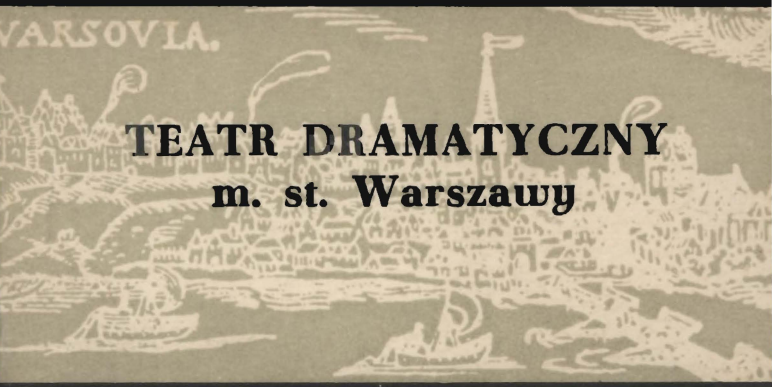


TEATR DRAMATYCZNY
m. st. Warszawy

FRIEDRICH DÜRRENMATT

ROMULUS WIELKI

Friedrich Dürrenmatt

ROMULUS WIELKI

przekład: Irena Krzywicka

PRAPREMIERA

luty 1959

PROGRAM

Friedrich Dürrenmatt

SPOTKANIE Z DÜRRENMATTEM

Jedno z licznych szwajcarskich stowarzyszeń teatralnych zorganizowało cykl odczytów i spotkań z ludźmi teatru pod nazwą „Teatr w zwierciadle". W jednym z zebrań tego cyklu w miejscowości Ober-Winterhut wziął udział Friedrich Dürrenmatt mówiąc o swych poglądach na teatr i odpowiadając na pytania publiczności. Sprawozdanie z zebrania zamieścił w nrze 4/57 miesięcznik Schweizerische Theaterzeitung.

„Jestem dramatopisarzem — oświadczył Dürrenmatt — który ma do teatru ów decydujący stosunek, jaki odpowiada nastawieniu każdego fachowca do dziedziny jego pracy. Warunkiem tworzenia utworów scenicznych jest pewien określony stosunek do sceny. Teatr jest nie tyle środkiem, za pomocą którego można szerzyć prawdy lub idee, ile materią, z której się tworzy. Nie należy zapominać, że musi istnieć jakieś konkretne — ograniczone — miejsce, które trzeba ożywić. Sztuka, która dzieje się w Rzymie, nie może dawać obrazu Rzymu jedynie przy pomocy scenerii; również wewnętrzny charakter sztuki powinien oddawać Rzym. Chęć eksperymentowania leży w samej naturze teatru, w grze i w postaciach dramatów. Pisanie sztuk jest działaniem bardzo konkretnym, przy którym należy posługiwać się kategoriami teatru".

PYTANIE Z SALI: Jak dramatopisarz reaguje na pomysły sceniczne?

DÜRRENMATT: „Nie każdy materiał dramatyczny, który nasunął nam pomysł, daje w efekcie utwór sceniczny... Tylko te pomysły, na których podstawie można ukształtować cały świat, a nie tylko luźne sytuacje, nadają się do sztuki teatralnej. Sama sytuacja to zbyt mało. Musi ona być tego rodzaju, aby można z niej było wyprowadzić cały świat. W tym celu potrzebna jest przede wszystkim idea nadrzędna, która musi być czymś dużo więcej niż

luźnym pomysłem sytuacyjnym. Niektóre pomysły dają się z powodzeniem zastosować w opowiadaniach, w anegdotach, rzadziej w utworach scenicznych".

W wypadku Dürrenmatta rolę owej „idei nadrzędnej" spełniała bądź anegdota (np. w noweli *Die Panne*, bądź cytat ze Strindberga (w komedii *Romulus der Grosse*), czy wreszcie postój pociągu pośpiesznego na małej stacyjce między Neuenburg i Bernem. Rzadko się zdarza, aby owa idea pozwalała z góry ustalić strukturę utworu. Ale istnieje jako rzecz najważniejsza.

Jeżeli idzie o genezę utworu, Dürrenmatt rozróżnia trzy zasadnicze etapy. Pierwszy z nich jest najważniejszy. Z materiału zawartego w idei rozwija się pod wpływem fantazji obraz za obrazem, jak gmach wznoszony z pojedyńczo kładzionych cegieł. Jeżeli ma się ten gmach już przed oczyma, wówczas zaczyna się pisać. To już drugi etap — z mgieł fantazji powoli wyłania się uformowane dzieło. Trzeci etap — to „wielka przygoda": napisana w pełnych męki godzinach sztuka wędruje do teatru. Dochodzi po raz pierwszy do konfrontacji na odległość, pisarza i utworu. Pole doświadczalne, jakim jest scena, pozwala ujrzeć te miejsca, które należy poprawić lub napisać na nowo, aby wydobyć ich właściwe oddziaływanie. „Sztuka nigdy nie jest gotowa" — powiada Dürrenmatt. Toteż szlifuje on swoje utwory niestrudzenie. Odbywa się to bądź w teatrze, bądź przy biurku w gabinecie autora.

PYTANIE Z SALI: Czy pisze pan od razu gotowe sceny?

DÜRRENMATT: „Owszem, o ile pomysł jest dobry i dojrzały. Fantazja nie jest niczym innym, jak pewnym określeniem rodzaju logiki".

„Na przykład — powiada Dürrenmatt — w wypadku *Wizyty starszej pani* pomysł zabłysnął w momencie wspomnianego wyżej postoju pociągu pośpiesznego. Czy mogłaby z niego wysiąść była obywatelka miasteczka, przybyła ze Stanów Zjednoczonych? Czy jako milionerka nie podróżowałaby raczej samochodem? Skoro jednak nie podróżuje samochodem, musi to mieć jakąś szczególną przyczynę. Milionerka na skutek wypadku samochodowego musi używać protezy, a zatem woli podróżować pociągiem... I tak dalej. Trzeba pozwolić ponosić się fantazji".

Według Dürrenmatta idea wyraża się w pomysłach. Niepozorne słowo może nabrać w teatrze wielkiego znaczenia. Jest to wynikiem napięcia dramatycznego. Bowiem zadaniem dramatopisarza nie jest

wykuwanie zręcznych powiedzonek, ale tworzenie obrazów. Jeżeli później zachodzą zmiany w sztuce, to dotyczą one wyłącznie stopnia oddziaływania języka, mocy słowa, nie zaś struktury utworu.

„Muszę przyznać — wyznaje Dürrenmatt — że sam niezupełnie jasno zdaję sobie sprawę z tego, czym jest teatr. Jest to niewątpliwie jakieś dążenie do skonstruowania własnego świata lub też — powtórzenia stworzenia świata. Nęci mnie, aby mieć jakiś świat; kusi mnie, aby zbudować świat, ukształtować historię i ludzi, uczynić z pokoju jakiś świat. Wreszcie pisze się dla teatru po to, aby dojść do ładu z samym sobą. Trzeba myśleć o świecie. Mało mnie obchodzi pytanie: „co skłoniło mnie do wybrania teatru, jako najwłaściwszego dla mnie środka wyrazu?" Po prostu tworzę dla teatru".

PYTANIE Z SALI: Czy chętnie reżyseruje pan swoje sztuki?

DÜRRENMATT: „Rozsądniej jest nie robić tego. Zabiera to zbyt dużo czasu. Żeby jednak poznać związane z tym trudności, warto od czasu do czasu, dla samej wprawy, zająć się reżyserią".

Zapytany o pisarzy i dzieła, z których czerpał wzory, Dürrenmatt mówi: „Dla mnie *Chmury* i *Ptaki* Arystofanesa były i są znacznie bardziej ważne, niż którakolwiek z tragedii Schillera. Molière, Shakespeare, Giraudoux są mi bliżsi niż Sartre. U Brechta dostrzegam coś, co jest mi obce, u Nestroy'a natomiast coś, co — moim zdaniem — ma duże znaczenie w teatrze".

(Przedruk z Kroniki Dialogu nr 12 r. 1957)

DÜRRENMATT I TEATR SZWAJCARSKI

Z upodobaniem cytuje się w Szwajcarii takie oto zdanie pewnego krytyka niemieckiego: „Mamy dzisiaj dwóch niemieckich dramatopisarzy, którzy rzeczywiście coś znaczą: Dürrenmatta i Frischa. Są to jednak Szwajcarzy".

Pewne okoliczności sprzyjały rozkwitowi dramatu w Szwajcarii. Pierwsze sztuki Frischa i Dürrenmatta są mniej lub bardziej bezpośrednim wyrazem tego, jak przeżywaliśmy wojnę. W ramach oficjalnej neutralności wszyscy z pasją opowiadaliśmy się po jednej czy po drugiej stronie. Rzecz prosta, byliśmy szczęśliwi, że udało się nam uniknąć losu naszych sąsiadów, chociaż większość z nas do końca wierzyła, że i my nie będziemy oszczędzeni. Ale ciążyła nam rola widzów.

A jeżeli nawet c i e r p i e l i ś m y nad tym, to nie mogliśmy tych skrupułów brać całkiem na serio. Czymże bowiem były nasze cierpienia w porównaniu z cierpieniem innych? Co odpowiedzieć na zarzut (jakże częsty), że nic nie przeżyliśmy? Powołać się na cierpienia wewnętrzne — w epoce, w której tego rodzaju cierpienia zdawały się być najbardziej wyrafinowanym i najbardziej zbytecznym luksusem?

Wówczas to właśnie dwóch autorów zabrało głos, a raczej oddało go swym postaciom po to, żeby powiedzieć, czym była wojna i prześladowania polityczne. Nie uszedł ich uwagi fakt, że tylko swej roli widzów zawdzięczają to, iż mogą mówić w danym momencie. Rola widza — dosyć już słyszeliśmy na ten temat! Czyż jednak jednym z tragicznych paradoksów sztuki nie jest to, że często tworzyć ją mogą tylko ci, którzy pozostają widzami? Zresztą niebezpieczeństwa — podobnie jak życie — bywają różnorodne. Jeżeli niemal tuż po skończonej wojnie rodzi się z wybuchową siłą dramat szwajcarski o znaczeniu europejskim, to tłumaczy się to właśnie faktem, że nasz sposób przeżywania wojny skłaniał się niebezpiecznie do wewnętrznego przeżywania, co podważało samą rację naszego istnienia. Powieść, monolog wewnętrzny, liryka, nie wystarczały już: to, co było dramatem wewnętrznym, miało się stać dramatem zewnętrznym, po prostu dramatem.

To nie wszystko. Na przestrzeni lat przybywało ruin na całym świecie. Kiedy spoglądaliśmy na nasze solidne domy, wydawały się nam one nierealne, upiorne, chociażby z uwagi na swoją solidność. Dlaczego, w jaki sposób uniknęliśmy klęski — lub też — jak długo jej jeszcze unikniemy? Nasz nietknięty świat ukazał nam się nagle jako prosta dekoracja. Czemu więc ci, którzy byli powołani do zabrania głosu, nie skorzystali z tego, aby w tej dekoracji pomieścić swoje dzieła, aby tworzyć dla teatru? Ten problem porusza Dürrenmatt w najmniej chyba znanym swoim utworem pt. *Der Blinde*. Bohaterem utworu jest człowiek żyjący w świecie ruin, choć wydaje mu się, że świat ten jest nietknięty. Temat to p a r e x c e l l e n c e szwajcarski, choć autor umieszcza akcję w okresie wojny trzydziestoletniej.

Wojna się skończyła, maski opadły, dramat wydawał się skończony. Obecnie widzowie rozsiani są po całej Europie.

Jakże zuchwałą przygodą jest mimo to dzieło Dürrenmatta — że ograniczę się tylko do wymienienia najmocniejszego z naszych współczesnych autorów! Nie można absolutnie przewidzieć, w jakim kierunku pójdzie jego rozwój. Każda jego prapremiera może przynieść coś nowego.

Dürrenmatt widzi jasno komiczne zasoby paradoksu. Nie uważa, aby nasza epoka była godna tragedii. Oto, co pisze w Theaterprobleme: „Tragedia zakłada błąd, pokutę, karę, odpowiedzialność. We wrzawie naszego stulecia, przy końcu tego balu białej rasy, nie ma już winnych, nie ma odpowiedzialnych... Zbyt kolektywnie jesteśmy winni i zbyt kolektywnie kontynuujemy grzechy naszych ojców i przodków. Jesteśmy tylko prawnukami. To nasz pech, ale nie błąd: błąd istnieje tylko jako akt osobisty czy religijny. Komedia jednak jest na miarę naszych czasów. Nasz świat doprowadził nas zarazem do groteski i do bomby atomowej, podobnie jak obrazy Hieronima Boscha są zarazem apokaliptyczne i groteskowe. Ale groteska jest tylko paradoksem zmysłów, formą czegoś, co nie ma formy, obliczem świata bez oblicza; to nasuwa się samo przez się naszemu umysłowi, który zdaje się, nie może już się obyć bez pojęcia paradoksu — a także sztuce i naszemu światu, który istnieje jeszcze tylko dlatego, że istnieje bomba atomowa: tylko lęk przed bombą atomową podtrzymuje jego byt. Tragizm natomiast jest zawsze możliwy, nawet jeżeli tragedia w formie czystej jest niemożliwa. Możemy powodować tragizm przez komedię, tworzyć go bądź jako

moment grozy, bądź jako przepaść, która się otwiera. Czyż liczne tragedie Szekspira nie są komediami, z których wyrasta tragizm? Można by łatwo wyciągnąć wniosek, że komedia jest wyrazem rozpaczy, ale taka konkluzja nie przekonywa. Niewątpliwie, absurdalność, zagłada istniejącego świata mogą skłaniać do rozpaczy, ale to nie odpowiada temu światu; jest tylko odpowiedzią. Istnieje również inna odpowiedź: nie rozpaczać, zdecydować się stawić czoła temu światu, w którym żyjemy, podobni często do Guliwera wśród olbrzymów. Można zawsze pokazać człowieka odważnego".

„W wyniku edukacji, jaką zapewnił jej nasz wiek — pisze Dürrenmatt w Theaterprobleme — publiczność widzi w sztuce coś uroczystego, uświęconego, patetycznego. Komizm uchodzi za coś niższego, wątpliwego, ujemnego... W chwili jednak, kiedy dostrzeże się w nim element niebezpieczny, demaskatorski, stawiający żądania, moralny — puszcza się go jak rozpalone żelazo. Sztuka bowiem może być wszystkim, czym zechce, pod warunkiem, że pozostanie g e m ü t l i c h".

G e m ü t l i c h — dodaje Elisabeth Brock-Sulzer — Dürrenmatt nigdy taki nie jest. Ale ma humor — tę zaletę, która stała się dziś tak rzadka.

(fragmenty artykułu z miesięcznika „Preuves", przedruk wg. kroniki „Dialogu" nr 1 r. 1958)

Pisarz szwajcarski Friedrich Dürrenmatt urodził się 5 stycznia 1921 r. w Kunolfingen (kanton Bern) w rodzinie protestanckiego pastora. Na uniwersytetach w Bernie i Zurychu studiował po trosze wszystko, m. in. filozofię, teologię i historię sztuki. Przez pewien czas pociągało go malarstwo, następnie poświęcił się literaturze.

Debiutował w 1947 r. na scenie Züricher Schauspielhaus sztuką *Es steht geschrieben*. W ciągu następnych dwóch lat pracuje jako krytyk teatralny tygodnika „Weltwoche", pisze sztukę *Der Blinde* i komedię *Romulus der Grosse*.

Rozgłos przynosi mu następny utwór, komedia *Die Ehe des Herrn Mississippi*, której prapremiera odbyła się wiosną 1952 r. w monachijskim teatrze Kammerspiele. W rok później do repertuaru tego teatru wchodzi inna komedia Dürrenmatta pt. *Ein Engel kommt nach Babylon*.

Szósty z kolei utwór dramatyczny Dürrenmatta, komedia tragiczna *Wizyta starszej pani*, przynosi autorowi sławę światową. Z prapremierą sztuki wystąpił w styczniu 1956 r. Züricher Schauspielhaus. W ubiegłym sezonie sztukę tę wystawił m. in. Schiller-Theater w Berlinie zachodnim, Burgtheater w Wiedniu i paryski Thèâtre Marigny.

Dürrenmatt znany jest również jako autor ciekawych słuchowisk radiowych (m. in. *Die Panne* i *Abendstunde im Spätherbst*), licznych utworów satyrycznych oraz dwóch powieści kryminalnych: *Der Verdacht* i *Der Richter und sein Henker*. Dał się poznać także jako reżyser własnych sztuk i słuchowisk.

(Dialog nr 9/57)

Jan Świderski

Halina Jasnorzewska

Elżbieta Osterwianka

Projekt dekoracji do II-go aktu

Alicja Wyszyńska

Irena Hajdel

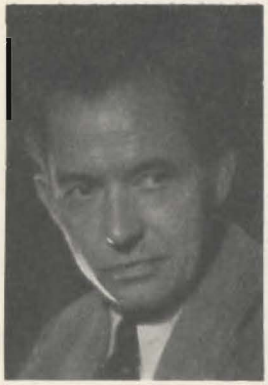
Roman Kłosowski

Bogusz Bilewski

Janusz Paluszkiewicz

Wiesław Mirecki

Wiesław Gołas



Eugeniusz Dziekoński

Stanisław Winczewski

Stanisław Gawlik

Bolesław Płotnicki

Stefan Wroncki

Witold Skaruch

Marian Trojan

Bolesław Ciesielski

Jan Gałecki

Cena zł 2.50

WZGraf. W-wa. Zam. 80. W-27.

Teatr Dramatyczny
m. st. Warszawy

Friedrich Dürrenmatt

ROMULUS WIELKI

Przekład: *Irena Krzywicka*
Scenografia: *Andrzej Sadowski*
Reżyseria: *Halina Mikołajska*
Andrzej Sadowski

Prapremiera luty 1959 r.

FRIEDRICH DÜRRENMATT

ROMULUS WIELKI

OSOBY:

Romulus Augustus, cesarz Zachodniego Rzymu . .	— *Jan Świderski*
Julia, jego żona	— *Halina Jasnorzewska*
	— *Elżbieta Osterwianka*
Rea, jego córka	— *Irena Hajdel*
	— *Alicja Wyszyńska*
Zenon Izauryjski, cesarz Wschodniego Rzymu . . .	— *Roman Kłosowski*
Emilian, rzymski patrycjusz	— *Bogusz Bilewski*
Mares, minister wojny	— *Janusz Paluszkiewicz*
Tullius Rotundus, minister spraw wewnętrznych . .	— *Wiesław Mirecki*
Spurius Tytus Mamma, prefekt konnicy	— *Wiesław Gołas*
Achilles, kamerdyner	— *Eugeniusz Dziekoński*
	— *Ludwik Pak*
Pyramus, kamerdyner	— *Stanisław Winczewski*
Apollyon, handlujący dziełami sztuki	— *Witold Skaruch*
Cezar Rupf, przemysłowiec	— *Stanisław Gawlik*
Phylax, aktor	— *Stefan Wroncki*
Odoaker, książę Germanów	— *Bolesław Płotnicki*
Teodoryk, jego siostrzeniec	— *Wojciech Pokora*
Phosphoridos, szambelan	— *Bolesław Ciesielski*
Sulphurides, szambelan	— *Jan Gałecki*
Kucharz	— *Marian Trojan*

Opracowanie dźwiękowe: *Tadeusz Baird*

Kierownik muzyczny: Janusz Jędrzejczak

Asystent scenografa: *Irena Burke*
Aniela Wojciechowska

Inspicjent: *Elżbieta Wieczorkowska*
Sufler: *Wanda Sierakowska*
Kierownik Techniczny: *Ryszard Kowalski*
Brygadier Sceny: *Makary Majewski*
Światło: *Nikodem Stępniewski*

Charakteryzacja: *Helena Maniowa*
Edward Świętochowski

Kostiumy wykonano pod kierownictwem:
Wiktorii Jędrzejewskiej
Wincentego Wtulicha

Kier. prac. malarskiej — *Jan Molga*
Kier. prac. modelatorskiej — *Janusz Ciarkowski*
Kier. prac. stolarskiej — *Stanisław Kręgiel*
Kier. prac. szewskiej — *Antoni Wichliński*
Kier. prac. tapicerskiej — *Eugeniusz Nowak*
Efekty akustyczne — *Czesław Szydziak*

Dyrektor Teatru
Marian Meller

Kierownictwo Artystyczne:
Jan Kosiński, Marian Meller,
Ludwik Renè, Jan Świderski

Kierownictwo Literackie:
Konstanty Puzyna