

Ryszard Strzelecki

Fizycy Friedricha Dürrenmatta — wezwanie do odpowiedzialności

"Nam zaś przystoi tylko komedia"
(F. Dürrenmatt, *Problemy teatru*)

Tymi oto słowami zwraca się Dürrenmatt do współczesnych. Ale też od razu należy przestrzec, że nie jest to tylko mało znacząca konstatacja jednego z głównych przedstawicieli współczesnej twórczości dramaturgicznej. W rozległym spektrum gatunków dzisiejszego teatru, zdaniem Dürrenmatta, brak tragedii. Brak — gdyż nie jest ona możliwa.

Po to, by mogła istnieć tragedia — stwierdza pisarz — musi istnieć świat zamknięty, w którym wszystko jest jednoznaczne. W czasach dzisiejszych wszystko jest komiczne i tragiczne zarazem, ponieważ świat nasz nie jest zamknięty, ponieważ nic nie jest jednoznaczne. Tragedia prawdziwa mogła istnieć tylko w antyku. Jest od początku do końca związana ze starożytnością. Wymaga bowiem określonego systemu wierzeń, przynajmniej zbliżonych do religii antycznej Grecji. Nie istnieje tragedia chrześcijańska. Również Shakespeare nie napisał ani jednej tragedii w czystym sensie tego słowa¹.

Wobec tego utworom współczesnym, w których "nic nie jest jednoznaczne", w zgodzie z tradycyjnym nazewnictwem, Dürrenmatt przydziela termin komedia. Jego denotacja jest naturalnie tak rozległa jak terminu dramat, z tym jedynie zastrzeżeniem, że chodzi tu o dramat współczesny. W tej też sytuacji termin komedia traci zdolność typologiczną i zaczyna funkcjonować jako wyraz prywatnych poglądów samego autora, pełną zaś i poniekąd wzorcową egzemplifikację zyskuje w jego pisarskim dorobku. Ma też zagwarantowane miejsce w podtytułach poszczególnych sztuk, np.: "Niehistoryczna komedia histo-

¹ F. Dürrenmatt, Z rozmowy w "Dialogu". "Dialog" 1963, z. 3, s. 81.

ryczna" (*Romulus wielki*), "Komedia fragmentaryczna" (*Anioł zstąpił do Babilonu*), "Tragiczna komedia" (*Wizyta starszej pani*), "Komedia" (*Małżeństwo pana Misisipi, Frank V, Herkules i stajnia Augiasza, Meteor, Anabaptyści* i in.). Termin ten we wszystkich przypadkach przypomina o anonimowości świata i zagubieniu człowieka w nieprzezroczystym układzie sił — każde z dzieł nosi to właśnie piętno, każde jednak zbudowane jest inaczej. W cytowanej przed chwilą wypowiedzi autor zastrzega:

Nie zaczynam od teorii, ani od wymyślenia sobie jakiejś jednolitej poetyki dramatycznej, jakiej chciałbym pozostać wierny w całej swej twórczości (...) Nie ma jednolitej poetyki, bo nie ma jednej niezmiennej rzeczywistości scenicznej — i dodaje — teoria nie ma właściwie żadnego znaczenia dla pisarza zajmującego się tworzywem².

Przegląd dokonań pisarskich szwajcarskiego dramaturga wyraźnie opinie te potwierdza. Zróżnicowanie poetyki zachodzi nie tylko pomiędzy tekstami sztuk, ale jest ono wyraźne w strukturze poszczególnych tekstów.

Znakomitym tego przykładem są właśnie *Fizycy*, gdzie Danuta Żmij dostrzega "miazgę elementów z różnych parafii: sztuka kryminalna ożeniona z tragifarsą, «Zeitstück» z komedią słowną, dramat psychologiczny z groteską"³. W ekspozycji dramatu autor dopowiada jeszcze inną, znaczącą ewentualność — "tragedia satyryczna". Naturalnie żaden z tych elementów czy żadna z tych tendencji nie pojawia się przypadkowo. Rządzi nimi zarówno indywidualny układ przedstawionej w *Fizykach* "historii", jak i — co niewątpliwie ważniejsze — docelowy kształt Dürrenmattowskiej wizji świata.

Jakież zatem cel proponowanego tu odczytania dramatu? Skoro realizuje on generalne założenia i światopogląd komedii, interesować nas będzie, jak w tym wypadku to się dokonuje. Toteż lektura winna nade wszystko wydobyć indywidualne piętno utworu, wskazać funkcję poszczególnych elementów, tych zwłaszcza, które powodują różnorodne nachylenia genologiczne i w powiązaniu ze sobą kształtują jego ostateczne przesłanie.

² *Ibidem*, s. 78-79.

³ D. Żmij, *Fizycy — czyli rezygnacja*. "Dialog" 1963, z. 2, s. 119.

Przełóżając repertuar określeń gatunkowych, dochodzimy do wniosku, że bez trudu dramat daje się umieścić w obszarze denotacji takich pojęć, jak groteska, tragifarsa czy tragicomedia. Znacznie więcej zastrzeżeń wzbudza natomiast umieszczenie go w obszarze denotowanym przez dramat psychologiczny, sztukę współczesną ("Zeitstück") czy też sztukę kryminalną. Gatunki te stawiają przecież znacznie wyższe wymagania, wyraźniej też roszczą sobie prawo do wyłączności (czego sztuka o fizykach zapewnić im nie może). Postrzegane w niej połączenie problematyki poważnej z komizmem, liczne sytuacje groteskowe, kolizje, konflikty, paradoksy, chwytne farsowe, przejawy "czarnego" humoru i ludycznej wesołości dają niewątpliwie priorytet pierwszej trójce.

W naszych rozważaniach bynajmniej jednak nie chodzi o określenie rangi, hierarchii czy wyrazistości rysujących się w dramacie tendencji gatunkowych, unikamy typowych procedur analizy genologicznej, tym bardziej powstrzymamy się też od umieszczania *Fizyków* w polu istniejących dziś konwencji dramaturgicznych, co niepomiernie przekroczyłoby założony cel, co więcej — znalazłoby się na peryferiach istotnej, akceptowanej przez autora problematyki badawczej. Jeśli śledzić będziemy tendencje gatunkowe, to tylko dla ujawnienia gry znaczeniowej w samym tekście i odsłonięcia jego całościowego i indywidualnego sensu.

Fizycy, jako typowy przykład Dürrenmattowskiej komedii, świadczą o braku nadrzędnego porządku, więcej nawet — ukazują proces zatraty tegoż porządku. Świadectwem "pamięci" o utraconym ładzie są mniej lub bardziej wyraźne zarysy sztuki kryminalnej, sztuki o doniosłej problematyce społeczno-moralnej, i tragedii, prześwitujące zza komediowej zasłony — zarysy gatunków, które zakładają przecież określony ład, wszelako w *Fizykach* pojawiają się już jako pozbawione tej kluczowej cechy, jako przekreślone. Przekreślenie będziemy więc rozważali na trzech płaszczyznach: 1) sztuka kryminalna (przekreślenie porządku prawa), 2) sztuka współczesna o doniosłej problematyce społeczno-moralnej (przekreślenie porządku cywilizacji naukowej), 3) tragedia (przekreślenie o b i e k t y w n e g o porządku wartości

osobowych). Naturalnie, modyfikujemy w tym momencie repertuar elementów gatunkowych, jedynie zasugerowanych przez D. Żmij — bez głębszego uzasadnienia.

Nietrudno więc udzielić odpowiedzi, jaka jest funkcja elementów gatunkowych w kształtowaniu ostatecznego obrazu świata przedstawionego. Sztuka kryminalna, sztuka o problematyce społeczno-moralnej i tragedia to elementy "pasywne" — stanowiące pierwotne tworzywo, budulec opowiadanej w dramacie "historii". Pozostałe tendencje gatunkowe (dramat groteskowy, tragikomedia, tragifarsa) postrzegamy już w związku z środkami przekształcającymi i degradującymi, które dają charakterystyczny grymas tej "komedii" — mieszaninę śmieszności i rozpaczy.

Wszakże mając na uwadze te właśnie środki, prawem analizy, należy poczynić kolejne jeszcze rozróżnienie, ważne dla porządku podjętego tu odczytania. Pierwsze trzy części rozważań szczegółowych, idące torem wyróżnionych już przekreśleń, ukażą tylko proces niszczących perypetii, najgorszych rozwiązań dla poszczególnych osób dramatu. W tym zaś procesie decydującą rolę odgrywa przypadek, paradoks i groteska. Komizm, ludyczna śmieszność, chwyt farsowy postrzegane są dopiero z dystansu, z perspektywy widza. Stwarza to szansę wyodrębnienia ich z ogólnego toku rozważań (omówione zostaną osobno w części czwartej). Należy bowiem zauważyć, że im położenie postaci staje się bardziej rozpaczliwe, tym widz intensywniej jeszcze prowokowany jest do śmiechu. Kontrast między odczuciami widowni i światem przedstawionym odgrywa istotną rolę w kształtowaniu ostatecznej wymowy dramatu. Przypadki, paradoksy i groteska mają naturalnie swój udział w wywoływaniu śmieszności, wszakże ich prymarną funkcją jest wskazane wyżej przekreślenie i degradacja.

1

Punktem zaczepienia wątku kryminalnego w *Fizykach* jest oczywiście zbrodnia. Wariat morduje pielęgniarkę. Normalną koleją rzeczy w klinice psychiatrycznej zjawia się inspektor policji, jest nim Ryszard Voss. Już po krótkiej rozmowie z przełożoną pielęgniarką Martą Boll

uświadamia sobie przykrą prawdę, że niedawne zabójstwo to sprawa zupełnie trzeciorzędna. O wiele ważniejsze okazuje się samopoczucie mordercy, który dla uspokojenia gra na skrzypcach, przy akompaniamencie dyrektora szpitala — Matyldy von Zahnd. Bezdużne i nieprzejednane zachowanie przełożonej pielęgniarek, która każe inspektorowi czekać aż fizyk-morderca przestanie grać, doprowadza przedstawiciela prawa do skrajnej irytacji — krzyczy: "kto tu jest wariat?"

Trudno uniknąć wrażenia, że jedynym i rozumnym człowiekiem w willi "Les Carisiers" (gdzie rozgrywa się akcja) jest właśnie inspektor Voss. Jednak dla inspektora historia kryminalna zaczyna się i kończy. Od początku przecież wiadomo, że zbrodnia w domu wariatów jest tylko wypadkiem, morderca — sprawcą. Zawodowa uczciwość funkcjonariusza policji zostaje wystawiona na ciężką próbę — nie może aresztować zabójcy. Ale już przy ostatnim morderstwie, gdy ofiarą pada siostra Monika Stettler, nękające go niepokoje ustąpią błogiej obojętności. Szpitalne *status quo* kwituje stwierdzeniem: "Znalazłem trzech morderców, których z czystym sumieniem mogę nie aresztować. Sprawiedliwość po raz pierwszy ma wakacje, co za cudowne uczucie (...) Drogi mój, tę ulgę zawdzięczam panu". Tymi słowami zwraca się do Wilhelma Möbiusa, który, jak wiemy, nie jest żadnym wariatem, lecz fizykiem przy zdrowych zmysłach. Inspektor wykoncypował sobie, że sprawiedliwość można pogodzić z morderstwem — czyli niesprawiedliwością, a odkrycie tej paradoksalności jest dla niego nową prawdą, że prawo dopuszcza bezprawie i nie przestaje być prawem. Jeszcze do niedawna uważał, że zbrodnia dokonana przez wariata pozostaje nadal zbrodnią (tyle że mordercy nie można ani osądzić, ani skazać). Jeszcze Eislera (Einsteina) nazywał konsekwentnie mordercą, co wywoływało niemałe oburzenie personelu, ale trzeciego mordercę — Möbiusa będzie równie konsekwentnie nazywał sprawcą, jak przystało na osobliwe zwyczaje obowiązujące w willi "Les Carisiers".

Inspektor wyjdzie z kliniki psychiatrycznej kim innym, niż tam wszedł. Jego niezłomna wiara w powszechność i obiektywność prawa została zaprzepaszczone. Z niekłamaną przyjemnością odkrył, że w pokracznej logice kliniki doktor Matyldy von Zahnd różnica między

dobrem i złem jest względna albo nie ma jej wcale. Stróż prawa "zgrzeszył w sercu" — zdradził sprawiedliwość i zaszczerpił w sobie paradoksalną niejednoznaczność.

Przenieśmy teraz uwagę z sytuacji wewnętrznej inspektora na jego rolę w świecie dramatu. Okazuje się, że jedyny przedstawiciel prawa od początku był ofiarą zręcznych manipulacji pozostałych protagonistów — został wyłączony z gry, a wraz z nim skazano na banicję prawo, które bezpowrotnie opuszcza ukazany przez Dürrenmatta świat. Akcja w omawianej tu warstwie układa się najwyraźniej w kształt "czarnego" kryminału. Widz daremnie będzie oczekiwał sprawiedliwej reakcji na zbrodnie — i potwierdzenia fundamentalnej prawidłowości świata. Chodzi tu o prosty sens paraboliczny, który promieniuje z typowej sztuki kryminalnej — gdzie sprawiedliwości przysługuje należne jej miejsce. W *Fizykach* sens taki naturalnie się nie pojawi. Monstrualna zbrodnia, otoczona aurą szaleństwa, dokonuje się w majestacie prawa. Doktor Matyllda może bez przeszkód zrealizować swój przewrotny plan zapanowania nad światem. Jest ona (o czym jeszcze powiemy) faktyczną autorką dokonanych zbrodni, a to za przyczyną intryg, którymi omotała przebywających w willi fizyków.

W wyniku manipulacji lekarki zawieszenie prawa, zarządzane przez inspektora Vossa, staje się jakimś antyprawem — pomaga w dopełnieniu zbrodniczych zamiarów. Pozostałoby zaś prawem i uchroniło od katastrofy właśnie wówczas, gdyby jego zasady nie były respektowane. Jak można jednak nie respektować orzeczenia biegłego specjalisty-psychiatry? (Przypomnijmy tu rozmowę inspektora i lekarki po śmierci siostry Ireny Straub). Prawo jest zawisłe od prawomocnych opinii, w przeciwnym wypadku byłoby też jakimś antyprawem. Rysuje się tu pewien paradoks prawa — zgodność z prawem służy bezprawiu, nie-respektowanie zasad prawa stwarza szansę praworządności. Jest to jednak paradoks dość typowy i mieści się jeszcze w konstrukcji "czarnego" kryminału, gdzie winni pozostają do końca panami sytuacji, a logika zła święci triumfy. W rezultacie prowadzi to do ogólnego wniosku o niesprawiedliwości w świecie oraz niedoskonałości i ślepotie prawa, które można oszukać. Czy można jednak "oszukać" ciężący nad

sceną osąd moralny? Przez moment wydaje się, że nie. Przynajmniej w chwili, gdy doktor Matylda okazuje się zręczną kryminalistką, a widz ma szansę to ocenić. Niebawem jednak uwięzieni fizycy, jak i widzowie dowiedzą się, że Matylda von Zahnd jest obłąkana i wykonuje rozkazy rzekomego króla Salomona. "Świat dostał się w ręce obłąkanego psychiatry" — stwierdza z wyrazem beznadziejnej desperacji Kilton (Newton). Ogólne przesłanie zawarte w tej płaszczyźnie jest tak dalece katastrofalne, że wyłamuje się ze schematu "czarnego" kryminału.

Tym razem ostrze paradoksu dosięga najbardziej pierwotnego poczucia sprawiedliwości, jakie łączy się z odbiorem teatralnym. Gdy bowiem spoglądamy w głąb rzeczywistości *Fizyków*, stwierdzamy, że nasze poczucie sprawiedliwości może zaowocować co najwyżej martwym, bezużytecznym postulatem, zawieszonym w próżni. Korzystając z kategorii prawa, przedstawionego świata nie można ani osądzić, ani nawet pojąć. Nie ma winnych i nie ma niewinnych. Wszyscy są ofiarami nieistniejącego króla Salomona i wszyscy z tego samego powodu są zbrodniarzami.

Ku takiej parabolicznej perspektywie skłania się wątek ukształtowany na wzór sztuki kryminalnej. W tym kształcie, w jakim go znajdujemy w *Fizykach*, pełni on rolę wehikułu — służy wprowadzeniu istotnej, ogólnej problematyki przynależnej Dürrenmattowskiej komedii, w tym aspekcie, w jakim można tu mówić o przekreśleniu obiektywnego prawa i sprawiedliwości. Co na to widz? Czy jest on bezpowrotnie skazany na tę samą konstatację, jaka wcześniej pada z ust inspektora? Konstatację tym bardziej nieuniknioną, że nie wynika ona z doskonałego oszustwa, ale zostaje wymuszona "jasnowidzeniem", wiedzą zupełną, będącą przywilejem teatralnego odbiorcy. Zauważa on, że granice willi "Les Carisiers" rozszerzają się, ogarniając cały makrokosmos teatralny, w którym "sprawiedliwość ma wakacje". Wizja ta jest ostrzeżeniem na tyle, na ile makrokosmos tego dramatu należy odczytywać jako znak naszej współczesności. W pojęciu autora tak właśnie jest, bo w gruncie rzeczy chodzi o naszą sytuację wewnętrzną, o zagrażającą dzisiejszemu człowiekowi obojętność i rezygnację, zgodę na sytuacjonizm i relatywizm (widoczny w postawie inspektora). I tak

znaleźliśmy się oto w kręgu zagadnień kluczowych dla tego dramatu. Nim jednak przystąpimy do pełniejszych rozważań w tym zakresie, spróbujmy objąć refleksją dwie pozostałe płaszczyzny tekstu.

2

Ustaliliśmy dotychczas, że wątek kryminalny umożliwia lekturę zorientowaną na świat poetycki — właściwy Dürrenmattowskiej komedii. Rzecz jasna, dotyczy to dość wąskiego rejestru zjawisk, związanych z pojęciem sprawiedliwości, prawa czy winy (rozumianej jako naruszenie prawa). Gros problematyki moralnej i filozoficznej nie mieści się, naturalnie, w wąsko zarysowanych ramach sztuki kryminalnej. Stąd konieczność lektury dramatu w płaszczyźnie sztuki współczesnej, podejmującej moralne problemy rozwoju nauki, wykorzystania wyników badań oraz związanej z tym odpowiedzialności uczonych.

W centrum uwagi znajdują się tym razem dylematy moralne trzech fizyków — protagonistów ery atomowej. Niezależnie bowiem od funkcji agentów obcych sobie wywiadów Eisler i Kilton, podobnie jak Möbius, są wybitnymi fizykami i ludźmi, którym droga jest sprawa dobra ludzkości. Toteż do tego właśnie moralnego poczucia odwoła się Möbius w wielkiej scenie konfrontacji z obu uczonymi.

Wyrok jaki wydamy — stwierdza genialny odkrywca — będzie wyrokiem fizyków. Musimy postępować zgodnie z wymogami nauki. Nie możemy kierować się swoimi poglądami tylko logiką. Musimy się starać znaleźć rozsądne rozwiązanie. Nie możemy sobie pozwolić na żadną omyłkę w myśleniu, bo błąd nasz może doprowadzić do katastrofy.

Möbius czuje się odpowiedzialny za wszelkie możliwe skutki własnych badań. Jego oponenti są innego zdania. Kilton głosi autonomię nauki i zwalnia ją z wszelkiej odpowiedzialności; stwierdza — "musimy wykonać pionierską robotę i nic poza tym". Eisler nie uchyla się od odpowiedzialności. Jego zdaniem naukowcy mają prawo decydować, komu powierzą własne odkrycia, powinni być politykami siły. W istocie fizycy w obu systemach, reprezentowanych przez Eislera i Kiltona, pracują dla obronności własnych krajów — nie są więc ludźmi niezależnymi. Ich przeświadczenia i próby samookreślenia to w istocie

różne postrzeganie tej samej sytuacji — poddania nauki uzurpacji polityków i celom militarnym, a w rzeczy samej utraty wolności. Möbius z logiczną konsekwencją odsłania samozakłamanie swych rozmówców i w rezultacie nakłania ich do swoiście rozumianej uczciwości — wszyscy trzej postanawiają pozostać do końca w klinice psychiatrycznej jako wariaci. "Tylko w domu wariatów jesteście jeszcze wolni. Tylko w domu wariatów możemy jeszcze myśleć" — zaznacza wielki fizyk. Odślonięcie rzeczywistego stanu nauki w świecie dokonuje się zatem pod znakiem paradoksu.

Czy naukowcy ukryci w zakładzie psychiatrycznym są w istocie wolni, jak zapewnia Möbius? Czy i jak służą nauce? Faktycznie ich służba nauce stała się fikcją (choć dalsze prowadzenie badań byłoby także sprzeniewierzeniem się dotychczasowej profesji). Fizycy uwalniają się od siebie, uwalniają również świat od własnej obecności. Najwyraźniej tak rozumiana wierność nauce polega na sprzeniewierzeniu się jej dążeniom poznawczym. Stąd paradoks — jedynym posunięciem godnym fizyka, posunięciem zgodnym z wymogami moralności nie jest postęp, ale c o f a n i e wyników badań. Istnienie świata zostało więc ustanowione na paradoksie i opłacone trzema kolejnymi morderstwami, którymi uczeni próbowali utajnić posiadaną wiedzę i nieograniczone możliwości. Oświadczenie doktor Matyldy przekreśli i ten z trudem osiągnięty, kruchy ład.

Obląkana lekarka przejęła kontrolę nad wynikami badań i wykorzystała je pod wpływem własnych obląkańczych wizji. Tak dokonuje się przekreślenie porządku ustanowionego przez przedstawicieli cywilizacji naukowej. Prawa nauki będą wykorzystane nie tylko wbrew dobru ludzkości, ale i wbrew racjonalności samej nauki. Uprawianie nauki i jej wykorzystanie pozbawione zostało właściwego celu i sensu, zwraca się bowiem przeciw samej nauce. Przy czym nie jest to już skutkiem moralnego wyboru (decyzja fizyków), ale skutkiem amoralności i szaleństwa. Paradoksalność cywilizacji naukowej osiąga tutaj swoją kulminację i wyznacza perspektywę przynależną Dürrenmattowskiej komedii. Sytuacja fizyków — reprezentantów nas wszystkich — ogniskuje niepokoje i zagrożenia ery atomowej oraz skłania do refleksji nad zbiorową odpowiedzialnością za kształt współczesnego

świata. Do sugestii Dürrenmatta w tej sprawie powrócimy jeszcze w części końcowej rozważań, gdy na dramat przyjdzie nam spojrzeć z pozycji autora-komentatora własnych dokonań artystycznych.

3

Nietrudno zauważyć, że paradoksalny i groteskowy rozwój wypadków, niszczących prawny i cywilizacyjny ład (dwa istotne aspekty moralności społecznej) sięga znacznie głębiej — dotyka wartości osobowych, sensu życia protagonistów — w sposób szczególny Jana Wilhelma Möbiusa. Pytając o los jednostki, zbliżamy się do trzeciej z kolei płaszczyzny dramatu. Już rozważania ujęte w punkcie pierwszym i drugim stanowią potwierdzenie głoszonej przez autora opinii o niemożności stworzenia tragedii w czasach dzisiejszych — świadczą przecieź niezbitcie o braku nadrzędnego porządku. Odczytanie obejmujące warstwę trzecią ma wykazać, że *Fizycy* są tym szczególnym dramatem, w którym degradacja obejmuje szereg elementów mieszczących się w paradygmacie klasycznej tragedii. Dürrenmatt wyposażył w nie swoją sztukę — tym samym ukazał proces "erozji" antycznego ideału pod wpływem świadomości współczesnej. O swej "satyrycznej tragedii" mówi:

Fizycy to nie tyle sztuka o bombie wodorowej, ile o samej nauce i o możliwościach ucieczki od konsekwencji własnego myślenia. Skoro naukowiec raz już obrał jakiś kierunek myślenia, nie może on już wywinąć się od jego konsekwencji i od rezultatów praktycznych. Byłoby to aktem tchórzostwa. Bodźcem do napisania *Fizyków* nie była wcale polityka. Interesowała mnie sytuacja, która przybiera możliwie najgorszy obrót; fascynuje mnie też zawsze działanie przypadku... w gruncie rzeczy chciałem w *Fizykach* ująć nowoczesną wersję mitu Edypa — łańcuch wydarzeń, w których bohater zadaje sobie wiele trudu, by uniknąć tej katastrofy, czyni ją nieodwracalną⁴.

Möbius od początku do końca postępuje konsekwentnie. Postanowił zataić wyniki własnych badań, które w jego mniemaniu zagrażają ludzkości — jeśli tylko dostaną się w niepowołane ręce. Dla zachowa-

⁴ Zob. wywiad udzielony M. Esslinowi, przedruk w Kronice "Dialog" 1963, z. 3, s. 146.

nia tajemnicy od piętnastu lat gra rolę wariata, ukryty w zakładzie "Les Carisiers". Swoim postanowieniem zrujnował zarówno własne życie, jak i życie najbliższych. Jego żona Lina musiała przez wszystkie te lata utrzymywać synów i płacić olbrzymie sumy na leczenie męża. Wszakże cena dochowania tajemnicy jest — jak wiadomo — większa. Śmierć Moniki Stettler nie była zaplanowana, wyrasta ponad przewidziane koszty moralne. Konflikty wewnętrzne i cierpienia, jakie przeżywa bohater, sięgają więc wysokich rejonów, godnych *par excellence* fabuły tragicznej.

Dla nas ważniejsza jest jednak myśl, zawarta w przytoczonej przed chwilą konstatacji autora, potwierdzająca nieuchronność zdarzeń, prowadzących bohatera do moralnego bankructwa i ostatecznej klęski. Zresztą myśl tę znajdujemy również w komentarzu do *Fizyków*, gdzie urasta ona do rangi kluczowej zasady konstrukcji dramatycznej fabuły. Czytamy tam: "Historia jest przemyślana do końca, gdy przybiera możliwie najgorszy obrót". W działaniach Matyldy von Zahnd, która "przemyślała wszystko do końca" i dopełni dzieła zniszczenia, rozpoznajemy rękę samego Dürrenmatta, który spycha utwór na tory tragedii. Zważmy bowiem, że kategorie racjonalności, odpowiedzialności, wyrzeczenia i ofiary, poprzez które skłonni byliśmy postrzegać genialnego fizyka, w finale sztuki przyjdzie nam zastąpić pojęciem przypadku, bezcelowej zbrodni, nieświadomionej do końca winy, nagannego przeświadczenia o własnych możliwościach, wreszcie spóźnionego rozpoznania sensu poczynań. Pojęcia te lokują się w obszarze znaczeniowym tradycyjnych kategorii poetyki tragedii: fatum, hamartia, hybris, anagnorisis i katastrofa.

My jednak wiemy, że wzbierająca fala tragediowego żywiołu nigdy nie osiągnie właściwego poziomu. Już uważniejsze przyjrzenie się fatum pozbawia nas w tym względzie złudzeń. Bezspornie jakieś fatum sparaliżuje w końcu mieszkańców willi "Les Carisiers", ale czy jest ono znakiem nadrzędnego porządku? Czy jest zdolne zrównoważyć ciężar klęsk i zbrodni — przewyższyć potęgę dzielności i bohaterstwa protagonisty Möbiusa? Nad światem zawisło widmo króla Salomona — niby antycznego boga, wytworu chorobliwej imaginacji właścicielki

kliniki. Doktor Matylda z proroczym namaszczeniem oświadcza uwięzionym fizykom:

Mnie też ukazuje się pozłocisty król Salomon (...) Poznałam prawdę. Salomon zmartwychwstał. Objawił swą mądrość, aby Möbius w jego imieniu zapanował na ziemi.

"Proroctwo" chorej lekarki dotyczy nadrzędnej konieczności "objawionej" przez króla: "Wszystko, co jest dostępne rozumowi, musi zostać kiedyś pomyślane. Teraz albo w przyszłości". Myśl ta poprzez wszechwładną wariatkę zaważy nad losem podległych jej osób.

Zatem i doktor Matylda urasta w końcu do rangi korelatu elementu struktury tragedii. Bezgraniczna wierność chorobliwym zwidzeniom czyni z niej groźne, nieodgadnione monstrum. Mieszkańcy willi to już zaledwie cienie niedawnych protagonistów — ludzie niezdolni do działania, "wydrążeni", przeniecowani. Matylda von Zahnd jak antyczna bogini kształtowała ich najskrytsze intencje, zamysły, poruszenia woli. W rezultacie uśmierciła wszystkich — pielęgniarce drogą wyjątkowo perwersyjnych machinacji, inni ponieśli śmierć w sensie dramatycznym (spadli do roli marionetek). Pozycję, jaką zajęła wśród pensjonariuszy, określiła zresztą wprost. "Jeżeli chodzi o moich pacjentów (...) znam ich nieskończenie lepiej, niż oni znają samych siebie". Inspektor, do którego słowa te były skierowane, mógł w nich odczytać zaledwie profesjonalną zarozumiałość słynnej lekarki. Faktyczny sens przytoczonych słów staje się jasny dopiero w finale, gdy wybranka pozłocistego króla obwieszcza triumfalnie: "Salomon myślał poprzez was, poprzez was działał, a teraz zniszczy was przy mojej pomocy. Ja teraz przejmuję jego potęgę". Wiadomo, że Matylda spełnia tę groźbę posługując się pielęgniarcami. Fizycy widzieli w nich niewinne ofiary, które poniosły śmierć dla zachowania tajemnicy i ocalenia ludzkości. Stąd w toaście na cześć denatek dźwięczy nuta modlitewnego rozrzewnienia. Siostra Monika Stettler jest nawet postrzegana jako patronka spisku wtajemniczonych. Posłuchajmy Möbiusa: "Moniko! Musiałem cię poświęcić. Twoja miłość pobłogosławi tę przyjaźń, którą zawarliśmy my, trzech fizycy, w imię twoje. Daj nam siłę, abyśmy jako błazny, mogli przechowywać wiernie naszą wiedzę". Rzeczywistość okazała się jednak

inna. Doktor Matyllda z wyjątkowym okrucieństwem pozbawia fizyków złudzeń. "Musiałam was unieszkodliwić poprzez morderstwa — stwierdza przed ostatecznym rozstaniem z więźniami. — Nasłałam na was trzy pielęgniarki. Mogłam liczyć na wasze postępowanie. Byliście bezwolni jak automaty, a zabijaliście jak kaci". Nieświadome niczego siostry, n a s ł a n e przez Matylldę, przez swą śmierć spełniły rolę erynii wobec niefortunnej trójki naukowców.

Przywołaniu ducha tragedii w parodystyczno-groteskowej aurze towarzyszy sarkastyczny uśmiech Dürrenmatta — anonimowość i nieprzezroczyść świata stają się dzięki temu jeszcze bardziej dojmujące. Miejsce głównych sił, działających w świecie tragedii, zajmują niewydarzone twory (Matyllda von Zahnd i chimeryczny król Salomon). Zamiast fatum postrzegamy grę przypadków — fatalność wyrastającą z ułomności człowieka. Skazona fizyczną i umysłową degeneracją Matyllda jest "ostatnią spadkobierczynią" starego rodu, którego zramolałe, sklerotyczne i schizofreniczne pozostałości zasiedlają jej klinikę. Przodkowie patronują kolejnym decyzjom lekarki, stąd symboliczne zawieszenie ich portretów na ścianie salonu. W miarę realizacji zbrodniczych planów pojawiają się tam wizerunki: kanclerza Joachima (polityk), tajnego radcy Augusta (przemysłowiec) oraz generała Leonidasa (Matyllda zawiesza obraz ze słowami: "Lubił bohaterską śmierć i właśnie coś takiego miało miejsce w tym domu"). Postęp, nienawiść i zbrodniczość odziedziczone po przodkach, uwikłane w obłęd, stają się źródłem groźnego amoralizmu — pogrążają właścicielkę kliniki i podległy jej świat w ostatecznym chaosie.

Brak fatum, wyznaczającego uporządkowaną wizję świata, nie powinien nas skłaniać do porzucenia obranej wcześniej drogi. W dramacie jest przecież szereg elementów, które, podobnie jak omówiona dotychczas problematyka fatum, prowokują do poszukiwania przewrotnego aliansu *Fizyków* z tragedią klasyczną. W kręgu naszych podejrzeń w pierwszym rzędzie musi znaleźć się Möbius — współczesny Edyp — jak wynika z podwójnej proklamacji Dürrenmatta (i w cytowanym tekście, i w komentarzu, dołączonym do utworu) — postać, która potwierdza swój tragediowy rodowód i zarazem mu przeczy. Niewątpliwym ciosem w "greckość" bohatera jest, wskazane

wcześniej, spostponowanie fatum (prawa strukturalnych powiązań działają przeciw z nieodwołalną bezwzględnością). Zmieni to w sposób zasadniczy tragizm postaci, który uwolniony z gorsetu tragediowych kanonów jest tu nadal widoczny, zachowuje też miejsce w świadomości teoretycznej autora: "Tragizm jest możliwy, mimo niemożności tragedii dziś — oświadcza we wspomnianym już wykładzie. — Ciągłe istnieje bowiem możliwość pokazania człowieka odważnego"⁵. Co składa się na ów tragizm? Nie chodzi o krótką odpowiedź, wymijającą gros problematyki, która przy zbyt pospiesznym odczytaniu mogłaby umknąć naszej uwadze. Mamy tu na względzie pozostałe (wyliczone wcześniej) pojęcia sytuujące Dürrenmattowskiego bohatera w obszarze poetyki tragedii. Skala wyznaczonych tam zjawisk jest rozległa i sprowadza się obecnie do pytań: Jaki jest sens przekroczenia danych człowiekowi prerogatyw? Czym jest wina popełniona pod pustym niebem? Czego dotyczy rozpoznanie? O jakiej katastrofie można tu mówić? Czy i jak możliwe jest katharsis? Pełniejsza odpowiedź na te pytania przybliży, postawione na wstępie naszych rozważań, zagadnienie przekreślenia obiektywnego porządku wartości osobowych.

Zwróćmy wpierr uwagę na błąd popełniony przez Möbiusa i dwóch pozostałych fizyków. Rozważaliśmy go w aspekcie "profesjonalnej" odpowiedzialności ludzi nauki. Möbius nakazuje swym rozmówcom:

Musimy postępować zgodnie z wymogami nauki. Nie możemy kierować się swoimi poglądami, tylko logiką. Musimy się starać znaleźć rozsądne rozwiązanie. Nie możemy sobie pozwolić na żadną omyłkę w myśleniu, bo błąd nasz może doprowadzić do katastrofy.

Jak wiadomo, fizycy przegrali konfrontację z rzeczywistością. Czy zawodna okazała się tylko ich inteligencja? Odpowiedzi na to pytanie należy szukać w nieco innej perspektywie — poza zasięgiem sformułowanych z taką oczywistością przekonań geniusza. Ich klarowność pozostawia wrażenie sztuczności, zdaje się skrywać głębsze pokłady błędu, przyczajonego gdzieś we wnętrzu protagonisty. W otoczeniu przywar jasność moralnego widzenia i szanse realizacji zamierzonego dobra ulegają ograniczeniu.

⁵ Zob. Problemy teatru (wykład). "Dialog" 1961, z. 9, s. 122-123.

Błąd nauki jest ukorzeniony w "hybris" Dürrenmattowskiego Edypa. Wiadomo, że nie chodzi tu o przekroczenie miary, które oburzy i rozdrażni bogów — pychę właściwą tragedii greckiej. A jednak znamiona tej przywary są stosunkowo wyraźne. Przypomnijmy oświadczenie geniusza fizyki — odkrywcy powszechnej teorii pola i systemu wszelkich odkryć:

Doszliśmy do granic poznania. Znamy parę możliwych do pojęcia praw, niektóre powiązania między niedostrzegalnymi zjawiskami. Cała reszta pozostaje tajemnicą, niedostępną dla umysłu. Doszliśmy do końca naszej drogi.

Ostateczne poznanie dokonało się — oczywiście dzięki Möbiusowi. Ujawnienie wyników badań też się dokonało, inaczej być nie mogło, bo zarówno odkrycie, jak i ujawnienie były zagwarantowane w odkrytych przez uczonego zasadach — notabene znanych mu od dawna. Przypomnijmy słowa wariatki, zaczerpnięte niewątpliwie z pism fizyka (cała Salomonowa wiedza pochodziła przecież z tych pism): "Wszystko, co jest dostępne rozumowi, musi zostać kiedyś pomyślane. Teraz albo w przyszłości". Dalszy ciąg tej zasady dopowie pokonany definitywnie jej prawowity odkrywca: "Co raz zostało pomyślane, nie może być już cofnięte". W istocie, wszystko, co było dostępne rozumowi, zostało już pomyślane, a co zostało pomyślane, nie uległo cofnięciu. Stało się więc zgodne z konieczności z prawem nauki.

Wobec tego krok uczonego (który działa "w imię niewielkiej szansy, jaka jeszcze światu pozostaje") okazał się desperacki i nielogiczny — było w nim coś z lęku, pychy i "bezprawia". Rozumiemy, że znając system wszelkich odkryć wchodzi w kolizję z zasadami nauki, które uczoney obowiązany jest respektować. Inna rzecz, że w poczynaniach doktor Matyldy te same zasady, wykradzione fizykowi, przybiorą postać Salomonowej wiedzy i posłużą tworzącej się dyktaturze obłędu. Wszelako sprawcą tej skazy nauki jest właśnie Möbius. Gdyż on to wywołał konflikt między poznaniem i działaniem. Kustosz prawdy postanowił otoczyć się aurą szaleństwa. Wymyślony przez niego król Salomon otworzył mu drzwi do domu obłąkanych; gdy prof. Scherbert czyta dostarczoną mu pracę Möbiusa i prawda ma szansę wymknąć się na światło dzienne, fizyk morduje pielęgniarkę, aby potwierdzić swoje

szaleństwo. Morderstwo przeciw prawdzie jest tu etapem winy, która bierze swój początek od wykreowania nieistniejącego króla Salomona.

Pycha Möbiusa ujawnia się nie tylko wobec konieczności rządzących nauką, ma ona i drugi punkt odniesienia — prawo ludzi do wiedzy i korzystania z jej dobrodziejstw. Przypomina o tym odkrywcy Kilton: "Jest pan geniuszem i jako taki należy pan do ogółu (...) wiedza nie może należeć tylko do pana. Ma pan obowiązek i przed nami otworzyć perspektywy, przed nami, którzy geniuszami nie jesteśmy". W przeświadczeniu Möbiusa odkrywamy swoisty antyprometeizm (wiedza tu nie ucłowiecza, ale degraduje). Skutkiem tego fizyk czuje się powołany do ocalenia ludzkości. Staje ponad ogółem. Utajonym refleksem pychy bohatera jest niewiara w człowieka, dążenie do odebrania innym prawa do poznania. Dochodzimy więc do najgłębszego chyba złoza winy — winy niewiary i zwątpienia.

W swej zapalczywości moralnej Möbius szamoce się między osamotnieniem niewiary i moralnym cierpieniem autodestrukcji (kochał przecież żonę i dzieci, a ostatnio pielęgniarzkę Monikę Stettler). Wina protagonisty jest szczególnie złożona — jest wymierzona przeciw poznaniu, prawu innych ludzi do poznania, przeciw miłości, wolności i godności (choćby uwięzionych wraz z nim fizyków). Kolejne głęboko tragiczne wybory, jeśli spojrzeć z Schelerowskiego punktu widzenia, są ciągłą eliminacją wielkich wartości (szczęście własne i najbliższych, dobro dzieci, wreszcie życie ukochanej osoby), coraz bardziej powiększają też rozmiar winy. Möbius ma na względzie tylko abstrakcyjne dobro ludzkości. Kocha jedynie wszystkich, najbliżsi są zaledwie "przedmiotami", o które potyka się w drodze do odległego, mglistego i niepewnego celu.

Omówione zagadnienia stwarzają dogodny kontekst do dalszych rozważań ujawniających specyfikę rozpoznania i katastrofy. Rozpoznanie wymaga układu odniesienia, niezbędnego dla ostatecznego zrozumienia i rozliczenia win — ukrytych wcześniej pod pozorem mniejszego zła w myśl zasady, że cel uświęca środki. Najbliższym, ale i jedynym pozytywnym układem odniesienia są te właśnie "zdradzone" przez Möbiusa wartości, a wiemy, że rozmiar zniszczenia idzie najdalej

— zamiast mniejszego zła pojawiło się największe. Fizycy są świadomi, że popadli w śmiertelną pułapkę — upiorny śmiech Kiltona (Newton) mówi tu sam za siebie. Wszelako, czy poczuciu temu towarzyszy równie głębokie doznanie moralnej odpowiedzialności? Dochodzimy tu do fundamentalnej sprawy — rozumienia roli przypadku przez osoby działające w świecie dramatu. Na ile Möbius został obdarzony przez autora samowiedzą moralną, tą, która zaowocuje w osądzie zdarzeń widocznym w komentarzu do *Fizyków*, i której staraliśmy się dać wyraz, śledząc uwikłania duchowe protagonisty (niewiara, pycha) — mianowicie tą samowiedzą, której osnową przypadku jest brak wewnętrznej prawości bohatera, a dopiero w dalszej kolejności nieprzewidywalność poczynań obłąkanej lekarki i nieunikniona przygodność egzystencji.

Möbius nie dorasta do jasnego dostrzeżenia własnych win, chociaż nie możemy mu odmówić wrażliwości moralnej i dzielności w wypełnianiu powziętego postanowienia. Przypomnijmy bolesną i zarazem okrutną scenę pożegnania z rodziną, wzruszenie przed uśmierceniem Moniki czy rozmowę z inspektorem policji po jej śmierci (rozmowa ta dopuszcza różne interpretacje). Konstrukcja postaci jest skrojona na miarę Dürrenmattowskiej komedii i potwierdza typową w tej dramaturgii koncepcję bohatera. Głównie dlatego, że Möbius przeżywa swoją sytuację jako wynik fatalnego pecha. W ostatnich słowach osaczony i upokorzony fizyk zdobywa się jedynie na słowa: "No więc teraz muszę światu wykrzyknąć całą prawdę. Wykorzystywała mnie pani przez cały czas. Bezwstydnie. I jeszcze kazała pani mojej biednej żonie za to płacić". Oskarżenia, kierowane do Matyldy von Zahnd, trafiają w moralną próżnię, są zbędne — ich adresatem jest przecież wariatka. Desperacki krzyk ośmiesza Möbiusa, pozbawia wzniosłości bohatera tragicznego — bardziej stosowne byłoby tu milczenie. Podobny, upokarzający krzyk wrywa się z ust zagrożonego pisarza z "Nocnej rozmowy z człowiekiem, którym się gardzi".

Rozpoznanie moralne w tradycyjnym rozumieniu nie dokona się tutaj. Zostaje ono uprzedzone i pochłonięte przez inne rujnujące rozpoznanie, które w finale sztuki poraża Dürrenmattowskiego Edypa.

Nad światem panuje szaleniec. Klęska Möbiusa będzie teraz wyrazem "sprawiedliwości", w której prawa moralne są ośmieszone i próżno tam szukać poszanowania dla "zdradzonych" przez bohatera wartości. Nie one będą sędzić i nie one upomną się o przynależne im kluczowe miejsce w świecie. Klęska Möbiusa nie odnowi świata, nie będzie też karą ani początkiem oczyszczenia. Zrozumieniu skutków błędu towarzyszy gorzkie poczucie beznadziejności i niemożność poddania się prawdzie. Prawdy już nie ma.

Temu rozpoznaniu konstrukcja tragedii nie mogłaby sprostać. Jest ono bardziej "tragiczne" niż anagnorisis klasycznej tragedii — wyraża dystans między zbrodnią osądzoną i zbrodnią, która przytłacza — jest równie definitywna, co bezsensowna. Przypadek, w którym nie dostrzeżono zadawnionego grzechu lub dostrzeżono go za mało, nie uwalnia od ciężaru zgryzot, choć tak być powinno. Tylko w świecie uporządkowanym nieprzewidziane okoliczności łagodzą wyrok, ale nie tu, gdzie jakiegokolwiek rozliczenie staje się niemożliwe. Dla bohatera *Fizyków* znalezienie się na powrót w kosmosie tragedii byłoby wybawieniem. Przynajmniej w tym sensie, że zachowałby tę godność, jaka tragediowym bohaterom nigdy nie była odmawiana. Möbius ulega unicestwieniu, podobnie jak świat, w którym żyje. Jednak nie tylko to. Unicestwieniu ulegają — jak wiemy — zasady pozwalające to unicestwienie pojąć i przewyciężyć. Fizyk ustanowił szaleństwo, dla którego jest nikim. Rozumiemy więc dobrze decyzję Dürrenmatta, który w finale sztuki powierzył mu rolę biednego króla Salomona, nieistniejącego króla Salomona. Więzień "Les Carisiers" to właśnie imię będzie nosił jako stygmat szaleństwa — naturalnie wbrew sobie. Za późno bowiem chciał odwołać swoje zbrodnicze kłamstwo. Przypomnijmy zapewnienia, skierowane do lekarki: "Salomon naprawdę nie istnieje (...) wymyśliłem go po prostu, żeby zataić moje odkrycia". Rozumiemy więc również, że katastrofa dotykająca osób dramatu (głównie genialnego odkrywcy) nie mieści się w ramach zakreślonych przez gatunek tragiczny. To, co się dokonało w willi, było możliwe tylko w świecie zdepersonalizowanym, gdzie bohaterstwo nie jest możliwe, a zbrodnia musi pozostać bez odpowiedzi. I wypada się

zgodzić z opinią Urs Jenny, że "najgorszy możliwy obrót" to

zarazem ostateczne "coup de théâtre", które katapultuje sztukę z obszarów tragedii na obszar rozpaczliwej farsy, według tego schematu, który jak żaden inny, pozwala ukazać triumf amoralności w świecie (najnikczemniejsza postać uzyskuje laury)⁶.

Jednak nie tyle triumf nikczemności powinien przyciągać naszą uwagę, ale rzecz w tym wypadku bardziej zasadnicza — tak drastycznie wyeksponowana przez Dürrenmatta zagłada ontyczna. Fakty o znaczeniu podstawowym. Ostrzeżenie dla współczesnych!

4

Zaznaczyliśmy już, że klęska Möbiusa nie oczyści świata, będzie ostatnim przejawem pogrążenia wszystkiego w odmętach przypadku i w końcu chaosu. Pozostaje wszakże pytanie, w jakim stopniu ten brak oczyszczenia, uwidoczniiony w świecie dramatu, udzieli się widzowi? Jak daleko przeżycie widza odbiega od uczuć wyznaczających pole katharsis?

W klasycznej tragedii katharsis jest ukierunkowane i nierozdzielnie związane z mimesis. Warunkiem wyzwolenia uczuć kathartycznych jest odpowiedni sposób ukazania świata. Sposób ukazania świata w *Fizykach* zamiast uczuć litości i trwogi wyzwala przede wszystkim śmieszność. W strukturze sztuki zawarta jest znaczna liczba środków, mających niewątpliwie poważne koleje losu protagonistów otoczyć aurą zabawy i ludycznej wesołości. Toteż nie ma potrzeby polemizować z odczytaniem tekstu przez W. Wirpszę, który jednostronnie na ten właśnie aspekt *Fizyków* zwrócił szczególną uwagę. W rozumieniu krytyka *Fizycy* to zarazem gra i zabawa — obowiązują tam reguły "mrugania" i reguły śmiechu:

na początku mamy powszechne mruganie: mrugają fizycy, mordujący swe pielęgniarki, mruga komisarz policji, prowadzący śledztwo, mruga kierowniczka domu wariatów — z tym, że wszyscy oni mrugają nie tyle do siebie wzajem, ile do odbiorcy, potem następuje jeszcze lekkie mrugnięcie — także w stronę widza — wykonane przez atletów-pielęgniarzy — członków straży zakładowej, aż w końcu po wielkiej i ogólnej dekonspiracji, pojawia się śmiech, wszyscy śmieją się do wszystkich, no bo

⁶ Kronika w "Dialogu" 1967, z. 5, s. 126-127.

cóż mają innego robić, do całego zaś zgromadzenia obecnych śmieje się nieobecny król Salomon. Król Salomon bowiem najtrudniej wypada z gry⁷.

Wszzechobecna śmieszność pojawia się gdzieś "pomiędzy". Pomiędzy kosmosem teatralnym a odbiorcą. Postaciom scenicznym bynajmniej nie jest do śmiechu, co wykazane zostało wcześniej. To Dürrenmatt uśmiewa się prowokacyjnie do widza i zmusza go do śmiania się z postaci, które ostatecznie znalazły się w sytuacji najgorszej, objętej doświadczeniem grozy, sytuacji — jak powiedzieliśmy wcześniej — rozpaczliwej. Ten śmiech jest naturalnie wstydlivy, niewygodny, ale i nieunikniony. Autor mnoży sytuacje tragikomiczne, groteskowe i farsowe. Drażni widza i skłania do dystansu.

Atmosferę śmieszności podsyca nieustannie fakt umieszczenia akcji w domu wariatów, skutkiem czego jest ona narażona na ciągłe nieoczekiwane zwroty, jej przebieg zaś kłóci się ze zdroworozsądkowym nastawieniem widza. Nic tu nie pomogą proklamowane w ekspozycji trzy jedności — jeszcze jeden przykład konfrontacji tekstu z poetyką klasyczną. Źródłem śmieszności są powtarzane z nienaganną precyzją (niemal identyczne) morderstwa, szczególnie zaskakująca zbrodnia Möbiusa, dokonana w czasie sceny miłosnej. Wrażenie komizmu podtrzymuje nieustanne poddawanie tego, co wartościowe, prawom przypadku. Jest tu ciągle naigravanje się z moralnej racjonalności w pojmowaniu świata, permanentne niestosowne zachowanie postaci w stosunku do sytuacji.

Komizm ujawnia się także w sytuacjach językowych. Sens wielu wypowiedzi oscyluje między rzekomym bredzeniem chorych, przekłamaniami przestępców i przebłyskami rujnującej prawdy. W dramacie toczy się gra nieporozumień (które widz uświadamia sobie z opóźnieniem). Omotanie słowem jest jeszcze jednym znakiem paradoksalności świata. W wypowiedziach doktor Matyldy odkrywamy na przykład z góry założoną wieloznaczność. Ogólnie więc rysuje się tu konflikt między wyrażaniem i porozumieniem, który udziela się widzowi, jako rodzaj ludycznego przekomarzania się i z widzem, i postaci między sobą (np. nieoczekiwane pojawienie się Eislera (Einstein) dla poparcia Möbiusa, gdy ten próbuje odwieść Monikę od powziętych zamiarów

⁷ Dürrenmatt — homo ludens. "Dialog" 1962, z. 10, s. 94.

rozmowy inspektora z Matyldą, scena pożegnania z rodziną — ileż tu ról, zafałszowań komplikacji! Warto też wspomnieć o groteskowym komizmie psalmu Salomona).

Źródłem śmieszności są różnorodne chwytów farsowe. Przemienność postaci — ciągła zmiana ról i imion wywołująca wątpliwość, kto jest kim, np. Kilton występujący pod nazwiskiem Beutler udaje Newtona, chociaż rzekomo czuje się Einsteinem, w istocie jednak — zdaniem lekarce — czuje się jednak Newtonem. Jest tu też zmienność nastrojów i zachowań — po trzecim morderstwie lekarce udzieliło się wcześniejsze zdenerwowanie inspektora, jemu zaś jej wcześniejszy spokój — zasada symetrii jest tu przez autora konsekwentnie przestrzegana, wszakże stosuje on także w wypowiedziach postaci zasadę paralelizmu (podobieństwo zachowań i wypowiedzi trójki fizyków). Farsowa śmieszność podąża za nieoczekiwanymi zawikłaniami, przypadkami, towarzyszy paradoksom, które niezależnie od swej roli w kształtowaniu świata przedstawionego, stają się — jak wspomnieliśmy na wstępie — także źródłem śmieszności.

Śmieszność emanuje z wszystkich trzech warstw, wywołując ją środki nachylają strukturę tekstu ku tragifarsie, tragikomedii i sztuce groteskowej, chodzi tu, naturalnie, o ogólne tendencje. Najgorszy świat, który wyłania się po rozbiciu ładu sztuki kryminalnej, moralistyczno-społecznej i tragedii, zostaje tym sposobem wystawiony na śmiech i poddany konwencji zabawy. Czemu to wszystko ma służyć? Jaką funkcję ma ten zespół środków oddalających bardziej jeszcze *Fizyków* od tragedii i tragediowej powagi? Umieszczenie najczarniejszej rzeczywistości w kręgu śmieszności i zabawy ma służyć przeganianiu zmór.

Jedynie w krainie gry i zabawy, poza grzechem i cnotą, w oderwaniu od moralności, można zmorę złego samopoczucia człowieka przepędzić; przepędzwszy zaś choćby na chwilę, na parę godzin trwania spektaklu scenicznego, a więc na chwilę umownej i świadomej tedy zabawy, przynosi się synom człowieczym ulgę, której oddziaływanie może trwać poza trwanie tych godzin i powodować w świecie rzeczywistym dobre momenty równowagi psychicznej; te zaś dobre momenty są poza dysjunkcją dobra i zła⁸.

⁸ *Ibidem*, s. 96.

Śmiech daje więc wyzwolenie z lęków i niepokojów — jest uczuciem terapeutycznym. Czy wobec tego *Fizycy* to dramaturgiczna terapia? Zabawowe "zapominanie" o nieprzejeđnanych wyrokach naszego czasu? Z pewnością tak, ale nie tylko.

* * *

Ujawnienie rzeczywistości, opatrzone punktem komentarza, rozważane w kontekście innych zdań autora, zawartych w tym komentarzu, apeluje do odbiorcy o refleksję natury antropologicznej i moralnej. Pośród wspólnej zabawy liczy autor na wrażliwość widza. Można się bawić i śmiać, ale nie ma to być bezrefleksyjna uciecha, gdyż właśnie w ludycznej aurze, gdy demony zostały poskromione, jest stosowna chwila, aby rozważniej spojrzeć w czarne "dno" rzeczywistości. Dürrenmatt decyduje się na ukazanie kwintesencji rzeczywistości, kwintesencji tkwiących w niej zagrożeń — stąd wizja, jaką roztacza, jest karykaturalna i przesadna w kreśleniu zła. J. Wendte⁹, przy okazji relacji z obejrzanym inscenizacji dramatu, nie godzi się na "grozę i obłądny zamęt" i skłania się do protestu wobec wspomnianego 19 punktu. Trudno jednak zgodzić się, że z powodu formalistycznego charakteru, swoistej sztuczności dramatu brak w nim ostrzeżenia i morału. I gdy powątpiewa w ludzkie oblicze postaci, poniekąd słusznie, wniosek jego jest niesłuszny, gdy konkluduje, że nie idzie tu o sprawę człowieka. Właśnie dlatego, że człowiek w dramacie ulega ontycznej deprecjacji, chodzi tu najpewniej o sprawę człowieka!

Dürrenmatt pragnie, w charakterze przewodnika, towarzyszyć nam w docieraniu do ostatecznego przesłania tekstu, stąd szczególna rola komentarza. W sprawie moralnych konsekwencji odkrycia naukowego komentarz ten jest czwartym głosem, dołączonym do dyskusji między Möbiusem, a Kiltonem i Eislerem. Dürrenmatt-moralista dopowiada to, czego nie wyraził wprost Dürrenmatt-dramaturg. Jedyne możliwe rozwiązanie, na jakie zdecydował się Möbius, a potem za jego przykładem pozostali fizycy — tak fatalne w skutkach — zostaje poddane krytyce. Zdaniem autora, naukowcy, mimo najlepszych chęci, nie są w

⁹ "Dialog" 1963, z. 3.

stanie zagwarantować światu bezpieczeństwa. Chociaż "treść fizyki dotyczy fizyków, jej skutki dotyczą całej ludzkości" (punkt 16). I zaznacza dalej: "To, co dotyczy wszystkich ludzi, może być rozwiązane tylko przez wszystkich ludzi" (punkt 17). Tak formułuje konstruktywne stanowisko w świecie przypadkowym, anonimowym, pozbawionym niepodważalnego ładu, myśląc o naszej współczesności. Możliwa jest równowaga racji i udział we współdecydowaniu. Rozumiemy, że tej właśnie wiedzy zabrakło Möbiusowi — wiedzy opartej na pokorze, szacunku wobec prawdy i zaufaniu. Ku tej wewnętrznej perspektywie skłania się zasadnicza problematyka *Fizyków*. W tym też można upatrywać warunek ominięcia paradoksów, które gęstą siecią oplatały postaci sztuki szwajcarskiego dramaturga, paradoksów prawa, nauki czy moralności, gdzie spełnianie zobowiązań wobec innych wymaga ich niespełniania, i odwrotnie. Autor wzywa do przełamania obojętności, ślepoty moralnej i "złej" wiary:

Spółczesność współczesne uwierzyło — stwierdza — że wszystko, co się dzieje, można usprawiedliwić pechem, a więc, że wszystko można wybaczyć. Z tym właśnie pisarz ma obowiązek polemizować. Próbuję to robić w moich sztukach, choć nie oznacza to pisanie sztuk z tezą¹⁰.

Gdy trzech fizycy, a raczej cienie ludzkie, zwracają się wprost do publiczności, gdy śmiech wygasa, powinno przyjść zastanowienie nad destrukcją naszego świata, na którą człowiek dał przyzwolenie. Dürrenmatt wie, że możliwości sztuki dramatycznej są niewielkie. "Dramaturgia może chytrze zmusić widza, aby stanął w obliczu rzeczywistości — stwierdza w ostatnim punkcie komentarza — ale nie może go zmusić, aby stawiał jej czoła lub zgoła narzucił jej swą wolę". Fizycy wymagają opowiedzenia się po stronie obiektywnego porządku wartości w imię prawdy o człowieku. Dramaturg zakłada, że w sercu odbiorcy dokona się zadośćuczynienie, czyli p r z e k r e ś l e n i e p r z e k r e ś l e n i a — kluczowy cel pozytywnego programu Dürrenmattowskiej komedii. W tym też sensie dramat nawołuje do odpowiedzialności, co znalazło wyraz w tytule czynionych tu rozważań.

¹⁰ F. Dürrenmatt, *Z rozmowy...*, s. 81. W omówieniu wykorzystany został tekst opublikowany w "Dialogu" 1962, z. 10 w przekładzie I. Krzywickiej i J. Garewicza.