



PAŃSTWOWY TEATR ŚLĄSKI  
IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO  
W K A T O W I C A C H

**P** AŃSTWOWY  
**T** EATR  
**S** ŁĄSKI

IMIENIA  
STANISŁAWA  
WYSPIAŃSKIEGO  
W KATOWICACH

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY  
JERZY KALISZEWSKI



SEZON  
TEATRALNY  
1961/62

SPIS TREŚCI: FRIEDRICH DÜRRENMATT — KOMEDIA JEST  
JAK PUŁAPKA NA MYSZY ●

FRIEDRICH DÜRRENMATT — OKREŚLENIE POZYCJI ●

ANDRZEJ WIRTH — OD BRECHTA DO DÜRRENMATTA ●



PROJEKTY KOSTIUMÓW JÓZEF SZAJNA

REPRODUKCJE WYKONAŁ BRONISŁAW STAPIŃSKI

OPRACOWANIE GRAFICZNE ZENON MOSKWA

FRIEDRICH  
DÜRRENMATT

MUZYKA  
PAUL BURKHARD

FRANK V

OPERA  
BANKIERSKA

(OPERA EINER PRIVATBANK)

PRZEKŁAD  
IRENA KRZYWICKA  
PRZEKŁAD WIERSZY  
JOANNA KULMOWA

PREMIERA 29 CZERWCA 1962



FRIEDRICH DÜRRENMATT



**FRIEDRICH DÜRRENMATT** zaliczany jest dziś powszechnie do najwybitniejszych dramaturgów świata. Urodził się 5. I. 1921 r. w miejscowości Kunolfingen, należącej do kantonu berneńskiego. Ojciec, znany pastor protestancki zapewnił mu staranne wykształcenie: Dürrenmatt studiował filozofię, historię sztuki i teologię na Uniwersytetach w Zurichu i Bernie. Debiut dramatyczny Dürrenmatta odbył się na scenie Züricher Schauspielhaus, dokładnie 15 lat temu. „Es steht geschrieben” nie zachwycała krytyków ale zwróciła ich uwagę na oryginalność talentu młodego pisarza. Teatr w Zurichu nie tracił też kontaktu z pisarzem wystawiając w latach późniejszych wszystkie sztuki słynnego dramaturga. Do najgłośniejszych utworów Dürrenmatta, które przyniosły mu światową sławę, należą przede wszystkim: „Wizyta starszej Pani”, (premiera odbyła się w Zurichu w 1956 r.), „Romulus Wielki”, „Missisipi”, „Frank V” oraz „Fizycy”. Jak wynika z wywiadu udzielonego ostatnio Polskiemu Radiu, Dürrenmatt kończy obecnie nową komedię, która — jak sądzi — będzie jedną z najlepszych jego sztuk. Twórczość słynnego szwajcarskiego pisarza popularyzuje u nas Teatr Dramatyczny w Warszawie, który wystawił większość jego dzieł. Premiera Franka V jest pierwszą próbą ekspozycji dzieł Dürrenmatta na Śląsku.

FRIEDRICH DÜRRENMATT

# KOMEDIA JEST JAK PUŁAPKA NA MYSZY

Środkiem, przy pomocy którego komedia osiąga swój dystans, jest pomysł. W tragedii nie ma pomysłów. Dlatego też niewiele jest tragedii, których materiał dramatyczny został wymyślony. Nie chcę przez to powiedzieć, że starożytni autorzy tragedii nie mieli pomysłów, jak to bywa na ogół dzisiaj. Nieprześcigniony ich artyzm polegał na tym, że nie trzeba im było pomysłów. To jest oczywiście różnica. Pozostała nam tylko komedia. Nasz świat doszedł w równym stopniu do groteski, jak i do bomby atomowej — tak jak groteskowe są apokaliptyczne obrazy Hieronima Boscha. Groteskowość ta jednak jest tylko zmysłowym wyrazem, paradoksem zmysłów: kształt czegoś bezkształtnego, oblicze „świata bez oblicza” nie może istnieć — jak i nasze myślenie — bez pojęcia paradoksu.

Tragiczność jednak możliwa jest i wtedy, gdy nie może już istnieć czysta tragedia. Tragiczność wydobyć możemy z komedii, ukazać jako coś przerażającego, jako rozwierającą się nagle przepaść. W tym sensie wiele tragedii Shakespeare'a będzie komediami, z których wyłania się tragiczność.

Nasuwa się tu może komuś konkluzja, że komedia jest wyrazem rozpacz — nie jest to jednak konkluzja obowiązująca. Pewnie, kto ujrzy bezsens, beznadziejność tego świata, ten będzie rozpaczał. Rozpacz ta jednak nie będzie następstwem świata: będzie odpowiedzią, jaką ktoś daje światu, jego — powiedzmy — decyzją, by żyć na tym świecie, na którym czujemy się niekiedy, jak Guliwer wśród olbrzymów. On również cofał się o krok, by z pewnego dystansu ocenić swego przeciwnika, by się zdecydować — walczyć, czy ustąpić. Zawsze jeszcze można ukazać odważnego człowieka.

Utracony porządek świata może być odzyskany. (...) Świat (a więc scena, która jest tym światem) jest dla mnie czymś niesamowitym, straszliwą zagadką, którą trzeba przyjąć, ale przed którą nie wolno kapitulować. Świat jest większy, niż człowiek. Niekiedy widoczne są w nim rysy groźne, które oglądane z zewnątrz nie wydają się aż tak groźne — nie mam jednak prawa i nie stać mnie na to, by stanąć poza nim.

I wreszcie: dopiero pomysł, dopiero komedia, czyni anonimową publiczność — rzeczywiście publicznością, z którą trzeba się liczyć i na którą można liczyć. Właśnie pomysł zamienia najłatwiej widzów teatralnych w masę, którą można zaatakować, podejść, przechytrzyć, zmusić do wysłuchania rzeczy, których normalnie nie chciałyby wysłuchać. Komedia jest, jak pułapka na myszy, w którą widz zawsze wpadał i wpada.

(Dialog, Kronika nr 6/58)

(skrót)

FRIEDRICH DÜRRENMATT

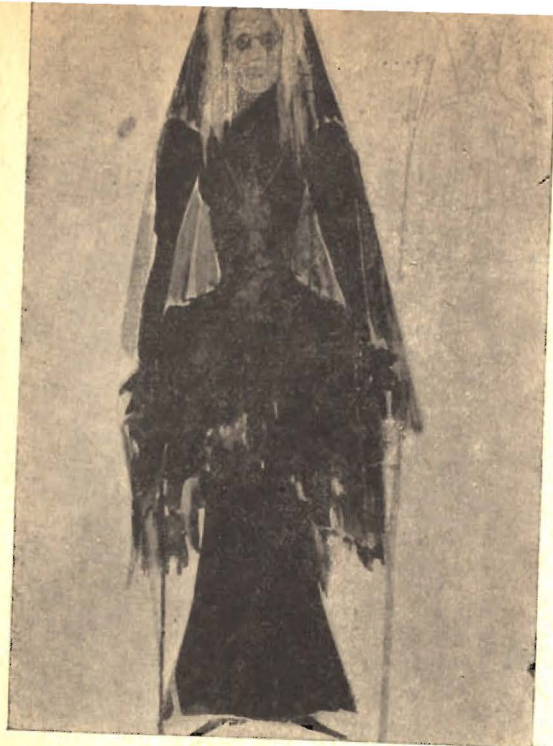
# OKREŚLENIE POZYCJI

PRZEŁOŻYŁ ANDRZEJ WIRTH

**HYPOTHESES FINGO**, którą obrała moja dramaturgia, nie można do końca przewidzieć. Nie porzucając bynajmniej elementu komediowego, zabawowego jako środka, przeszła od „myślenia o świecie” do „myślenia o światach”.

I nie dlatego, aby poddać krytyce myślenia filozoficzne, przyrodnicze czy teologiczne, lecz aby zająć się czymś zgoła innym. W tym kierunku należy też interpretować „Franka V”, nie jako sztukę o strukturze ekonomicznej społeczeństwa (tak odczytana byłaby zbyt naiwna i powierzchowna) lecz jako rzecz o jakimś wymyślonym modelu. Modelu czego? Modelu ludzkich stosunków, które są możliwe.

Tu konieczne odcięcie się: Wszelka dramaturgia jest uwarunkowana przez swój cel. Celem jej może być „odtworzenie świata”. Pytanie brzmi zatem: Czy istnieje jakaś inna dramaturgia? Czy możliwy jest jakiś inny cel, niż „odtworzenie świata”? Uściślenia: Jeśli dramaturgia stawia



przed sobą zadanie odtworzenia świata, trzeba wyjaśnić, czy jest to w ogóle możliwe. Przyjmijmy, że dramaturgia jest sztuką pisania utworów teatralnych. Pytanie brzmi wtedy: jak teatr może odtworzyć świat? Brecht uważa, że jest to zagadnienie społeczne. I ma rację. Światem, który może być odtworzony przez teatr, jest społeczeństwo i tylko społeczeństwo może nim być. Także i w tym należy zgodzić się z Brechtem, że wówczas owo odtworzenie musi być zgodne z rzeczywistością. Jeśli dramaturgia zmierza do „odtworzenia świata”, musi poddać się maksymie Newtona: *Hypotheses non fingo*. Będzie ona pod względem „naukowo-przyrodniczym” za-

leżna od teorii o świecie, na której się opiera, której zwycięstwo albo klęska określa w niej aktualną zawartość prawdy. (Odnosi się to również do pisarza religijnego, o ile chce on przedstawiać świat ze stanowiska wiary: Wiara nie jest dla niego bynajmniej hipotezą, jeśli naprawdę wierzy).

Matematyka jako przykład: Jeśli zrezygnowało się z celu, jakim jest „odtworzenie świata”, trzeba przystąpić do przedstawiania „światów możliwych”, „ludzkich stosunków, które są możliwe”. Dramaturgia nie jest już uwarunkowana „przyrodniczo” lecz „matematycznie”. Stanie się to jasne, jeśli sobie przypomnimy, że pisze się rozprawy matematyczne o „Własnościach struktur skomplikowanych, nieskończonych,



wykonywanych jedynie jako pojęcie i w ogóle jeśli to możliwe rozważanych tylko hipotetycznie”. Niebezpieczeństwo wpadnięcia w próżnię. Jeśli już odrzucony został postulat, aby świat teatru i rzeczywistości odpowiadały sobie, wówczas osiąga się nowy rodzaj swobody. Lecz i tutaj niebezpieczeństwo. Zaletą dawnej dramaturgii było jej oddziaływanie; ponieważ tak widziała świat, jak go przedstawiała, mogła również w sposób bezpośredni zajmować wobec niego stanowisko. Zorientowana społecznie, była zarazem skuteczna politycznie (odnosi się to również do klasyków). Interpretowała świat, a publiczność życzy sobie, aby interpretowano jej

świat. Niebezpieczeństwo dramaturgii opartej o inne założenia polega na jej skłonności do wpadania w próżnię, do gubienia się w materii czysto estetycznej czy też jedynie „wydumanej”.

Punkt wyjścia: Jeśli punkt wyjścia jest fikcją jak np. gangsterski bank Franka V, a nie rzeczywistość, jak np. gangsterska monarchia Ryszarda III (wiem oczywiście, że w samej rzeczy była to również fikcja Szekspira), wówczas postulat, aby dzieło sztuki było zgodne z sobą, już nie wystarcza. Fikcja musi zawierać w sobie także rzeczywistość „świat możliwy” musi w sobie zawierać także „świat rzeczywisty”. Trzeba umieć więcej dojrzeć w banku gangsterskim niż tylko ów bank. Rzeczywistości trzeba przeciwstawiać w te-

atrze nadrzeczywistość. Z fikcji muszą wynikać „mity”, w przeciwnym razie fikcje te pozbawione są sensu. Błąd tkwi najczęściej w samym punkcie wyjściowym: fikcja nie powinna być stworzona jako czysty absurd. Absurdalność nie zawiera w sobie nic.

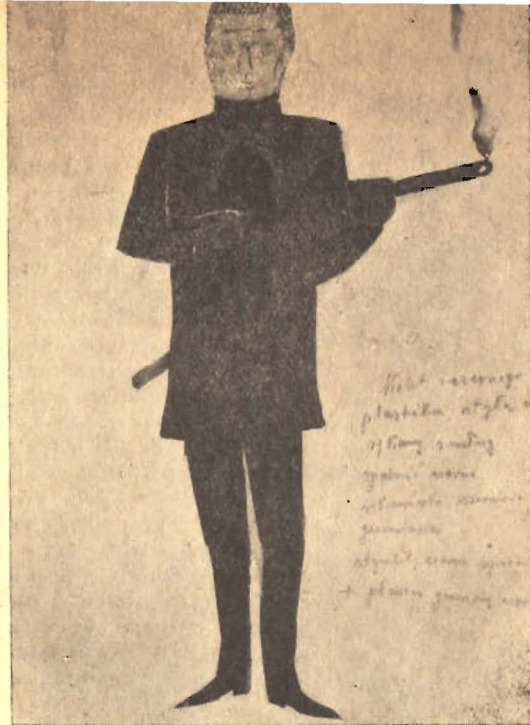
Zadanie krytyki: Ja nie interpretuję świata. Nie jest to moim zadaniem jako pisarza teatralnego. Nie chcę przez to powiedzieć, że Frank V nie może się przyczynić do wyjaśnienia określonej struktury ludzkich stosunków. Jest to z punktu widzenia logiki nader możliwe. Lecz roztrząsanie tego, co można wyjaśnić, posługując się mymi dziełami, nie jest moim zadaniem, a nawet zapewne w ogóle nie jest zadaniem, które mógłbym uczciwie wykonać.





Moje domniemanie, że również i w moich dziełach dramatycznych jest jakieś narzędzie do interpretowania świata, opiera się w mniejszym stopniu na logicznym poznaniu, ile na wierze, że myśl artysty nie jest w stanie oderwać się od świata. To wszystko jednak nie pozbawia krytyki obowiązku czynienia tego właśnie, czego ja sobie zabraniam — odkrywania świata tkwiącego w moich możliwych światach. On przestaje tworzyć, a zaczyna wysnuwać konsekwencje myślowe. Jeśli to pojmuję, wówczas jego krytyka staje się również nieodzownym kamieniem probierczym.

Tendencja: Uporczywie powracająca idea, będąca w zasadzie wymysłem niemieckich głów, że chodzi o tendencję, udaremniła już odtworzenie wielu sztuk teatralnych. Reżyserowano uwzględniając tendencję, a nie uwzględniając akcji, widz był już z góry uważany za głupiego. Ja z zasady nie piszę sztuk dla głupców. Jeśli coś w Franku V wygląda na tendencję, np. „Die Strase unterblieb, auch das Gericht, und die Gerechtigkeit rentiere nicht”, to odnosi się to, ściśle biorąc, tylko do sztuki; jeśli miałyby być ważne również dla rzeczywistości, to tym gorzej dla niej. Dwa najważniejsze zadania reżyserii na tym polegają, aby — na zewnątrz — jakąś historię opowiedzieć w teatrze bezbłędnie i zajmująco i — od wewnątrz — aby wyjaśnić aktorowi, dlaczego w tej właśnie sytuacji wypowiedzieć musi to właśnie zdanie. Każda sztuka posiada oczywiście jakąś tendencję, jeszcze ściślej: tendencje. Tylko reżyser (lub krytyk) często popełniają ten błąd i wierzą, że dramaturg zawsze wychodzi od problemu. Jest przesąd równie prymitywny jak ten, że w sztuce teatralnej osoby po-



winny się „rozwijac”. Dramaturg może wyjść od tematów, które zawierają problemy. Jest w tym różnica. Wówczas musi jedynie spokojnie pracować nad tematem, nie zaś nad problemami. Nie żąda się również od natury, aby zawierała problemy, lub zgola je rozwiązywała. Natura tylko w tym stopniu zawiera problemy, w jakim szukamy w niej owych problemów. Tylko wtedy wyraża jakąś „tendencję”, jeśli zostanie przez fizyka skłoniona do tego, aby przejść pewne reakcje, które on następnie odtwarza a w formie relacji fizycznej, formuluje. Mnie jako dramaturgowi jest w chwili pisania całkiem obojętne, jakie osądy krytyk tym razem wyprowadzi ze mnie,

zaiste, nawet nie odmawiam mu do tego prawa. Ale i scena powinna również mało troszczyć się o te ewentualne „wydźwięki”. Tylko w ten sposób zachowa związek z tym, co elementarne. Tylko wtedy w pełnej czystości pokazuje się ona chętnie także myślącemu widzowi, zaś udziałem pytającego staną się odpowiedzi, które sam znajduje, ponieważ sam stawiał pytania. We Franku np. pojawi się w nim mgliste zrozumienie, że nie może istnieć demokracja gangsterska, albo też, że w ogóle nie istnieje pretensja do spełnienia nieuzasadnionych nadziei. Wartość sztuki teatralnej polega na jej sile ewokowania problemów, nie zaś na jej jednoznaczności.

**Prawda:** Pisanie prawdy natrafia wtedy na wielkie trudności, jeśli właśnie ono jest założeniem. Założenie, aby pisać prawdę musi zawierać w sobie pytanie o samą prawdę, a wówczas problem staje się prawie nierozwiązalny. Jeśli jednak przy pisaniu nie troszczymy się o prawdę, nagle staje się niemożliwe, aby jej nie pisać. Jawi się niezamierzona.

**Zaufanie do publiczności:** W ostatniej instancji i przede wszystkim dramaturgia jest szukaniem tego, co elementarne. Recepcja sztuki jest procesem elementarnym. Publiczność nie troszczy się bynajmniej o to, po co coś zostało napisane, cel jej nie emocjonuje. Publiczność jest nastawiona na to, co trwa tylko chwilę. Instynktownie przyswajają sobie scenę, to co jest grą, wyobraża sobie jako własną sprawę, chce zobaczyć swoje odbicie, skonfrontować własną rzeczywistość z rzeczywistością sztuki. Należy zaufać wyobraźni, jaką dysponuje publiczność. Ona sama dostrzega w prywatnym banku Franka V stereotyp państwa. To jej słuszone prawo. Odważa się współdziałać,

współuczestniczyć. Czy jest to tylko pobożne życzenie pisarza? Być może. Bez zaufania do publiczności żadna dramaturgia nie jest możliwa. Odpowiedź na pytanie Małgosi: Autor nie jest ani cynikiem, ani moralistą. Nie uważa za problematyczną ani swojej osoby, ani swojej wiary, ani swoich przekonań, ani swoich wątpliwości, chociaż wie, że nieświadomie te czynniki odgrywają jakąś rolę. Właśnie dlatego. Liczą się jedynie jego próby i eksperymenty warsztatowe. Źródło wszelkiej dramaturgii jest w dążeniu, aby teatr uczynić możliwym, wywołać na scenie czar, grać wraz ze sceną. Teatr jest rzeczą twórczej radości życia, najbardziej pierwotnej energii życiowej. Jednakże energia ta zależy od wstrząsów epoki, czuje się zagrożona, sumienie ludzkie obudzone, dzisiaj być może jeszcze bardziej nieodzowne niż kiedykolwiek, lecz w rzeczy samej działające instynktownie. Również i dzieci bawią się podczas wojny w wojnę, a nie w pokój. W płaszczyźnie tego, co bezpośrednio dane, istnieją tylko dwa rodzaje teatru: teatr udany i nieudany. Empiryczne rzemiosło staje się dopiero wtedy wykoncypowaną dramaturgią kiedy się żąda odeń odpowiedzi na dramaturgiczne pytanie Małgosi: W jaką dramaturgię wierzysz? Autor odpowiada wówczas, uzależniając odpowiedź od Małgosi, która je stawia, w zależności od sztuki która domaga się od niego takiego pytania.

(Postowie do sztuki „Frank der Fünfte“, Opera prywatnego banku).

OD  
BRECHTA  
DO  
DÜRRENMATTA

Z okazji prapremiery „Opery bankierskiej” Friedricha Dürrenmatta powstało pytanie, jaki jest stosunek tego utworu do Brechta, zwłaszcza zaś do „Opery za trzy grosze”. Odpowiedź ważna jest nie tylko dla widza, musi ją sobie uświadomić również inscenizator. Krytyka na Zachodzie próbowała już odpowiedzieć na to pytanie. Zauważono, co najbardziej powierzchowne: podobieństwo założenia, stylu, tonacji. Po premierze szwajcarskiej rozległy się głosy, że mamy do czynienia niemal z plagiatem. Pochopność takich ocen zniechęciła autora, który w udzielonym niedawno wywiadzie z lekceważeniem mówił o próbach odczytania jego dzieła z perspektywy Brechta. A jednak poważna interpretacja musi wyjść od ustalenia tej zależności. Zaprasza do tego sam Dürrenmatt, podejmując tak programową wyprawę w pobliże autora „Opery za trzy grosze”. To zbliżenie wydaje się prawie prowokujące. Prowokuje do porównania satyrycznej ostrości obu dzieł. „Opera za trzy grosze” wydaje się dzisiaj niektórym przekazem atmosfery obyczajowej *roaring twenties*. O trzydzieści lat późniejszy „Frank V” Dürrenmatta wydaje się znacznie bardziej radykalną satyrą społeczną. Czy to czas zdystansował Brechta, czy też Brecht był pisarzem mniej ra-

dykalnym w krytycyzmie społecznym od Dürrenmatta? Oto sedno wątpliwości, jakie ogarniają widza.

Trzeba na sprawę spojrzeć nie z perspektywy wrażeń teatralnych, lecz historii literatury. Wedekind, Kaiser, Sternheim dążyli do zdemaskowania społecznej „istoty rzeczywistości” nie przez naturalistyczne odbicie, lecz przez parodystyczną ironię. Dzięki nim dokonana się rehabilitacja „chwytu artystycznego”. Wedekind chciał oburzać burżuazję, ośmieszyć jej system obyczajowy. Wedekind (piszący w latach dwięćdziesiątych!) różnił się od naturalistów (Ibsena i Hauptmanna) dialogiem i sytuacjami. Wszystkie postacie wyrażał tym samym idiomem. Budował model rzeczywistości a nie rzeczywistość. Jego model nie wyrażał jak u Kafki, Trakla czy Strindberga sytuacji egzystencjalnych. Wedekind dążył do spotęgowania, przerysowania i skarykaturowania rzeczywistości lat dwudziestych.

Brecht stał się spadkobiercą tej parodystycznie stylizowanej krytyki społecznej, rozwiniętej przez Sternheima („Die Hose”, 1911). Jest też niejaki podobieństwo w postawie Wedekinda i młodego Brechta. Wedekind obrażał publiczność mieszczańską, lecz zarazem oczekiwał od niej oklasków.

„Opera za trzy grosze” zbudowana została na zasadzie satyrycznego modelu rzeczywistości. W „Mahagonny” modelem kapitalizmu jest fantastyczne miasto, w którym jedynym przestępstwem jest brak pieniędzy. To, co Dürrenmatt w swojej terminologii nazywa „konstelacją dramaturgiczną” nie jest niczym innym, jak wywiedzionym z tej linii historyczno-literackiej chwytem artystycznym. Został on udoskonalony i podniesiony do rangi poetyki.

Było to możliwe dzięki wykorzystaniu doświadczeń artystycznych Wedekinda, Sternheima, Kaisera, Brechta. W wypadku Dürrenmatta mamy do czynienia nie tylko z formalną, ale i merytoryczną kontynuacją. Hans Mayer pierwszy bodaj dostrzegł znamienne odwrócenie tezy „Opery za trzy grosze”. Brecht mówił: gangsterzy także są mieszczańami. Dürrenmatt mówi: wszyscy mieszczańie są gangsterami. Radykalizacja tezy, czy radykalizacja rzeczywistości?

Niewątpliwie w ostatnich trzydziestu latach nastąpiła radykalizacja rzeczywistości kapitalistycznej. Pogłębiły się sprzeczności wewnętrzne systemu, wzrosła jego gotowość do składania krwawych hekatomb z ludzi w wojnach imperialistycznych i kolonialnych. Zmienne fale prosperity nie są w stanie przesłonić morderczej istoty systemu. Model Dürrenmatta parodiuje zatem rzeczywistość, która niejako sama siebie zdążyła już sparodiować. Ale czy teza wynikająca z modelu Dürrenmatta jest istotnie radykalniejsza od tezy Brechta?

Dürrenmatt ze zdumiewającą precyzją prowadzi widza do konkluzji. Brzmi ona: zbrodnie systemu są niekaralne. Otylia Frank z okrutnym gestem Klary Zachanassian z „Wizyty starszej pani” żąda w ostatniej scenie sprawiedliwości. Żąda kary za zbrodnie, które popełniła ona i jej bank. Ale jej zbrodnie mają w sobie coś wielkiego, ponieważ należą do systemu. Prezydent państwa obiecuje Otylii jedynie łaskę.

Konkluzja „Franka V” nie jest parodią. Zbrodnie systemu pozostają bowiem rzeczywistości niekaralne. Ale niekaralne w ramach systemu, w jakim zostały popełnione, ponieważ należą do jego istoty. Jesteśmy o krok od morału: zbrodnie systemu mogą być ukarane tylko przez inny system.

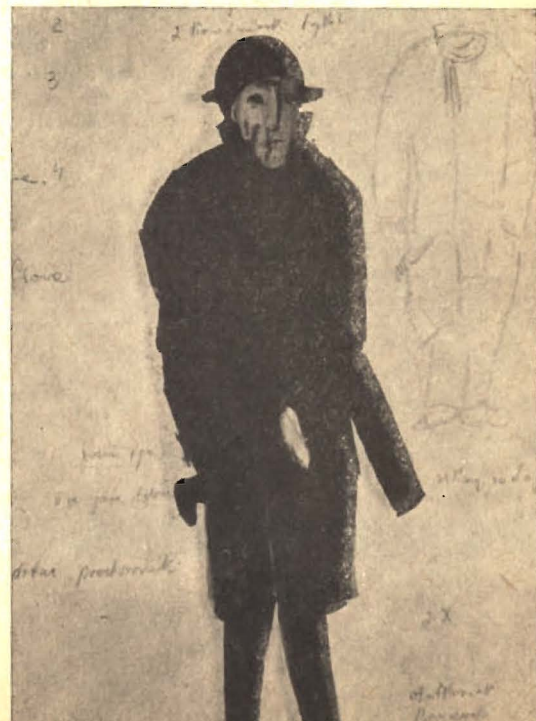
Tego właśnie morału Dürrenmatt nie wypowiada i to go różni od Brechta. Jeżeli nie tak wyraźnie od Brechta z „Opery za trzy grosze”, to na pewno od Brechta z Lehrstücków i późniejszych sztuk parabolicznych. Dürrenmatt bowiem w swoim stosunku do dobra i zła zajmuje stanowisko teologiczne. Zło jest rozumiane jako konieczne uzupełnienie dobra. Prezydent państwa przed którego trybunałem staje w końcowej scenie „Opery bankierskiej” Otylia nie jest już ziemskim władcą, lecz wyrozumiałym i niezbyt o świat się troszczącym Panem Bogiem. Oto i różnica, którejśmy poszukiwali. Parodia „Franka V” jest ostrzejsza od parodii „Opery za trzy grosze”, ale jego teza jest mniej radykalna, ponieważ każe domyślać się motywacji teologicznej a nie wyłącznie krytyczno-społecznej. Dürrenmatt uczył się nie tylko u Brechta, lecz także terminował u Kafki (opowiadania z tomu „Die Stadt”). Konstelacje dramaturgiczne, jakie bu-

duje, nawet wtedy, kiedy powołał je do życia zamiar krytyczno-społeczny, nie rezygnują z pretensji do motywacji egzystencjalnej. W rozumieniu Dürrenmatta moralitet zachował coś ze swojej pierwotnej funkcji. Służy nie tylko do wypowiedzenia pewnej tezy społecznej, ale również teologicznej. Dürrenmatt chce zbadać jak możliwa jest sprawiedliwość w kapitalizmie. Ale stawia sobie również pytanie jak możliwa jest sprawiedliwość absolutna. Dla Brechta był to problem pozorny. Dla autora „Kraksy” i „Wizyty starszej pani” jest to problem istotny, może nawet najistotniejszy.

Pisząc „Franka V” Dürrenmatt kontynuuje wielką linię literatury niemieckiej, ale kontynuuje także siebie:

W scenie końcowej Otylia zjawia się przed Prezydentem i żąda sprawiedliwości absolutnej. Zjawia się jak Klara Zachanassian i przemawia jej słowami. Tylko że sytuacja jest odwrócona. Klara Zachanassian żądała w „Wizycie starszej pani” kary dla Illa. Otylia Frank żąda jej dla siebie. „Gerechtigkeit, auch wenn sie mich vernichtet”. Jest w tym ten sam patos oskarżenia, przerastający zasięg ziemskiego wymiaru sprawiedliwości i odwołujący się do czegoś nieokreślonego poza nim, do jakiejś wartości absolutnej. Parodystyczna krytyka społeczna przenosi się w wyższy i niesprawdzalny wymiar.

ANDRZEJ WIRTH



W PRZYGOTOWANIU:

DUŻA SCENA

TADEUSZ RITTNER

WILKI W NOCY

MICHAŁ LERMONTOW

MASKARADA

SZEKSPIR

HAMLET

TEATR ROZMAITOŚCI

ILJA ILF I EUGENIUSZ PIETROW

DWANAŚCIE KRZESEŁ

JACINTO BENAVENTE

GRA INTERESÓW

MAŁA SCENA

JEAN ANOUILH

ANTYGONA

ZOFIA NAŁKOWSKA

DOM KOBIET

CENA ZŁ 2,50

**NR**

**18**

FRIEDRICH  
DÜRRENMATT

MUZYKA  
PAUL BURKHARD

FRANK V

OPERA  
BANKIERSKA  
(OPER EINEER PRIVATBANK)

PRZEKŁAD  
IRENA KRZYWICKA

PRZEKŁAD WIERSZY  
JOANNA KULMOWA

PREMIERA 29 CZERWCA 1962

## OBSADA:

Fraugott, prezydent państwa  
Frank V, dyrektor banku  
Otylia, jego małżonka  
Herbert, ich syn, późniejszy Frank VI  
Franciszka, ich córka  
Böckmann, prokurent  
Richard Egli, szef personalny  
Fryda Fürst, pracownica banku  
Häberlin,

Kappeler, }  
Schmalz, } — urzędnicy bankowi

Päuli Neukomm, }  
Heini Zurmühl, } — praktykanci bankowi

Pan Schlumpf, przemysłowiec  
Guillaume, starszy kelner

— Adam KWIATKOWSKI  
— Mieczysław JASIECKI  
— Halina CIESZKOWSKA  
— Bohdan KRAŚKIEWICZ  
— Liliana CZARSKA  
— Tadeusz LUBERADZKI *Kores*  
— Janusz CHEŁMICKI  
— Irena TOMASZEWSKA  
— Stanisław BRUDNY  
— Zbysław ICHNIEWSKI  
— Andrzej SZAJEWSKI *Korak*  
— Zbysław JANKOWIAK  
— Andrzej ANTKOWIAK  
— Jerzy BIŃCZYCKI  
— Władysław KORNAK  
— Jerzy BIELECKI

## MUZYKA

PAUL BURKHARD

SCENOGRAFIA  
JÓZEF SZAJNA

KIEROWNICTWO MUZYCZNE  
WŁODZIMIERZ ROMANOWSKI

REŻYSERIA  
JERZY JAROCKI



**WICEDYREKTOR TEATRU  
KAZIMIERZ KULESIŃSKI**

Inspicjent **BOLESŁAW WAWROS**, kontrola tekstu — **MARIA KISIELEWSKA**, kier. techniczny **BOGDAN CHOMIAK**, kierownik sceny **FRANCISZEK KOBYLARZ**, kierownik oświetlenia **JAN KRĘŻEL**, kierownicy pracowni teatralnych: krawieckiej męskiej **MICHAŁ WALCZAK**, krawieckiej damskiej **MAŁGORZATA KUCIEŁOWA**, perukarskiej **PAWEŁ GRABOWSKI**, stolarskiej **ROMAN SZCZEPAN**, malarskiej **ANTONI UNDEROWICZ**, modelarskiej **STANISŁAW MOZEJKO**, tapicerskiej **JERZY RAJWA**, szewskiej **BERNARD MALINOWSKI**, ślusarskiej **WŁADYSŁAW BACZYŃSKI**