

DZIENNIK POLSKI
Kraków

wydanie

Nr 264 z dn. 6 Listop

Camus w Teatrze Ludowym

Trzy lata po zakończeniu wojny Albert Camus napisał sztukę będącą wielkim oskarżeniem faszyzmu, jego ideologii i haniebnym metod — „Stan obłężenia”. W 1949 r. wystawił ją w swym paryskim teatrze Jean Louis Barrault. Przedstawienie było raczej — sądząc z ocen prasy francuskiej — nieudane; po 9 spektaklach sztuka zeszła z afisza. Odtąd przez blisko 10 lat leżała w zapomnieniu; nie wystawiano jej, nie została przetłumaczona na inne języki. Już więc sam fakt „odkrycia” tej sztuki i pokazania jej na polskiej scenie jest bez wątpienia interesującym wydarzeniem artystycznym. Jest również wielkim wydarzeniem politycznym. I to w podwójnym sensie. Poprzez przypomnienie — na kanwie literackiej alegorii — o hitlerowskiej dżumie, która przeszła przez świat, pokonana i zwyciężona odwagą bohaterów i walką ludów, ale i poprzez ostrzeżenie, że zaraża grozi zawsze, że wrogi ludowi i wrogi człowiekowi praktyki fašystowskie odżywać mogą i w dzisiejszym świecie.

Ten wstrząsający obrachunek z przeszłością, a równocześnie odważny obrachunek ze współczesnością podjął Teatr Ludowy w Nowej Hucie.

Autor „Stan obłężenia” przyjechał zamierzał na polską prapremierę swej sztuki. Sprawy osobiste uniemożliwiły mu podróż; może odwiedzi nowohucki teatr w terminie późniejszym. Na razie realizatorom inscenizacji swej sztuki przesłał serdeczne podziękowania, pozdrowienia i życzenia sukcesów w pracy oraz krótką wypowiedź o samej sztuce. Oto ona:

„Stanem obłężenia” próbowałem ożywić starą tradycję teatralną „auto-sacramental”, albo misterium, które odgrywano przed wielkimi masami i które przekładały na język obrazów religiję czasu. Wykorzystałem, po prostu, wszystkie środki nowoczesne, aby oddać



Scena zbiorowa z aktu III „Stan obłężenia”.

Fot. E. Węglowski

Camus w Teatrze Ludowym

(Dokończenie ze str. 4)

trąkająca, że wystarczy odbiorcy w zupełności.

JOZEF SZAJNA:

Dekoracją — eliptycznym podestem i zawieszonymi nad nim pewnymi formami plastycznymi — chciałem wyrazić z jednej strony pewne zamknięcie świata, w którym rozgrywają się sprawy „Stan obłężenia”, z drugiej pewną ponadczasowość tych spraw i konfliktów, nie zawężenie ich tylko do miejsca akcji. Owe zawieszone, przeobrażające się i wymieniające elementy plastyczne oddać mają pewien nastrój; pogłębia go jeszcze opadająca ciemna pajęczynowata siatka, która zainteresowała mnie specjalnie jako tworzywo plastyczne. Większą niż w mej dotychczasowej praktyce scenograficznej zwróciłem w tym przedstawieniu — w jego kostiumach — uwagę na kolor.

EDWARD RACZKOWSKI, twórca postaci Nady egzystencjalisty-kolaborancjisty:

Rola Nady jest dla mnie podwój-

nie trudna. Wszystkie elementy, które wprowadzają mnie w akcję, są natury intelektualnej, filozoficznej, a mnie odpowiadają aktorsko raczej role komiczne. Z drugiej strony psychika Nady jest całkowicie sprzeczna z moją postawą życiową. Ja kocham i cenię życie, a gram człowieka, którego idea jest nicość i niszczenie.

GUSTAW KRON, odtwórca postaci Diega:

Diego to mój start na nowohuckiej scenie. Nie muszę więc chyba mówić, jak bardzo starałem się, by start ten się udał. Zdaje sobie sprawę z wielkiej odpowiedzialności — nie tylko artystycznej, ale i ideowej, jaka ciąży na odtwórcy tej roli. Chciałbym jak najlepiej przekazać odbiorcy tę postać człowieka mocnego, rewolucyjnego, a równocześnie pełnego romantyzmu i liryzmu. W „Stanie obłężenia” to właśnie największą porywą, że będąc wielkim rozrachunkiem politycznym sztuka ta nie ma w sobie nic z suchego wykładu, lecz pełna jest spieć dramatycznych i akcentów o głębokiej wymowie romantycznej.

KR. ZB.

je w służbę wielkiej religii naszych czasów, religii, która w każdym razie liczy najwięcej męczenników, i najwięcej prześladowanych, to znaczy: wolność.

Jestem wdzięczny z całego serca artystom i twórcom Teatru Ludowego w Nowej Hucie za przekazanie mi ich wsiłowań publiczności, która oceni je, jestem przekonany, także w sposób wolny.

Sztuka „Stan obłężenia” (tłum. Joanna Guze) okazała się zbyt rozległa. Reżyserzy przedstawienia: Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski dokonać musieli wielu skrótów. Kondensując treść, stwarzając na tle sztuki Camusa jakby własny scenariusz teatralny, starali się oni równocześnie zachować artystyczną stylistykę przedstawienia — jako współczesnego misterium.

*

Dziś premiera „Stan obłężenia” Camusa w Nowej Hucie. Na wczorajszej próbie generalnej uzyskaliśmy kilka wypowiedzi jego realizatorów:

KRISTYNA SKUSZANKA:

Przedstawienie „Stan obłężenia” to dla mnie — jako reżysera i kierownika teatru — sprawa wielkiego przeżycia, najgłębszego zaangażowania artystycznego i ideowego. Wydaje mi się, że w równym stopniu przeżywa tę sztukę zespół — w całości biorący udział w przedstawieniu.

JERZY KRASOWSKI:

Wydaje mi się, że „Stan obłężenia” jest przedstawieniem bardzo komunikatywnym, barwnym i — jeśli tak można powiedzieć — teatralnie sensacyjnym. Toteż powinno ono być łatwe do przyjęcia, nawet dla niezbyt wyrobionego teatralnie widza. Oczywiście, spektakl posiada drugie dno, filozoficzne, do którego jednak można dotrzeć lub nie. Ale nawet jeśli się do niego nie dotrze, warstwa fabularna jest na tyle a-

(Dokończenie na str. 5)

Olgiard Jędrzejczyk

TEATR

Odpowiedzialność

„Przed wszystkim zagrożona jest lekkość i owa niebiańska swoboda, jaką technicznie dzieło Mozarta”)

(Albert Camus „Artysta i współczesność” — „Twórczość” nr 4/57)

W tym zdaniu wielkiego twórcy francuskiego zawarta jest cała tęsknota za „lekkością i niebiańską swobodą”. Wpadlibyśmy jednak w grubą przesadę sądząc, że Camus za wszelką cenę domaga się sui generis nie odpowiedzialności. Wprost przeciwnie — autor „Dżumy” w każdym swoim słowie dramatu, powieści, eseju podkreśla, że współczesny twórca nie może się wykreślić od obrony zasadniczych, fundamentalnych wartości społecznych. Ale równocześnie zdaje sobie pisarz sprawę z tego, że istniał w określonych warunkach taki okres, kiedy można sobie było pozwolić na inną sztukę. Camus pozbył się zakłamania klerków — nie ucieka od tego, co się nazywa rzeczywistością społeczną i polityczną, i chociaż często nie można się zgodzić z jego kiergaardowską niewiedzą — stwierdzić trzeba jasno, że treść twórczości Camusa zasadza się rzeczywistości na umiłowaniu „wielkiej religii naszych czasów — wolności”, jak pięknie mówi w swym liście do zespołu Teatru Ludowego w Nowej Hucie.

Jest rzeczą trudną pisać o „Stanie obłężenia”, Camusa —

tym bardziej przecież trudno, że kraj nasz obfituje w różnego rodzaju fenomeny psychologiczne. Oto wystarczy, aby ktoś na skutek własnego lenistwa zarabiał o 500 zł mniej niż mógłby, wystarczy by popełnił jedno czy dwa głupstwa, za które otrzyma porządne cięgi od jakiejś organizacji społecznej — a już wydaje mu się, że słowa „Wolność”, „Moralność”, „Braterstwo” stały się pustą deklamacją. Z takimi ludźmi trudno dyskutować — „Stan obłężenia” dotyczy właśnie tych wielkich słów — treści, w obronie których tak wielu ludzi oddało swoje życie.

Po przedstawieniu w Nowej Hucie miałem zaszczyt rozmawiać z pewnym młodym krakowianinem, który twierdził, że „Stan obłężenia” jest kłęską twórczą Camusa bo to „retoryka”, puste słowa, i gorsze od „Dżumy”. Kiedy zwróciłem mu uwagę, że „Stan obłężenia” trzeba jakoś porównać ze swoim doświadczeniem społecznym, że trzeba jakoś sprawdzić samemu w sobie wartość tego wielkiego misterium o wolności, umiłowaniu człowieka i poświęceniu — otrzymałem odpowiedź:

— Co mnie obchodzi sprawdzalność i rzeczywistość społeczna warunkująca prawdę ideową utworu Camusa? To jest po prostu nieudane dzieło literackie.

W ten sposób młody interlokutor wydał sąd na siebie — sąd, który wydał na niego również Camus pisząc w cytowanym już eseju:

„Ostatecznie między wyrażaniem czy abstrakcjonizmem współczesnym, a dziełem Tołstoja czy Moliere jest taka różnica, jak między weksłem dyskontowanym na poczet niewidzialnego zboża a żywym zagonem rzeczywistej ziemi”)

„Stan obłężenia” dotyczy wielkiego zagrożenia wartości humanistycznych wszystkich społeczeństw. Dramat ten — różny w ujęciu wielkiego tematu od „Kalguli”, od „Obcego” i „Dżumy” jest obrazem wielkiej rozgrywki między poczuciem człowieczeństwa, a cynizmem i zaprzaństwem. Nawet przy najdalej idących zastrzeżeniach co do budowy samego dramatu Camusa i nieprzejrzystości niektórych metafor — nie można odmówić temu dziełu klarowności ideowej.

Autorzy opracowania dramatu Camusa: Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski wprowadzili w realizacji „Stanu obłężenia” szereg skreśleń, chwytów scenicznych, które ujednoliciły nieco cały dramat, nadając mu jednoznaczny sens walki Diega z Dżumą i Śmiercią czyli faszyzmem. Analogie, klimat zbrodni i odpowiedzialności sprawdzanych na własnym doświadczeniu — bo przecież ciągle nam w uszach jeszcze dźwięczą suche strzały: te z lasów i ulic warszawskich, i te padające z głośnika, którymi reżyserzy zastąpili zanotowane w tekście pukanie Śmierci do drzwi — wszystko to stawia utwór Camusa w rzędzie czystych ideowo utwo-

rów, gdzie spotykają się namiętności społeczne człowieka wszystkich epok.

Cała atmosfera spektaklu nowohuckiego dażyła konsekwentnie do podkreślenia tej jednoznaczności dramatu Alberta Camusa. Można by się przyczepić nieco do zbyt „przedobrzonych” kostiumów, które raczej uwagę widza rozpraszały niż skupiały — ale równocześnie scenografia Szajny prosta, nieskomplikowana, symbolizująca lęk ludzi przed kataklizmem, nawalała, dzuma, doskonale pomysł z przelatującymi po katuszowskich rusztowaniach olbrzymimi skrami równowagi tutaj mimowolne chyba potknięcie.

Obok Franciszka Pieczki i Bronisławy Gerson-Dobrowolskiej bohaterów w sensie dosłownym i przenośnym spektaklu — Gustaw Kron niestety nie zachwyił nas w trudnej roli Diega. Aktorów nie udziwniał całej problematyki tej postaci: Diego jest człowiekiem, boi się śmierci, boi się odpowiedzialności, ciężaru, wyrzutów sumienia. Nim dojdzie do przekonania, że dla ludzi poświęcić musi siebie, swoje szczęście, walczy w nim chęć ucieczki z pola walki. Moment przełomowy, kiedy Diego staje jednak po stronie Kadyksu przeciwko Śmierci i Dżumie, niestety nie został zabrany w taki sposób, by ukazać ów dynamiczny proces. Diego się zmienia — Gustaw Kron niestety przebiegu tej zmiany nie pokazał. Nada Edwarda Rączkowskiego, ten chodzący wyrzut sumienia całej Europy, symbol zdrady zawinionej był czymś tak przejmującym na scenie, że wszelkie próby określenia pracy aktorskiej ograniczyć się muszą tylko do samych zachwytów. Sędzia Casado w wykonaniu Tadeusza Szanieckiego był doskonałym uosobieniem asekurantwa. Aktorzy i reżyser

przedstawienia poszli na tzw. grę „na zespół” — poziom roboty aktorskiej był tu wyrównany.

Nadmienić należy, że sceny zbiorowe zwłaszcza z I aktu zrobiły na widowni wstrząsające wrażenie. Powiedziałbym, że jest to swego rodzaju nowość w praktyce reżyserskiej Skuszanki i Krasowskiego; wielka metafora przybrana w kostium scenicznego tłumy, rytmiczny gest, ekspresja ruchów i dobitnie „rąbanych” słów były raczej dotychczas niespotykane na scenie nowohuckiej. Refreny chóru wygłaszane przez A. Lutosławską i Jerzego Przybylskiego wpadały w ton przejmującej muzyki St. Skrowaczewskiego. W ogóle muzyka w „Stanie obłężenia” sięgała szczytów dzieła dramatycznego — przemawiała widzów tak samo jak wszystkie sceny tego widowiska, jak drwina z maszyny biurokracji, jak uwielbienie wolności i braterstwa między ludźmi.

Spektakl camusowski „Stanu obłężenia” nasuwa wiele refleksji, analogii, porównań. Dobrze jest, że dominantą ich staje się doświadczenie pokolenia, które przeżyło okupację. To jest miara wielkości i autora i realizatorów przedstawienia dramatycznego.

OLGIARD JĘDRZEJCZYK

*) Tłumaczenie W. Natanson
*) J. W.

A. Camus „Stan obłężenia” (tłumaczyła J. Guze). Realizacja dramatyczna: K. Skuszanka, J. Krasowski, scenografia: J. Szajna, muzyka: S. Skrowaczewski,

kącik ilustrowany

A. WASILEWSKIEGO



Sekretarka —

BRONISŁAWA GERSON
DOBROWOLSKA

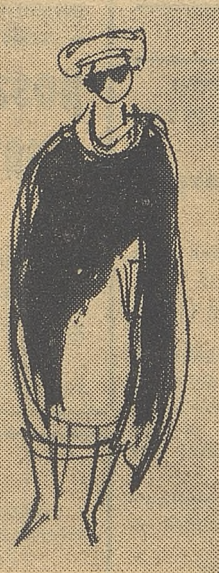


Teatr nie z tej ziemi —
bo z bieńczyckiej, za
to wspaniały, z rozma-
chem — stalowy w formie,
teatr w Nowej Hucie, te-
atr istotnie Skuszanki!
(Częściowo też jej męża —
Krasowskiego. Słowem —
— kombinat reżyserski).



DZUMA —

FRANCISZEK PIECZKA



ta Camusa „Stan obłęże-
nia”. To już rewelacja, by
na tej wprawdzie ornej
ziemi Bieńczy — aż taki
plon wyrósł...

Zespót Teatru Skuszanki
to orkiestra symfonicz-
na! Tam wszyscy gra-
ją! Pierwsze skrzypce — to
Dżuma — Franciszek
Pieczka, drugie skrzypce
-- Wice-Dżuma, jego ko-
ciak — sekretarka Dobro-
wolska i wszystkie inne
harfy, basy, wiolonczele,
puzony, flety, klarnety czy
bębny!...

Pierwszy raz w teatrze
— z zachwyty — nie
mogę bić braw. Ten
zarazek „Dżumy” — u-
dziela się wszystkim. Lu-
dzie z podziwu dla gry,
wystawy — zaniemówli.

Podziwiałem już lejącą
się stal — zaniemówi-
łem na widok zgniat-
cza żelaziwa, otworzyłem
gębę — po raz pierwszy —
na premierze sztuki Alber-

Henryk Vogler

Ze sceny

Camus, wolność i Nowa Huta

Mamy więc nowego Camusa w polskim teatrze. Co więcej, premiera jego „Stanu obłączenia” w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie jest drugą w ogóle premierą tego widowiska na świecie. O ile się bowiem nie myli, camusowska adaptacja własnej jego „Dzumi” była dotąd inscenizowana tylko przez Jean Louis Barrault w 1949 r., zresztą bez większego powodzenia. Jeszcze jeden to dowód wielkiej narodowej polskiej gorliwości w przeszczeniowaniu na nasz grunt wszelakich ciekawostek z zewnątrz.

Już widzę, jak wielu prawdziwych Polaków wybucha oburzeniem na samo nazwanie „ciekawostką” dramatu, który ma charakter i ambicję współczesnego misterium, zmodernizowanego moralitetu, ludowej baśni próbującej zawrzeć w sobie najaktualniejsze ogólnoludzkie problemy polityczne i filozoficzne. Jakżeż to? Wielki pisarz, i do tego obcy pisarz, i do tego francuski pisarz, i do tego laureat Nobla — i z tym wszystkim tylko „ciekawostką”? Cóż jednak zrobić? Z prawdziwym wstydem, a nawet z poczuciem winy muszę wyznać, że „Stan obłączenia” wydaje mi się jako dzieło literackie, jako utwór dramatyczny — dość słaby, a przede wszystkim dość naiwny. Jest w nim to, czego na pewno nie ma w najlepszej prozie tegoż autora, w „Upadku”, w „Obcym”, w „Dzumi”: jest w nim trochę pustyj alegoryczności, jest pewna ogólnikowość, pewna pretensjonalność mało precyzyjnego intelektualnie „filozofowania” (w odróżnieniu od „filozofii”).

To misterium o Generale-Dzumi, który przybywa wraz ze swą sekretarką do hiszpańskiego miasta, aby podporządkować jego mieszkańców okrutnej, tyrańskiej władzy życia na rozkaz i umierania na rozkaz, i który opuszcza miasto — zresztą z ironicznym, zwycięskim uśmiechem — dopiero wtedy, kiedy znalazł się człowiek nie znający przed nim strachu — to misterium posiada charakter dość tani, obrazkowej przypowieści, jej metafora jest dziecinnie przejrzysta i równie dziecinnie dowolna. Prawda, ta naiwność i dziecinność są po trochu świadome, zgodne z ludowym, średniowiecznym gatunkiem widowiska. Cóż kiedy to — jak się zdaje — nie wystarczy już, aby przekonując oddać o wiele bardziej zawiłą problematykę współczesnego świata.

Ta sekretarka prawie że zakochująca się nagle w dzielnym Diego i zdradzająca mu tajemnice, przy pomocy której może pokonać generała, ten generał, który poddaje się, jak tylko odważny (bo znający tajemnicę) Diego skończy mu do oczu, ten żebrak-pijak-filozof-zdradca, który w dość nieoczekiwanym momencie i nie wiadomo dokładnie dlaczego popełnia samobójstwo — budzą niekiedy (wszystkich słusznie wielbiących znakomitego Alberta Camusa pokornie proszę o wybaczenie bluźnierstwa) lekkie uśmiešky. Jakże daleko tego typu literaturze do niepowtarzalnej, głębokiej sztuki Kafki, u którego anegdota otwiera dopiero świat wielkich filozoficznych syntez, a nie — jak w „Stanie obłączenia” — zamyka je. Problem samotności i wolności współczesnego człowieka, problem jego stosunku do śmierci i do niewoli — jest wspólny Kafce i Camusowi. Ale u Kafki ta sprawa jest samą materią jego sztuki, u Camusa w „Stanie obłączenia” tylko ozdobnikiem. Kafka tworzy nowoczesny moralitet, Camus stylizuje „Stan obłączenia” na moralitet średniowieczny.

Doszliśmy do zagadnienia wolności, które ma być w tym dramacie (jak wynika choćby z komentarzy samego autora) najistotniejsze. Już na przykładzie tego pojęcia widać jak bardzo abstrakcyjnie stawiana jest tu zasadnicza problematyka współczesności, jak bardzo ogólnikowo i retorycznie pojmowane są zjawiska o bardzo nieraz konkretny, żywej ruchliwej, zmiennej treści politycznej, społecznej, filozoficznej. A przecież ponadczasowe alegorie, choćby nawet były ubrane w barwne kostiumy i maski, niewiele mogą pomóc w rozwiązywaniu bliskich nam, bardzo realistycznych konfliktów. Wolność „jako taka” znaczy tak wiele, że już nie znaczy prawie nic. Ktoś kiedyś powiedział, że „każdy człowiek jest niewolnikiem, całą rzecz leży tylko w tym, aby umieć i móc wybrać sobie samemu swego pana”. Camus natomiast zdaje się w „Stanie obłączenia” postuluować coś w rodzaju nieokreślonej bliżej „całkowitej” i „integralnej” wolności. Jest on w tym zarazem jakoś bardzo szlachetko-polski, bardzo romantyczny i — bardzo niewspółczesny.

W ostatniej wypowiedzi na łamach „Dziennika Polskiego” Krystyna Skuszanka wałęsa z polską głupotą czyni jedną z programowych idei swego teatru i jego repertuaru. Bardzo to istotny program. Walka z tym narodowym scnorzeniem (którego „Dziejom” poświęcono już u nas nawet rozprawę naukową) jest dziś obowiązkiem każdego artysty i nie tylko artysty. Ale czy proklamowanie integralnej wolności „jako takiej”, integralnego buntu przeciw władzy „jako takiej” nie mieści się

przypadkiem w tej właśnie kategorii? „Wolność — ale jaka?” — pytał już, zdaje się, Norwid. Jak wiemy, szlachetcy przedstawiciele polskości w epoce rozbiorów także byli szermierzami wolności i do tego „złotej”. Liberum veto uważali nawet za „żrenicę wolności”. Wiemy z historii, jakie były tego skutki.

Nie chcę przez to bynajmniej powiedzieć, że od utworu dramatycznego (tego czy innego) należy wymagać naukowej dokładności poglądów czy waleorów podręcznika co najmniej uniwersyteckiego. Kto tworzy literaturę ma prawo do cudownej, tajemniczej wieloznaczności. Ale kto tworzy system filozoficzny lub doktrynę polityczną, powinien być ścisły. Utwór Camusa — w tych partiach, w których chce być wykładem filozofii — nie całkowicie nas — przynajmniej w Polsce 1958 roku — zadowala.

Niezależnie jednak od wątpliwości, jakie może nasuwać sam tekst — trzeba stwierdzić, że przedstawienie nowohuckie pokazało nam niewątpliwie teatr. Jest w tym przedstawieniu jednolitość wizji artystycznej, która dla oryginalności i autentyczności dzieła teatralnego jest nieodzowna. Prawda, że największy udział w tym ma plastyka. Indywidualność Józefa Szajny wywiera wpływ decydujący na charakter tej wizji, a zarazem teatru. W nowohuckim „Stanie obłączenia”, na przykład, cienka, ale gęsta siatka pajęcza osnuwająca szalenie całą przestrzeń sceniczną, ociążała płyty form plastycznych zwisających nieregularnie i groźnie nad teatralnym światem (nieco podobną propozycję scenograficzną widzieliśmy już zresztą u Kantora w „Antygonie” Anouilha), jaskrawe, jarmarczne kostiumy, strzępy gałganów i łachmanów, odgrywane same w sobie jakąś tragiczno-groteskową komedię dell'arte materii — wszystko to już od zewnątrz, od strony wizualnej wyznacza kształt teatru. Ale opracowujący przedstawienie Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski wkomponowali to świadomie w całość wraz z dźwiękiem (kompozycja Stanisława Skrowaczewskiego nie jest tu jakąś konwencjonalną ilustracją muzyczną, ale właśnie samym przeraźliwym, rozdzierającym dźwiękiem), wraz ze światłem (np. pogoń światła za uciekającym Diego), wraz z precyzyjną instrumentacją scen zbiorowych.

Zgodnie z tradycjami ekspresjonizmu, z których ów typ teatru się wywodzi (jest w tym przedstawieniu wiele zbieżności z teatrem brechtowskim, choćby w eksponowaniu żebracza-lumpenproletariackiego tła społecznego) — siła jego leży głównie w kreowaniu bardzo ekspresyjnego nastroju. Rodzaj tego nastroju znamy zresztą z wielu poprzednich przedstawień Teatru Ludowego. Upodobanie inscenizatorów do motywów zbrodni i śmierci zostało tu zaspokojone szczególnie mocno. Złośliwi zapytują nawet, czy nie wywarło ono przypadkiem pewnego wpływu na włączenie do repertuaru tej historii o dzumie, w której umiera się już nie pojedynczo, ale pęczkami.

Siła tego typu teatru leży po wtóre w tym, że jest on przede wszystkim teatrem zbiorowości, teatrem masy, która, jak wiadomo, zwłaszcza od czasów ekspresjonizmu ujawniła swoją szczególną urodę i dynamikę sceniczną. Nie wiem, czy Teatrowi Ludowemu w Nowej Hucie brak na ogół wybitniejszych indywidualności aktorów — właśnie dlatego, że w programowych przedstawieniach teatru podstawowym elementem jest zespół, czy też, na odwrót, przedstawienia te budowane są na zasadzie zespołowości właśnie dlatego, że teatr nie ma u siebie wybitniejszych indywidualności. W każdym razie w nowohuckim „Stanie obłączenia” poszczególne osobowości aktorów zaciera się i rozpląwają w rytmicznie skomponowanym obrazie całości, w misteryjnej i moralitetowej anonimowości „Jedermanna”.

Ponad nią wybijali się jedynie wstrząsający swoim zimnym, skupionym, a jednak jakby „wielowymiarowym” wnętrzem i głosem Franciszek Pieczka (Dzuma) oraz doskonale uzupełniając go klasycznym aktorskim spokojem i opasowaniem Bronisława Gerson Dobrowolska (Sekretarka). Gustaw Kron (Diego) miał kilka ładnych scen lirycznych ze swoją Wiktoria (Anna Gołębiowska). Edward Raczkowski — tym razem niezbyt trafnie obsadzony — obniżył wymiar żebraka-filozofa Nady. Był tylko pijakiem, nie był filozofem.

PS. W ostatnim numerze „Tygodnika Powszechnego” niejaki Spodek zechciał zwrócić uwagę na fragment mojej recenzji z „Acaratu”, występując w obrobie świętości (patrz Wieszcz Narodowy: „Świętości nie szargać!...”) Ponieważ — jak się okazuje — Spodek zna się dobrze nie tylko na świętościach, ale i na kamieniu łupanym (a przy tym nie zna się na żartach) — więc wolę z nim nie polemizować.

Polską prapremierę „Stanu obłączenia” poprzedziły fanfary. Wprawdzie wiadomo było, że macierzysta prapremiera położyła się w Paryżu bez prąta, ale prasa krakowska zapewniała nas usłusznie, że „sam fakt odkrycia” tej sztuki i pokazanie jej na polskiej scenie jest bez wątpienia interesującym wydarzeniem artystycznym” a także — „wielkim wydarzeniem politycznym”. Krystyna Skuszanka w wywiadzie udzielonym jednemu z miejscowych dzienników oświadczyła, iż inscenizacja tej sztuki jest dla niej „sprawą najgłębszego zaangażowania artystycznego i ideowego”, a drugi współrealizator widowiska, Jerzy Krasowski, zapewnił, że „Stan obłączenia” jest „przedstawieniem bardzo komunikatywnym, barwnym i — jeśli tak można powiedzieć — teatralnie sensacyjnym”. Józef Szajna mówił o „większej uwadze zwróconej na kolor kostiumów”, zaś Gustaw Kron, debiutujący na scenie Teatru Ludowego we wdzięcznej roli nosiciela oporu, porwany powszechnym entuzjazmem i przyciśnięty do muru pytaniami dziennika, co najmniej przedwczesnymi, nie omieszczał wyznać, że chciałby „jak najlepiej przekazać odbiorcy tę postać człowieka mocnego, rewolucyjnego, a równocześnie pełnego romantyzmu i liryzmu” — jak gdyby to nie rozumiało się samo przez się. Nie lubię natrętnej reklamy, ostatecznie dzieło powinno przemawiać za twórcą, nie odwrotnie, nie mówiąc już o tym, że widownia ceni sobie na ogół zgrabny nałóg samodzielnego kształtowania ocen — więc to jak gdyby antycypowanie sądu nie było na pewno w najlepszym tonie i, wbrew zamierzeniom, świadczyło raczej o pewnym niepokoju twórców, niż o dojrzałej pewności wyboru. Istotą tej niepewności zrozumiałem w czasie spektaklu, u wierzyłem również zapewnieniom o „najgłębszym zaangażowaniu” — tyle że zaangażowanie to zostało poprzedzone fałszywym rozeznanie wartości artystycznych — nie ideowych! — będąc równocześnie wyrażeniem ostatecznych wniosków formalnych z całej dotychczasowej drogi tego teatru — w jej najbardziej, jednak, niepokojących przejawach.

„Stan obłączenia”, swobodna adaptacja „Dżumy”, poważnie przycięta przez inscenizatorów, jest wedle słów samego Camusa gatunkiem zolizowanym do współczesnego misterium, kontynuacją starej tradycji auto-sacramental. Jest sztuką o oryginalnym, metaforycznym sposobie relacji i szerokim wachlarzu obrazów, podlegających w miarę rozwoju akcji stopniowemu zawężaniu dla tym pełniejszego przedstawienia istoty rzeczy poprzez bezpośrednią polemikę głównych partnerów konfliktu. Na miasto pada epidemia dżumy. Wkrótce pojawia się jej personifikacja i żąda dla siebie absolutnej władzy. Okazuje się, że dżuma jest tylko przenosią wyrażając wszelką władzę pochłoniętą sobą, władzę absolutną, niejako ideę władzy z wszystkimi nowoczesnymi metodami jej postępowania, z całym uświęconym już rytuałem i filozofią terroru nazwaną przez historię totalizmem. Droga do całkowitego podporządkowania społeczeństwa obłądnej, idei organizacji, proces zamiany większości w niewolników, poprzedzony wymordowaniem dobrze wybranej mniejszości, jest na najlepszej drodze, lecz oto pojawia się nosiciel oporu, student Diego, który nie ulega totalnej machinie lęku, ale gardząc życiem — rzuca wyzwanie. I tutaj kończy się władza despoty, albowiem opiera się ona wyłącznie na lęku. Wolny od strachu Diego wyzwala bunt miasta, przeradzając się w anarchię, bunt stłumiony przez zdradę, ale przecież nie daremny, nie beznadziejny. Zwycięża ostatecznie Diego, ponieważ wierni idei wolności, poświęca siebie dla ocalenia Kadyksu. Jego moralna siła łamie pozorną wszechmoc Dżumy, która odchodzi, bramy zostają otwarte, „słony zapach morza” ponownie owiewa miasto, ale przecież nie na zawsze, jako że głupota jest sojusznikiem terroru, a w wadach gnuśnych, tradycyjnych władców powracających właśnie przy orficznych dźwiękach fletu, kryje się załazek nowego buntu, który wyniesie na swoje szczytary idee i hasła czystej organizacji.

Dramat Camusa, znacznie słabszy od jego twórczości prozatorskiej, jest więc wielką metaforą, a jego wartość leży w interesującej, mimo ogólnikowości sformułowań, analizie filozofii i praktyki władzy. W trafnym, a w niektórych wypadkach nawet bardzo trafnym, pokazaniu zasady terroru i algebry totalizmu. Ale też do niego się ogranicza, jeśli nie będziemy liczyli jeszcze kilku udanych egzemplifikacji metod uświęconych i wypróbowanych przez najbardziej konsekwentnych proroków przemocy.

W przeciwnieństwie do swoich najwybitniejszych książek Camus po-

JAN PAWEŁ GAWLIK

Stan zagrożenia



Fot. Adam Drozdowski

sługuje się w „Stanie obłączenia” symbolami o naiwnej, symplifikującej, konstrukcji, upraszcza sobie zadanie osłabiając konsekwencje działań i prawidła dramatu, nie mówiąc już o zastanawiającej u tak świetnego prozaika dowolności symbolu. Najistotniejsze problemy relacjonuje językiem publicystyki, nie sceny. Wprowadza szereg ubocznych epizodów i wątków, nie wyłączając tradycyjnego rekwizytu miłości, banalnego mimo pozorów, miesza gatunki i rodzaje, przeplatając racjonalistyczną analizę tematu próbami upoetycznienia metafory, a wiadomo powszechnie, że autor „Upadku” jest lepszym prozaikiem niż poetą. Pod wpływem takich i podobnych zabiegów sztuka traci myślową precyzję i przejrzystość, która olśniewa przy lekturze camusowskiej prozy. Poetę „Stanu obłączenia” o charakterze prozy poetyckiej, zatracając ostrość metafory w wątpliwej poetyzacji, wywodzi się jednak z głównego nurtu tego piśarstwa, jest racjonalistyczna i mimo wszystko dąży do przejrzystości i prostoty wyrazu, jakkolwiek teatr robi sporo aby skompromitować ją w oczach widza. Panuje więc w „Stanie obłączenia” wielkie rzeczy pomieszanie mimo, że trzon sztuki zachował racjonalistyczną przejrzystość — niestarty ślad osobowości autora. Słabość tego dramatu, może nie tak oczywista jak słabość „Sprawiedliwych”, ale nie pozostawiająca wątpliwości w zestawieniu z „Caligulą”, nie wspominając o najwybitniejszym dziele jego autora — o „Upadku” — mogłaby być pewnym usprawiedliwieniem dla teatru, gdyby nie to, że inscenizacja, zamiast pokrywać braki tekstu, obnaża je bezlitośnie. Mogłoby stać się okolicznością łagodzącą, gdyby słabość przedstawienia wynikała z wad scenariusza, ale w naszym wypadku, niezależnie od „literackości” samego zamysłu pisarskiego, spotykamy się z zjawiskiem — niezamierzonym wprawdzie, ale zawsze — podkreślania wad tekstu przez charakter inscenizacji. Obserwujemy interesujący ze względu na wyrazistość i swoistą doskonałość elementów przypadek nakładania się na siebie słabych stron dwu przenikających się dzieł: tekstu i inscenizacji.

Przystępując do realizacji sztuki Skuszanka i Krasowski popełnili błąd, który zemścił się na całości w fatalny sposób. Wybrali mianowicie niesłuszną poetykę, mylnie określili zasadę relacji scenicznej. Posłużyli się grupą jako jednym z podstawo-

wych elementów wyrazu, nadając jej stale zmieniające się, ostre formy podkreślone grą świateł, czerwienią reflektorów, niepokojącym rytmem muzyki. Na scenie kształtuje się wieloczołowa jaskrawa plama, sylwetki garbią się w rachitycznych gestach przerażenia albo zbijają się w zwartą grupę o wyrazistej kompozycji, w górę wznosi się las strzelistych rąk, co chwila pada na salę gromkie „och” lub „ach” tego improwizowanego chóru. W pewnej chwili obraz zaczyna nawet mienić się tęczyowymi barwami długich, rozpostartych wstążek tworząc efekt wdzięczny wprawdzie, ale w tej sztuce co najmniej zbyt. Wyrzucione sylwetki, ostro deformowane grupy w jaskrawych plamach strojów, w smugach barwnych reflektorów, nieustanny zgiełk pracowicie kontrastowanych głosów i muzyki — skąd my to znamy? Ależ tak, oczywiście, czysty ekspresjonizm, znany skądinąd, nieobcy poprzednim realizacjom Teatru Ludowego, w daleko jednakże dyskretniejszych dawkach, znalazł w tej sztuce pełny wyraz, określając równocześnie jej kształt formalny, jej poetykę i nieomal — jej treść.

Kształt formalny układów scenicznych, tego co jest domeną reżyserii, a nie kształt całości widowiska z wyróżniającym się w niej, jak zawsze, żywiołem plastycznym, z udaną, jak zawsze, scenografią Józefa Szajny, którą realizatorzy potrafili wykorzystać dla własnej metody kształtowania obrazów, zrecznie wtapiając w całość, chociaż, Bogiem a prawdą, ekspresjonizmu nie ma w niej wcale.

Lojalnie przyznać trzeba, że Skuszanka i Krasowski posługują się przyjętą konwencją bardzo swobodnie, forma posiada swój rytm, przedstawienie swoją wewnętrzną muzykę i świetne miejscami pomysły (nakładanie się słów Nada i kobiety wyrzuconej z mieszkania, prowadzenie Dżumy) — tyle, że kształt artystyczny tego widowiska nie przylega zbyt ściśle, jeśli nie staje w poprzek, do konwencji, poetyki i sposobu relacji tekstu. Jest nieadekwatny i stanowi poważne cofnięcie się w stosunku do daleko pełniejszych osiągnięć teatralnych w „Imionach władzy” nie mówiąc już o jego wtórności historycznej — wobec doświadczeń współczesnego teatru. Wobec własnych doświadczeń. To wyekspozowanie ruchu i gestu, efektu i wrażenia, zmierzają-

ce do zniewolenia uwagi, usiłuje pokryć jakąś wewnętrzną pustką inscenizacji, zastąpić ideę całości, tak wyrazistą w sztukach poprzedniego okresu. Co więcej: spótgowanie ekspresji ponad potrzeby i pojemność treści, będące istotą ekspresjonizmu, przyczynia się do spłykania problemów. Wątek miłosny Diego i Wiktorii pełen jest charakterystycznych przejawów, ich pieśń ostatecznie przypomina walkę niż pocałunek, ich niepokój przeraża się w miotanie, słowa „zdaje się, że się boję” wykrzykane są w czasie ściągnięcia zatopkowego biegu za kulisy tak, że ów sportowy popis Diego staje się ważniejszy od słów, ba — od ich emocjonalnego odpowiednika. Fałszywy patos i nieuzasadniona intensywność reakcji odwracają uwagę od treści przeżyć, zmniejszają uczuciowy i intelektualny walor sprawy. A są to wszystko zjawiska wypływające z układu przedstawienia, z rozwiązań reżyserkich, zjawiska kształtujące z kolei ideowe treści spektaklu. Arbitralne, nazbyt ekspresyjne kształtowanie tworzywa scenicznego utrudnia dotarcie do problemowych wiązań sztuki. Nadmierna skłonność do efektu pożera istotę tego dramatu, dramatu intelektualnych i ideowych postaw, a nie hałaśliwej sprzeczki z obyczajowej czy nawet romantycznej dramaturgii.

Skuszanka była zawsze reżyserem bardzo arbitralnym, szukającym w literaturze jedynie pretekstu dla swobodnej kreacji formy, przekazania za jej pośrednictwem własnych treści ideowych czy bodaj — artystycznych. Dotychczas wychodziło to szlucce na dobre, ponieważ owe dodatkowe treści, kształtowane przez intencje i kierunek inscenizacji były zawsze aktualniejsze — a więc: donioślejsze — od treści autorskich. Uzupełniały je lub wypuklały za pomocą teatru, który też rytmicznie zyskał sobie miano teatru agitacyjnego, teatru politycznej aluzji i ideowego zaangażowania — z pełnym pokryciem w swojej artystycznej praktyce. Całkowita arbitralność formy i swoboda wobec tekstu wyszły na pewno na dobre nowohuckiej realizacji „Miarki za miarkę”, a „Imionach władzy” nadały szerokiego oddechu wielkiego uogólnienia, twórczej uniwersalizacji, podobnie jak „Słudze dwóch panów” zapewniły lekkość i wdzięk. W wypadku Camusa po raz pierwszy spotkałmy się jednak z przeciw-

nym układem wartości. Racjonalistyczny i poetycki tekst sztuki mimo wad jest bez porównania ideowo nośniejszy od efektownej ale beztreściowej formy i dlatego próba wyrażenia dramatu w konwencji ekspresjonistycznych obrazów kończy się rażącym dysonansem.

Ale ekspresjonizm nie jest, na szczęście, jedyną konwencją tego przedstawienia. Obok Diego w wykonaniu Gustawa Krona, dobrego w geście i przekonującego w swojej pasji acz niepotrzebnie spychanego w stronę owej słabszej w wartości choć silniejszej w wyrazie, poetyki „Stanu obłączenia” — inscenizacja Skuszanki i Krasowskiego posiada nurt zdrowy, nurt oszczędnej relacji zasady klarownego określenia postaci, reprezentowany przez najlepsze postacie wieczoru: Dżumę w skupionym, bezosobowym, znakomitym wykonaniu Franciszka Pieczki, i Sekretarkę w równie opanowanej, równie cieniowanej i równie dyskretniejszej realizacji Bronisławy Gerson-Dobrowolskiej. Postacie te odtwarzane z rzadko spotykaną subtelnością wyrazu (jak wybornie Pieczka i Dobrowolska kształtują zmęczenie swoich bohaterów) przywracają przedstawieniu pewną równowagę reprezentując to, co jest na pewno najcenniejszą wartością sztuki: opanowanie, dyskrekcję, spokojną precyzję zdań służącą jak najwierniejszemu przekazaniu myśli. Nurt racjonalistyczny reprezentowany przez powyższą parę, również silną w wyrazie, ale nie majoryzującą przecież swoją formą przedstawianych przez siebie idei, pojawił się tu jako naturalna konsekwencja tekstu, jako skutek organicznej niemożności wyrażenia tego, co jest sednem i metodą camusowskiego dramatu w konwencji patronującej reszcie przedstawienia. Szkoda, że nie stał się w ogóle jego naczelną zasadą, jakkolwiek w nim właśnie rozgrywa się ostateczny konflikt dramatu. Szkoda, że nie narzucił całości swojej poetyki splatając się z bardziej ścisłym, bardziej lirycznym nurtem sztuki, któremu wrażliwe aktorstwo Anny Lutosławskiej i wyrazisty głos Jerzego Przybylskiego służyłyby na pewno równie dobrze jak służą obecnie jego przejawom odmienne. Skoro już mowa o aktorach, nie mogą pominąć Jena Günthera, którego znakomita, el greowska maska i gest w scenie modlitwy były dla mnie prawdziwą rewelacją.

Tak tedy po raz pierwszy w tym teatrze dysonans artystyczny przyczynił blasku premierze. Po raz pierwszy metoda obróciła się przeciw idei. Błędy wykonania osłabiły piękny gest deklaracji o szerokiach walorach politycznych, której ludzie naszego świata, dotykane go już nieraz niebezpieczeństwem zagubienia kierunku i sensu władzy, powinni słuchać z szczególną uwagą. Zamiast pełnego powagi skupienia przy najbardziej aktualnych egzemplifikacjach Camusa rozległ się gromki śmiech świadczący o bardzo płytkim odbiorze (a może: podaniu?) rzeczy. Trywialna w odczuciu widowni aktualizacja świetnych przykładów, decydująca o ogromnym powodzeniu przedstawienia jest również — o ironio! — przejawem artystycznego niepowodzenia, ponieważ dowodzi, że teatr nie umiał narzucić widowni poważnego problemu. Nie umiał, ponieważ problem nie został określony do końca w swoich alternatywach i znaczeniach, w swoich ideowych wartościach, a posłużył jedynie za partyturę reżyserkiej kompozycji, w jakiej forma okazała się ważniejsza od treści. Częstokroć decydował przy tym ton. Ton aktorskiej relacji. On właśnie najbardziej rozczarował mnie w grze Edwarda Rączkowskiego. Aktor ogromnych możliwości i osobliwego, wewnętrznego skupienia, najpełniej wyrażony dotychczas w „Jakobowskim i pulkowniku”, znakomity w „Imionach władzy”, rozebrał Nada z zadziwiającą nonszalancją. Rączkowski sposobem gry strywalizował walor camusowskich przykładów. Iskra padła na prochy, rozległ się śmiech. Ale śmiech ten nie przynosi zaszczytu ani wykonawcy, ani jego scenie ponieważ wywołany jest intelektualną degradacją problemu. Pomniejszeniem rangi uogólnienia. Gdyby Rączkowski rozebrał Nada bardziej tragicznie niż komediowo, gdyby starał się pokazać jego samotność i jego tragizm, a nie tylko jego śmieśność — mogłoby to być wstrząsającą postać.

Przedstawienie wydaje mi się pierwszą porażką ambitnego teatru i tak je też trzeba traktować. Niepowodzenie jest jednak naturalną ceną poszukiwań i jeśli czemuś należało się dziwić to temu, że przyszło ono tak późno. Oczywiście nie wpływa ono w niczym na ogólną ocenę teatru, ale dla realizatorów powinno stanowić ostrzeżenie, że droga jaką poszli w ten właśnie sposób wystawiając Camusa jest niestety — fałszywą drogą.

JAN PAWEŁ GAWLIK

SĄD NAD CAMUSEM

Henryk Vogler w recenzji teatralnej ze „Stanu obłączenia“ (*Camus, wolność i Nowa Huta*, Dziennik Polski, nr 273), niezbicie udowadnia, że Camus to marny pisarz. Bo abstrakcyjny, retoryczny i ponadczasowy. Bo mętny, nieścisły i wieloznaczny. Bo — po cóż mnożyć epitety — wszystkie w tym samym stylu.

Ze „Stanu obłączenia“ krakowski krytyk teatralny albo niczego nie zrozumiał albo nie chciał zrozumieć. Bo cóż tam odnalaził — trochę pustej alegoryczności, pewną ogólnikowość, pewną pretensjonalność mało precyzyjnego intelektualnie filozofowania — a w tym wszystkim ukrytą proklamację integralnej wolności jako takiej; integralny bunt przeciwko władzy jako takiej. Właśnie jest zupełnie inaczej. Wystarczy sięgnąć do tekstu sztuki, by się przekonać, że chodzi tu o sprawy wcale nie mgliste. „Stan obłączenia“ jest propozycją teatru politycznego; jest rozprawą z faszyzmem — aluzje do okupacji hitlerowskiej, do kolaboracji i Ruchu Oporu są aż nadto wyraźne. A więc nie bunt przeciwko władzy jako takiej ale bunt przeciwko władzy terroru, która ludzi zamienia w niewolników. Aż dziwne, że to może budzić jakieś zastrzeżenia.

Broniąc rangi ideowej „Stanu obłączenia“ nie chcę powiedzieć, że to jest najlepsza sztuka dramatyczna Camusa — z punktu widzenia artystycznego na pewno można zgłosić nie jedną wątpliwość.

Nie sądzę, aby wystawienie „Stanu obłączenia“ w Teatrze Nowohuckim było wyrazem pogoni za „ciekawostkami“, jak sugeruje Vogler; widzę w tym

przejaw świadomych poszukiwań stworzenia teatru politycznego o określonym obliczu artystycznym. Przedstawienie „Stanu obłączenia“ stanowi niewątpliwie ciekawy eksperyment tych poszukiwań. Czy szczęśliwy to już inna rzecz.

W recenzji Voglera znajduję zdanie, w którym podziwiam umiejętności frazeologiczne krytyka, ale które wydają mi się i niesprawiedliwe i krzywdzące dla zespołu aktorskiego Teatru Nowej Huty.

Nie wiem czy Teatrowi Ludowemu w Nowej Hucie brak na ogół wybitniejszych indywidualności aktorskich właśnie dlatego, że w programowych przedstawieniach teatru podstawowym elementem jest zespół czy też na odwrót, przedstawienia te budowane są na zasadzie zespołowości właśnie dlatego, że teatr nie ma u siebie wybitniejszych indywidualności.

Vogler do moralitetu przyłożył kryteria, jakie się zwykle stosuje do sztuk psychologicznych. Teatr psychologiczny stoi solistami. Ale nie teatr misteryjny — anonimowość aktorska jest w nim najwyższym osiągnięciem a nie błędem; wpływa bowiem z artystycznych założeń utworu. Tu więc, gdzie krytyk powinien chwalić — gani.

Gdyby tak ludzie słuchali recenzentów teatralnych, to zapewne przestaliby chodzić do teatrów. Ale dziś już każdy idzie na to co ganią. I może dlatego chodzi się jeszcze na dobre przedstawienia. Ludzie lubią tandetę i lubią być ogłupiani — zapewnia Vogler — i pewnie z tych racji tak chętnie przychodzą do teatru Skuszanki. (bm)

TEATR

»STAN OBLEŻENIA« W NOWEJ HUCIE

Czytelnik „Dżumy” Camusa, daremnie szukałby faktury tej symbolicznej powieści w jej adaptacji scenicznej, dokonanej przez autora i odmiennie też zatytułowanej.* Nie znajdzie ani dyskursu moralistycznego (nieprzetłumaczonego zresztą na scenie), ani osób tragicznych dyskutantów — doktora Rieux, pisarza Tarrou, ojca Paneloux. Nawet akcję przeniesiono z Oranu do hiszpańskiego Kadyksu. W uproszczeniu scenicznym warstwa filozoficzna ustąpiła w cień, a na czoło wysunął się ekspresyjny persyflaż polityczny, atakujący faszyzm, konkretnie hitlerizm okupujący Francję z jej ruchem oporu i — kolaboracją. Aluzje polityczne „Dżumy” zostały na scenie wyjaskrawione. Jest to właściwie nowa sztuka na kanwie powieści. Pozostał tylko zasadniczy pomysł zarazy

bawne intermedia, zgodnie z tradycją tego teatru. Również zgodny z tradycją jest prolog, w którym kometa zapowiada katastrofę. Zaraza zjawia się na scenie w ludzkiej postaci, jako czyści symbol tyranii, obejmującej przemocą władzę. Sekretarzuje Dżumie u postaciowaną Śmierć. Ludność miasta ulega pod jej groźbą nowemu porządkowi strachu i poniżenia, także — kolaboracji. Jeden jest tylko symboliczny buntownik, ów Diego, stający śmierci do oczu. W pojedynku tym osamotniony jak Everyman angielskiego moralitetu, wygrywa walkę dla miasta, ale sam ginie, mimo szansy ocalenia, przenosząc śmierć własną nad cudzą. Tyran-Dżuma odchodzi pokonany, gdyż siła jego zasadza się tylko na braku oporu i sprzeciwu. Jednak ofiara Diego jest daremna. Dżuma zapowiada

nia”. Z podobną swadą i młodzieńczą pasją rozegrał swój rozpaczliwy pojedynek z zadżumionymi „maskami”.

Trzy te postacie protagonistów, aktorsko świetne i wyprowadzone z przemożną ekspresją, odbarwiły jednak polityczną intencję autora, który zamierzył ukazać zarazę — ale faszystowską. Tym samym wysunął się na czoło ogólny, ponadczasowy rzut gorzkiej religii męczenników wolności, dopuszczający u widzów swobodną interpretację symboli. Wszędzie i o każdym czasie mogła się rozgrywać sprawa „Stanu obleżenia”.

Jedynie prolog zdradzał nieco anarchii, może pod wpływem komety. Trafnie operowano zasadniczym nastrojem posępnej grozy, jak i groteski w intermedialach, utrzymując styl moralitetu z jego symbolizmem i tańcem śmierci.



„STAN OBLEŻENIA” — SCENA ZBIOROWA.

— zagrożenia świata i osaczenia człowieka, w którym to doświadczeniu zdobywa się okrutną wiedzę o konieczności walki, mimo pewności niepowodzenia, a to dla ocalenia godności ludzkiej.

Sztuka Camusa, napisana dla teatru Barraulta i przezeń wystawiona w r. 1948, nie miała powodzenia, mimo że sam Barrault grał bohatera, a słynna Casarès jego partnerkę. Twierdzi się nadto, że Barrault wpłynął na formę adaptacji, choćby przez postać Diega, osamotnionego bohatera, tak typowego dla okresu melancholii egzystencjalnej. Camus wyznaje, że sięgnął w adaptacji po dawną formę sceniczną *auto sacramental*, popularną w ludowym i literackim teatrze hiszpańskim od średniowiecza po okres baroku. Ta moralistyczna i laicka odmiana teatru religijnego (opartego zasadniczo na tematyce biblijnej i ewangelicznej) wyzwała się z początkowego schematu deklaratywności oraz sztywności alegorycznej. Przechodził od wyobrażeń ogólnych do szczegółowych, od fikcji alegorii do konwencjonalnego symbolu. W każdym razie — postaciowanie dialektyki wyobrażeń moralnych pozostało cechą zasadniczą tego teatru, a jego problemem podstawowym — średniowieczna *ars moriendi*, spotkanie człowieka ze śmiercią oraz próba i obrachunek życia z perspektywy grobu. Podobnie jak w ówczesnych tańcach śmierci. To ustawienie nagiego faktu śmierci jako kryterium życia, bliskie jest postawie egzystencjalnej i tłumaczy użycie przez Camusa formy moralitetu. Istotnie „Stan obleżenia” jest takim współczesnym moralitetem, którego akt środkowy wypełniają za-

odchodząc, że powracać będzie tak długo, aż zabraknie wreszcie ludzi walki i ofiary, obrońców wolności. Do tego końcowego akcentu pesymistycznego wiedzie autora czysta, nieugięta logika intelektualna — podobnie jak w Kaliguli.

Przedstawienie „Stanu obleżenia” w Teatrze Ludowym zasługuje na uważne rozpatrzenie. Najpierw dlatego, że Camus uważa się za pisarza rewolucyjnego. Po wtóre — fakt podjęcia przez Teatr tej sztuki po dziesięcioletniej przerwie, wywołanej brakiem powodzenia, świadczy o głębszej skłonności i jakiejś tendencji. Wreszcie tekst Camusa potraktowano swobodnie, jako pretekst do własnego scenariusza. Tym samym Teatr zamierzył coś od siebie powiedzieć poprzez sztukę.

O ile z relacji wiadomo, grano przedstawienie paryskie w jednolitej dekoracji niezlokalizowanego zaułka, również w niezlokalizowanych ubiorach. Jednak postać Dżumy w kolorze „feldgrau” nasuwała wyraźną aluzję. Otóż ta postać, decydująca o wydźwięku politycznym sztuki, nie wywołała optycznie na scenie Teatru Ludowego podobnych skojarzeń. Jej siła sugestywna była niesamowita zarówno plastycznie jak i aktorsko (F. Pieczka). Niemniej sylwetka ta mogła być w swej optyce również dobrze kubańskim plantatorem kawy. To nie zarzut! Była w postaci Dżumy i miazdząca bezwzględność władcy niewolników i czające się miazmaty tropikalnej febry. Jednym słowem — i tyrania, i zaraza w esencji, choć — w abstrakcji. Podobnie sekretarka Dżumy — Śmierć, „skreślająca” w zeszytach nazwiska — istnienia ludzkie, przypominała dystyngowaną *mistress* angielską z Armii Zbawienia (B. Gerson-Dobrowolska). Namiętny Diego (G. Kron) w czarnym swetrze i farmerkach, jako bohater naszych czasów, ludzako był podobny do niedawnego Konrada z krakowskiego „Wyzwolen-

Wykonanie aktorskie całego zespołu wyróżniało się starannością i wyrównanym poziomem nawet w najmniejszym epizodzie, tak, że należałoby wymienić wszystkie nazwiska z afisza. Zaznaczyła się swoboda w rozwiązaniu sytuacji, dobra dykcja w rozumnym podaniu tekstu i przemyślana partytura głosów, nieraz finezyjna, jak w mówionym równocześnie duecie. Umiejtnie operowano chórem o dużej sile wyrazu i sprawności ewolucji w makabrycznych scenach „zgleichszaltowania”, kontrastowanych scenami buntu. Jedynie ważna rola Nady, nihilistycznej wagabundy i kolaboranta, spaczona i zatarta przez E. Rączkowskiego krzykliwą nonszalancją farsową odbiegała od ogólnego, wysokiego poziomu przedstawienia.

Rozegrano dramat na owalnej pochylnej, ukazującej plastycznie kompozycję scen zbiorowych na tle neutralnym. Wisząca górą konstrukcja abstrakcyjna przenosiła nas w aurę naszej epoki międzyplanetarnej, szczególnie w chwili przebiegania komety. Dobrze wyzyskane oświetlenie i opuszczająca się wielka sieć, symbolizowała sugestywnie grozę izolacji miasta po zapanowaniu Dżumy. Muzyka wspierała ogólny nastrój, a taki efekt akustyczny jak suchy grzechot, zapowiadający „skreślenie” z listy, miał w sobie przerażającą oschłość i okrucieństwo. Cechowała całość harmonizacja wszystkich środków wyrazu, jednolitość i umiar.

Przedstawienie „Stanu obleżenia”, bardzo śmiałe repertuarowo i formalnie, usprawiedliwia wysokie ambicje Teatru Ludowego. Jest teatralnym zjawiskiem niecodziennym, nie tylko w Krakowie, ale zapewne także w skali krajowej. Rzecz ciekawa, że można rokować wielkie powodzenie u nas tej sztuce, która nie miała sukcesu w Paryżu.

TADEUSZ KUDLIŃSKI

* Teatr Ludowy w Nowej Hucie: Stan obleżenia — Alberta Camusa, prapremiera polska 8. XI. 1958. Tłumaczenie Joar. Guze, opracowanie przedstawienia K. Skuszanek i J. Krassowskiego, scenografia J. Szajny, muzyka E. Skrowaczewskiego.

Ludwik Flaszen

Teatr Ludowy contra Teatr Ludowy

Na przedstawienie „Stanu obłęzenia”, poprzedzone wielką renomą autora oraz licznymi zapowiedziami realizatorów, które ukazały się w prasie przed premierą — czekałem z miłym podnieceniem. Co też za nowy smaczny kasek szykuje teatr nowohucki swym wielbicielom? I stał się spektakl. I w czasie spektaklu też czekałem: kiedy się wreszcie skończy.

A potem czekałem na pierwsze odgłosy prasowe. W „Gazecie Krakowskiej” — entuzjastycznie. W „Tygodniku Powszechnym” — również. Recenzenci tych pism widocznie bardziej kochają „wolność”, której tyle u Camusa, niż dobrego gustu i Teatr Ludowy; co jest ze względów ludzkich zrozumiałe. Recenzent „Dziennika Polskiego” wybrzydza się na samą sztukę, nie dając się zwieść szlachetnym ideom — i słusznie; ciepło natomiast pizze o przedstawieniu, dając folię przedemu sercu eklektyka — zwłaszcza, że Camus jest daleko, a Teatr Ludowy blisko. Dopiero Jan Paweł Galiw, który z Sartrem nosi wspólne imiona, napisał w „Żuciu Literackim”, iż „Stan

obłęzenia” jest „porażką ambitnego teatru”. Tak, to jest głos prawdziwego wielbiciela nowohuckiej placówki, której trzeba bronić — czasem i przed nią samą, niestety.

Niewątpliwie, sztuka Camusa nie należy do najcięższych utworów pisarza. Jest przegadana, dzieje się w planie wyłączenie niemal pojęciowym, nie dostaje jej „mięsa” dramatycznego. Nie sposób wszakże zgodzić się z Henrykiem Voglerem, iż jest w niej „pewna pretensjonalność mało precyzyjnego intelektualnie „filozofowania”. Tak, camusowska „wolność” i „bunt”, które to pojęcia stanowią koronny wniosek jego filozofii, brzmią ze sceny dość naiwnie. Chcieć to móc — co za naiwne romantyczne utożsamienie intencji z dokonaniem. Ot i cała filozofia. A my w naszej stronie świata mamy doświadczenia głębsze i bardziej gorzkie — i wiemy, że nie wystarczy chcieć, by móc... Ale spytanie filozofii camusowskiej nie tylko z autora się wzięło, lecz i z przedstawienia. Ujmuje ono „Stan obłęzenia” jako sztukę antytotalitarną, co jest prawdą jedynie częściową. Posiada

ona bowiem mały niuansik argumentacyjny, który stanowi o tym, że nie jest ona jeszcze jedną wersją satyry na „nowy, wspaniały świat”. „Stan obłęzenia” walczy nie z totalizmem: łatwo mówić, że powiedzmy, hitleryzm jest zły i że należy go zwalczać. „Stan obłęzenia” przeciwstawia się duchowej pokusie totalitaryzmu: diaboliczna siła Dżumy płynie nie stąd, że dysponuje on władzą zabijania, lecz stąd, że Kadyks nie ma mu nic do przeciwstawienia; że wegetatywny byt rodzi nihilizm filozofa-pijaka Nady, który od swych współobywateli wyróżnia się jedynie większą świadomością rzeczywistej sytuacji duchowej Kadyksu — i sprowadza ją do absurdu. Tylko wcieleniem owego absurdu w życie są rządy Dżumy. I cała dialektyka sztuki służy obaleniu nie totalitaryzmu, lecz jego duchowych podstaw, które są we wszystkich nas, ludziach wieku dwudziestego. Jest więc „Stan obłęzenia” sztuką nie o totalitaryzmie, lecz o współczesnym kryzysie humanizmu. Władztwo Dżumy stanowi jedno z wyjść z owego kryzysu. Dru-

gie wskazuje autor w swej egzystencjalistycznej filozofii buntu.

Ten sens główny „Stan obłęzenia” prześlępił realizatorów przedstawienia. Pokazali sztukę o walce z totalizmem w r z e c z y w i s t o ś c i — zamiast sztuki o walce z totalizmem w d u c h u. Przedstawienie zrobili szlachetne, ale powierzchowne, wyprute z intelektualnej „perwersji” autora. Dżuma jest zła, wolność dobra, trzeba się o nią bić — ot i wszystko. Z filozofii została tylko publicystyka.

Ujęcie takie określiło kształt przedstawienia. Choć w skrócie alegorycznym, rzecz dzieje się rzeczywiście — zamiast dążyć się na planie dyskusji intelektualnej. Przesunięcie z planu dyskusji w plan rzeczywistości dokonuje się przy pomocy ubarwienia uczuciowego. Ze sceny unoszą się zaczynają nastroje. Groza, która ma być tylko umownym argumentem w dyskusji, staje się grozą rzeczywiście przeżywaną. Nastrojami grają światła i cienie. Od muzyki — świetnej zresztą jako rzecz sama dla siebie —

(Dokończenie na str. 4)

Teatr Ludowy contra Teatr Ludowy

(Dokończenie ze str. 3)

dreszcz idzie w widzu po grzbiecie. Aktorzy modulują uczuciowo głos, przeżywają wewnętrznie swe tragizmy, chór misteryjnie pojekuje. A scena komponuje się w malownicze i wznieśłe „żywe obrazy”, stosownie do nastroju chwili. Gdzie jesteśmy? W Teatrze Ludowym w Nowej Hucie? Czy w jakimś zacnym akademickim przybytku sztuki narodowej, gdzie dają „Dziady” lub „Kordiana”?

Mam wrażenie, że twórcy przedstawienia pozwolili zwieść się nazwie: misterium. Jeśli Francuz określa swój utwór tą nazwą, ma na myśli rzecz nieco inną chyba, niż Polak, wychowany na tradycji teatru mistycyzującego i romantycznego. Dla Francuza, wyszkolonego na Corneillu i Racine, nawet misterium nie oznacza rezygnacji z chłodnej doskonałości klasycznej, z kunsztu wymowy, z uczuciowego dystansu. Ależ i na tym polegała dotąd nowość teatru nowohuckiego na naszym gruncie: że nastrojowość tradycyjnej sceny zastępował dystansem, „przeżywanie” dyscypliną techniczną, dosłowność wizji i uczuć — robotą, konstruktywizmem, t e a-

t r e m. „Stan obłęzenia” jest koncesją ambitnych dotąd twórców — na rzecz tradycji. Dlatego bronimy Skuszanki przed Skuszanką. Bronimy wbrew widzom, którzy drzwiami i oknami walą podobno na przedstawienie. Niechaj Teatr Ludowy, nie zdobywa widzowi samą szlachetnością idei — i rezygnacją z własnych założeń.

Założenia te w formie mocno przetrzebionej dochodzą do głosu i w omawianym spektaklu. Niezawodny jak zawsze Szajna, który w swej dekoracji utrzymał konstruktywistyczną dyscyplinę — choć i tu jego sute, powiewne kostiumy kobiece są wyrazem pewnej kapitulacji. Bronisława Gerson-Dobrowolska przez swój chłód, opanowanie, nadana sekretarce Dżumy siłę kreacji; zwłaszcza, że należy do rzadkich u nas aktorów, którzy wiedzą, co robić z długimi zdaniami, z retorycznym kunsztem tekstu. Dla podobnych przyczyn dzielnie wywiązał się ze swej roli Franciszek Pieczka jako Dżuma. Jeśli tacy są totalitaryści, wolę ich od napuszonego, rozchętanego aktorstwa Diega, oraz jego narzeczona, choć oboje pełni są szlachetności.

LUDWIK FLASZEN

Teatr Ludowy na rozdrożu

Albert Camus „Stan obłączenia”. Dramat w 3 częściach. Przekład: Joanna Guze, opracowanie przedstawienia: Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski, scenografia: Józef Szajna, muzyka: Stanisław Skrowaczewski. Prapremiera polska w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie.

NA otwarcie sezonu 1958/59 — swego czwartego sezonu tak burzliwie w naszym życiu teatralnym zaznaczonej działalnością — Teatr Ludowy w Nowej Hucie zapowiedział uroczystą polską prapremierę sztuki Camusa „Stan obłączenia”. Byłem przeciwny, nie ja jeden, graniu tej sztuki w Nowej Hucie i dałem temu publicznie wyraz. Wydawało mi się, z różnych przyczyn, że niewłaściwe będzie odgrzebanie tego „Stanu obłączenia” z kurzu, którym pokryło go niepowodzenie prapremiery w Paryżu w 1949 r. Przedstawienie w Nowej Hucie doszło do skutku. Zaniepokojony jego odgłosami, zaskoczony — po trochu reakcją krytyki miejscowej (nie wyłączając entuzjazmu bratniej „Gazety Krakowskiej”) obejrzałem uważnie przedstawienie, porozmawiałem z widzami i kierownictwem Teatru Ludowego. A oto refleksje, jakie mi się nasunęły.

Nie ulega kwestii — i trzeba powiedzieć otwarcie, to o czym wszyscy wiedzą — że napisana parę lat po wojnie sztuka Camusa jest tylko pozornie wymierzona przeciw reżimom faszystowskim, a raczej pozornie tylko przeciw nim. Nie wdawajmy się w subtelne roztrząsania moralistyki Camusa jako autora elitarnych opowiadań. Teatr wymaga skrótów, kondensacji, można by nawet powiedzieć: uproszczeń, i Camus teatralny

poddął się w „Stanie obłączenia” z całą świadomością tym wymogom. Jest to sztuka ostrzejsza, a zarazem prostsza niż „Kali-gula” tegoż autora, jeden z krytyków pogniwał się nawet, że jest „dziecinnie prosta i naiwna”. Nie ma więc chyba różnic interpretacyjnych? Owszem, były. Gdy jedni zauważyli w niej bowiem „persyflaży polityczny, atakujący faszyzm, konkretnie hitlerizm, okupujący Francję”, inni... uśmiechali się drwiąc. Gdyż trudno było im mieć wątpliwości co do kierunku uderzenia. Camus nie chce być dosłowny, pseudonimowanie jest dla wielu pisarzy niezbędny językiem sztuki; ale jego Kadyks jest o wiele bardziej przejrzysty niż jego wcześniejszy Oran (z „Dżumy”, do której przecież „Stan obłączenia” jest afiliowany) i aluzje do hitlerizmu mniej w nim ważne niż nawet historyczny Kaligula w „Kali-guli”.

„Stan obłączenia” to sztuka o problemie władzy. Starych, zużytych akadów usuwa nowa władza, która unaocznia Dżumę, upersonifikowaną w mężczyźnie w fantazyjnej, żółtej jak zaraza szacie. U boku Dżumy — jego sekretarka, wcale nie bezdusznego, śmiertelnego rygoru organizacji. Nastają rządy terroru, dławienia najmniejszego przejawu wolnej myśli, biurokratycznego niszczenia wszelkich swobód publicznych i prywatnych. Powszechny strach ułatwia zakucie w totalną niewolę. Zwierzęcy, biologiczny strach paraliżuje każdy odruch buntu. Tylko przezwyciężenie tego strachu może przynieść wyzwolenie...

Przeżyliśmy nie tak dawno okres, w którym z błędów i wypaczeń kuto oż przeciw sprawom, nieskończenie ważniejszym niż Etap. W którym kładziono zuchwały znak równości pomiędzy biurokracją a ustrojem, jednostką a ideą. Świadomie czy nieswiadomie — to w tej chwili do rzeczy nie należy — pod pozorem odcinania sprochniałej gałęzi brano się do podcinania zdrowych pędów. Nie o walkę z pozycją Majakowskiego tu szło.

Życie zdemaskowało paszkwile, oszczerstwa, kłamliwe uogólnienia. Na pewno istnieje nadal zapotrzebowanie na Majakowskich. Majakowscy są zawsze potrzebni. Ale Majakowscy — to krytyka od wewnątrz, to terapia lecznicza. Camus atakuje z zewnątrz, pod efektownym sztandarem wolności „integralnej”, wolności całkowitej. A to przecież siła anarchiczna owa pseudowolność, (jak w znanej scenie „Legionu” Wyspiańskiego) biegnąca na oślep i tratująca wszystko, co napotka po drodze. Sztuka więc w swej tendencji jest co najmniej dwuznaczna, przy czym epizody jej są całkiem jednoznaczne.

Lecz teraz dołączył się nowy element. Teatr jest potężnym czarodziejem i różne może wyczyniać cuda z utworem, który bierze na warsztat. Nie szukając daleko, czyż z feudalnej, wstecznej „Nieboskiej Komedii” nie robiono już dramatu hurrarewolucyjnego? Czasy współczesne uczuliły wrażliwość widza na pewne sprawy, pewne sytuacje. Swoją przysługę już wyraz znalazły one w określeniu „Hamlet po XX Zjeździe”. Przypomnę, że Teatr Ludowy w Nowej Hucie zrobił na przykład z „Miarki za miarkę” satyrę na reżim hitlerowski, dorysował Szekspirowi na-

wet obozy koncentracyjne. Lej-zorek Rojtszwaniec czy groteskowy „król Ubu” mogą być tu równym pretekstem jak Dziwica Joanna czy inkwizytor Torquemada.

Równocześnie staliśmy się świadkami paradoksalnego — ale czy naprawdę paradoksalnego? — zjawiska. Podkreślanie, uwypuklanie aluzyjności, stwarzanie ich na siłę, gdy ich brak — towarzyszy zacieranie śladów w inscenizacji sztuk takich jak „Policjanci” czy „Jonasz i blazen”. Tutaj dekoracje, światło, kostiumy, muzyka nie z tej ziemi — mają udziwniać, czasem ubezpieczać kręte ścieżki.

PRAGNĘ obiektywnie stwierdzić, że w Teatrze Ludowym dolożono wielu starań, by tekst Camusa zabrzmiał oczyszczony z drażliwych wypadów, drażniących skojarzeń. Włożono zwłaszcza niemało trudu w nadanie sztuce sensu antytotalistycznego. Pozostało trochę zjadliwości, które bądź uchodzą uwadze, bądź są przechwytywane mniej ziośliwie, niż przez publiczność premierową.

Jest i drugi powód, dla którego należało specjalnie zastanowić się nad tym „Stanem obłączenia”. Teatr Ludowy nie raz jeden zbaczał na tory poszukiwań fałszywych, eksperymen-tów mało czytelnych, na manowce dziwactw i udziwniań. I oto w kształcie teatralnym „Stanu obłączenia” można by się dopatrzeć udane o wysiłku pojęcia droga jaśniejszego wyrażania treści, bardziej przejrzystego języka teatralnego. „Stan obłączenia” jest jednym z najbardziej czytelnych przedstawień, jakie widziałem w Nowej Hucie.

Toteż dodatkowo zmartwiłem się, że przedstawienie — osłanianie na ogół ideowo — za-

atakowano właśnie od strony jego inscenizacji, a nie wyboru repertuarowego. J. P. Gawlik postawił mu na łamach „Życia Literackiego” sporo zarzutów w tym duchu, kulminujących w określeniu: ekspresjonizm. Nie boję się tego słowa. Camus określił „Stan obłączenia” jako misterium, Skuszanka i Krasowski ujęli go jako nowoczesny moralitet, przesuwając zarazem jego konstrukcję sceniczną aż w okolice tragedii antycznej, z intermediami, chórem i przodownikami chóru. Akcja nabrała klasycznej grozy, nie przestając być wyakcentowana i uchwytna. Świetna, przejmująca w swej rzeczowości muzyka Skrowaczewskiego, wyborna scenoplastyka Szajny, wywierają oczywiście inne, lepsze wrażenie, niż gdyby były oderwane od spraw, dziejących się na scenie.

Aktorsko przedstawienie jest wyównane, zresztą chóry w nim ważniejsze niż jednostki. Wyjątek należy uczynić dla ucłowieczonej Dżumy: Franciszek Pieczka jest doskonale zimny, bezwzględny, nie-ludzki. Jego symbolizująca śmierć Sekretarke gra z niemielszą dozą okrucieństwa w ludzkich wymiarach Bronisława Gerson Dobrowolska. Jednego z głównych pomocników Dżumy, Nade (w którym wielu dopatruje się karykatury egzystencjalisty) interpretuje nieco powierzchownie Edward Raczkowski. Szlachetny Diego, wyzwolony od strachu zwycięzca Dżumy, m. szlachetną odbitkę w Gustawie Kronie, Chór wiodą wymownie Anna Lutosińska i Jerzy Przybylski.

A zatem? Cóż, sprawa jest chyba jasna. Teatr Ludowy zagalopował się raz jeszcze — sztuka Camusa ma zatrute ostrza. Ale niesporne częst tych jądów usunięto, a inne starano się odrucić. Z wynikiem na ogół korzystnym. A zatem?

Gawlik pisał: „przedstawienie („Stanu obłączenia”) wydaje się pierwszą (podkreślenie autora) porażką ambitnego teatru”. Sądzę, że jest akurat przeciwnie, że jest to jego pierwsza próba wydobycia się z formalnego pseudonowatorstwa. Czy poj-

dzie za nią próba najważniejsza, próba decydująca, wyjścia z zamętu ideowego? Sądząc po zapowiedzianym najbliższym repertuarze pewne zmiany zarysowują się. Oto po obecnym „Stanie obłączenia” mają być w teatrze nowohuckim wystawione kolejno: „Burza” Szekspira, sztuka Żukrowskiego dla dzieci, „Sen srebrny Salomei” Słowackiego, wznowienie „Myszy i ludzi” Steinbecka (cenna pozycja Teatru Ludowego) i wreszcie „Geniusz sierocy” Marii Dąbrowskiej — a zatem repertuar wartościowy, a w przypadku Dąbrowskiej osobiście cenny. Zestawmy te dwa fakty: konkretnych zabiegów o czytelny kształt artystyczny i konkretnych prostowań dróg repertuaru — na pewno jeszcze nie wystarczających (gdzie postępy teatr obyczajowy i zwłaszcza — gdzie teatr po prostu socjalistyczny?) ale chyba dobrze wróżących o przyszłości — a możemy stwierdzić, że realne widoki na poprawę istnieją.

Teatr Ludowy w Nowej Hucie chce być teatrem politycznym i zaangażowanym; taka postawa nie znosi polityki dywulganicznej, zaangażowania janusowego. Teatr Ludowy, tak sądzę, znalazł się na rozstaju, skąd jedna z dróg prowadzi w prawo, inna w lewo, a pozostałe — donikąd, jak mógł się już Teatr Ludowy sam przekonać. Czy Teatr Ludowy pójdzie drogą właściwą? Gromada „emokierów” (przed których słuchaniem tak słusznie kierowników Teatru Ludowego przestrzegał dyr. Balicki na łamach „Życia Warszawy”) będzie go zapewne nadal bałamucić. Ale może bez powodzenia?

A odpowiedź otrzymamy w najbliższych miesiącach.

teatr

Premiera „Stanu oblężenia” Alberta Camusa w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, to jeszcze jeden dowód ambicji repertuarowych tej żywej, ciekawej i walczącej sceny. Nie jest winą twórców przedstawienia (dyr. Krystyny Skuszałki i Jerzego Krasowskiego), nie jest winą scenografa (Józefa Szajny) i nie jest winą zespołu aktorskiego (w którym nie brak co prawda słabych punktów), że „Stan oblężenia” przyniósł widowni pewne rozczarowanie. Jeszcze większe rozczarowanie przyniósł tym, którzy znają Camusa jako autora znakomitego „Kaliiguli”.

„Stan oblężenia” miał być w zamierzeniu pisarza nowoczesnym wskrzeszeniem tradycji misterium. Misteria odgrywano przed wielkimi masami i te widowiska przekładały na język obrazów „religię czasu”. Za ową „religię czasu” naszego, Camus uważa wolność. Ale „Stan oblężenia”, powiedzmy otwarcie, nie zupełnie udał się autorowi wstrząsającej „Dzimy”.

Wiele partii utworu brzmi dziś dla nas naiwnie, wiele jego sformułowań zawiera zbyt rażące uproszczenia, wiele zdań brzmi niemal sloganowo. Być może, stało się tak trochę i dlatego, że jest on dziełem w pewnym sensie wtórnym, jest przez samego autora dokonana przeróbką właśnie owej „Dzimy”.

Przedstawienie nowohuckie trzeba jednak koniecznie zoba-

czyć, jeśli będziecie w Krakowie. Teatr zrobił wszystko, aby to — w każdym razie interesujące — dzieło Camusa jak najbardziej przybliżyć i wy-

tłumaczyć polskiemu widzowi. Na zdjęciu: jedna ze scen „Stanu oblężenia”. Fot. Drozdowski.

(Kydr.)



DLACZEGO TAK?

Wpadło mi do głowy szereg drobnych uwag na różne tematy. Tylko — jak to skleić w felieton? Na szczęście z pomocą mi przyszedł „Przegląd Kulturalny”, gdzie w numerze 48 jest felieton „Barszcz i szafa”. Felieton taki, jak i jego tytuł: bez ładu i składu. Trochę o restauracjach w Krakowie, potem o sklepach, potem nagle ni stąd ni zowąd o filmie. Dąsałem się na ten felieton, póki nagle nie zrozumiałem, że to wybawienie dla mnie. Wolno im dawać groch z kapustą, nazywając to barszczem — wolno i mnie. A tytuł wziąłem dla odmiany z felietonu Putramenta. U niego „Różne skoki”, u mnie „Skoki w boki”. Wolno mi?!

WROCŁAWIU KOCHANY

W krakowskim Klubie Inteligencji Katolickiej wygłosiłem odczyt „Co robimy w Sejmie”? My, to znaczy koło poselskie „Znak”. Przy okazji opowiedziałem całą historię tego zespołu, próbującego się obecnie konkretyzować w Towarzystwo Wydawnicze „Znak”.

Na odczyt przyszło sporo staroendeków i starsanatorów, trochę nabożnej młodzieży i paru zwolenników jazzu. Rostuchali, poklaskali i rozeszli się w spokoju ducha. Wobec tego postanowiłem urządzić analogiczny odczyt w moim poselskim Wrocławiu. Aliści narzuciła się trudność niespodziewana: odczytu nie ma kto zorganizować. Marksisty mówią, że to nie ich interes, katoliki mówią, że skoro to nie jest interes marksistów, to lepiej, żeby nie był i ich interes i wobec tego — zostaje tzw. chała. Wśród serdecznych przyjaciół psy zająca zjadły.

Zważywszy powyższe apeluję niniejszym do przewodniczącego wrocławskiego Frontu Jedności Narodu, profesora Jerzego Falenciaka (mojego, powiem Wam w tajemnicy, kolegi szkolnego). Kochany Profesorze! Urządź mi odczyt! Nie dopuść do reakcyjnej gadki, że we Wrocławiu posłowi pysk rogiem chustki zatykają.

ZJAZD PEGAZÓW

W tymże Wrocławiu ma się w połowie grudnia odbyć zjazd literatów, na który wszyscy pilnie czekamy. Ukazał się już nawet jeden przedzjazdowy artykuł: Władysława Machejka w „Życiu Literackim”.

Z Machejkiem zazwyczaj się nie zgadzam (wiadomo, z innych żeśmy stron), ale lubię z nim gadać, bo trochę tam u niego czaszka pracuje. I w tym właśnie jesteśmy obecnie zgodni: że na Zjeździe trzeba będzie sobie pogadać. Nie może to być, jak poprzednim razem w Poznaniu, Zjazd Niemy, unikający jak ognia wszelkich merytorycznych dyskusji, rzekomo w imieniu jakichś tam niezbadanych Wyższych Racji. Wszyscy siedzieli wówczas nabzdyczeni, jakby ich zasznurowało, a pewnemu kogutowi, który próbował zapać, ukręcono z punktu łeb, że to niby jakaś tam prowokacja. Taki to był i zjazd.

Rzecz w tym, że Związkowi Literatów nadaje ton najliczniejszy i najmniej zrównoważony (o błogosławioną prowincjo!) oddział warszawski, a jemu znów nadaje ton nieliczna ale

Gwoździe w mózgu

sugestywna grupa osób, przeżywających dramę nader osobliwą. Pisarze owi uwierzyli byli kiedyś, że zadaniem literatury jest mówić bez przerwy: tak, tak, tak. Potem, gdy warunki się zmieniły, poznawszy swój błąd, zawstydzili się i postanowili mówić aż do śmierci: nie, nie, nie. Tymczasem mowa ludzka zawiera jeszcze parę tysięcy innych słów, czego zwłaszcza świadomy być powinien pisarz. Publiczność ma dosyć zarówno jałowego potakiwania jak i jałowego przeczenia: ona chce żyć i czytać coś o życiu. Na prowincji ludziom nie śni się wziąć do ręki ani „Obywateli” Brandysa ani „Ósmego dnia tygodnia” Hłaski. Tam się czyta na przykład Bunscha i Dobraczyńskiego, pisarzy, których książki idą u nas w setki tysięcy a nawet miliony egzemplarzy. Tylko, że o tym nasze „sfery” literackie nic nie mają do powiedzenia, nic z tego nie rozumieją ani psychologicznie ani socjologicznie. — Publiczność?! — cóż to takiego?! Że ludzie wolą Kraszewskiego niż Czeszkę? Nie myślimy o tym!

Sądzę, że w ogóle będzie o czym pogadać na literackim zjeździe — ostrzę już ożór i myśl, czego i Wam życzę.

RECENZENCI, ZLITUJCIEŻ SIĘ!

Byłem przez długie lata recenzentem muzycznym i teraz zastanawiam się, czy tak samo do upadłego denerwowałem ludzi, jak mnie dzisiaj denerwują niektóre recenzje. Jeśli bowiem w recenzji wszystko jest przeciwnie, niż ja myślę, niż ja wiem na pewno (he, he!) to w końcu muszę stwierdzić, że, skoro recenzent jest fachowcem i autorytetem, to ja jestem chyba ostatnim osłem. A taka samokrytyka jednak — co robić — denerwuje...

Przejdźmy do przykładów. Kolega Tadeusz Kudliński pisze o „Stanie obłączenia” Camusa w Teatrze Nowej Huty. Mój przyjaciel (Kudliński, nie Camus oczywiście), byliśmy na tym samym przedstawieniu, światopoglądy mamy bądź co bądź zbliżone, a tu: wbij zęby w ścianę.

Kudliński pisze, że w sztuce tej prowadzi autora „czysta, nieugięta logika intelektualna”, a ja myślę, że sztuka, mimo iście genialnych miejsc, jest niejasna, miejscami wręcz mętna (tu się zgadzam z Voglerem, którego ktoś pochopnie w „Tygodniku” chlapanął). Kudliński pisze, że „wykonanie aktorskie całego zespołu wyróżniło się starannością i wyrównanym poziomem nawet w najmniejszym epizodzie”, a ja uważam, że grano bez pomysłu reżyserskiego, słabo i każdy na inny strój. Kudliński pisze, że tylko Rączkowski grał źle, a ja myślę, że on jeden próbował grać z sensem i ustrzegł się nieznosnego, deklamatorsko patetycznego wycia, w jakie wpadała reszta. Kudliński pisze, że „wi-

sząca górą konstrukcja abstrakcyjna przenosiła nas w aurę naszej epoki międzyplanetarnej”, a mnie konstrukcja ta przypominała strych z bielizną, a jej szablonowo abstrakcyjny manierizm komicznie kontrastował z niespodziewanym i niestrawnym realizmem kostiumów. Kudliński pisze, że całość cechowała „harmonizacja wszystkich środków wyrazu, jednolitość i umiar”, a ja uważam, że tak niejednolite i chaotyczne przedstawienie nie przynosi ambitnemu teatrowi zaszczytu. A więc — Tadeuszu, co z Tobą?! (albo ze mną?!).

Przejdźmy teraz na Krzysztofa Teodora Toeplitza. Krytyka tego mam na wątrobie od dawna, jestem bowiem człowiekiem bardzo zajęтым i do kina chodzę rzadko, a dzięki jego zaleceniu poszedłem na film „Helena i mężczyźni”. Krytyk twierdził, że to wyrafinowany, znakomity „pastiche”, analizował nawet jakieś tam subtelności charakteru bohaterki. A ja poszedłem i zobaczyłem płaskie nudziarstwo bez tempa i temperamentu, knot, kicz, chałę wielkiego Renoira. O jermur!

Z kolei przyszedł „Żołnierz królowej Madagaskaru” Zarzyckiego. Film, jej Bohu, niewiele gorszy od owej nieszczęsnej „Heleny”, stylowy, jednolity i dobrze rozplanowany, wesoły, ładny plastycznie, z ładnymi buziami (i nie tylko). Nie lubię tego gatunku, bo jest on tani w samym założeniu, ale w swoim rodzaju film ten jest u nas osiągnięciem. Tymczasem Toeplitz w „Świecie” rzuca teraz gromy najcięższego kalibru. I wreszcie konkluduje: „...ponieważ film jest niedobry i wulgarny, odniesie błyskotliwy sukces u PT publiczności”.

— O przepraszam bardzo, młodzieńcze, czy Pan nie zagalopował się za bardzo?! Twierdzi Pan ni mniej ni więcej, że publiczność to same osły a tylko Pan rozumie sztukę, że nos jest dla tabakiery a nie odwrotnie, że... Przecholował Pan, młody Pan jeszcze. A gdyby film był Renoira, to byś Pan tego nie napisał. Poza tym, nie wiesz Pan zapewne, co za rozrywkowe chrzany gra się w ogromnej większości kin Paryża (ja wiem, bo chodziłem co dzień). W Pana znawstwo nie wierzę ani w ząb, a w sporze o „Żołnierza królowej Madagaskaru” stanę po stronie PT publiczności, choć bez tego filmu mógłbym żyć doskonale. Taki już jestem: niedobry i wulgarny. Mam zły gust — w tym rzecz Mój Panie.

PUTRAMENT DZIUBASEM

Chłapnęło się Toeplitza, teraz, dla równowagi, bierzmy Putramenta (bierz go, bierz go!). Otóż Putrament wymyślił słowo „dziubas”. Dziubas to niby taki młodzieniec, snob, krytykant, powierzchowny a pewny siebie wysiadacz kawiarnianych foteli. Cacy, ca-

cy. Aliści ostatnio (patrz „Dziwne skoki”) Putrament poucza dziubasów, co w Polsce jest pozytywnego. I pisze:

„Odwołaliśmy się przed dwoma laty do aktywności terenu. Możemy stwierdzić, że wiele miasteczek u nas odżyło. Iniejątywa robotnicza dała nie-raz wzrost produkcji i poprawę jej jakości. Swoboda twórcza, która istnieje wbrew kwileniu dziubasów, przyniosła wyraźne sukcesy w szeregu dziedzin, w plastyce, w kinematografii. Ni stąd ni zowąd staliśmy się światową potęgą w różnych dziedzinach sportu”.

Hm. Kino, plastyka, sport — to każdy dziubas zobaczy. Ale te przykłady z gospodarki to takie, cóśkolwiek, więcej — ogólne. Bo z miasteczkami — to różnie. Proponuję wspólny objazd: zaczniemy na przykład od Srebrnej Góry w moim poselskim województwie. A co do produkcji — prawda. Tylko może dla pouczenia dziubasów, należało powiedzieć trochę dokładniej, z detalami? Nie tak — Panu Bogu w okna?

A może Putrament też już zdziubasiał?! Z kim przestajesz, takim się stajesz. Mielibyśmy więc nowy gatunek dziubasa: dziubas pozytywny. Każde stworzenie wzbogaca obraz natury.

KIJE KIJOWSKIEMU

Andrzej Kijowski roztkliwiając się nad niedolą Kazimierza Brandysa, pisze: „Na długo przed objawieniem w Polsce Camusa próbował w „Samsonie” konstrukcji bohatera na wzór „Obcego”. Próbował w cyklu „Między wojnami” postawić zagadnienie wolności w sposób zbliżony do Sartre’a. Dzisiaj może nam się wydawać to naiwne, ale przecież i Sartre wydaje się naiwny. Ale o naiwności Brandysa mówi się głośno, o naiwności Sartre’a — bardzo cicho”.

A ja myślę, że naiwny to jest tylko sam kolega Kijowski. Nikt przecież

nigdy u nas nie zarzucał Brandysowi naiwności — raczej chyba nadmiar sprytu. Do książek jego miano po prostu pretensję, że przedstawiają wydarzenia w sposób, powiedzmy... nie całkiem ścisły. Wydarzenia historyczne właśnie w „Samsonie” czy „Antygonie”, wydarzenia współczesne — w „Obywatelach”.

Kijowski młody, w tamtych czasach nie żył. Ale trzeba się spytać starszych — potem pisać.

SANDAUERZE!

Sandauerze Wspaniały. Jam jednak Twój sojusznik, zachwyciłem się Twoją ostatnią diatrybą w „Polityce”. Galwanizujesz jakoś naszą ospałą i raczej personalno-felietonową (mówię bom smutny i sam pełen winy!) myśl literacką, pozazdrościłeś laurów takim mitycznym bohaterom mózgu jak Stanisław Brzozowski czy Karol Irzykowski. Rób jak robisz, błogosławię Cię. Tylko o jedno Cię proszę: przestań już z tym „Ferdydurke”! Pisz po ludzku, bez Pimków, Młodziaków i całej tej alegorycznej hałastry. (Powiem Ci na ucho: „Ferdydurke” było dobre, ale trochę nudne: nowe lepsze, „Transatlantyk” za to świetny). Więc jeśli, o Sandauerze Wspaniały, chcesz dotrzeć do czytelnika, musisz wyzbyć się tej obsesji, uprościć swą metaforę i wyrzec się „smaczkowatych” ornamentów. Ktoś pokazał mi ostatnio krótką recenzję z francuskiego przekładu „Ferdydurke” w paryskim „L’Express”. Pęknać ze śmiechu — nic nie zrozumiał. A skoro Francuzi nie rozumieją, to pewno i Polaki poniektóre też nie (zresztą nie czytali). A więc uprość się Sandauerze, dostosuj język do słuchacza, oczyść, wydoskonal swój oręż i — walcz skutecznie. Ja za Tobą, jak za ścianą!

CZYTELNIKU „TYGODNIKA”!

Wiem, że sprawy literacko personalne Cię nie interesują, ale musiałem raz coś zrobić dla moich odbiorców ze Stołecznego Związku Literatów. To także są ludzie i potrzebują dobrego słowa. W imię miłości bliźniego wybac mi więc Czytelniku i następne felietony konsumuj już bez obawy.

KISIEL



Rys. STEFAN PAPP

Camus w Nowej Hucie

PODSTAWOWYM doświadczeniem życia i sztuki Alberta Camusa jest hitlerowska okupacja i Ruch Oporu we Francji. Z tego kręgu doświadczeń wyrasta jego filozofia, także filozofia polityki. „Stan obłężenia”, którego polską premierę pokazał nam „Teatr Ludowy” w Nowej Hucie, jest właśnie sztuką o filozofii polityki, politycznym moralitetem.

Do Kadyksu, miasta róż, morza, olnek i miłości przybywa zapowiedziana przez kometa Dżuma, której sekretarzem jest Śmierć. Tchórzliwi panujący, w zamyśle ocalenie własnej skóry, oddają przybyszom władzę. Asystujemy przy budowie społeczeństwa doskonałego schematu, zbiorowej niewoli i masowej a regulowanej śmierci.

Obok moich starych świata służą Nowemu Porządkowi: Nada — nihilistyczny piewca zniszczenia i nienawidzący ludzi Sędzia-wyznawca Prawa, każdego prawa („Jeśli zbrodnia staje się prawem — przestaje być zbrodnią”). Jednakże budowa ta wsparta o strach i samotność poddanych zachwieje się i runie, gdy choć jeden z nich zerwie knebel. Taki bowiem jest „regulamin starszy nawet od Dżumy”, takie jest „prawo natury”. I „prawem natury” jest, że gdy człowiek już nie może więcej, gdy osaczono go zewsząd, zamknięto wszystkie drogi — zbuntuje się. Ow Diego zapłaci jednak życiem i miłością za wolność Kadyksu. Dżuma poniesie porażkę ale nie klęskę — może powrócić i będzie powracać, do miasta ciągną tchórzliwi alchadowie, morze znów szumi. Widzowie zostali jednak ostrzeżeni...

Z doświadczeń okupacji wywodzą się dwa nurty: afirmacji

życia i człowieka oraz pogardy dla ludzi, zrozumienia źródeł ludzkiej słabości po to, by ją przezwyciężyć lub po to, by nią pogardzać. Krótko: humanizm lub antyhumanizm. Trzeba o tej dwojakiej możliwości pamiętać, jeżeli myśli Camusa i jej znaczenie dla nas chcemy ocenić właściwie. Należy ona w całości do humanistycznego nurtu i przeto zasadnicza ocena ideowa „Stanu obłężenia” musi być pozytywna.

Ograniczenia tego humanizmu? Wywodzą się z tego samego kręgu doświadczeń, który protestowi Camusa daje tyle siły i patosu: z Resistance. Camus nigdy w zasadzie nie przewyższył pewnych złudzeń tamtej epoki, wówczas niezbędnych. Powojenne rozczarowanie upadkiem ducha Resistance, rozkładem solidarności narodowej, nędzą umysłową i moralną francuskich klas panujących doda jego protestowi tylko goryczy, której tak wiele jest w „Stanie obłężenia” (1949 r.). Camus nie odrzucając klasowości — do walki klas nie dojdzie nigdy. Ograniczenia tego humanizmu mogą w dalszym rozwoju pisarza okazać się niebezpieczne: jego akceptacja wojny algierskiej i de Gaulle’a wywodząca się z dwóch mitów — dominującej wartości ideał Zbiorowości Fran-

cuskiej oraz Czynu Jednostki — są tego przykładem. Niedopuszczalną jednak wulgaryzacją, a dopuścili się jej niestety, niektórzy krakowscy krytycy, jest negować z tego powodu wartości ograniczonego humanizmu Camusa. Związka dla nas.

W „Stanie obłężenia” dominują dwa szczególnie elementy, na które chciałbym zwrócić uwagę. Namiętny, gryzący protest przeciw Nowemu Porządkowi Dżumy koncentruje się na bezsensie totalitarnych instytucji, miażdżących jednostkę fizycznie i moralnie. Wyrasta stąd, poprzez bezpośrednie odwrócenie, równie namiętna aproba instytucji demokratycznych a zwłaszcza tego ich aspektu, który wiąże się z wolnościami indywidualnymi. Jednocześnie gorące potępienie wszelkiego oportunistu, rodzi apoteozę jednostkowej postawy moralnej, wyzwolenie dla społeczności roli, odwagi i poświęcenia człowieka.

Jest w tym — powtarzamy — pewna ograniczoność, ponieważ ani demokratyczne instytucje, ani odwaga jednostek nie rozwiązują problemu sił społecznych. Nam jednak nie grozi Unia Nowej Republiki, nie prowadzimy też wojny w Algierze — natomiast z oportunizmem walczymy bieżąco jeszcze długo i o umacnianie in-

stytucji demokratycznych również.

„Stan obłężenia”, pisany na zamówienie teatru J. L. Barrault, nie jest, niestety, pozbawiony poważnych słabości formalnych. Jest rozgadany, często przegadany, wiele w nim poetyzującej retoryki, która z rzadka tylko graniczy z rzetelną poezją. Polszczyzna przekładu (Joanny Guze) jest wprawdzie poprawna, ale nasz język sceniczny w o wiele jeszcze mniejszym stopniu niż francuski wytrzymuje retorykę. Tłumaczka, spod której pióra wyszły świetne przekłady powieści Camusa powinna była lepiej pamiętać o wymaganiach sceny, nawet kosztem wierności stylistycznej.

Inscenizatorzy — Skuszanka i Krasowski — zdecydowali się słusznie na radykalne cięcia i skróty — choć wskazanym brakiem nie bardzo zaradzili. Powstał spektakl bardzo zwarty i stylistycznie jednolity. Moralitet, u Camusa często rozchwiany, zmieszany z innymi konwencjami — staje się moralitetem „pełniejszą gębą”. Związka postać Dżumy uzyskała, w tekście oryginalnym nieco przez realistyczne aluzje zamgloną, funkcję alegorycznej personifikacji moralitetowej: groźnej siły z zewnątrz. Szatana okupacji. Dyskusyjna pozostaje kwestia, czy należało do tego stopnia, jak to zrobili Skuszanka i Krasowski, eliminować wszelkie bezpośrednie aluzje okupacyjne (u Camusa np. Dżu-

(DOKOŃCZENIE NA STR. 7)

Camus w Nowej Hucie

(DOKOŃCZENIE ZE STR. 4)

ma występuje w „mundurze podoficera”). Na naszych inscenizatorów podziałał niewątpliwie odstraszały fakt, że u J. L. Barrault, gdzie bezpośrednio aluzje dominowały w inscenizacji, „Stan obłężenia” trzeba było zdjąć z afisza po kilku przedstawieniach — kłapa jak na tego autora i ten teatr, niesłychana. Żałując, że w inscenizacji nowohuckiej zaściemnieniu uległo w pewnej mierze pochodzenie sztuki, skłonny jestem jednak się zgodzić, że jej wymowa została wzmocniona.

Scenografia Józefa Szajny — nakomita w pomyśle. Kostiumy w swej kolorowej i szatającej od chwili proklamowania stanu obłężenia monotoni wietnie „wpasowane” w tok i ens akcji. Kometalna nadbudowa natomiast jest nieco zbyt amodzielnym elementem, szczególnie bezczynnym. Wielkie rawa dla operatorów światła dźwięku i chapeau bas przed muzyką Skrowaczewskiego.

Przywykliśmy już co zdania, że „Teatr Ludowy” w Nowej Hucie jest teatrem z e s p o l u. Słuszność tej opinii uderza zwłaszcza wówczas, gdy, jak niżej podpisany, miało się okazję oglądać kilka przedstawień w innych teatrach krakowskich. Przy poprawnym, wyróżnionym pozomie aktorskim nowohuckiego przedstawienia chciałbym jednak zwrócić uwagę na trzy osiągnięcia. Przede wszystkim Anny Lutosławskiej jako przewodniczki Chóru: wydobyła z tekstu wszystko to, co jest istotnie u Camusa poezją, stanowiła w jakimś sensie poetycki akcent tego współczesnego moralitetu. Następnie: Franciszek Pieczka jako Dżuma i Bronisława Gerson-Dołrowolska jako Śmierć. Oboje potrafili stworzyć dyskretnie pozbawione efekciarstwa kreacje oddające dwoistość scenicznej funkcji tych alegorycznych wcieleni — byli zarazem reprezentantami groźnych nadludzkich sił i działającym uosobieniem pewnych

ludzkich postaw, ludzkiego stosunku do „zagadnień pierwszych”, życia, władzy i śmierci. Edward Kaczko wski, jako Nada, nie z własnej winy nie zdołał wyjaśnić widzowi, jaki jest właściwie stosunek autora do tej postaci — Camus bowiem, filozoficzny przeciwnik nihilizmu, ulega w jakiejś mierze fascynacji artystycznymi możliwościami tej postawy. Zasiadł natomiast na brawa za akt II: łączył umiejętnie tragiczność i komizm, budził pogardę i współczucie; dawno nie zdarzyło mi się zwłaszcza u tak młodego aktora spotkać równie bogate gry gło s e m.

Na zakończenie, ponieważ Teatrowi Ludowemu zarzucano niezrozumiałość: jak z kasą? Otóż sala wykupiona jest na trzy tygodnie z góry. Dla waszego recenzenta również nie stało już miejsca, kupowało się u konika. Nie mam pretensji, nie żałuję, było warto.

KRZYSZTOF WOLICKI

LEMICI ■ SPORY ■ POLEMICI ■ SPORY ■ PO A PROPOS FAŁSZERSTW

Henryk Vogler w mojej replice na jego recenzję ze „Stanu obłączenia” („Sąd nad Camusem” — B. M. „Tygodnik Powszechny” nr 514) wykrył co najmniej trzy fałszerstwa, i to z kategorii fałszerstw absolutnych. („Camus, wolność i Nowa Huta po raz ostatni”. „Dziennik Polski” nr 285).

Poprzez świadomie tendencyjny (jakże mógłby być inny!) dobór cytatów starałem się wmówić w czytelnika „Tygodnika Powszechnego” to, czego recenzent teatralny „Dziennika” nie napisał. Popełniłem czyn przydki, niemoralny. Zgorszenie jest tym większe, że stało się to w piśmie katolickim. Dobrze imię „Tygodnika” zostało splamione. A więc kajam się i odszczekuję to, co nabroiłem. W języku dziennikarskim nazywa się to potwierdzeniem tego, co powiedziałem.

A teraz trochę wyjaśnię: Vogler nie raczył zauważyć tego, co w mojej notatce było istotne — sprzeciwu wobec niepoprawnej interpretacji „Stanu obłączenia”. Zastrzeżenia moje budziła nie ocena wartości teatralnych „Stanu obłączenia” ale intelektualnie nieuczciwe u s t a w i e n i e tej sztuki. Powtarzam: Z punktu widzenia artystycznego „Stan obłączenia” na pewno może nasunąć niejedną wątpliwość.

Sądę, że funkcja krytyki polega m. in. i na tym, aby dopowiadać rzeczy do końca i formułować sądy jednoznaczne. W publicystyce nie uznaje mowy umownej, metaforycznej. Vogler spiera się c słowa — ja chcę się pospieszać o me-

ritum sprawy. Wprawdzie krytyk „Dziennika” nie twierdził, że całość kształt twórczości literackiej Camusa to czysta grafomania, jednak jego objaśnienia poczynione nad tekstem „Stanu obłączenia” wykraczały poza ramy recenzji jednego utworu — zmierzały do wykazania „bałamutności” artystycznej ideologii Camusa. Jeśli Vogler ograniczał swe uwagi tylko do jednego utworu, to nie pojmując celowości porównywania pism Kafki ze „Stanem obłączenia” i na tej zasadzie wyrokowania, że Kafka jest głębszy od Camusa, gdyż problemy wolności, niewoli, samotności i śmierci człowieka czyni materia sztuki, a Camus tylko ozdobnikiem. Po prostu Vogler albo zestawia także twórczość prozaiczną Camusa z utworami Kafki, albo popełnia błąd logiczny, bo dokonywa oceny na podstawie porównania ze sobą rodzajów literackich tak różnych od siebie jak powieść i dramat. Broniąc wymogów poprawnego rozumowania naraziłem się na zarzut fałszerstwa.

Drugie oskarżenie ustawia Vogler niewłaściwie. Nie napisałem, że krytyk gani „zasadę zbiorowości, rządzącą przedstawieniem nowohuckim”, ale że jej właśnie nie rozumie na przykładzie Camusa. I co istotniejsze: krzywdzi młody zespół teatru odmawiając mu indywidualności. A tego mu robić nie wypada chociażby ze względu na to, że reprezentuje autorytet Rady Teatralnej m. Krakowa.

A trzecie fałszerstwo? Vogler oburza się, że napisałem takie zdanie: „Ludzie lubią tandetę i lubią być ogłupiani —

zapewnia Vogler”. Otóż, jeśli Vogler celuje w uczciwości cytowania, to powinien był skończyć zdanie na kropce, a nie urywać je w połowie. Ta druga część (...), i pewnie z tych racji tak chętnie przychodzą do teatru Skuszanek”) stanowiłaby argument, że moje twierdzenie nie było czystą dowolnością. Postaram się to udowodnić na przykładzie z recenzji Voglera.

W ostatniej wypowiedzi na łamach „Dziennika Polskiego” Krystyna Skuszanka walkę z polską głupotą czyni jedną z programowych idei swego teatru i jego repertuaru. Bardzo to istotny program. Walka z tym narodowym schorzeniem, (którego „Dziełom” poświęcono już u nas nawet rozprawę naukową) jest dziś obowiązkiem każdego artysty i nie tylko artysty. Ale czy proklamowanie integralnej wolności „jako takiej”, integralnego buntu przeciw władzy „jako takiej” nie mieści się przypadkiem w t e j w ł a s n i e k a t e g o r i i? (podkreślenie: B. M.) „Wolność — ale jaka?” — pytał już, zdaje się, Norwid. Jak wiemy, szlachecy przedstawiciele polskości w epoce rozbiorów także byli szermierzami wolności i do tego „złotej”. Liberum veto uważali nawet za „żrenicę wolności”. Wiemy o historii, jakie były tego skutki.

Czyżby to tylko pusta retoryka? Przecież Vogler twierdzi tu niedwuznacznie, że Skuszanka obierając sobie za program swej działalności walkę z głupotą polską, świadomie czy nieświadomie, propaguje właśnie ową głupotę. Bo wystawia sztuki, które proklamują ideę buntu, anarchii. Więc jeśli teatr Skuszanek ogłupia ludzi, którzy do niego przychodzą coraz częściej i coraz lic-

niej (bilety trzeba zamawiać na kilka tygodni przed spektaklem), to znaczy, że lgną do głupoty i w niej gustują. I tu wniosek końcowy, którego Vogler nie dopowiedział, ale który logicznie zawiera się w jego rozumowaniu. Taki teatr, który krzewi głupotę, społecznie jest szkodliwy. A jeśli szkodliwy? To... w tym miejscu trzeba zauważyć bardzo drobną rzecz, że podstawowe przesłanki rozumowania Voglera opierają się na zmyśleniu. Przypominam uwagi, którym mój oponent nie przeciwstawił żadnych logicznych argumentów.

Wystarczy sięgnąć do tekstu sztuki, by się przekonać, że chodzi tu o sprawę wcale nie mgliste. „Stan obłączenia” jest propozycją teatru politycznego; jest rozprawą z faszyzmem — aluzje do okupacji hitlerowskiej, do kolaboracji i Ruchu Oporu są aż nadto wyraźne. A więc nie bunt przeciwko władzy jako takiej, ale bunt przeciwko władzy terroru, która ludzi zamienia w niewolników. Aż dziwne, że to może budzić jakies zastrzeżenia.

Jeśli w inscenizacji nowohuckiej doszły jeszcze elementy wielkiej metafory, obrazującej dążenia ludzkie do wolności i klęski tych dążeń — to niewątpliwie sukces teatru, który nie tylko ilustruje, ale i odkrywa niepokoje współczesnego świata.

BRONISŁAW MAMOŃ

P. S. Wprawdzie podpisałem moją notatkę „Sąd nad Camusem” kryptonimem BM, ale nie dlatego, by ukryć swoje nazwisko. Aby nie było wątpliwości, dalszy ciąg polemiki z Voglerem podpisuję pełnym nazwiskiem. Ponadto chcę powiedzieć, że „Tygodnik Powszechny” nie jest organem, który za cel swej działalności obrał walkę z Voglerem. Notatkę „Sąd nad Camusem” chciałem umieścić w „Dzienniku Polskim” — uznałem bowiem, że najlepiej będzie pokłócić się z Voglerem na łamach tego samego pisma. Redakcja „Dziennika” pouczyła mnie jednak, że z Voglerem polemizować nie należy. Cóż miałem robić — musiałem zdecydować się na „Tygodnik”.

BM

«Stan obłączenia» Camusa w Nowej Hucie

Dzień 3 grudnia bieżącego roku to trzecia rocznica powstania Teatru Ludowego w Nowej Hucie. Krystyna Skuszancka i Jerzy Krasowski równo trzy lata temu podjęli i konsekwentnie realizują do dziś zadanie zdobycia i wychowania w tym mieście nowego widza dla współczesnego teatru.

Doszukiwanie się u Skuszancki i Krasowskiego śladów korzystania z doświadczeń innych teatrów, co w każdej dziedzinie jest sprawą naturalną i zrozumiałą, może łatwo przesłonić najistotniejszy: najbardziej własny ich dorobek: że scena nowohucka nie jest podporządkowana określonej konwencji, lecz posiada własne oblicze artystyczne, pozwalające bez ryzyka eklektyzmu dobierać elementy formy najlepiej służące temu właśnie naczelnemu celowi.

Chodzi tu czasem o sprawy bardzo osobiste i na pozór blade („Zaklinacz deszczu”), częściej („Jacobowski”, „Imiona władzy”) — o bardzo trudne i dotyczące całych społeczeństw. Każde jednak przedstawienie, nawet zabawne i w zasadzie „lekkie”, stawia przed widzem w jakiś sposób problem dobra i zła. Powiedzmy wyraźnie: problem odróżnienia dobra i zła. Krasowscy bowiem, co stanowi ich zwycięstwo nad — jakże często spotykaną — natrętną dydaktyką, nie podsuwają nigdy gotowych rozwiązań. Ich celem jest zmuszenie do myślenia widowni.

Całkowicie na linii tych założeń, wymagających często podjęcia dużego ryzyka, zarówno w sensie intelektualnym, jak estetycznym, utrzymana jest najnowsza premiera Teatru Ludowego — „Stan obłączenia” Alberta Camusa.

Dlaczego wybrano właśnie tę sztukę, na pewno nie stanowiącą szczytowego osiągnięcia wielkiego pisarza i laureata Nobla? „Stan obłączenia”, napisany w roku 1948 dla teatru J. L. Barraut, jest nowym opracowaniem — nie zaś adaptacją słyn-

nej powieści — motywu zarazy panującej nad miastem. W nawiązaniu do średniowiecznych misterii dokonuje autor obrachunku z wartościami najwyżej w życiu cenionymi; przeprowadza je przez próbę ostateczną i nieodwołalną, stawiając człowieka w obliczu śmierci. Dramatyzm tego ujęcia nie sugeruje jakiegś jednoznacznej aprobaty lub

ciw lękowi i śmierci. Powstaje problem: za jaką cenę warto kupić życie, za jaką warto ginąć.

Główną troską Krystyny Skuszancki i Jerzego Krasowskiego, którzy wspólnie opracowali przedstawienie, było uwypuklenie najbardziej dyskusyjnych aspektów sztuki. W reżyserii wyraziło się to charakterystycznym kontrastem: skupiona, c-



B. Gerson-Dobrowolska jako Sekretarka i Fr. Pieczka (Dżuma) w sztuce „Stan obłączenia” Camusa.

Fot. A. Drozdowski

opozycji. Został postawiony problem, o którym widzi — chce, czy nie chce — musi myśleć przynajmniej „ak długo, dopóki nie ochłonie z bezpośrednich wrażeń. I dlatego „Stan obłączenia” jest jednym z najżywiej dyskutowanych przedstawień Teatru Ludowego, o którym mówi się tym goręcej, że trudno zdobyć bilety i sprawdzić swoje racje. Tak więc sztuka, która przed dziesięć laty nie odniosła sukcesu w Paryżu, choć czołowe postacie kreowali tam J. L. Barraut i Maria Casares, w nieoczekiwanie silny sposób znalazła oddźwięk wśród publiczności Krakowa i Nowej Huty.

Autor ułokował akcję w Kadyksie, gdzie generał Dżuma i jego Sekretarka (Śmierć) objęli władzę. Sprawowanie przez nich władzy przedstawione jest w sposób pełen aluzji do czasów okupacji hitlerowskiej we Francji: pozbawienie najbardziej oczywistych ludzkich praw, niewolnicza bierność porażonej strachem ludności, kolaboracja, a z drugiej strony absolutny cynizm i absolutne okrucieństwo, świadome i konsekwentne. Wśród ostatecznego pogrzebienia rodzi się bunt człowieka prze-

szczędną grą Franciszka Pieczki (Dżuma) i Bronisławy Gerson-Dobrowolskiej (Sekretarka) wyraźnie przeciwstawiona jest impulsywnej postaci Diega (Gustaw Kron), pozostawiając tylko nie zaangażowanemu chłrowi (Anna Lutosławska, Jerzy Przybylski) i jaskrawej ekspresji ludu. Kontrast ten służy wyznaczeniu myślowych biegunów problematyki: tu świadome, logicznie działające zło — tam rozstrzelona postawa nie uzbrojonej świadomości i przez to bezbronnej masy ludzkiej. Ale tylko tyle. Na scenie nie zapada żadne rozstrzygnięcie, wszystkie problemy przechodzą do widza w postaci otwartej. Biegunki nie oddalają się od siebie, przeciwstawienie nie rozbiła jednostki spektaklu.

Scenograf Józef Szajna dał proste, oszczędne dekoracje: owalny podest, na którym toczy się akcja, abstrakcyjne formy sugerujące przynależność atmosferę w gestach siatek oddzielających miasto od morza podczas panowania Dżumy. Oszczędność dekoracji równoważy bardzo barwny, „ponadczasowy” kostiumy.

Muzyka Stanisława Skrowaczewskiego jest integralną częścią spektaklu; kompozytor nie tylko oparł się pokusie stworzenia samodzielnego utworu, lecz również nie posunął się zbyt daleko w kierunku ilustracyjności, dając aluzyjne tło dźwiękowe, znakomicie kondensujące atmosferę dramatu, lecz nie wybijające się na pierwszy plan.

Tym sposobem wszystkie elementy spektaklu sprzężone zostały w jedną całość o zwartej, logicznej strukturze. Krystyna Skuszancka i Jerzy Krasowski również tym razem zaprezentowali publiczności wysoką klasę swego teatru w sposób wiarygodny i przekonujący.

ANNA TOPOLNICKA

MARIA

TEATR O DŹUMIE

wydanie
Nr 1 - 15 Stycz. 1959
dn.

„Prasa”, Tarcz. 8. zam 5585

Nie t
Nowej
rów u
nie pub
zwykła
cusk
lektual
prawd
stylu
w wyk
jak w
wej d
nie przypadkiem i nie przypadkiem odnoś
sta tu sukces.

Wszystko bowiem w tym utworze jest bliskie polskiemu sercu. Klęska narodu i jednostka niosąca siebie w ofierze, by zbawić resztę. Martyrologia i misterium. Walka do bra i zła o duszę bohatera. Konflikt osobistego uczucia z honorem i obowiązkiem wobec narodu. Wielkie słowa i wielkie gesty. Groza, poetyckość i patos. Brakuje tylko anielskich skrzydeł, białego konia i złotego rogu. Ale nie wymagamy zbyt wiele. W naszej epoce można już z niektórych rekwizytów zrezygnować. Np. w *Irydionie*, grany nieopodal w Teatrze Starym, Massynissa przestał już być diabłem, nie ma też aniołów spierających się o duszę bohatera, a sam Irydion przeżywa podobne jak Diego problemy, w sposób o wiele bardziej powściągliwy. Może się po prostu oszczędza, zważwszy, że czeka go jeszcze daleka podróż w „krajnie mogił i krzyżów”, gdzie dopiero zacznie się rozprawa z polską narodową dżumą.

Przepraszam za porównanie *Stanu obłączenia* z naszą piękną poezją romantyczną. Po-

ństwa te, jakkolwiek rzucają się w oczy, lko pozorne. Bardziej istotne są analogijnym działem naszej rodzimej dramaty z powojenną sztuką schematyczną. Aż pomysł, że tego rodzaju utwory rośnie nie tylko w naszym bloku ideol-

trzeba utożsamiać, ani nawet kojarzyć *obłączenia* z powieścią Camusa *Dżuma*. Achwycam się *Dżumą*, ale jest w niej gująca na uwagę analiza problemu i ludzkich postaw w sytuacjach naj-

bardziej dramatycznych, jakie stwarza współżycie z dżumą. Jest artystyczna lapidarność słowa i stylu i umiejętność syntetycznego ukazania właściwości człowieka jako społecznego egzemplarza. W *Stanie obłączenia* nie ma nic z tego. Nie ma ludzi, nie ma filozofii, jest tylko polityczny schemat, jednoznaczny jak regulamin Dżumy. Dlatego łatwo jest sztukę streścić, bez skrępulów, że coś tam jeszcze „między ogrodu kwiatami” zostało. Poza treścią zostanie ogromna ilość słów, tworzących wiele trafnych uogólnień i mnóstwo patetycznego gadulstwa. Zostaną zmechanizowane, zbiorowe gesty, do których upoważnia patos języka. I alegoria przejrzyśta dla każdego, kto ma oczy otwarte.

Rzecz dzieje się w Kadyksie, mieście hiszpańskim. Nad miastem pojawiła się kometa, zwiastun nieszczęścia. Lud, który wyszedł do śródmieścia, ogarnęła panika, ale władcy nie lubią zamieszania i niepokoju ludu. Wydają więc rozkaz, żeby się ludzie zachowywali tak, jak gdyby się nic nie stało. Wszyscy więc — Gubernator, alkadowie i lud chwałą niezmi-

niony porządek rzeczy, kiedy w powietrzu

rozlega się „temat alarmu”, a na scenie pada pierwsza ofiara dżumy. Dżuma wywołuje spustoszenie i strach. Książd tłumaczy ją karą za grzechy, gubernator nawołuje do spokoju, ale „ma się już pod koniec” ich władzy. Bo oto zjawia się władza nowa, a gubernator i alkadowie odchodzą bez sprzeciwu, przekupieni szansą uratowania własnego życia. Na czele nowego porządku stają Dżuma i jej Sekretarka — Śmierć. W zadżumionym mieście obowiązuje odąd żelazny regulamin organizacyjno-administracyjno-moralny.

Nowa władza jest silniejsza od starej. Jej siła polega na strachu, jaki wywołuje. „Od dnia dzisiejszego nauczycie się umierać w porządku” — mówi Dżuma w swoim exposé. — Jedna śmierć dla wszystkich zgodnie z pięknym porządkiem ustalonej listy”. Ową listę, jak symbol władzy, trzyma w ręku Sekretarka: wystarczy na niej skreślić nazwisko żyjącego, żeby rozległy się „dwa uderzenia” i osoba skreślona padła rażona dżumą.

Regulamin Dżumy przekreśla wszystkie ludzkie przywileje, przyzwyczajenia, obyczaje. „Patos jest zakazany wraz z kilkoma innymi bzdurami; jak śmieszny lek szczęścia, głupie twarze zakochanych, egoistyczne kontemplacje pejzaży i karygodna ironia. Zamiast tego wszystkiego przynoszę wam organizację”.

Druga część sztuki jest ilustracją owej organizacji, polegającej na absolutnym biurokratyzowaniu całego życia. Krótko mówiąc, jako że problem jest znany: kategoryzacja, deportacje i koncentracje. Wskaźniki i okólniki, za którymi nie widać człowieka. Wielkie niepotrzebne roboty, dla których wykonania trzeba mnożyć winnych. Życie na kolanach, w którym głód zaspokaja się papierem i krępującymi formułami. „Twarze zapieczetowane, kroki policzone, godziny uprządkowane”. Chór w drugim akcie śpiewa: „Byliśmy ludem, a teraz jesteście masą! Zapraszano nas, a teraz nas zwołują! Wymie-

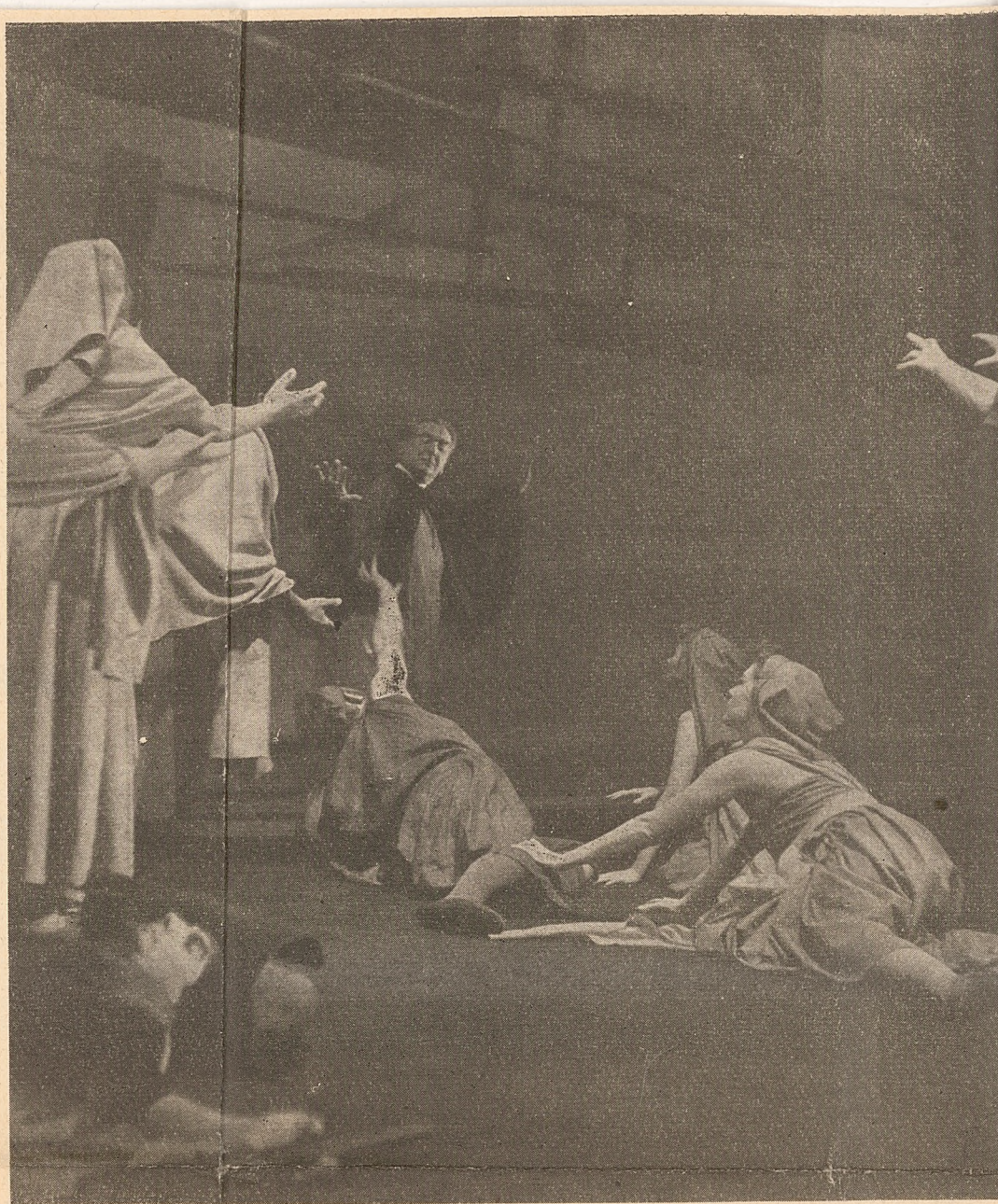
TEATR LUDOWY W NOWEJ HUCIE: DZUMA Camusa. Scena zbiorowa z II aktu; zdjęcie dolne: scena zbiorowa z II aktu

nialiśmy olej i mleko, a teraz nas zaopatrują. Drepczemy i mówimy, że nikt nie może nie dla nikogo i że trzeba czekać na swoim miejscu w szeregu, który nam wyznaczono!”.

Wszystko zatem odbywa się na podstawie znanego wrogu i zostało zaopatrzone w komentarze, wysnute z historycznych doświadczeń. Tytuł wniosek filozoficzny jest inny, zgodny bądź z założeniami baśni Andersena niż z doświadczeniami naszej epoki. Miasto zławi od dżumy jednostka, która przeżyłaby w sobie strach. Bo cały ten system zrodził się z pogardy dla ludzi takich, jakimi są masie, których można ogłuszyć strachem. Wystarczy, by jeden z nich pozbył się strachu, żeby przepędzić Dżumę. Diego przestaje się bać pod wpływem miłości do dziewczyny, pod wpływem rozpacz i desperacji. Ale zwycięstwo jego jest połowiczne. Umiera w zastępstwie dziewczyny, którą kocha, a Dżuma, wychodząc z miasta, zapowiada swój powrót w przyszłości. Liczy na ulomność ludzkiej natury, która rzadko rodzi bohaterów. Są takie miejsca — kiedy mowa o jednostkach i masach — w których egzystencjalizm zgadza się z romantyzmem.

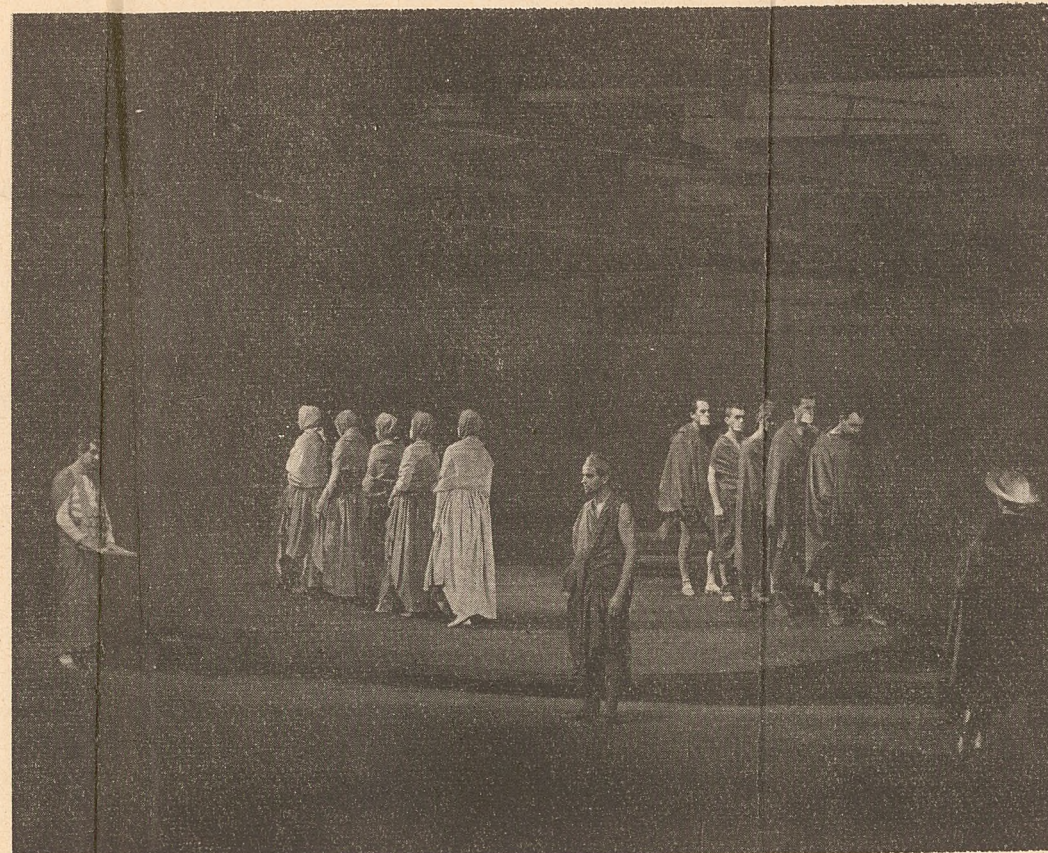
Nie wiem, czy rodzaj literacki moralitetu, jak znawcy określają sztukę Camusa, albo misterium, jak ją określił sam autor — ma na celu usprawiedliwienie świadomej rękoma naiwności autora. Niedawno z okazji jednego z moralitetów Brechta * przekonał się, że forma niewiele może pomóc autorowi, który o ważnych sprawach ma do powiedzenia mało ważne rzeczy. Nie znam się na moralitetach i misteriach. Być może, że są to rodzaje pozbawione ambicji poznawczych, w których autor udaje prostaczka, żeby o rzeczach mądrych móc wygłaszać sądy naiwne i wdzięczne, jak to robi lud w swej twórczości. Ale naiwność zamierzona staje się naiwnością faktyczną, kiedy w parę lat po największej z katastrof, jakie przeżyła ludzkość z winy faszyzmu, wielki pisarz, moralista i filozof pokazuje, że dżuma spadła z

* O problemie tym pisałam z okazji Pana Puntilli w warszawskim Teatrze Dramatycznym („Teatr” nr 19).



nieba i odchodzi w rezultacie desperacji zakochanego młodzieńca. Związka że to, co autor mówi o samej Dżumie i jej metodach działania, nie jest wcale naiwne.

To, co napisałam, nie ma, oczywiście, nic wspólnego z „ideologicznymi zastrzeżeniami”, jakie wobec *Stanu obłączenia* wysunęli Vogler i Jaszcz. Utwór Camusa jest jednoznacznie wymierzony przeciw totalizmowi i pod tym względem nie można mu nic zarzucić. Jeśliby za pomocą pewnej ilości wykrzykników i gestów zrewolucjonizować w nim smutnie snującą się masę i ukazać perspektywę nowego ustroju społecznej sprawiedliwości — byłaby to wzorowa sztuka dla świetlic, o jakiej na próżno marzyliśmy w pierwszym dziesięcioleciu naszej polityki kulturalnej. Ale utwór Camusa nie przewiduje rewolucji socjalistycznej, jak to trafnie zauważył Jaszcz. Nie wiem tylko, jakie niepokojące „aluzje” i skojarzenia budziły w nim zarządzenia Dżumy. Jeżeli odnosiły się do pewnych form rodzimej biurokracji, to myślę, że nie ma powodu jej oszczędzać. A przeciwko innym przemawia nasza popaździernikowa rzeczywistość, w której teatr wystawił sztukę o dżumie, a krytycy spierają się o sens tego zdarzenia, różnie to argumentując. Strach przed dżumą nie jest dobrym lekarstwem przeciw dżumie. To jest chyba najstuszejniejszy wniosek ze sztuki Camusa.



Skuszanka i Krasowski wybrali utwór Camusa z powodów dosyć zrozumiałych. Ta para ludzi młodych i zdrowych na ciele i duszy, sympatycznie rozsądnych i pełnych optymizmu i prostoty, odwraca się zwykle w swojej twórczości od rzeczy prostych, optymistycznych i powszednich. Jak poszukiwacze skarbów kosmicznych drążą obydwoje w przestrzeniach międzyplanetarnych, w nadziei, że tam może znajdą odpowiedź na największe i najtrudniejsze problemy swojej epoki. Człowiek, jak się wydaje, jest dla nich tylko cząstką przerażającego aparatu,

tu, jakim jest świat współczesny. W sztukach, które ich interesują, bywa on oszołomiony i niezaradny w tygłu wielkich wydarzeń, jak Jacobowski i Lejzorek Rojtzwaniec. Jedyna bodaj kameralna sztuka, jaką wystawili — Karpowicz *Wracamy późno do domu* — odbywa się w dekoracjach podobnych do dekoracji *Stanu obłączenia*. Miast mieszkańskiego mieszkanka, jakby wynikało z treści, jest to symboliczna platforma z zawieszonymi u góry konstrukcjami figur planetarnych. Trzej panowie nie z tego świata, pełniący tu rolę ześwieczonego Massynissy albo konradowych masek, wprowadzali banalne kłopoty moralne bohaterki i owe kosmiczne przestrzenie, gdzie nie już nie da się pojąć.

Ale teatr kosmicznych problemów wymaga doskonałej znajomości tego, co się dzieje w kosmosie. Nie można kilka razy odkrywać tych samych niebieskich ciał ani podawać za odkrycia rzeczy dawno poznanych. Mówi się o przestarzałych formach naszego teatru, choć nie bardzo wiadomo, gdzie szukać form nowych, skoro właśnie najnowsze okazują się zwykle całkiem starymi. Ale bardziej niż stare formy kompromitują nas chyba treści często zwietrzałe, które sprowadzamy z zagranicy jako rzeczy rewelacyjne i nowe. Wolałabym pisać o tym z innej okazji, bo z pewnością nie teatr w Nowej Hucie ma w tej dziedzinie najwięcej grzechów. Ale właśnie *Stan obłączenia* w teatrze polskim 1958 wydaje mi się dosyć jaskrawym dowodem naszego kulturalnego epigoństwa. Mam wiele serdecznych uczuć dla kierownictwa i zespołu Teatru Ludowego i wierzę gorąco w jego „przeznaczenie”. Ale, dalebóg, nie rozumiem, dlaczego teatr przypomina nam grozę władzy bezwzględnej w obecnym okresie, kiedy przestało to już być aktem politycznej odwagi. Jeżeli tylko po to, by narodowym zwyczajem nie dopuścić do zbliżenia się ran, to pod pozorami odważnej awangardy teatr służy w istocie niezdrowej tradycji.

Stan obłączenia, obok opisanych wad, ma też jedną potężną zaletę. Jest niezwykle teatralny. Stwarza silne nastroje, pozwala operować wielkimi masami, używać wielkich słów, które zezwalają na wielkie gesty, domaga się gry światła i cieni, dźwięków i melodii, rytmicznych ruchów i malowniczych póz. Prowokuje teatralność typowo ekspresjonistyczną. Dlatego zarzut Gawlika (w *Życiu Literackim*), który — broniąc utworu — oskarżył teatr o ekspresjonizm, jest nieporozumieniem, z którego wynika, że krytyk nie poznał sztuki, a utożsamiał *Stan obłączenia* z *Dżumą*.

Przedstawienie jest i powinno być ekspresjonistyczne. Nie zachowano w nim żadnych aluzji, które wskazywałyby na to, gdzie i kiedy się to dzieje. W utworze jest mowa o mundurach, w jakich występują Dżuma i Śmierć. W teatrze Barrault, jak wiadomo, był to mundur szarozielony, wskazujący wyraźnie adresata. Wydaje mi się, że nie jest to szczegół ważny, jako że totalizm przybiera coraz to nowe i bardziej aktualne postaci, a widz pamiętający czasy okupacji hitlerowskiej ma pod tym względem odmienne doświadczenia od widza hiszpańskiego czy amerykańskiego. Lepiej więc nie ukonkretniać Dżumy; niech ją każdy ogląda po swojemu. W sztuce jest mowa o mieście, o domach, pałacach, mieszkaniach dygnitarzy. Szajna posłużył się znów swoją ulubioną owalną platformą z planetarnymi konstrukcjami u góry, które tym razem grają dzięki komicie. Taka scenografia ułatwia kompozycję obrazów, ale utrudnia zrozumienie scen, które powinny się odbywać w „mieszkaniu”. Np. scena w domu Sedziego, dokąd schronił się Diego, ścigany przez strażników i skąd wyskakuje przez okno, nie bardzo się tłumaczy na otwartej platformie. Ale są to detale, które nie mogą mieć wpływu na ogólne wrażenie, jakie wywiera spektakl. Jest on niewątpliwie rezultatem bardzo konsekwentnie przeprowadzonej, czystej i urzekającej formy wizji artystycznej (Skuszanki i Krasowskiego). Antyczne chóry, którym autor każe wypowiadać uczucia ludu, mają tu symetryczne

gleichszaltowane ruchy ofiar obłączenia. Naruszenie symetrii widać tylko w pójściu i kończących spektakl scenach bunt. Makabryczne zrytmizowanie akcji odbywa się przy akompaniowaniu muzyki (Sknawczewskiego), która wyraża grozę sytuacji, i współdziałanie światła, które, podobnie jak sieć zasłaniająca horyzont, podkreśla izolację miasta zdanego na władzę Dżumy. Wszystko to współgrało harmonijnie z artystycznym umiarem.

Trudno w tym utworze mówić o rolach. Kilka wydziałonych z masy symbi i postaw zagrał z dużą wyrazistością Franciszek Pieczka (Dżuma), Bronisława Gerson-Dobrowolska (Sekretarka), Gustaw Kron (Diego), Anna Gołębiewska (Wiktoria), Tadeusz Luberański (Gubernator), Języ Horecki (I Alkad). Jedyną w utworze i w spektaklu zindywidualizowaną postać anarchisty czy nihilisty Nady zagrał mój nauczyciel trochę groteskowo Edward Rączkowski.

Maria Czanerle

TEATR LUDOWY W NOWEJ HUCIE: DZUMA Camusa. Scena zbiorowa z I aktu. Opracowanie spektaklu: Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski, scenografia: Józef Szajna



MARIA CZANERLE

POLSKA SZTUKA O DŹUMIE

Nie trzeba się dziwić, że *Stan obłączenia* w Nowej Hucie wywołał tyle namietnych sporów u krytyków i tak gorące zainteresowanie publiczności. Stała się bowiem rzecz niezwykła: Albert Camus, znany pisarz francuski, laureat nagrody Nobla, wybitny intelektualista, moralista itd. — napisał sztukę prawdziwie polską, w duchu i w treści, w stylu i w formie. Sztuka ta padła w Paryżu w wykonaniu samego Barrault, bo Francuzi, jak wiadomo, nie rozumieją naszej narodowej dramaturgii. Za to w Polsce znalazła się nie przypadkiem i nie przypadkiem odniosła tu sukces.

Wszystko bowiem w tym utworze jest bliskie polskiemu sercu. Klęska narodu i jednostka niosąca siebie w ofierze, by zbawić resztę. Martyrologia i misterium. Walka dobra i zła o duszę bohatera. Konflikt osobistego uczucia z honorem i obowiązkiem wobec narodu. Wielkie słowa i wielkie gesty. Groza, poetyckość i patos. Brakuje tylko anielskich skrzydeł, białego konia i złotego rogu. Ale nie wymagajmy zbyt wiele. W naszej epoce można już z niektórych rekwizytów zrezygnować. Np. w *Irydionie*, granym nieopodal w Teatrze Starym, Massynisa przestał już być diabłem, nie ma też aniołów spierających się o duszę bohatera, a sam Irydion przeżywa podobne jak Diego problemy, w sposób o wiele bardziej powściągliwy. Może się po prostu oszczędza, zważywszy, że czeka go jeszcze daleka podróż w „krajne mogiły i krzyżów”, gdzie dopiero zacznie się rozprawa z polską narodową dżumą.

Przepraszam za porównanie *Stanu obłączenia* z naszą piękną poezją romantyczną. Po-

dobieństwa te, jakkolwiek rzucają się w oczy, są tylko pozorne. Bardziej istotne są analogie z innym działem naszej rodzimej dramaturgii: z powojenną sztuką schematyczną. Aż miło pomyśleć, że tego rodzaju utwory rodzą się nie tylko w naszym bloku ideologicznym.

Nie trzeba utożsamiać, ani nawet kojarzyć *Stanu obłączenia* z powieścią Camusa *Dżuma*. Nie zachwycalam się *Dżumą*, ale jest w niej zasługująca na uwagę analiza problemu śmierci i ludzkich postaw w sytuacjach najbardziej dramatycznych, jakie stwarza współzycie z dżumą. Jest artystyczna lapidarność słowa i stylu i umiejętność syntetycznego ukazania właściwości człowieka społecznego egzemplarza. W *Stanie obłączenia* nie ma nic z tego. Nie ma ludzi, nie ma filozofii, jest tylko polityczny schemat, jednoznaczny jak regulamin Dżumy. Dlatego łatwo jest sztukę streścić, bez skrępołów, że coś tam jeszcze „między ogrodów kwiatami” zostało. Poza treścią zostanie ogromna ilość słów, tworzących wiele trafnych uogólnień i mnóstwo patetycznego gadulstwa. Zostaną zmechanizowane, zbiorowe gesty, do których upoważnia patos języka. I alegoria przejrzysta dla każdego, kto ma oczy otwarte.

Rzecz dzieje się w Kadyksie, mieście hiszpańskim. Nad miastem pojawiła się kometa, zwiastun nieszczęścia. Lud, który wyszedł do śródmieścia, ogarnęła panika, ale władcy nie lubią zamieszania i niepokoju ludu. Wydają więc rozkaz, żeby się ludzie zachowywali tak, jak gdyby się nic nie stało. Wszyscy więc — Gubernator, alkaładowie i lud chwala niezmienny porządek rzeczy, kiedy w powietrzu

rozlega się „temat alarmu”, a na scenie pada pierwsza ofiara dżumy. Dżuma wywołuje spustoszenie i strach. Książę tłumaczy ją karą za grzechy, gubernator nawołuje do spokoju, ale „ma się już pod koniec” ich wladzy. Bo oto pojawia się władza nowa, a gubernator i alkaładowie odchodzą bez sprzeciwu, przekupieni szansą uratowania własnego życia. Na czele nowego porządku stają Dżuma i jej Sekretarka — Śmierć. W zadżumionym mieście obowiązuje odąd żelazny regulamin organizacyjno-administracyjno-moralny.

Nowa władza jest silniejsza od starej. Jej siła polega na strachu, jaki wywołuje. „Od dnia dzisiejszego nauczyć się umierać w porządku” — mówi Dżuma w swoim exposé. — Jedną śmierć dla wszystkich zgodnie z pięknym porządkiem ustalonej listy”. Ową listę, jak symbol władzy, trzyma w ręku Sekretarka: wystarczy na niej skreślić nazwisko żyjącego, żeby rozległy się „dwa uderzenia” i osoba skreślona padła rażona dżumą.

Regulamin Dżumy przekreśla wszystkie ludzkie przywileje, przyzwyczajenia, obyczaje. „Patos jest zakazany wraz z kilku innymi bzdurami, jak śmiech, jak szczęścia, głupe twarze zakochanych, egoistyczne kontemplacje pejzaży i karygodna ironia. Zamiast tego wszystkiego przynoszę wam organizację”.

Druga część sztuki jest ilustracją owej organizacji, polegającej na absolutnym zbiorokratyzowaniu całego życia. Krótko mówiąc, jako że problem jest znany: kategoryzacja, deportacje i koncentracje. Wskaźniki i okólniki, za którymi nie widać człowieka. Wielkie niepotrzebne roboty, dla których wykonania trzeba mnożyć winnych. Życie na kolanach, w którym głód zaspokaja się papierem i krzepiącymi formułami. „Twarze zapieczone, kroki policzone, godziny uporzędkowane”. Chór w drugim akcie śpiewa: „Byliśmy ludem, a teraz jesteśmy masą! Zapraszano nas, a teraz nas zwolują! Wymie-

TEATR LUDOWY W NOWEJ HUCIE: DŻUMA Camusa. Scena zbiorowa z II aktu; zdjęcie dolne: scena zbiorowa z II aktu

nialiśmy chleb i mleko, a teraz nas zaopatrują. Drepczemy i mówimy, że nikt nie może nie dla nikogo i że trzeba czekać na swoim miejscu w szeregu, który nam wyznaczono!”.

Wszystko zatem odbywa się na podstawie znanego wzoru i zostało zaopatrzone w komentarze, wysnute z historycznych doświadczeń. Tylko wniosek filozoficzny jest inny, zgodny bardziej z założeniami baśni Ander-sena niż z doświadczeniami naszej epoki. Miasto zżarł od dżumy jednostka, która przewyższyła w sobie strach. Bo cały ten system zrodził się z pogardy dla ludzi takich, jakimi są w masie, których można ogłuszyć strachem. Wystarczy, by jeden z nich pozbył się strachu, żeby przepędzić Dżumę. Diego przestaje się bać pod wpływem miłości do dziewczyny, pod wpływem rozpacz i desperacji. Ale zwycięstwo jego jest połowiczne. Umiera w zastępstwie dziewczyny, którą kocha, a Dżuma, wychodząc z miasta, zaprowadza banalne kłopoty moralne bohaterki w owe kosmiczne przestrzenie, gdzie nie już nie da się pojąć.

Nie wiem, czy rodzaj literacki moralitetu, jak znawcy określają sztukę Camusa, albo misterium, jak ją określili sam autor — ma na celu usprawiedliwienie świadomej rzekomu naiwności autora. Niedawno z okazji jednego z moralitetów Brechta* przekonałem się, że forma niewiele może pomóc autorowi, który o ważnych sprawach ma do powiedzenia mało ważne rzeczy. Nie znam się na moralitetach i misteriach. Być może, że są to rodzaje pozbawione ambicji poznawczych, w których autor udaje prostaczka, żeby o rzeczach mądrych móc wygłaszać sądy naiwne i wdzięczne, jak to robi lud w swej twórczości. Ale naiwność zamierzona staje się naiwnością faktyczną, kiedy w parę lat po największej z katastrof, jakie przeżyła ludzkość z winy faszystów, wielki pisarz, moralista i filozof pokazuje, że dżuma spadła z

* O problemie tym pisałam z okazji *Pana Puntilla* w warszawskim Teatrze Dramatycznym („Teatr” nr 19).



nieba i odchodzi w rezultacie desperacji zakochanego młodzieńca. Zławsza że to, co autor mówi o samej Dżumie i jej metodach działania, nie jest wcale naiwne.



To, co napisałam, nie ma, oczywiście, nic wspólnego z „ideologicznymi zastrzeżeniami”, jakie wobec *Stanu obłączenia* wysunęli Vogler i Jaszc. Utwór Camusa jest jednoznacznie wymierzony przeciw totalizmowi i pod tym względem nie można mu nie zarzucić. Jeśli by za pomocą pewnej ilości wykrzykników i gestów zrewolucjonizować w nim smutnie snujące się masy i ukazać perspektywę nowego ustroju społecznej sprawiedliwości — byłaby to wzorowa sztuka dla światła, o jakiej na próżno marzyliśmy w pierwszym dziesięcioleciu naszej polityki kulturalnej. Ale utwór Camusa nie przewiduje rewolucji socjalistycznej, jak to trafnie zauważył Jaszc. Nie wiem tylko, jakie niepokojące „aluzje” i skojarzenia budziły w nim zarządzenia Dżumy. Jeżeli odnosiły się do pewnych form rodzimej biurokracji, to myślę, że nie ma powodu ich oszczędzać. A przeciwko innemu przemawia nasza popaździernikowa rzeczywistość, w której teatr wystawił sztukę o dżumie, a krytycy spierają się o sens tego zdarzenia, różnie to argumentując. Strach przed dżumą nie jest dobrym lekarstwem przeciw dżumie. To jest chyba najszlachetniejszy wniosek ze sztuki Camusa.

Skusanka i Krasowski wybrali utwór Camusa z powodów dosyć zrozumiałych. Ta para ludzi młodych i zdrowych na ciele i duszy, sympatycznie rozsądnych i pełnych optymizmu i prostoty, odwraca się zwykle w swojej twórczości od rzeczy prostych, optymistycznych i powszednich. Jak poszukiwacze skarbów kosmicznych, drąga obydwoje w przestrzeniach międzyplanetarnych, w nadziei, że tam może znajdą odpowiedź na największe i najtrudniejsze problemy swojej epoki. Człowiek, jak się wydaje, jest dla nich tylko częścią przerażającego aparatu,

tu, jakim jest świat współczesny. W sztukach, które ich interesują, bywa on oszłamiony i niezadany w tyglu wielkich wydarzeń, jak Jacobowsky i Lejzorek Rojtszwannic. Jedyna bodaj kameralna sztuka, jaką wystawili — Karpowicza *Wracamy późno do domu* — odbywa się w dekoracjach podobnych do dekoracji *Stanu obłączenia*. Miał mieszczkańskiego mieszkanka, jakby wynikało z treści, jest to symboliczna platforma z zawieszonymi u góry konstrukcjami figur planetarnych. Trzej panowie nie z tego świata, pełniący tu rolę ześwieczonego Massynisy albo konradowych masek, wprowadzali banalne kłopoty moralne bohaterki w owe kosmiczne przestrzenie, gdzie nie już nie da się pojąć.

Ale teatr kosmicznych problemów wymaga doskonałej znajomości tego, co się dzieje w kosmosie. Nie można kilka razy odkrywać tych samych niebieskich ciał ani podawać za odkrycia rzeczy dawno poznanych. Mówi się o przestarzałych formach naszego teatru, choć nie bardzo wiadomo, gdzie szukać form nowych, skoro właśnie najnowsze okazują się zwykle całkiem starymi. Ale bardziej niż stare formy kompromitują nas chyba treści często zwietrzałe, które sprowadzamy z zagranicy jako rzeczy rewelacyjne i nowe. Wolałabym pisać o tym z innej okazji, bo z pewnością nie teatr w Nowej Hucie ma w tej dziedzinie najwięcej grzechów. Ale właśnie *Stan obłączenia* w teatrze polskim 1958 wydaje mi się dosyć jaskrawym dowodem naszego kulturalnego epigoństwa. Mam wiele serdecznych uczuć dla kierownictwa i zespołu Teatru Ludowego i wierzę gorąco w jego „przeznaczenie”. Ale, dalebóg, nie rozumiem, dlaczego teatr przypomina nam groźę władzy bezwzględnej w obecnym okresie, kiedy przestało to już być aktem politycznej odwagi. Jeżeli tylko po to, by narodowym zwyczajem nie dopuścić do zbliżenia się ran, to pod pozorami odważnej awangardy teatr służy w istocie niezdrowej tradycji.

Stan obłączenia, obok opisanych wad, ma też jedną potężną zaletę. Jest niezwykle teatralny. Stwarza silne nastroje, pozwala operować wielkimi masami, używać wielkich słów, które zezwalają na wielkie gesty, domaga się gry światła i cieni, dźwięków i melodii, rytmicznych ruchów i malowniczych póz. Prowokuje teatralność typowo ekspresjonistyczną. Dlatego zarzut Gawlika (w *Życiu Literackim*), który — broniąc utworu — oskarżył teatr o ekspresjonizm, jest nieporozumieniem, z którego wynika, że krytyk nie poznał sztuki, a utożsamiał *Stan obłączenia* z *Dżumą*.

Przedstawienie jest i powinno być ekspresjonistyczne. Nie zachowano w nim żadnych aluzji, które wskazywałyby na to, gdzie i kiedy się to dzieje. W utworze jest mowa o mundurach, w jakich występują Dżuma i Śmierć. W teatrze Barrault, jak wiadomo, był to mundur szarozielony, wskazujący wyraźnie adresata. Wydaje mi się, że nie jest to szczegół ważny, jako że totalizm przybiera coraz to nowe i bardziej aktualne postaci, a widz pamiętający czasy okupacji hitlerowskiej ma pod tym względem odpowiednie doświadczenia od widza hiszpańskiego czy amerykańskiego. Lepiej więc nie ukonkretniać Dżumy; niech ją każdy ogląda po swojemu. W sztuce jest mowa o mieście, o domach, pałacach, mieszkaniach dygnitarzy. Szajna posłużył się znów swoją ulubioną owalną platformą z planetarnymi konstrukcjami u góry, które tym razem grają dzięki komicie. Taka scenografia ułatwia kompozycję obrazów, ale utrudnia zrozumienie scen, które powinny się odbyć w „mieszkaniu”. Np. scena w domu Sedzigo, dokąd schronił się Diego, ścigany przez strażników i skąd wyskakuje przez okno, nie bardzo się tłumaczy na otwartej platformie. Ale są to detale, które nie mogą mieć wpływu na ogólne wrażenie, jakie wywiera spektakl. Jest on niewątpliwie rezultatem bardzo konsekwentnie przeprowadzonej, czystej i urzekającej form wizji artystycznej (Skusanka i Krasowskiego). Antyczne chóry, którym autor każe wypowiadać uczucia ludu, mają tu symetryczną

zgleichszaltowane ruchy ofiar obozów. Naruszenie symetrii widać tylko w prologu i w kończących spektakl scenach buntu. Makabryczne zrytmizowanie akcji odbywa się przy akompaniamencie muzyki (Skrowaczewskiego), która wyraża grozę sytuacji, i współdziała światła, które, podobnie jak sieć zasłaniająca horyzont, podkreślają izolację miasta zdanego na władzę Dżumy. Wszystko to współgrało harmonijnie i z artystycznym umiarem.

Trudno w tym utworze mówić o rolach. Kilka wydziałowych z masy symboli i postaw zagrał z dużą wyrazistością Franciszek Pieczka (Dżuma), Bronisława Gerson-Dobrowolska (Sekretarka), Gustaw Kron (Diego), Anna Gołębiowska (Wiktoria), Tadeusz Luberański (Gubernator), Jerzy Horecki (I Alkad). Jedyną w utworze i w spektaklu zindywidualizowaną postać anarchisty czy nihilisty Nady zagrał może nazbyt trochę groteskowo Edward Rączkowski.

Maria Czanerle

TEATR LUDOWY W NOWEJ HUCIE: DŻUMA Camusa. Scena zbiorowa z I aktu. Opracowanie spektaklu: Krystyna Skusanka i Jerzy Krasowski, scenografia: Józef Szajna



ODWIEDZINY W TEATRACH KRAKOWSKICH

FIN de siècle i współczesność: staroświeckie teatry Krakowa z balkonami, lożami, czerwonym aksamitem i prosty, nowoczesny, demokratyczny w rozplanowaniu widowni teatr w Nowej Hucie. (Kontrasty występują zresztą nie tylko w architekturze budynków). Ciągłe jeszcze żywe wspomnienia Jamy Michalkowej i „Piwnica” w Rynku — rozbawiona, roztańczona, huczająca jazzem, piosenka, ostra satyra na prymitywnej scenie. Urozmaicone i ciekawe jest życie teatralne dzisiejszego Krakowa. Ale chyba nie aż w skali światowej, jak powiedział prof. Kubański na spotkaniu krakowskiego środowiska artystycznego z grupą krytyków warszawskich. Żarliwy patriotyzm lokalny, utrudniający właściwie wyczuć proporcji i zachęcający do ironicznego uśmiechu, jest od dawna siłą Krakowa. W znacznym stopniu decyduje o jego kulturalnej dynamice i oryginalności.

Dla przybysza z Warszawy Kraków jest egzotyczny: niezwykły i osobliwy. Zarówno w codziennym życiu ulicy, kawiarni, hotelu, jak w zaskakujących ambicjach artystycznych. Trzydniowy przegląd aktualnych pozycji repertuarowych był dla mnie zawrotną dawką przeżyć. Camus, Dostojewski, Krasiński — każde z tych przedstawień wymagałoby co najmniej tygodnia rozmyślań. I jeszcze amerykański utwór Wouka oraz adaptacja powieści Makuszyńskiego na scenie teatru młodzieżowego.

Camus u Skuszanki

Warszawę przypomniał mi przepełniony tramwaj do Nowej Huty w sobotni wieczór

„Stan obłączenia” ściąga tysiące widzów. Wcale się nie dziwię. Szkoda, że Camus nie przyjechał do teatru Skuszanki. Byłby na pewno mile zaskoczony scenicznością swego dramatu, który przed laty dziesięciu na scenie Barraulta wydawał mi się ciężką piłą, retoryczną i suchą rozprawą filozoficzną. Przedstawienie polskie (omawiane już w naszym piśmie), jest owocem niezwyklej wyobraźni scenicznej. Jasno i klarownie wyraża humanistyczną myśl Camusa w formie poetyckiego moralitetu. Odciażono tekst w znacznym stopniu z balastu symboliki i patosu, skupiając uwagę na intelektualnym nurcie dramatu postaw politycznych i moralnych. W tym ujęciu zaciera się doraźna i drażniąca aluzyjność utworu Camusa, który wznosi się do rzędu wielkich dramatów, przemawiających w obronie człowieka przeciwko podłości, przekupstwu, brakowi zasad, przeciwko bezdusznosci, biurowym wynaturzeniom i wszystkiemu, co rodzi w człowieku strach i upodlenie. Humanistyczne treści odsuwają na drugi plan polityczną dyskusję na temat władzy, którą Camus rozważa w tym utworze z pozycji anarchistycznego egzystencjalisty, widzącego w każdej organizacji wroga ludzkiej wolności. Takie przesunięcie akcentów jest zwycięstwem teatru, miarą jego dojrzałości ideowej, a zarazem artystycznej. Końcowy ton nadziei i wiary w człowieka odczytujemy jako optymistyczną zapowiedź pokonania zła.

Zachowując w zasadzie ogólną konstrukcję dramatyczną „Stan obłączenia”, wyakcentowała Skuszanka szczególnie elementy spokrewnione z tragedią antyczną. W zharmonizowanej grze zespołowej

wyróżnia się kilka wybitnych kreacji aktorskich: Franciszek Pieczka (Dżuma), Bronisława Gerson-Dobrowolska (Sekretarka), Gustaw Kron (Diego), Anna Lutosławska i Jerzy Przybylski (przodownik chóru). Sugestywna oprawa plastyczna Józefa Szajny i przejmująca muzyka Stanisława Skrowaczewskiego potęgują emocjonalny wyraz spektaklu, który był dla mnie przeżyciem niezwykłym.