynie

OBSADA

Żołnierz
ARTUR STERANKO

Ojciec
MIROSŁAW SAMSEL

Porucznik – Żebrak – Księgowy
JAROSŁAW BORODZIUK

Kobieta – Aktorka
IRENA TELESZ

Wdowa – Siostra – Dozorczyni – Karzeł
ALICJA KOCHAŃSKA-KRAUZE

Dziewczyna
BARBARA BERENT (Studio Aktorskie)

reżyseria, scenografia, opracowanie muzyczne
ADAM SROKA

sufler/inspicjent
Maria Filipkowska

asystent reżysera
Alicja Kochańska-Krauze

realizacja świateł
Przemysław Bartnikowski

realizacja dźwięku
Ryszard Grabek

prapremiera polska – 28 lutego 1998 roku

ÖDÖN VON HORVÁTH

EPOKA ŚMIECHU

adaptacja, na podstawie powieści „Dziecko naszych czasów"
(Ein Kind unserer Zeit)

ADAM SROKA

przekład – Irena Salamon

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 HORVÁTH

Dyrektor naczelny i artystyczny
ZBIGNIEW MAREK HASS

Zastępca dyrektora
ANDRZEJ FABISIAK

Kierownik literacki
ELŻBIETA LENKIEWICZ

Sezon 1997/98

Barbara Surowska

ÖDÖN VON HORVÁTH IRONICZNY ŚWIADEK

(...) W biografii Horvátha na baczną uwagę zasługuje szczegół nader istotny dla zrozumienia, kim był i rzutujący na całe jego pisarstwo. Otóż urodził się on w roku 1901 w Fiume (dziś Rieka), mieście leżącym w granicach ówczesnych Austro–Węgier i podległym administracji węgierskiej. Ojciec jego, potomek drobnej szlachty węgierskiej, pochodził ze Słowenii. Jako dyplomata był i pozostał po wojnie w służbie austriackiej. Matka wywodziła się z rodziny węgiersko–niemieckiej. Rodzice Horvátha przenosili się z kraju do kraju, by w roku 1919 osiąść wreszcie w Murnau, niedaleko Monachium. W autobiograficznej notatce Horvátha znajdujemy taki fragment: *W latach szkolnych czterokrotnie przyszło mi zmieniać język nauczania i do każdej niemal klasy chodziłem w innym mieście. W rezultacie żadnego języka nie opanowałem całkowicie. Gdy po raz pierwszy przyjechałem do Niemiec, nie mogłem czytać gazet, bo nie znałem szwabachy, jakkolwiek niemiecki jest moim językiem ojczystym. Pierwsze zdanie w tym języku napisałem mając lat czternaście.*

Matura w Wiedniu, studia w Monachium i kilkutygodniowy pobyt w Paryżu poprzedzają przyjazd Horvátha do Berlina. Był rok 1924. Horváth już od trzech lat publikuje krótkie opowiastki w „Simplicissimusie". Kończy swoją pierwszą sztukę, zaczyna drugą *(Dózsa)*, która pozostała we fragmentach, opracowuje scenariusz filmowy *Das Buch der Tänze* (Księga tańców). Berlin przyciąga wówczas zewsząd literackie znakomitości. Osiedla się tu Brecht. Teatry stołeczne wystawiają jego sztuki. Arnold Bronnen odnosi sukcesy na małych scenach. Ze starszej generacji Carl Sternheim i Georg Kaiser bulwersują teatr. Hauptmann i Sudermann też są tam ciągle obecni, podobnie jak Ernst Toller, Johannes R. Becher, Klabund ze swoim *Kredowym kołem* i Carl Zuckmayer z *Fröhlicher Weinberg* (Wesoła winnica) – wszyscy oni żyją i tworzą w wielkim i bynajmniej nie majestatycznym Berlinie. Miasto jest niesłychanie atrakcyjne również dla dziennikarzy i pisarzy: Carl von Ossietzky przyjeżdża tu z Hamburga, Erich Kästner z Saksonii, zadomowiony jest także Heinrich Mann. Alfred Döblin odkrywa, po wielu przymiarkach, Berlin jako temat swojego dzieła; jest to nie tylko warsztat, który produkuje lu-

dzi, ale zarazem ogromny, wypełniony gorączkowym ruchem, podniecający, pobudzający teren pracy twórczej.

W tym środowisku i w tej atmosferze Horváth pisze gorączkowo. Trwająca inflacja i towarzyszące jej deformacje w sferze postaw i zachowań ludzkich dostarczają mu przedmiotu obserwacji i materiału do rozmyślań. Obiera aktualne tematy społeczne, liczy, że będą one interesujące dla szerokiej publiczności. Nie chodzi jednak o schlebianie jej gustom; Horváth świadomie pisze przeciw mieszczańskim widzom, atakuje ich, próbuje przekazywać ludziom gorzką prawdę o nich samych.

W pierwszych latach pobytu w Berlinie bierze udział w pracach grupy opracowującej dokument *Acht Jahre politische Justiz* (Osiem lat jurysdykcji politycznej), który Niemiecka Liga Praw Człowieka w 1927 roku złożyła w Reichstagu, jednocześnie udostępniając go prasie. Dokument ten opisywał nielegalną działalność oddziałów ochotniczych, Schwarze Reichswer, tolerowaną i osłanianą przez organa sprawiedliwości (...)

Współpracy z Ligą zawdzięczał Horváth temat do sztuki *Sladek oder Die Schwarze Armee* (Sladek albo Czarna armia), napisanej w roku 1928. Druga, skrócona wersja tej sztuki, pochodząca z tego samego roku, a opatrzona tytułem *Sladek, der schwarze Reichswehrmann* (Sladek, człowiek z czarnej Reichswehry), została wystawiona w teatrze; wprawdzie tylko raz i to przed południem, 13 października 1929, w Berlinie, na jednej ze scen Teatru im. Lessinga, Aktuelle Bühne. Bohater sztuki jest wytworem swojej epoki; jak charakteryzował go sam autor, *jest to reprezentant rocznika 1902, czyli pokolenia, które w czasie wojny i inflacji przechodziło swój okres dojrzewania, typ człowieka oderwanego od tradycji, od podłoża, pozbawionego oparcia; kimś, kto ma wszelkie predyspozycje, by stać się bezwolnym przytakiewiczem.* Sladek zaciągnął się ochotniczo do Schwarze Reichswehr; służbę rozpoczyna od udziału w egzekucji Anny Schramm, swojej gospodyni i kochanki. Za ten czyn zostaje postawiony przed sądem – lecz jako osoba prywatna, nie jako członek organizacji (...).

Przeciw sztuce Horvátha gwałtownie zaprotestowała prasa prawicowa. W „Berliner Abendblatt" z 14 października zjadliwie nazwano autora „ozdobą obozu komunistycznego" „...proszę tylko tak postępować dalej, moi panowie i panie z awangardy komunistycznej, a niedługo pustka i smutek zagości w waszych szeregach" – pisał dalej ten sam recenzent, podkreślając następnie węgierskie pochodzenie „grafa Horvátha". Podobnego argumentu przeciw Horváthowi używał zresztą – już z okazji innej sztuki, w roku 1931 – także Rainer Schlösser, późniejszy „Reichsdramaturg" w ministerstwie Goebbelsa. „Obcość" Horvátha, jego nie–niemieckie pochodzenie istotnie w ówczesnym klimacie politycznym mogły być wykorzystywane przeciw niemu, a i wśród potencjalnych odbiorców budziły czasem nieufność.

Zanim doszło do protestów w sprawie Sladka, Horváth miał już za sobą poważny sukces. 4 stycznia 1929 w berlińskiej Volksbühne odbyła się premiera innej jego sztuki *Die Bergbahn* (Kolej górska). (...)

Pomysłu tym razem dostarczyła rzeczywistość; kulisy budowy kolejki górskiej na Zugspitze (najwyższy szczyt w Alpach Bawarskich) otwartej uroczyście 26 lipca 1926. Jak głosił sam autor, celem sztuki było ukazanie „walki między kapitałem i siłą roboczą"; cel ten zrealizowany został w postaci opowieści o inżynierze, który, sprzeniewierzając się etyce zawodowej, pozostaje na usługach przedsiębiorcy zbijającego zyski kosztem robotników.

Sukces berlińskiej inscenizacji *Die Bergbahn* ułatwił Horváthowi kontakty z wydawcami. Heinz Ullstein (wydawca Brechta i Zuckmayera) już w tydzień po premierze podpisuje z nim umowę, gwarantującą comiesięczne wypłaty (conto honorariów autorskich za każde napisane dzieło. Umowa ta, której ważność wygasła z końcem 1932 roku, zapewniła Horváthowi na jakiś czas warunki do spokojnej pracy.

Lata 1929–1932 to najpłodniejszy okres w twórczości Horvátha. Po prapremierze *Die Bergbahn* zasiada do groteskowej farsy *Rund um den Kongress* (Wokół kongresu). Jej tematem jest międzynarodowy kongres do spraw zwalczania prostytucji handlu żywym towarem. Horváth w jadowity sposób demaskuje cel i sens tego rodzaju pięknych, lecz mało realnych zamierzeń. Sztuka nie znalazła uznania dyrektorów teatrów (wystawiono ją dopiero w latach siedemdziesiątych).

W roku 1930 powstała pierwsza powieść Horvátha, *Der ewige Spiesser* (Wieczny mieszczuch) i dwie znakomite sztuki: *Włoska noc* i *Opowieści lasku wiedeńskiego*; obie w rok później znalazły się na scenie. Ernst Josef Aufricht, dyrektor Theater am Schiffbauerdamn, dosłownie zachwycił się *Włoską nocą*: *...przeczytałem wszystko od deski do deski. Następnego dnia poprosiłem Horvátha o przybycie do teatru i podpisałem z nim kontrakt. Zobowiązałem się do niezwłocznego wystawienia sztuki. Od razu zaczęliśmy próby.*

Podobnie entuzjastycznie odniósł się do *Opowieści lasku wiedeńskiego* ich przyszły reżyser, Heinz Hilpert, przygotowując prapremierę tej sztuki w Reinhardtowskim Deutsches Theater (2 listopada 1931) (...)

Recenzent „Berliner Tageblatt" Alfred Kerr, kapryśny, wymagający uznał Horvátha za „najpotężniejszą siłę wśród młodych" i podkreślał, że jego sztuka dała okazję do „przedstawienia o największej od dłuższego czasu sile wymowy". Wtórowali Kerrowi inni wybitni krytycy, jak Alfred Polgar czy Bernhard Diebold, któreś natomiast z pism prawicowych nazwało spektakl „jednym wielkim łajdactwem od początku do końca".

Pod koniec roku 1931 Horváth znalazł się więc u szczytu popularności. W ślad za sukcesami *Włoskiej nocy* (premiera odbyła się w marcu 1931) i *Opowieści lasku wiedeńskiego* przyszła jesienią wysoko ceniona nagroda literacka im. Kleista, którą Horváth otrzymał (wespół z Erikiem Regerem) z rekomendacji Carla Zuckmayera, autora *Kapitana z Köpenick*. (...)

Za „łajdactwo", za *Sladka* za *Włoską noc*, za zeznania złożone w lipcu owego pomyślnego 1931 roku przed organami sprawiedliwości w sprawie bójki wywołanej przez nazistów w Murnau – za to wszystko jednak od początku atakuje się Horvátha w bru-

natnej prasie. Lecz ostateczny rachunek przyjdzie mu zapłacić dopiero za kilkanaście miesięcy – zakazem publikacji i wystawiania jego sztuk oraz tułaczką uchodźcy.

Włoską noc Horváth poświęcił sprawie umacniania się hitlerowców w Bawarii, w czym upatrywał zagrożenia dla republiki weimarskiej (...) Poważny temat przybrał u Horvátha kształt komedii politycznej. Miejscem akcji jest knajpa, przystrajana flagami to jednego, to drugiego ugrupowania; kiedy zarówno naziści, jak socjaldemokraci tego samego dnia obchodzą swoje święto („dzień niemiecki" i „włoską noc"), dekorację sali zmienia się dwukrotnie w ciągu doby. (...)

Obraz przedstawiony we *Włoskiej nocy* jest zgodny z rzeczywistością – to znaczy pesymistyczny. Naziści ćwiczą nocami strzelanie z najnowszej broni, natomiast zwolennicy republiki ograniczają się do organizowania „włoskich nocy" – festynów z tańcami i fajerwerkami.(...)

Włoska noc zamyka okres, by tak rzec, „faktograficzny" w twórczości Horvátha. W *Opowieściach lasku wiedeńskiego* perspektywa będzie już inna; w konstruowaniu fabuły nabiorą znaczenia sprawy bardziej prywatne, krytyka stosunków społecznych ulegnie pewnemu zakamuflowaniu, wyostrzy się dialog, lecz stonuje obraz. Horváth przystąpi do tego, co nazwie „demaskowaniem stanu świadomości". W gruncie rzeczy stanowi ono siłę napędową wszystkich jego dramatów; aktualizacja, wyraźne zajmowanie stanowiska zdają się jednak siłę tę osłabiać. *Istnieją tylko dwie rzeczy* – powiada – *przeciwko którym piszę: głupota i kłamstwo. I dwie rzeczy, za którymi się opowiadam: rozsądek i uczciwość.*

W procesie „demaskowania stanu świadomości" ważna rola przypada efektowi kontrastu, obnażaniu pozorów swojskiej przytulności, rozprawie z banałem potocznych wyobrażeń, wyświechtanych zwrotów, sentymentalnego kiczu.

Jeśli bowiem zestawiamy sielskie tło pierwszego obrazu *Opowieści lasku wiedeńskiego* z dialogami, które się tam toczą, kontrast będzie uderzający. Mowa jest tam bowiem niemal wyłącznie o pieniądzach i o sposobach ich zdobywania. (...)

Opowieści lasku wiedeńskiego nazwano nowoczesnym tańcem śmierci. Nowe życie umiera, lecz nic się przez to nie zmienia, wszystko toczy się po staremu, dawnym trybem. Bez wierności, wiary, zasad moralnych. I bez zwykłej, ludzkiej nadziei. Wrażenie takiego zamkniętego kręgu towarzyszy także odbiorowi *Kazimierza i Karoliny*. (...)

Prapremiera tej sztuki odbyła się 19 listopada 1932 w lipskim Schauspielhaus. Reżyserował Francesco von Mendelssohn, scenografem był Caspar Neher. (...)

Alfred Kerr po obejrzeniu sztuki pisał ostrzegawczo: „Wszystkie wydarzenia odbywają się podczas październikowego święta piwa (Oktoberfest). Być może nie da się ich przenieść gdzie indziej, nie mają jednak charakteru tylko lokalnego. (...) Monachijskie błonia to tylko tło dla czegoś, co wcale już nie jest bawarskie".

W tych warunkach nie mogła już doczekać się premiery następna sztuka Horvátha, *Glaube, Liebe, Hoffnung* (Wiara, nadzieja, miłość). Heinz Hilpert, który pod koniec 1932 roku wziął ją w próby w berlińskiej Volksbühne, zmuszony został do wycofania sztuki z repertuaru. Ostatecznie więc prapremiera *Wiary, nadziei, miłości* odbyła się dopiero 13 listopada 1936 w Wiedniu. (...)

Elizabeth, bohaterka sztuki zostaje ukarana grzywną za wykonywanie pracy bez zezwolenia. Aby zapłacić tę grzywnę, wyłudza od kogoś pieniądze – w konsekwencji trafia do więzienia za oszustwo. Narzeczony Elisabeth, policjant, zrywa z dziewczyną obciążoną przeszłością kryminalną. Drobna sprawa z początku utworu przekształca się w tragedię: Horváth mniej interesuje się aspektem prawnym doświadczeń swojej bohaterki. Bardziej natomiast sytuacją, którą określa jako „gigantyczną walkę jednostki ze

społeczeństwem", jako „ustawiczną rzeź, która nie może zakończyć się pokojem – a co najwyżej daje czasem jednostce na kilka chwil złudzenie zawieszenia broni. (...)

W *Uwadze na marginesie*, Horváth stwierdza: *Jak we wszystkich moich sztukach, tak i tym razem niczego nie upiększałem. (...) Kto uczciwie próbuje ukazywać postaci ludzkie, ten chyba zawsze zmuszony jest ukazywać tylko ich lustrzany wizerunek – i w tym miejscu chciałbym od razu podkreślić: nigdy nie posługiwałem się ani nie będę się posługiwał krzywym zwierciadłem, odcinam się bowiem od wszystkiego, co jest parodią.*

Wiele nieporozumień wzbudziło używane przez Horvátha określenie „Volksstück" – najbliższym polskim odpowiednikiem byłaby tu „drama ludowa" lub też „drama plebejska". Słowo to, dawno nie używane, pojawiło się jako podtytuł pierwszej wersji *Die Bergbahn*. Chodzi o problemy prostych ludzi, widziane z ich perspektywy i wypowiadane ich językiem. Za czasów Horvátha trudno już mówić o „ludzie" w dawnym znaczeniu; istniało za to drobnomieszczaństwo i o nim pisał. Dialekt – język ludu – także nie mógł już być językiem jego bohaterów; drobnomieszczaństwo „rozłożyło dialekt", zastąpiło go „żargonem kształconych" – owym cudacznym sposobem komunikowania się ludzi, którzy liznęli jakiejś edukacji, otarli się o „lepsze sfery", przez wiele lat tłukli się po najróżniejszych krajach c. k. monarchii – i z zasłyszanych, zapamiętanych strzępów języków klecą coś, co w ich mniemaniu ratuje pozory ich społecznego prestiżu, boleśnie nadszarpniętego przez przegraną wojnę, powojenne rozprzężenie, wreszcie wielki kryzys. (...)

Do końca życia Horváth nie wyzwolił się spod uroku Prateru i wszelkiego rodzaju widowisk jarmarcznych. (...) Cudowność i rubaszność lunaparku czy festynu ludowego pociągały go nieodparcie. Mamy w jego sztukach nie tylko świniobicie, „włoską noc", piknik nad Dunajem, wiedeński festyn młodego wina i październikowe święto monachijskich piwoszów, lecz także i Czarodzieja ze sklepem z zabawkami, balonikami i karnawałowe czapeczki, kramy z watą cukrową i kiełbaskami, diabelski młyn i gabinety osobliwości.

W hitlerowskich Niemczech Horváth okazał się osobą niepożądaną, a jego sztuki uznano za przejaw „rozkładu" i zakazano ich wystawiania. Pisarz wyjechał na kilka miesięcy do Salzburga i Wiednia; w 1933 roku ukończył komedię *Nieznajoma z Sekwany* i farsę *Hin und her* (Tam i z powrotem). Ta ostatnia odzwierciedla-

ła w pewnym stopniu jego własną sytuację w owym czasie. Rozgrywała się „na starym, skromnym moście drewnianym, przerzuconym nad średniej wielkości rzeką graniczną". Na moście tym wegetował splajtowany drogerzysta Havlicek. Kraj, w którym mieszkał od dziecka, chce go wydalić. Kraj, w którym się urodził, nie chce go przyjąć.

Wszystko to jednak kończyło się wesoło, nawet za wesoło. Znawcy Horvátha utrzymują, że pisarzowi – co zrozumiałe – bardzo zależało na wystawieniu tej sztuki za granicą. Tymczasem dramat niemieckich uchodźców był faktem obiektywnym, lecz niechętnie przyjmowanym do wiadomości. Publiczność wolała się pośmiać. Te oczekiwania zostały spełnione, a nie pozbawiony pikanterii jest fakt, że prapremiera odbyła się w Zurychu, zatem w kraju, którego granice szturmowały już w owym czasie (grudzień 1934) tłumy niepożądanych uciekinierów z Trzeciej Rzeszy.

Można jednak przyjąć, że dostosowanie się do wymagań publiczności nie było jedynym motywem Horvátha przy wyborze poetyki nowego utworu; podobnie, jak nie decydowały tu bez reszty tarapaty finansowe. Zdaje się raczej, że Horváth nie chciał palić za sobą mostów – dlatego pokazał swego Havlicka jako pechowca, nie jako postać tragiczną. Jak wielu pisarzy, nie wyłączając Thomasa Manna, oddawał się chyba złudzeniu, że po jakimś czasie sprawy się unormują i możliwy będzie powrót. Z Wiednia wyruszył więc do Budapesztu, uregulował przedawnioną kwestię swego obywatelstwa i z węgierskim paszportem wrócił w roku 1934 do Berlina. Zamierzał przyjrzeć się nazizmowi i napisać sztukę na ten temat.

Na razie, dzięki dawnym znajomościom, nawiązał współpracę z filmem jako autor dialogów. Nie była to pewna egzystencja; całą kinematografię podporządkowano Izbie Filmowej Rzeszy i miało to również swoje konsekwencje personalne. Przeciw Horváthowi znów wszczęto dochodzenie. Z Zurychu, gdzie był na premierze Hin und her, pisarz pojechał więc do Wiednia. Pisał dalej, był mile widziany w kręgach artystycznych – ale wielkie teatry przestały się interesować jego twórczością. A kilka nieznaczących premier w małych teatrzykach nie mogło mu zapewnić utrzymania.

Powstałe w krótkich odstępach czasu sztuki – *Don Juan wraca z wojny*, *Sąd ostateczny*, *Figaro lässt sich scheiden* (Figaro się rozwodzi), pierwsza wersja komedii *Pompeja*, ostatniej, którą napisał – potwierdzają zwrot, jaki nastąpił w jego twórczości. Sygnalizowała go już *Nieznajoma z Sekwany* i późniejsze o rok „nowoczesne misterium z muzyką", *Himmelwärts* (Ku niebu). Ten zwrot ku zagadnieniom metafizycznym przypisywano wpływowi Franza Theodora Csokora, z którym Horváth bardzo się przyjaźnił; zaobserwowano też, że w miarę rozwoju sytuacji politycznej Horváth zaczął się robić przesądny, choć – zdaniem niektórych – maskowało to tylko głęboką wiarę. (...)

Na wsi pod Salzburgiem powstały dwie powieści, *Młodość bez Boga i Dziecko naszych czasów*. Werfel widzi w nich pierwsze człony zamierzonej „demonologii drobnomieszczaństwa" i powiada: „Ich wartość leży w niepowtarzalnym i nowatorskim sposobie przedstawienia, jak człowiek, któremu poczucie odpowiedzialności jest prawie obce, zaczyna odczuwać grozę naszych czasów i religijną świadomość winy, gdy winą jest uczuciowa martwota".

Aneksja Austrii zburzyła po raz drugi podstawy egzystencji pisarza. Rozproszyli się przyjaciele, on sam na krótko skorzystał z zaproszenia przemysłowca z Budapesztu, potem na kilka tygodni wyjechał do Teplic, by w maju 1938 przez Jugosławię i Włochy przedostać się do Zurychu. Stamtąd wydawca wezwał go do Amsterdamu, zaś w Paryżu oczekiwali go francuski tłumacz, Armand Pierhal, i amerykański reżyser, Robert Siodmak, który chciał sfilmować *Młodość bez Boga*. (...)

Dialog nr 6/1984

Franz Werfel

W ostatnich dniach maja 1938 roku, roku przeznaczenia, dobiegła nas nagle niewiarygodna wiadomość: Ödön von Horváth nie żyje. Tego jeszcze młodego, kwitnącego mężczyznę zabiło drzewo. Stało się to w środku Paryża, na Champs Élysées, przed wieczorem, w czasie wzmożonego ruchu. Uderzenie wiatru złamało nagle potężny, zmurszały wewnątrz kasztan. Na linii spadającego z trzaskiem pnia znalazł się spacerujący tam Horváth. Nikt poza nim nie doznał żadnych obrażeń. Martwe drzewo zmiażdżyło głowę poety.

Tego wieczoru ukazały się gazety z olbrzymimi nagłówkami: „Bomby na Kanton" – atak powietrzny na Granerolles – setki śmiertelnych ofiar". Ale na Polach Elizejskich spróchniały kasztan dokonał swego śmiertelnego dzieła na jednym człowieku. Zniszczył jeden umysł twórczy. Nie jest zupełnie obojętne, jak i na co człowiek umiera. Wszyscy przyjaciele Ödöna Horvátha odczuli to jednakowo: ta śmierć nie jest przypadkowa. Niektórzy powiedzieli: to śmierć w jego stylu. Wszystko, co gwałtowne i katastroficzne, zdawało się być bardzo dalekie od łagodnego, spokojnego charakteru tego chłopięcego mężczyzny – ale takimi uwagami przyjaciele uwalniali się tylko od przytłaczającego przeświadczenia, że w rzeczywistości miało to jednak z jego śmiercią jakiś zagadkowy związek.

Mniej więcej przed siedmiu laty nazwisko Ödöna von Horvátha stało się w Niemczech znane. Jego sztuki teatralne grano na największych scenach Berlina i osiągały w pewnych sferach entuzjastyczne powodzenie. Ale mnie się wydawało, że te utwory z upodobaniami do jarmarków, morderstw, do zbrodni, złośliwości, do demaskowania uczuć, nie bardzo wybiegają poza ramy ówczesnej nowej literatury, będącej zimnym cieniem, który poprzedzał porażkę niemieckiej republiki. A jednak coś odróżniało te sztuki od innych zjadliwych prób jemu współczesnych pisarzy. W spojrzeniu Horvátha, którego postacie są twarde, oschłe, żałosne, leży zdumiewająco łagodny spokój. To jest bezlitosne spojrzenie, ale spojrzenie sponad.

Odrębność tego człowieka i kreatora ludzi zarysowała się mocno już w początkach jego pracy artystycznej. Wyższa wartość dzieła potwierdziła się po raz pierwszy w dramacie *Der Jüngste Tag* (Sądny dzień), w utworze, od którego zaczynają się dzieła, osiągające szczyt i urywające się gwałtownie powieściami *Młodość bez Boga* i *Dziecko naszych czasów*. Dotąd Horváth, w całej pełni swego talentu, traktował podłość i nikczemność jako regułę i kreował je jako prawie niezawinione przegrane. Teraz poznanie i cierpienie wkraczają do jego dzieł z piorunującą grozą. Podłość przestaje być sama przez się zrozumiała. To, co szatańskie, uspokaja się. Pojawia się idea winy. Pojawia się nowe i wielkie motto: Oziębłość jako wina.

Bywają naiwne talenty, dla których uduchowienie i poczucie moralności stanowią poważne niebezpieczeństwo. Natura Horvátha, chociaż na wskroś naiwna, przeciwstawiała się temu niebezpieczeństwu. A nawet jego siła przenikania i odkrywania mogła się tylko uwielokrotnić przez poznanie wynikające z poczucia winy. Dlatego te dwie powieści przewyższają wszystko, co stworzył. Co prawda, byłoby przesadą nazwanie ich w pełni doskonałymi dziełami epickimi. Nie osiągają tej rangi. Ich znaczenie nie wynika z artystycznej doskonałości. Ich wartość leży w niepowtarzalnym i nowatorskim sposobie przedstawienia, jak człowiek, któremu poczucie odpowiedzialności jest prawie obce, zaczyna odczuwać grozę naszych czasów i religijną świadomość winy, gdy winą jest uczuciowa martwota. Te dzieła były stopniami. Ale stopniami prowadzącymi wysoko. Kto się nie wspiął, potrafi ocenić wielkość straty. Ödön von Horváth został ścięty, zanim zdołał się zebrać do ostatniego czynu. Jednakże już fragmentaryczne dokonania wystarczą do przeświadczenia, że ten poeta, jak żaden inny, był stworzony do tego, żeby ofiarować niemieckiej powieści wyczerpującą „demonologię drobnomieszczańskości". *Młodość bez Boga* i *Dziecko naszych czasów* byłyby prawdopodobnie pierwszymi tomami tej demonologii.

Drobnomieszczanin, jakiego Horváth przedstawia, jest mało spokrewniony z ukazywanym zwykle tępym, ograniczonym, bezdusznym, po prostu zatwardziałym człowiekiem. Z trzech występujących w tej książce, jeden, społecznie nisko stojący (kelner), i drugi, zajmujący wyższą pozycję (kapitan), otwierają się dla prawdy, podczas gdy zgorzkniały, przeciętny człowiek walczy o trwałość kłamstwa, ponieważ bez niego zginie. On jest namiestnikiem diabła na ziemi, tak, samym diabłem. W przeciwieństwie do szatana Dostojewskiego, który ukazuje się Iwanowi Karamazowowi, diabeł Horvátha pozbawiony jest uduchowionego, romantycznego tła. Jest małym, ordynarnym diabłem. Jednakże siła jego pomysłowości w szerzeniu bezmyślnego zła jest niewyczerpana. Chęć zadawania bólu to jego popęd zasadniczy. Nawet w momencie, gdy zamierza opłakiwać utraconą ukochaną, popełnia morderstwo. Ten typ przedstawia sam siebie w narracji w pierwszej osobie z nieubłaganą konsekwencją. Z lekkością, która wyróżnia jego styl, pokazuje Horváth polityczne przyczyny i konsekwencje ludzkich poczynań. Na zatwardziałym człowieku walczącym o trwałość kłamstwa, opiera się cała zbiorowa diabelskość. Przez niego utrzymują się i padają totalne despotyzmy. Z oziębłości jego serca rodzi się wielka zima świata, która paraliżuje czas.

Ostatecznie jednak zamarza nie ludzkość, ale on sam, stając się skostniałym bałwanem ze śniegu. Symbol oziębłości jest symbolem prawdziwym. Autor wprowadza go dyskretnie, a więc wiarygodnie. A może dlatego tak dobrze udało się to poecie, że w jego własnym, obserwującym oku tkwił nietopliwy odłamek lodu wielkiej zimy świata?

Na jednej ze stron tej książki jest zdanie: „Rośnie drzewo, martwe drzewo". Martwe drzewo, część umarłej natury w środku kipiącego życiem wielkiego miasta, zabiło Ödöna Horvátha. Jego przyjaciele ciągle jeszcze nie pojmują, że już go nie ma. Tego nadzwyczaj wiernego przyjaciela, w którego sercu kryło się tyle nie ujawnionej dobroci; tego zasiedziałego kompana z dużą, chłopięcą twarzą, który doczekiwał z nimi tylu wspólnych świtów. Tego niestrudzonego wędrowca, który z każdej ze swoich dróg wracał z ładunkiem prawdziwie horváthowskich historii.

W ostatnim tygodniu swego życia odwiedził w Amsterdamie jasnowidza, ponieważ cenił wysoko jasnowidzów, wróżbitów, astrologów, chiromantów i innych magów. Jasnowidz przepowiedział mu, że w Paryżu czeka go najważniejsze życiowe rozstrzygnięcie. Niezwłocznie pojechał do Paryża. Tam rzeczywiście czekało na niego najważniejsze w życiu rozstrzygnięcie...

Osobliwa śmierć! Przyjaciele odczuli to jednakowo: Ta śmierć nie jest przypadkiem. Dlaczego Ödön von Horváth musiał umrzeć? A może miał już na ustach słowo, a może miał już w duszy myśl, która nie mogła być wypowiedziana ani zapisana, zanim nie spełni się jej czas?

Przedmowa do „Dziecka naszych czasów"
Tł. Irena Salamon

Andrzej Wanat

NA MARGINESACH UTWORÓW HORVÁTHA

Horváth był dziwnym pisarzem. Dziwnym, bo pisał tak, jakby chciał przysłonić rzeczywistą rangę swoich dzieł. Nigdy się nie obnosił ze swą pisarską mądrością, nie przybierał pozy wielkiego moralisty, nie wystawiał na pokaz swej dramaturgicznej sprawności, rzadko (choć zawsze celnie) mawiał o swoich sztukach i skrywał raczej niż objaśniał złożoność zawartej w nich problematyki. Może i z tego powodu pierwsze spotkania z twórczością Horvátha mają zwykle charakter rekonesansu i prawie zawsze pozostawiają – po obu stronach rampy – wrażenie pewnego niedosytu. Teatralną recepcję dzieł Ödöna von Horvátha cechuje więc swoista dwufazowość. Najpierw (z reguły przy pierwszych próbach realizacji jego utworów), teatry ukazują autora gorzkich, antymieszczańskich komedii obyczajowych, twórcę świetnie opracowanych scenariuszy i dobrze skonstruowanych ról, pisarza wrażliwego na społeczne i polityczne zagadnienia swoich czasów... Później – wybitnego moralistę, pisarza o ambicjach uniwersalistycznych, który z niezwykłą precyzją opisuje mechanizmy rządzące współczesną mu cywilizacją i – zapatrzony w przyszłość – demaskuje rodzące się zaledwie zło i zagrożenie.

Horváth, autor wielce „teatralny", dramaturg, który pisał, „ze sceną", nie jest „dla sceny" łatwym pisarzem. W tej mierze trochę to podobna sprawa jak z Czechowem. Trudno bowiem w wielobarwnej, bogatej, nasyconej nieraz rodzajowymi realiami, rzeczywistości scenicznej dramatów Horvátha, wypunktować zagadnienia ogólne i dla autora najważniejsze: horváthowską wiwisekcję języka i związane z nią demaskacje świadomości, problematykę początków kultury masowej, „człowieka kiczowego", groźnych w skutkach mieszczańskich „ucieczek od wolności".

Trudno to robić tym bardziej, że zwłaszcza w przypadku najwybitniejszych utworów Horvátha, trzeba z góry rezygnować z alegorycznych uproszczeń i symbolicznych sytuacji scenicznych, unikać deformacji, środków właściwych parodii i grotesce, by nie uszkodzić realistycznej tkanki jego ludowych dram.

Przedwojenną prapremierę *Opowieści* w reżyserii Heinza Hilperta, ze wspaniałymi aktorami teatru Reinhardta w rolach głównych (Carola Neher, Lucie Höflich, Peter Lorre, Hans Moser, Paul Hörbiger), można chyba uznać za najlepszy przykład wczesnej

fazy teatralnej recepcji Horvátha. Dla drugiej, najbardziej reprezentatywne są chyba niedawne inscenizacje H. Hollmanna (*Kazimierz i Karolina w Bazylei*) i K. M. Grübera (*Opowieści lasku wiedeńskiego* w Berlinie Zachodnim). Spektakle Hollmanna i Grübera, udane realizacje dzieł Horvátha w telewizji, wypowiedzi młodych pisarzy i krytyków, zbiorowe wydanie dzieł, – wpłynęły na zmianę miejsca już wyznaczonego pisarzowi w hierarchii międzywojennych dokonań literackich. Horváth, dotąd tylko wybitny kontynuator Wedekinda, Schnitzlera, Sternheima, słusznie został uznany patronem jednej z najbardziej interesujących tendencji w rozwoju współczesnej dramaturgii europejskiej (P. Handke, F. X. Kroetz, W. Bauer, M. Sperr, P. Turrini). Dziś, kiedy dzieła Horvátha przetłumaczono na kilkanaście języków, kiedy *Opowieści lasku wiedeńskiego*, *Kazimierz i Karolina*, *Wiara, nadzieja, miłość*, *Włoska noc*, *Nieznajoma z Sekwany*, weszły już na stałe do repertuaru wielu, nie tylko niemieckich teatrów, można już śmiało powiedzieć, że między wojnami na terenie niemieckiego obszaru językowego, debiutowało tylko dwóch, naprawdę wielkich dramaturgów: Bertold Brecht i Ödön von Horváth – Ödön von Horváth i Bertold Brecht...

Brechta z Horváthem dzieliło wiele i równie wiele łączyło. Przynależność do generacji szczególnie dotkniętej przez historię skazała ich na podobieństwo życiowych doświadczeń: I Wojna, narodziny i klęska Republiki Weimarskiej, lata Wielkiego Kryzysu, zwycięstwo faszyzmu, terror, szykany nazistów, spalenie książek, emigracja ... Penetrowali te same kręgi zagadnień, choć często szukali odmiennych rozwiązań. Obaj byli zafascynowani procesem kształtowania się nowej kultury wielkich metropolii, obaj chcieli wystawiać „wielkie dramaty z wielkimi aktorami dla wielkomiejskiej publiczności". Stosunek do tradycji literackiej (także ludowej i jarmarcznej), był i dla Brechta i dla Horvátha zagadnieniem pierwszorzędnej rangi. – Brechta z Horváthem łączyło i dzieliło tak wiele, że nawet rejestracja różnic i zbieżności zajęłaby tutaj zbyt wiele miejsca. Warto przecież zwrócić uwagę na jedną z zasad, która wpłynęła nie tylko na ukształtowanie struktur dramatów obu pisarzy, ale także określiła ich stosunek do widowni teatralnej. Wolno ją chyba nazwać szekspirowsko–wyspiańskim mianem: „teatr – pułapka na myszy".

Obaj zastawiali sidła na swoich widzów. Brecht czynił to rzadziej, ale przynajmniej raz, w *Operze za trzy grosze* zrobił to w sposób mistrzowski. Napisał utwór, który z jednej strony – zaspokajał ówczesne gusta i zainteresowania mieszczańskiego tłumu, kompensował jego skrywane tęsknoty, – z drugiej zaś, dzięki zaskakującym destrukcjom uznanych w tym środowisku stereotypów, dzięki parodii cenionych wzorców zachowań, – obnażał fałsz i zło rzeczywistości. Horváth postępował podobnie, zwłaszcza w pierwszym okresie twórczości. Przyciągał uwagę melodramatyzmem wątków, „dobrymi" tytułami, elementami intrygi kryminalnej, popularnymi melodiami, łudził aluzjami do lubianych przez publiczność poetyk teatralnych, po czym z mądrym, stoickim spokojem ukazywał mieszczańskiemu widzowi jego własne, odarte z wszelkich masek, odrażające oblicze. Brecht i Horváth, tymi właśnie, zbliżonymi sposobami, próbowali wciągnąć w sferę swojego oddziaływania nową, jakże w swoim społecznym składzie zmienioną, widownię. Ludzie, którzy przyszli do teatru szukając w nim rozrywki i ucieczki od rzeczywistości, byli zmuszeni, za własne pieniądze, śmiać się z samych siebie, oglądać własną małość, moralną nicość i brzydotę. Obaj pisarze stawiali publiczności niemałe wymagania: żądali od niej aktywności, krytycyzmu, samodzielności w ferowaniu ocen moralnych. Obaj, każdy innymi metodami, prowokowali, przymuszali do refleksji. Brecht, który rok po prapremierze *Opery* napisał pierwszą ze swych „sztuk pouczających", już wówczas robił to w sposób arcydobitny. Formułował na scenie pytania, podsuwał odpowiedzi, sugerował rozwiązania społecznych i etycznych problemów. Inaczej Horváth. Licząc się z upodobaniami publiczności, konstruował i zastawiał swoją „pułapkę", po czym, jako autor, unikał bezpośrednich kontaktów z widownią. Nie czynił żadnych koncesji na rzecz

publiczności, nie zawierał z nią umów, nie proponował wspólnych płaszczyzn myślowych. Był w tej mierze tak konsekwentny, że unikał nawet parodii, konwencji zakładającej (już z istoty) porozumienie między autorem i odbiorcami co do wyboru naśladowanego wzorca. – Na scenie działali bohaterowie niejako wybrani spośród widzów: tak samo ubrani, podobnie mówiący, uwikłani w znaną wszystkim codzienność. Reprezentatatywność postaci, typowość sytuacji, konfliktów i reakcji, dokładny zapis języka, realia – wszystko to, przekształcało scenę w swego rodzaju zwierciadło, w którym musiał się przejrzeć i rozpoznać, siedzący na sali widz. A to nie było przyjemne zajęcie. Lustro zostało przecież tak skonstruowane, że odbijało nie tylko wierzchnią powłokę ludzi, ale także, z równą ostrością, ich brudne, egoistyczne, nieraz chore a zawsze zakłamane wnętrza. Horváthowskie „sztuki z muzyką, śpiewem i melodramatem", rychło i w sposób jednoznaczny przemieniały się w mroczne, złe i bardzo nieprzytulne dramy ludowe. Jeśli z brechtowskiej *Opery* i zastawionej w niej „pułapki na myszy" tępy mieszczuch – usatysfakcjonowany możliwością przejrzenia „tajemnic" półświatka, zauroczony pięknem songów, niewrażliwy na ironię happy endu – mógł jeszcze wyjść ukontentowany, to w przypadku dram Horvátha było to rzeczą niemożliwą. Mechanizm „pułapek" Horvátha działał w sposób brutalny i niezawodny. „Pułapki" Brechta miały za to lepszą przynętę.

Horváth w przeciwieństwie do Brechta, nigdy nie pisał „sztuk pouczających". Nie tworzył pieśni masowych i agitacyjnych, nie drukował w komunistycznej prasie, nie odczuwał potrzeby składania słownych deklaracji. Był niewątpliwie pisarzem lewicy politycznej, ale był też samotnikiem, który rzeczywistość początku lat trzydziestych oglądał jakby z pewnego dystansu. Skąd bierze się ten dystans, ten niezwykły (choć pozorny) spokój, z którym autor *Włoskiej nocy* opisuje złowróżbne czasy Wielkiego Kryzysu i narastania sił faszyzmu?

Horváth już wcześniej odebrał dla siebie rolę analityka, który wychodząc od opisu objawów choroby społeczeństwa, szuka jej przyczyn, lokalizuje ogniska zapalne, wykrywa okoliczności sprzyjające rozwojowi. I na tych przede wszystkim czynnościach skupił uwagę. Działał jak mądry lekarz, który pamięta, że tylko rozpoznanie i likwidacja przyczyn epidemii może zapobiec jej dalszemu rozprzestrzenianiu się. Horváth, zdawał sobie sprawę z ówczesnej słabości rozwarstwionych sił demokratycznych i trafnie oceniał szan-

se nacjonalistów. Pisał, aby pokazać rodowód brutalnego zła, aby przestrzec przed niebezpieczeństwem wynikającym z możliwości poparcia faszyzmu przez wielkie masy drobnomieszczaństwa.

Pierwszy okres twórczości Horvátha, zamykający się w latach 1926–1932, został poświęcony tym przede wszystkim celom. Wtedy właśnie powstały dramy ludowe, najlepsze scenariusze do teatralnego obrazu Niemiec z lat bezpośrednio poprzedzających dojście Hitlera do władzy. Przekazał w nich pisarz wizję chorej i zdegenerowanej, bezrefleksyjnej i do cna zakłamanej kultury, cywilizacji podatnej na wpływy i już gotowej do zaakceptowania prawicowej rewolty. Przekazał obraz społeczeństwa, w którym zostały zerwane więzi międzyludzkie i zakwestionowane podstawowe wartości humanistyczne. Kiedy w styczniu 1933 roku, władza nad Niemcami znalazła się w rękach hitlerowców, Horváth już wiedział, że otworzył się najstraszliwszy rozdział europejskiej historii. Nie miał złudzeń. Nie ufał skłóconym siłom niemieckiej lewicy i nie wierzył w możliwości rychłego przerwania politycznych sukcesów nazizmu. Dlatego chyba (bo przecież nie tylko z tej racji, że utracił prawo do niemieckiej sceny, że nie mógł wystawiać dramatów mówiących wprost o aktualnej sytuacji), w twórczości Horvátha nastąpił zwrot rozpoczynający nowy okres w jego pisarstwie. Przed rokiem 1933, Horváth ujmował rzeczywistość w szerokich kategoriach społecznych. Pisał o skutkach proletaryzacji społeczeństwa przez wojnę, inflację, kryzys. Prawo ujmował jako wyraz obrony państwa przed społeczeństwem. Kiedy demaskował etykę i świadomość drobnomieszczańską, to z uwzględnieniem ich klasowo–ekonomicznych uwarunkowań. Był wówczas z pewnością pisarzem bliskim marksizmu. Teraz, po roku 1933, zawiedziony nieskutecznością własnych diagnoz społecznych, rozczarowany bierną postawą mas wobec ofensywy faszyzmu, zaczyna w swojej twórczości eksponować problematykę egzystencjalną, nacechowaną elementami chrześcijańskiego moralizmu. Indywiduum a nie warstwa społeczna, staje się teraz przedmiotem pisarskiej uwagi. Zagadnienia winy moralnej jednostki, zła i dobra tkwiącego w człowieku wysuwają się na pierwszy plan. Twórczość Horvátha, zwłaszcza dramatyczna, zmienia oblicze. Częściej niż dotąd pojawiają się wątki autobiograficzne (sprawa emigranckiej „obcości" w *Tam i z powrotem* i *Figaro się rozwodzi*), zanika z wolna tak charakterystyczny język wcześniejszych bohaterów Horvátha (zastępowany skonwencjonalizowanym stylem późnego ekspresjonizmu), zaczynają też występować refleksy poetyk literackich, które dotąd w jego dramaturgii były nieobecne (baśń, przypowieść paraboliczna).

Powiadają o Horvácie, myśląc jedynie o pierwszym etapie jego twórczości, że był on przede wszystkim niezwykłym kronikarzem swego czasu. Niezwykłym, bo wyjątkowo spostrzegawczym i obdarzonym umiejętnością trafnego przepowiadania biegu wypadków. Wszystko to tylko półprawdy. Horváth po prostu chciał i umiał patrzeć. Nie zamykał oczu i nie pozwalał sobie na optymistyczne miraże. Umiał też, w przeciwieństwie do wielu rówieśnych pisarzy, wyprowadzać logiczne wnioski z analizy dopiero co zaszłych wydarzeń. Jeśli był przy tym kronikarzem, to zapatrzonym w przyszłość. Pisał swe kroniki dramatyczne ostatnich lat Republiki Weimarskiej, aby ujawnić nadchodzącą grozę faszyzmu i zdemaskować środowisko, które może przekształcić hitleryzm w najpotężniejszą w Niemczech siłę polityczną. A kiedy historia potwierdziła jego najgorsze przewidywania, zaczął we wnętrzu jednostki poszukiwać wartości, które kiedyś mogą uleczyć schorzałą cywilizację. Horváth zawsze pisał z myślą o przyszłości (...)

Przedruk z programu wydanego przez Teatr Polski w Poznaniu z okazji premier „Nieznajomej z Sekwany" i „Opowieści lasku wiedeńskiego" Ödöna von Horvátha, rok 1973

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 wzejdzie słońce?

ÖDÖN VON HORVÁTH

Michał Kasperowicz

DRWIĄCY ŚMIECH EPOKI

„Bez munduru jesteś niczym" – mówi Żołnierz, bohater powieści Ödöna von Horvátha *Dziecko naszych czasów*. Mundur jest konkretem. Dosłowną dosłownością. Ale jest też metaforą, syntezą normy, zakazu, formy, nakazu, konwencji, wszystkiego tego co zamyka i opisuje świat jako zwarty system. To mundur zezwala Żołnierzowi na drobne, uzasadnione chyba, odstępstwo od systemu – powieszenie pięciu jeńców.

Wyjątek od reguły?

Człowiek ubrany w mundur jest wolny od – wyboru. Wolny od wolności. Im ubranko staranniej skrojone, im ciaśniej przylega do ciała, tym lepiej – z perspektywy systemu. Doskonały mundur przylega nawet do twarzy – i jest człowiek i jakby go nie było. Tak jest wygodniej, indywidualną odpowiedzialność moralną zastępuje uporządkowany zbiór znaków. A mundur zbyt ciasny można poprawić, a pęknięcia zgrabnie pozaszywać. A jeśli się nie da – co wtedy? Co dalej z tobą, dzieckiem epoki, żołnierzem epoki ciągnącej się aż od oświeceniowego racjonalizmu.

Co? Śmierć? Albo?

„Miłość nie jest hańbą" – mówi żołnierz, okaleczony, w porwanym mundurze. Miłość nie jest hańbą – żadna. Zbyt wczesna, szalona, nadziejna, spóźniona, opętana, beznadziejna, służebna – byleby autentyczna, nie sprowadzona do słów i zwrotów wytartych i oczekiwań zapłaty. Żołnierz się spóźnił, ale to co przeżył, pozostanie jego. Miłość jest, może być, punktem oparcia, punktem odniesienia – powiada Horváth. Prościutka to prawda, prawie banalna. Banalna? Zbyt często, zbyt wielu o niej zapomina w najprostszych międzyludzkich związkach, relacjach.

Miłość, przyjaźń – cóż to takiego?

„Gdzie jest zaczarowany zamek"? – pyta Żołnierz. Zamku nie ma, był niedochodowy, został przerobiony na fabrykę. Żołnierz znów się spóźnił – nie dogonił marzeń, jak nie spełnił miłości, która była w zasięgu ręki. Tuż, tuż. Zbyt nieudolnie biegł do marzeń, które – mimo ulotności – są wartością rzeczywistą.

Wciąż spóźniony Żołnierz – zbyt wolno zrzucał mundur – staje się żywym trupem. Albo śniegowym bałwanem.

Smutną, schyłkową wizję świata stworzył Horváth w przededniu drugiej wojny światowej. Adam Sroka przedstawienie „Epoka śmiechu" realizuje u schyłku wieku.

I cywilizacji tak wspaniałej?

Nie wiem jaki będzie spektakl stworzony przez Srokę, wiem że z Horvátha warto – też – zapamiętać zdania: „Wczoraj widziałem znowu pierwszą zieleń. Drzewa kwitną, a kobiety stają się przejrzyste. Ja też stałem się przejrzysty". Zapamiętać, żeby nie usłyszeć ironicznego śmiechu, drwiącego chichotu epoki, która z upodobaniem gubi wszystkie swoje pojedyncze dzieci. Epoki, w której „rośnie drzewo, martwe drzewo".

Koordynator pracy artystycznej – **Urszula Kosińska**

Kierownik techniczny – **Maciej Olkowski**

Kierownicy pracowni:
elektrycznej – **Janusz Pacewicz**, akustycznej – **Ryszard Grabek,**
rekwizytorskiej – **Mirosław Więckowski**, perukarsko-fryzjerskiej – **Halina Lewandowska,**
krawieckiej damskiej – **Anna Nalikowska**, krawieckiej męskiej – **Adam Tafel**,
tapicerskiej – **Krystyna Abramczyk**, malarsko-modelatorskiej – **Marta Gieczewska,**
stolarskiej – **Krzysztof Lewandowski**, ślusarskiej – **Stanisław Surdel**,
farbiarskiej – **Aniela Rymkiewicz**; główny brygadier sceny – **Andrzej Roman**,
kierowniczka garderobianych – **Zofia Sowik**

redakcja programu – Elżbieta Lenkiewicz
projekt graficzny i opracowanie techniczne – Marek Gardzielewski

BANK PEKAO S.A.
Grupa PEKAO S.A.

Solidny Partner w Życiu i Interesach

W imieniu pracowników Oddziału życzę Państwu miłego wieczoru.

W antrakcie przypomnę tylko, że służymy Wam od 1929 roku i ... jesteśmy tuż obok.

Dyrektor
Szczepan Chmay

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

DRUK: PRACOWNIA POLIGRAFICZNA MG OLSZTYN, TEL. 513 05 92