

TEATR

IM. STEFANA ZEROMSKIEGO

IM. STEFANA ZEROMSKIEGO



TEATR

PAŃSTWOWY TEATR im. STEFANA ŻEROMSKIEGO  
SCENA W KIELCACH

---

ALBERT CAMUS

KALIGULA

SZTUKA W 4 AKTACH

Przekład WOJCIECHA NATANSONA

Prapremiera 27. IX. 1957 r.

2-gi nakład

---

1958



ALBERT CAMUS

ALBERT CAMUS

## ARTYSTA I WSPÓŁCZESNOŚĆ

(fragmenty szkicu napisanego dla miesięcznika „Twórczość“)

(...) Mniej więcej od stu lat żyjemy w społeczeństwie, które nie jest nawet społeczeństwem pieniądza (pieniądz czy złoto, może wzbudzać namiętności cielesne), lecz abstrakcyjnych symboli pieniądza. Społeczeństwo kupców można zdefiniować jako społeczeństwo, w którym przedmioty znikają na korzyść znaków. Gdy klasa rządząca mierzy swe fortuny już nie morgami pól czy sztabami złota, lecz wielkością cyfr odpowiadających idealnie pewnej liczbie operacji wymiennych, decyduje się tym samym na stworzenie pewnego rodzaju mistyfikacji w ośrodku swych eksperymentów i swego świata. Społeczeństwo oparte na znakach jest w swej istocie społeczeństwem formalnym i sztucznym, gdzie cielesna prawda człowieka podlega mistyfikacji. Nie zdziwi już nikogo, że społeczeństwo takie wybierze moralność zasad formalnych jako swą religię i że wypisze słowa „wolność” i „równość” zarówno na więzieniach, jak i na świątyniach finansistów. Jednak nie prostytuuje się bezkarnie. Wartość najbardziej dziś spotwarzana — to wartość wolności. Wielkie umysły (zawsze byłem tego zdania, że istnieją dwa rodzaje inteligencji: inteligencja inteligentna i inteligencja głupia) wyznają doktrynę — iż wolność jest tylko przeszkodą na drodze prawdziwego postępu. Lecz równie solenne głupstwa są możliwe tylko dlatego, że od stu lat społeczeństwo kupieckie robiło ze swej wolności użytek ekskluzywny i jednostronny. Uważało ją raczej za prawo niż za obowiązek i nie obawiało się możliwie jak najczęściej oddawać zasad wolnościowych w służbę faktycznej niewoli. Czyż zatem może dziwić, że społeczeństwo to nie żądało od sztuki, by była narzędziem wyzwolenia, lecz chciało w niej widzieć nieobowiązującą zaprawę lub zwykłą rozrywkę.

(...) Fabrykanci sztuki (nie powiedziałem jeszcze artyści) Europy mieszczańskiej przed rokiem 1900 i po nim wybierali nieodpowiedzialność, gdyż

---

KALIGULA: Może dlatego, że nie można rozumować aż do końca, nie można nic osiągnąć.

odpowiedzialność wymagała bohaterkiego zerwania ze społeczeństwem (ci, którzy zerwali naprawdę, nazywali się: Rimbaud, Nietzsche, Nerval, i wiadomo, jaką za to zapłacili cenę). Z tej właśnie epoki pochodzi teoria „sztuka dla sztuki”, która nie jest niczym innym jak rewindykacją owej nieodpowiedzialności. Sztuka dla sztuki, jako rozrywka samotnego artysty, to, oczywiście, sztuczna sztuka społeczeństwa wynaturzonego i abstrakcyjnego. Jej logicznym wynikiem jest sztuka salonów, błyszcząca w naszym teatrze bulwarowym, lub sztuka czysto formalna, karmiona pozorem i abstrakcją, negująca ostatecznie każdą rzeczywistość. Kilka utworów zachwycą w ten sposób kilku ludzi, podczas gdy wiele ordynarnych chwytów korumpuje wielu pozostałych ludzi. Ostatecznie sztuka staje sama poza nawiasem społeczeństwa i odcina się od wszelkich żywych korzeni. Stopniowo artysta nawet najbardziej oklaskiwany, pozostaje samotny lub jest znany narodowi tylko za pośrednictwem masowej prasy czy radia, które dają o nim pojęcie lekkostrawne i uproszczone. W miarę bowiem jak sztuka się specjalizuje, wulgaryzacja staje się niezbędna. Miliony ludzi mają dziś wrażenie, że znają takiego czy innego artystę współczesnego, ponieważ przeczytali w dziennikach, że chowa kanarki lub, że jego pożycie z żoną nie trwa dłużej niż sześć miesięcy. Największa sława polega dziś na tym, by być podziwianym lub negowanym, nie będąc czytany. Pewna forma nihilizmu mieszczańskiego znajduje szczytowy wyraz w coraz większym powodzeniu powierzchownej krytyki, której udało się niemal zupełnie zastąpić sztuce i zainteresować czytelników wszystkim, tylko nie przedmiotem krytyki. Każdy artysta, który chce zdobyć sławę w naszym społeczeństwie, powinien wiedzieć, że to nie on będzie znany, lecz ktoś inny pod jego imieniem, który ostatecznie mu się wymknie i pewnego dnia, być może zabije w nim prawdziwego artystę.

W rezultacie prawie wszystko, co stworzono wartościowego w literaturze kupieckiej Europy XIX-go i XX-go stulecia, powstało na przekór współczesnemu społeczeństwu. Można nawet powiedzieć, że aż do wigilii Rewolucji Francuskiej literatura działająca jest na ogół literaturą aprobaty. A przeciwnie — od momentu, w którym stabilizuje się społeczeństwo mieszczańskie wyrosłe z rewolucji, zaczyna się literatura buntu. Wartości oficjalne są więc negowane albo przez głosicieli wartości rewolucyjnych, od romantyków aż do Rimbauda, albo przez obrońców wartości arystokratycznych (np. Alfreda de Vigny i Balzaka). W obu wypadkach lud i arystokracja, te dwa źródła wszelkiej cywilizacji, określają się jako czynniki wrogie ówczesnemu sztuczному społeczeństwu.

Lecz nawet ów sprzeciw, trwając zbyt długo i usztywniając się, stał się również czymś sztucznym i doprowadził do nowej bezpłodności. Temat

---

KALIGULA: Jeżeli skarb ma znaczenie, życie ludzkie nie ma znaczenia żadnego.



KOSTIUM KALIGULI

poety wyklętego, urodzonego w społeczeństwie kupieckim (Chatterton stanowi tu świetną ilustrację), zastrzył się jako przesąd, utrzymujący, iż można być wielkim artystą tylko przeciw społeczeństwu sobie współczesnemu, bez względu na jego charakter. Postawa ta, słuszną, gdy wyrażała niemożność współżycia artysty ze światem pieniądza, stała się fałszywą, gdy wyciągnięto z niej wniosek, że artysta, aby pozostać wierny sobie, musi występować zawsze przeciw wszystkiemu i wszystkim. Wskutek tego ideałem wielu naszych artystów jest zostać wyklętym. Mają wyrzuty sumienia, gdy ich to omija, żywiąc niechlonną nadzieję, że zostaną przez współczesność wygwizdani.

(...) Zapytajmy najpierw, czy realizm czysty jest w sztuce możliwy. Jeśli weźmiemy rzecz dosłownie i jeśli uwierzmy deklaracjom realistów i naturalistów zeszłowiecznych, realizm jest to dokładne odtworzenie rzeczywistości. A więc byłby realizm dla sztuki tym, czym fotografia dla malarstwa. Fotografia reprodukuje, podczas gdy malarstwo dokonywa wyboru. Lecz cóż fotografia reprodukuje i czym jest rzeczywistość? Nawet najlepsza fotografia ostatecznie nie jest reprodukcją całkowicie wierną, nie jest całkowicie realistyczna. Oto przykład: czyż jest w naszym świecie coś bardziej rzeczywistego niż życie ludzkie? Czy można się spodziewać lepszego sposobu odtworzenia życia ludzkiego niż film realistyczny? Lecz w jakich warunkach film taki mógłby powstać? W warunkach niemożliwych do realizacji Wyobraźcie sobie idealną kamerę skierowaną dzień i noc na człowieka i rejestrującą bezustannie jego najmniejsze ruchy. Rezultatem byłby film, którego samo wyświetlanie trwałoby tak długo, jak życie ludzkie, i który oglądaliby widzowie skłonni strawić całe życie na oglądaniu li tylko szczegółów cudzego życia. Lecz nawet w tych warunkach ów wymagowany film nie byłby realistyczny, dla tej prostej przyczyny, że rzeczywistość życia ludzkiego nie ogranicza się do niego samego. Tkwi ono w życiu cudzym, które nadaje mu formę, przede wszystkim w życiu istot bliskich, które z kolei należałoby sfilmować; ale również w życiu ludzi nieznanymi, możliwych tego świata i biedaków, współobywateli, policjantów, profesorów, nieznanymi braci z kopalń i fabryk, dyłhołatów i dyktatorów, reformatorów religijnych, artystów stwarzających miły decydujące o naszym zachowaniu, wreszcie skromnych reprezentantów władczego przypadku, rządzącego nawet najlepiej uporządkowanymi egzystencjami. Istnieje więc tylko jeden możliwy film realistyczny: ten, który jest nieustannie wyświetlany przed nami przez niewidzialny aparat na ekranie świata. Jedynym artystą realistycznym byłby Bóg, jeśli istnieje. Inni artyści są, z konieczności, niewierni, wobec rzeczywistości.

*KALIGULA: Chcę zmieszać niebo z morzem, zespolić brzydotę z pięknem, wykrzesać śmiech z cierpienia.*

A zatem artyści, którzy odrzucili mieszczański ustrój społeczny i jego formalistyczną sztukę, którzy chcą mówić o rzeczywistości i tylko o niej, nie oddalając się od niej, nie interpretując jej jakąś zasadą transcendentalną, znaleźli się w bolesnym impasie. Powinni być realistami i nie mogą nimi być. Winni być realistami, a nie można w sztuce opisywać rzeczywistości nie poddając jej samej — zasadzie wyboru. I owa zasada jest z konieczności arbitralna, nie może być akceptowana przez wszystkich. Piękna i tragiczna produkcja pierwszych lat rewolucji rosyjskiej wskazuje nam wyraźnie ów zakręt. To co nam Rosja dała w tym momencie, wraz z Błokiem i Pasternakiem, Majakowskim i Jesieninem oraz pierwszymi powieściopisarzami cementu i stali — było wspaniałym laboratorium form i tematów, twórczym niepokojem, szaleństwem poszukiwań. Trzeba było jednak wyciągnąć konkluzję i powiedzieć, jak być realistą, gdy realizm nie jest możliwy. Dyktatura dokonała tu, jak i gdzie indziej, żywego cięcia: według niej realizm jest po pierwsze niezbędny, a po drugie możliwy, pod warunkiem, że będzie socjalistyczny. Problem to zbyt poważny, żeby nie zastanowić się nad sensem owego dekretu.

Ma on sens tylko o tyle, o ile uswięca niemożliwość i stara się znaleźć z niej wyjście, tak samo niemożliwe. Szczerze przyznaje, że nie można odzwierciedlać rzeczywistości nie dokonując w niej wyboru, odrzuca teorię realizmu w sformułowaniu dziewiętnastowiecznym. Należy tylko znaleźć zasadę wyboru, niezależną od artysty; zasadę, wokół której organizuje się świat. I znajduje się ją nie w rzeczywistości, którą znamy, lecz w rzeczywistości, która będzie, to jest w przyszłości. By dobrze odzwierciedlać to, co jest, trzeba więc malować to, co będzie. Inaczej mówiąc — prawdziwym przedmiotem realizmu socjalistycznego jest właśnie to, co nie jest jeszcze rzeczywistością. Wyjaśni się to, jeśli rozważymy sprzeczność zawartą w samym wyrażeniu: realizm socjalistyczny.

Jakże bowiem realizm socjalistyczny jest możliwy, skoro rzeczywistość nie jest jeszcze całkowicie socjalistyczna? Nie jest, ona na przykład socjalistyczna w przeszłości, częściowo nie jest nawet socjalistyczna w teraźniejszości. Odpowiedź jest prosta: wybierzemy to, co w rzeczywistości dnia dzisiejszego lub wczorajszego przygotowuje i służy doskonałemu państwu przyszłości. Decydujemy się więc z jednej strony negocjować i potępiać to, co w rzeczywistości nie jest socjalistyczne, z drugiej strony wychwalać to, co jest lub stanie się socjalistyczne. Otrzymamy wtedy w sposób nieunikniony sztukę propagandową z jej dobrymi i złymi cechami, stanowiącymi dokładne pendant do „*bibliothèque rose*” autorów mieszczańskich, równie daleką

---

*KALIGULA: Wreszcie zrozumiałem użyteczność władzy: daje szansę temu, co jest niemożliwe.*

od żywej i skomplikowanej rzeczywistości. W ostatecznym rezultacie sztuka ta stanie się socjalistyczna dokładnie w tej samej mierze, w jakiej nie będzie realistyczna.

Owej estetyce, która uważa się za realistyczną, grozi to, że stanie się jedynie nową abstrakcją, nowym idealizmem, równie nieprzydatnym w sztuce prawdziwej, jak idealizm mieszczański. Rzeczywistość jest tutaj ostentacyjnie podniesiona do rangi najwyższej jedynie po to, by ją tym łatwiej zlikwidować; a sztukę redukuje się do zera. Służy ona i służyć — jest ujarzmiona. Jedni unikać będą transponowania rzeczywistości i zaśluzają sobie na miano realistów i na uznanie. Drudzy przejdą chrzest cenzury i zdobędą oklaski tamtych pierwszych. Sława, która w społeczeństwie mieszczańskim polegała na tym, by nie być czytany lub być źle czytany — będzie w społeczeństwie totalistycznym polegała na uniemożliwieniu czytania innych pisarzy. Poza tym prawdziwa sztuka będzie zniekształcona lub skrępowana, a powszechne rozumienie zostanie uniemożliwione przez tych samych, którzy przecież dążyli do niego jak najgoręcej.

Najprościej tedy byłoby — wobec takiego niepowodzenia — przyznać, że realizm zwany socjalistycznym mało ma wspólnego z wielką sztuką i że rewolucjoniści dzisiejsi winni w interesie właśnie rewolucji szukać innej estetyki. Tymczasem jak wiadomo, obrońcy realizmu socjalistycznego krzyczą wprost przeciwnie — iż nie ma poza nim sztuki. Krzyczą, zaiste. Lecz jestem głęboko przekonany, że w to nie wierzą i że w głębi duszy zadecydowali, iż wartości artystyczne należy podporządkować wartościom działania rewolucyjnego. Gdyby to powiedzieli otwarcie, dyskusja stałaby się łatwiejsza. Gdyż można zrozumieć i uszanować owo wielkie wyrzeczenie u ludzi, którzy zbyt boleśnie odczuwają kontrast między niedolą ogółu, a przywilejami towarzyszącymi niekiedy losowi artysty, odrzucając nieznośny dystans dzielący tych, których zmusza do milczenia nędza, i tych których powołaniem jest, wręcz przeciwnie, ustawiczne wypowiedanie się. Można zrozumieć tych ludzi, próbować prowadzić z nimi dialog, starać się na przykład powiedzieć im, że zdławienie wolności twórczej nie jest może najlepszą drogą prowadzącą do zwycięstwa nad niewolą; i że spodziewając się kiedyś przemówić do wszystkich, głupotą byłoby rezygnować z przemawiania na razie do garstki. Tak, realizm socjalistyczny powinien by przyznać się do paranteli: do tego, że jest bliźniakiem realizmu politycznego. Poświęca on sztukę dla celu obcego sztuce, ale uznanego w hierarchii wartości za coś wyższego. W sumie kasuje się tymczasowo sztukę, by najpierw zbudować sprawiedliwość. A gdy już będzie, w nieokreślonej przyszłości, sprawiedliwość — sztuka zmartwychwstanie. Stosuje się więc w sprawach sztuki ową złotą zasadę współczesnej inteligencji, iż nie można robić omlotu bez rozbi-

---

*KALIGULA: Tylko nienawiść może ludzi nauczyć inteligencji.*



KOSTIUM CHEREI

janía jajek. Lecz ów przyłączający rozsądek nie może być nadużywany. Gdyż nie wystarczy rozbić tysiące jajek, aby zrobić dobry omelet; sądzą, że wartość kucharza nie może być oceniana według ilości rozbitych skorup. Kuchmistrze naszej epoki powinni, wprost przeciwnie, lękać się, że przewrócą więcej koszyków z jajkami niżby tego chcieli sami i że wówczas omelet cywilizacji nigdy się już nie uda, a sztuka nie znartwychwstanie. Barbarzyństwo, koniec końców, nigdy nie jest tymczasowe. Nie wyznacza mu się działki; jest rzeczą oczywistą, że ze sztuki przerzucą się na obyczaje. Widzimy więc jak rodzą się nieszczęścia, jak leje się ludzka krew, powstaje literatura bez żadnego znaczenia, usługna prasa, portrety, fotografie i sztuki aniołów - stróżów, gdzie nienawiść zastępuje religię. Sztuka kulminuje w optymizmie na rozkaz, który jest właśnie najgorszym z luksusów i najśmieszniejszym z kłamstw. Kłamstwo sztuki dla sztuki udawało bez wątpienia, że nie ma zła, i brało na siebie za to odpowiedzialność. Lecz kłamstwo realistyczne, jeśli ma odwagę uznać istnienie niedoli człowieka, to ostatecznie zdradza go podle, nie wahając się w pewnych wypadkach, wbrew wszelkiej przyzwoitości, nazywać niedoli — szczęściem.

W ten sposób badając problem wzajemnych stosunków sztuki i świata dostrzegamy, że obie zwalczające się dziś estetyki — jedna, która głosi całkowite zaprzeczenie potrzeb doraźnych, i druga, która dąży do odrzucenia wszystkiego, co nie odpowiada doraźnym potrzebom — wychodzą z tej samej koncepcji i ponoszą to ryzyko, że wylądują obie, daleko od rzeczywistości, w tym samym kłamstwie, zniszczywszy uprzednio sztukę.

(...) Minął już czas artystów nieodpowiedzialnych. Będziemy tego może żalowali, gdyż razem z nim skończyły się nasze małe radości. Musimy jednak przyznać, że próba ta zwiększa nasze szanse na autentyczność i przyjmujemy to wyzwanie. Wolność sztuki niewiele jest warta, jeżeli jedynym jej sensem jest zapewnienie komfortu artyście. By jakaś wartość lub cnota mogły zakorzenić się w społeczeństwie, nie wolno kłamać na jej rachunek, lecz trzeba być gotowym płacić za nią, ilekroć zajdzie tego potrzeba. Z chwilą, gdy wolność staje się niebezpieczna, nie grozi jej już sprostytuowanie. Nie mogę się na przykład zgodzić z owymi filozofami współczesnymi, którzy użalają się na upadek mądrości. Na pozór mają rację. W gruncie rzeczy jednak mądrość nigdy nie stała tak nisko, jak w okresie, kiedy była pozbawiona ryzyka, kiedy była przyjemnością kilku humanistycznych szpe-raczy. Na odwrót, dziś, gdy wystawiona jest na realne niebezpieczeństwa, są szanse, by mogła podnieść czoło i stać się na nowo godną szacunku.

Przekład WOJCIECHA NATANSONA

*KALIGULA: Wolnym jest się zawsze na koszt drugiego. To absurdalne lecz moralne.*

ALBERT CAMUS  
**KALIGULA**

Sztuka w 4 aktach

Przekład WOJCIECHA NATANSONA

**O S O B Y**

w kolejności ukazywania się na scenie:

I PATRYCJUSZ	—	KAZIMIERZ KUREK
STARY PATRYCJUSZ	—	EDMUND KARASIŃSKI
II PATRYCJUSZ	—	STANISŁAW MAKOWSKI
HELIKON	—	STANISŁAW NIWIŃSKI
CHEREA	—	ZBIGNIEW ZAREMBA
SCYPION	—	ANNA CIEPIELEWSKA
KALIGULA	—	TADEUSZ BYRSKI
CARSONIA	—	JADWIGA SULIŃSKA
INTENDENT	—	STANISŁAW KAMIŃSKI
LEPIDUS	—	ANDRZEJ MADEJ
MUCJUSZ, rycerz	—	HENRYK SAKOWICZ
ŻONA MUCJUSZA	—	LIDIA RYBOTYCKA
MEREIA	—	WIEŚLAW GRABEK
KOBIETY NA UCZCIE	—	LUDWIKA ŚNIADECKA NOEMI KORSAN

ZOŁNIERZE, POECI, SPISKOWCY,

Muzyka:  
MIROŚLAW NIZIURSKI

Reżyseria:  
TADEUSZ BYRSKI

Scenografia:  
L. JANKOWSKA i A. TOŚĆ

Asystent reżysera:  
STANISŁAW NIWIŃSKI

Muzyka w wykonaniu członków zespołu W.O.S. w Kielcach pod dyrekcją Kompozytora, nagrana przez Stefana Dudzica.

Przerwy 15-minutowe po I-ym i II-gim akcie. Przedstawienie trwa 2 g. 30 min.



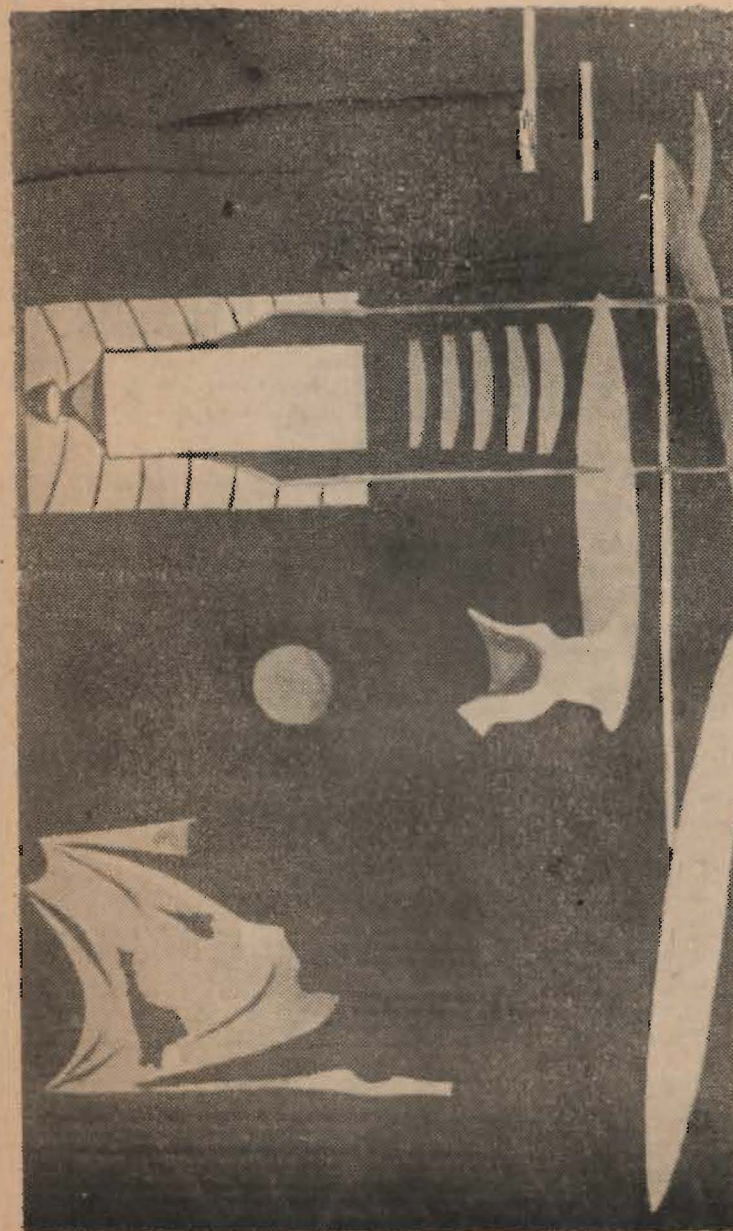
WOJCIECH NATANSON

## ALBERT CAMUS I „KALIGULA”

Pierwsze informacje o pisarstwie Camusa dotarły do nas w lutym 1945-go roku, tuż przed zakończeniem wojny. Lubelskie jeszcze wtedy „Odrodzenie” w artykuliku „Pisarze francuscy w walce” wspomniało Alberta Camusa jako współpracownika prasy podziemnej w latach okupacji. W ten sposób działalność autora *Kaliguli* ujawniła się nam na tle wojny i Ruchu Oporu. Istotnie pisarz ten został sformowany przez tragiczne i wielkie wydarzenia owych lat. W dużym stopniu zdecydowały one o kierunkach i treści, o sensie i znaczeniu tej twórczości.

Gdy wybuchła druga wojna światowa, Albert Camus (urodzony w roku 1913) był młodym artystą, poszukującym swej drogi. Jego rodzinnym miastem był 164-tysięczny Oran w Afryce północnej, w Algierze. Krajobraz dzieciństwa pozostawił mu silne wspomnienia: akcja wielu powieści Camusa (np. *Cudzoziemca*, *Dziumy*) i jego opowiadań rozgrywa się w tym gorącym, śródziemnomorskim klimacie; w roku 1948 dał Camus opis Oranu w jednym z najpiękniejszych swych esejów, drukowanym w miesięczniku *Arche*. Postać ojca, robotnika portowego również pozostała w gorącej pamięci pisarza; w ostatniej swej książce, czysto publicystycznej, *La peine capitale* (*Kara śmierci*) powołuje się Camus na przeżycie, jakim dla jego ojca stał się widok egzekucji, i opowiada jak owo przeżycie wpłynęło na własną jego odrazę wobec tej kary, jak w nim zapoczątkowało potrzebę walki z instytucją, którą uznaje za przeżytek.

Pierwszym zajęciem zawodowym Camusa była praca aktorska. Zaangażował się do zespołu objeżdżającego z różnymi sztukami Moliera, większe i mniejsze miejscowości francuskiej Afryki północnej. Praktyka teatralna przydała się Camusowi w przyszłej pracy dramatopisarskiej: trudno zaprzeczyć na przykład, że *Kaligula* jest napisany z dużą znajomością sceny, jej sił i środków. Praktyka aktorska przydała się ponadto Camusowi jako przyszłemu reżyserowi. Gdyż mimo licznych prac i zajęć (jest pisarzem, publicystą i lektorem wielkiego wydawnictwa „Gallimard”) Camus reżyserował w Paryżu sztukę przez siebie samego zaadaptowaną na podstawie amery-



kańskiej noweli Faulknera *Requiem pour une nonne* (*Requiem dla zakonnicy*). A na prowincji inscenizował też własnego *Kaligulę*. Ale wróćmy do lat przedwojennych. Wyczerpująca praca objazdowego aktora nie pochłonięła całej energii młodego Camusa. Znajduje on jeszcze czas i siły, by Uniwersytetowi w Algierze przedłożyć pracę naukową z filozofii ścisłej, a równocześnie pisze pierwsze swe utwory literackie: esej *Noces* (*Wesele*) oraz szkice *L'Envers et l'Endroit*. (*Na opak i wprost*).

Latem 1940 roku, a więc w pierwszych miesiącach okupacji, Camus zjawia się w Paryżu. Zaciąga się w szeregi powstającego właśnie Ruchu Oporu: jedna z komórek tego Ruchu organizuje tajne pismo *Combat* (*Walka*); Camus zostaje tu redaktorem wraz z Claude Bourdetem, świetnym publicystą oraz przyszłym krytykiem literackim, Pascal Pia. Równocześnie pisze Camus nowelę *L'Étranger* (*Obcy*) i esej *Le Mythe de Sisyphe*, zaczyna *Dżumę*, tworzy sztuki: *Malentendu* (*Nieporozumienie*) i *Kaligulę*.

Zarówno *Dżuma* jak i *Kaligula* są utworami odnoszącymi się do problemu hitleryzmu i okupacji. Motto *Dżumy* wskazywało na to wyraźnie: jest ono zaczerpnięte z Daniela Defoe i mówi: „Jest rzeczą równie rozumną przedstawiać pewien rodzaj więzienia przez inny, jak przedstawiać jakąkolwiek rzecz istniejącą przy pomocy drugiej, nieistniejącej”. *Kaligulę* rozpoczął Camus pisać jeszcze w Afryce w roku 1938, w chwili gdy Trzecia Rzesza stawała się — nawet z egzotycznej perspektywy — groźnym niebezpieczeństwem. Dramat o Kaliguli został dokonczony w czasie wojny, a więc w tym samym czasie, gdy młody pisarz redagował konspiracyjny „*Combat*” i zasiliał go artykułami wstępnymi. Liczne aluzje, rozsiane w sztuce np.: okrutne eksperymenty tyrańca, „zadekretowanie” głodu, kapryśne egzekucje, zbrodnie popełnione jakby umyślnie dla sprowokowania sił samozachowawczych ludzkości — wskazywały wyraźnie na otaczającą rzeczywistość.

Francuska krytyka podnosi jako jeden z uroków twórczości Alberta Camusa i jedną z wielkich wartości tego pisarstwa — wspaniały rygor intelektualny, konsekwencję, logikę. Istotnie, zarówno proza jak i dramaty Camusa odpowiadają temu, co Wyspiański nazywa „logiką założenia, logiką artysty”. Wyobraźmy sobie jednostkę, która pragnie wypróbować praktycznie, jak daleko mogą sięgnąć granice przemocy jakiegoś człowieka w jego stosunkach z otoczeniem, z innymi ludźmi. Jak długo i do jakiego stopnia można ludzi poniżyć, niszczyć, przerażać, szantażować, upadlać?

Oto założenie przyjęte przez *Kaligulę*; zarazem jest to myślowy punkt wyjścia całego utworu. Warunki w jakich się odbywa eksperyment *Kaliguli* są dla niego pomyślne; góruje on nad otoczeniem siłą kapryśnej i dynamicznej energii, logiką, wyobraźnią. Jest tyranem — i to tyranem, umiejącym wykorzystywać warunki stworzone przez ustrój. Ale sztuka Camusa ukazuje nam nie tylko eksperyment despoty, jego psychologiczne podłoże

i filozoficzno-poetyckie perspektywy. Jest to utwór, wykazujący sprzeczność między despotyzmem a podstawowymi i elementarnymi prawami życia. Jest to więc krytyka wszelkiego rodzaju totalizmów nie tylko z punktu widzenia moralnego, ale i socjologicznego. Instynkt życia, który w sztuce ucieleśnia Cherea, obrońca ładu i harmonii świata, musi właśnie w imię podstawowych praw życia — przetrwać samobójczy eksperyment tyrańca i zwyciężyć.

Można jeszcze spojrzeć na problem *Kaliguli* z innego punktu widzenia. Bohater utworu, doznawszy tuż przed rozpoczęciem akcji, jakiegoś bolesnego wstrząsu, dochodzi do wniosku, że podstawowym złem jest nieszczęście ludzi i ich śmiertelność. „Ludzie umierają i nie są szczęśliwi”. Krag ten można przełamać tylko — przez próbę osiągnięcia niemożliwości. Stąd szaleńcze marzenia *Kaliguli* o „zdobyciu księżyca”, a więc o posiadaniu jakiejś rzeczywistości, zdolnej przełamać mechanizm zwykłych, ludzkich przeznaczeń. Ów motyw można przełożyć na głęboko w nas tkwiący instynkt poezji. Wyjaśnienie dać tu może wydana przed niewiele miesięcy książka Camusa *L'Exil et le royaume* (*Wygnanie i królestwo*). Jest to zbiór 6 nowel, uznany natychmiast przez całą krytykę paryską za najświetniejsze osiągnięcie ostatnich kilku lat. Tytuł zbioru jest znakomicie dopasowany do jego treści; jak rzadko wyraża on ideę książki. „*Królestwo*” to mniej czy więcej uchwytne ideał, marzenie, przekonanie, w taki czy inny sposób postawiony cel życia; „wygnaniem” są warunki życiowe, układ stosunków sprawiający że tęsknota pozostaje niezaspokojona, albo nawet — straszliwie zawiedziona. Na przykład bohaterka noweli *Wiarołomna żona* raz w życiu ogląda upajająco piękny krajobraz, który wypełnia barwnością i tęsknotą całe jej monotonne i beznadziejne życie. Wróciwszy do męża „płacze niepowstrzymanym szlochem, nie mogąc się opanować. — To nic, kochanie, — mówiła — nic mi nie jest”. Malarz paryski, Jonas, próbuje odzyskać warunki, w których się rozwijał jego zmarnowany talent i jego artystyczne powołanie. Na niedokończonym, ostatnim jego obrazie widniały niewyraźnie napisane słowa: „solitaire” (samotny) lub „solidaire” (solidarny z ludźmi).

Mieści się tu poetycki komentarz do charakteryzującej nasze czasy potrzeby zmiany, ruchu, ulepszenia. Wydaje mi się, że niepodobna dobrze zrozumieć twórczości Camusa, jeśli się nie pamięta o jej podwójnym charakterze: publicystycznym zarazem i poetyckim. „Dziś każdy artysta zostaje zwerbowany i przykuty do galery epoki” — tak sformułował swe myśli Camus w pięknym esej, napisanym specjalnie dla naszego miesięcznika „*Twórczość*”. „Jesteśmy na pełnym morzu i artysta — jak wszyscy — musi wiosłować, jeśli pragnie nie ulec zagładzie, ale istnieć i tworzyć”.

Faktem jest, że po roku 1945 wpływ Camusa stał się we współczesnej Francji zjawiskiem bezspornym. Już w roku 1947 w szkicu o twórcy „*Kaliguli*”, napisanym dla miesięcznika „*Poésie 47*” stwierdzał wybitny krytyk

francuski Pierre Desgrapes, iż „władza Camusa nad znacznym obszarem intelektualizmu francuskiego nie jest mniejsza niż autorytet Malraux czy Sartre'a, że „wymawia się dziś jednym tchem heksametr: Malraux, Sartre, Camus“. Także i Francois Mauriac, który nie jest zbyt wielkim zwolennikiem autora *Kaliguli* nazwał go „jednym z kierowników współczesnej świadomości zbiorowej“.

Wspominaliśmy o kampanii, prowadzonej przez Camusa przeciw karze śmierci. Ciekawe, że argumenty francuskiego pisarza (np.: podawanie w wątpliwość „wychowawczego“ i „przykładowego“ charakteru tej kary) przypominają myśli, wypowiedziane u nas przed 20 laty przez Boya. Oprócz osobistych wspomnień, jakie zaważyły na przekonaniu Camusa, decydujące znaczenie miały przeżycia wojenne. Kara śmierci była, zdaniem Camusa, zalegalizowaną formą mordu zbiorowego. Zbrodniarze posługiwali się nią dla formalnego upozorowania swych niszczycielskich instynktów. Solidarność z uciskanymi, bunt przeciw zjawiskom nieludzkim jest jednym z nurtów zasadniczych w twórczości najwybitniejszych współczesnych pisarzy francuskich, a szczególnie Camusa i Sartre'a. W jednym ze swoich esejów twórca *Kaliguli* porównuje dzisiejsze pokolenie do starorzymskich niewolników, noszących nazwę „bestiarii“. Walczyli oni w cyrkach przeciw dzikim i rozjuszonym zwierzętom. Tylko absolutna solidarność owych niewolników dawała im szansę zwycięstwa. Walka o ocalenie rodzaju ludzkiego jest, zdaniem Camusa, możliwa wtedy — gdy stanie się nieustraszoną, zgodną i solidarną walką sił najbardziej uciskanych, a więc najlepszych.

## GAJUS SWETONIUSZ TRANKWILLUS

# GAJUSZ KALIGULA

(fragmenty „Żywotów Cezarów“)

XXII. Dotychczas można było opowiadać o nim jako o władcy, odtąd muszę mówić jako o potworze. Nie dość, że przybrał wielorakie przydomki (nazywano go „pobożnym“, „synem obozu“, „ojcem wojsk“, „największym i najlepszym Cezarem“), lecz, gdy raz królowie, którzy przybyli do stolicy złożyć mu hołd, podczas uczty u niego sprzeczałi się na temat znakomitości swego rodu, on wówczas, słysząc to, zawołał po grecku:

*Jeden tu tylko władca, jeden ma być król.* (Hom Iliada, II, 204).

i omal nie włożył natychmiast diademem królewskiego, oraz nie zmienił formy pryncypatu na ustrój królewski. Dopiero przekonano go uwagą, że przecież jego władza przewyższyła świetność książąt i królów. Odtąd zaczął sobie przypisywać majestat boski. Rozkazał sprowadzić z Grecji posągi bogów, wyjątkowo sławne ze świetności i artystycznego wykonania, między nimi posąg Jowisza Olimpijskiego. Usunąwszy im głowy osadził wszędzie swoją. Z kolei część Palatynu rozszerzył aż do forum, świątynię Kastora i Poluksa zamieniwszy na przedsionek swego pałacu. Zasiadając często między braćmi bogami łaskawie pozwalał odwiedzającym oddawać sobie cześć po spole z nimi. Niektórzy pozdrawiali go jako „Jowisza łacińskiego“. Swemu bóstwu wystawił własną świątynię, wyznaczył kapłanów i najbardziej wymyślne ofiary zwierzęce. W świątyni stał jego posąg ze złota, wielkości naturalnej i podobny do niego, ubierany codziennie w takie szaty, jakie miał właśnie na sobie on sam. (...) Nocą, ilekroć na niebie błyszczała pełnia księżycy, stałe zapraszał niebieską boginię do uścisków w swym łożu.

XXIV. Ze wszystkimi swymi siostrami obcował fizycznie i w czasie uczty, na oczach wszystkich gości, każdą po kolei umieszczał tuż poniżej siebie (na pierwszym miejscu), żonie pozostawiając miejsce (pośledniejsze) powyżej. Spośród nich Druzyllę posiadał podobno jako dziewicę, sam jesz-

cze pacholęciem będąc. Nawet raz podczas stosunku z nią przyłapała go babka Antonia, u której się razem wychowywali. Gdy Druzylla wkrótce została wydana za męża za Lucjusza Kasjusza Longina, byłego konsula, odebrał mu ją Kaligula i jawnie żył jak z prawowitą małżonką. W czasie swej choroby wyznaczył ją także na spadkobierczynię swych majątkości i tronu. Po śmierci Druzylli ogłosił całkowite zawieszenie wszystkich sądów, w czasie którego za sprawę gardłową poczytywano: śmiać się, myć się, obiadować z rodzicami, albo żoną lub dziećmi. Nie panując już nad swym smutkiem, pewnej nocy opuścił stolicę, przeleciał przez Kampanię, podążył do Syrakuz i znowu stamtąd z równym pośpiechem powrócił, nie strzygąc włosów ani brody. Odtąd zawsze, we wszystkich, choćby najważniejszych sprawach, i nawet wobec zgromadzenia ludu, lub wobec żołnierzy przysięgi składał tylko na bóstwo Druzyli. Pozostałych sióstr nie kochał tak gorąco, ani z taką czcią. Często oddawał je na uciechę swoim ulubieńcom. Tym skwapliwiej w procesie Emiliusza Lepida uznał je winnymi cudzołóstwa i świadomego uczestnictwa w spisku Lepida przeciw swej osobie. Nie tylko podał do wiadomości publicznej, własnoręczne ich listy, zdobyte podstępem i drogą zbliżenia fizycznego, lecz ponadto złożył w uroczystej ofierze Marsowi Mścicielowi trzy miecze, przygotowane jakoby do zamordowania go — dodając jeszcze odpowiedni napis.

XXV. Niełatwo jest rozstrzygnąć, czy okazał się bardziej bezwstydnym podczas zawierania małżeństw, czy w chwili ich zrywania, czy wreszcie w samym pożyciu. Oto na przykład zaślubiny Liwii Orestylii z G. Pizonem zaszczycił wprawdzie swą obecnością, lecz rozkazał odprowadzić ją do siebie. W kilka dni zaledwie porzucił. W dwa lata później zesłał na wygnanie, ponieważ wydawało mu się, że w międzyczasie nawiązała stosunki z poprzednim mężem. Inni podają, że uczestnicząc w uczcie weselnej upomniał Pizona, spoczywającego na wprost niego: „Nie ściskaj zbyt mocno mojej żony“ i natychmiast uprowadził ją z sobą z biesiady. Następnego dnia podał w obwieszczeniu publicznym, że „zawarł małżeństwo na wzór Romułusa i Augusta“. Gdy raz jego babka wspomniała o wybitnej niegdyś piękności Lolii Pauliny, poślubionej przez byłego konsula G. Memiusza, dowodzącego wojskami na prowincji, bezzwłocznie wezwał ją do stolicy, wymógł na mężu zrzeczenie się praw do niej i poślubił ją sam. Wkrótce odesłał z powrotem, zabroniwszy odtąd na zawsze komukolwiek obcować z nią fizycznie. Gorętszą i trwalszą namiętnością zapłonął do Cezonii, ani wyjątkowo urodziwej ani pierwszej młodości, a nawet mającej już z innym mężem trzy córki, lecz rozrzutnej i wyuzdanej rozpustnicy. Nieraz ukazywał ją żołnierzom, cwałującą u jego boku, przybraną w chlamię, tarczę i szyszak. Przyjaciołom ukazywał nawet nagą. Zaszczycił tytułem żony. Gdy urodziła mu dziecko, uznał się w tym samym dniu za jej męża i ojca jej dziecięcia. Niemowle, nazwane Julią Druzyllą obnosił po świątyniach wszystkich bogiń. Wreszcie złożył na łonie Minerwy, zlecając opiece bogini pielęgnowa-

LIBRAIRIE *nrf* GALLIMARD

Soc. Anon. Cap. 402.000.000 de fr.  
Chèques Postaux - PARIS N° 169-33  
Régistré au Commerce Seine N° 3882

Téléphone - LITTRÉ 28-91 à 28-94  
Adresse Télégr. - EMERGÈNE-PARIS  
N° d'Entreprise 553-75.102-004

5, rue Sébastien-Bottin, Paris (VI<sup>e</sup>)

Monsieur Tadeusz Byrski  
Théâtre de Stefan Żeromski  
Sienkiewicz 32  
Kielce-Radów  
Pologne.

Paris, le 25 octobre 1957

Monsieur,

Je vous remercie très vivement des nouvelles que vous m'avez apportées et de votre aimable proposition. Je me réjouis de voir ma pièce jouée en Pologne et je vous serais très reconnaissant de me tenir au courant des réactions. Je crois qu'il me sera malheureusement impossible de répondre à votre généreuse invitation. Mes travaux actuels m'empêchent en effet de songer à des déplacements. J'aimerais cependant que vous m'informiez de la date de première représentation, au cas où je pourrais profiter de vacances imprévues.

Croyez, je vous prie, monsieur, à mes meilleurs sentiments,

*Albert Camus*

Albert Camus.

*Acte, de lui-même, de moi  
félicitations.*

La Société décline toute responsabilité pour la perte des livres ou des manuscrits qui lui sont confiés.

nie jej i wychowanie. Za najpewniejszy dowód, że to jego nasienie, poczytywał okrucieństwo dziecka, już wówczas tak wielkie, że w czasie zabaw drapieżnymi palcami raniło twarz dziecka i wydrapywało im oczy.

XXX. Nie dopuszczał, aby kogokolwiek od razu zabijano, lecz częstymi i drobnymi ciosami, niezmiennie powtarzając ostawioną już przestrogę: „Tak uderzaj, aby skazaniec czuł, że umiera”. Kiedy przez pomyłkę nazwiska ukarano kogoś innego niż polecił, orzekł, że i ten zasłużył na podobną karę. (...)

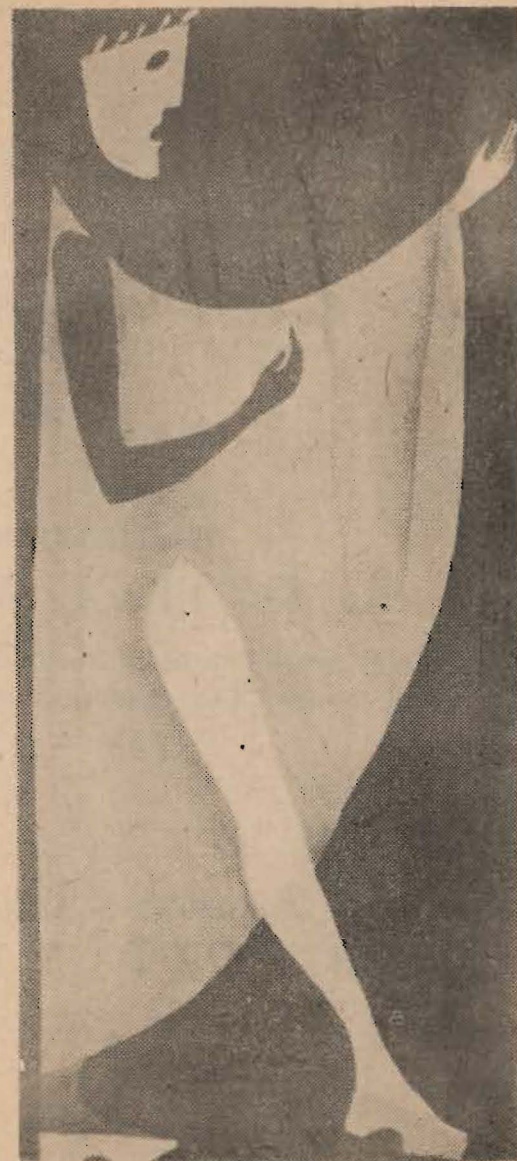
XXXII. Nawet w chwilach odpoczynku, zabawy i uczt okazywał takie samo okrucieństwo w czynach i słowach. Często podczas śniadania lub hulańkami przypatrywał się, jak torturowano badanych nie na żarty podsądnych, albo jak żołnierz, biegły w sztuce katowskiej, ścinał głowy skazańcom, wleczonym na chybił trafił z więzienia. W Puteoli podczas poświęcenia mostu jego własnego pomysłu, najpierw sprosił do siebie liczną publiczność z wybrzeża, potem nagle wszystkich kazał zrzucić w morze. Niektórych czepiających się steru spychano do morza na jego rozkaz dragami i wiosłami. (...)

LVIII. Dziewiątego dnia przed Kalendami lutego koło godziny siódmej namyślał się właśnie Kaligula, czyby nie powstać (był na igrzyskach Pałatyńskich) i nie wybrać się na śniadanie. Lecz czuł się jeszcze ociężały po wczorajszym posiłku. Dopiero ulegając namowom przyjaciół wyszedł. Tymczasem w krytej galerii, przez którą należało przejść, przygotowywały się do występu pacholeta znakomych rodów sprowadzonych z Azji na popisy sceniczne. Kaligula przystanął, aby im się przyjrzeć i dodać odwagi. Gdyby kierownik trupy nie powiedział, że czuje się zziębnięty, Kaligula z pewnością zawróciłby i kazał im zaraz urządzić przedstawienie. Co się dalej stało, dwójako jest podawane. Jedni twierdzą, że gdy cesarz rozmawiał z chłopcami Cherea z tyłu ugodził go w kark śmiertelnie mieczem, wołając: „Bij”, następnie Korneliusz Sabinus, drugi ze spiskowców, trybun, z drugiej strony przebił mu pierś. Inni znowu podają, że najpierw wtajemniczeni centurionowie usunęli tłum, potem Sabinus zwyczajem wojskowym przystąpił do cesarza po hasło, a gdy Gajusz odpowiada: „Jowisz” w tej chwili Cherea zakrzyknął: „Niech się dzieje pomsta!” i rozplatał mu szczękę gdy Kaligula usiłował spojrzeć wstecz. Leżąc już, cały w skurczach, wołał, „że jeszcze żyje”. Reszta spiskowców dobiła go trzydziestoma ciosami. Mianowicie hasło wszystkich brzmiało: „Powtórz”. Niektórzy wbili żelazo nawet w organy męskie. Na pierwszy odgłos walki zbiegli się na pomoc tragarze lektyki z dragami, oraz przyboczna gwardia germańska, i położyli trupem niektórych spośród morderców, nawet kilku niewtajemniczonych senatorów.

LIX. Kaligula żył lat dwadzieścia dziewięć, panował trzy lata, osiem miesięcy, osiem dni. (...)

Przekład JANINY PLISZCZYŃSKIEJ

L. JANKOWSKA i A. TOŚTA



KOSTIUM POETY

Najbliższa premiera

CENA 3 zł.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI  
**POWRÓT ODYSA**

Reżyseria: Irena i Tadeusz Byrscy  
Scenografia: Stanisław Byrski  
Muzyka: Zbigniew Turski

W przygotowaniu:

JOSEPH CONRAD  
**LUDZIE I MORZA**

(Wieczór złożony z dialogów wyjętych  
z nowel i z inscenizacji jednoaktówki  
„Jutro”)

\*

JERZY STADNICKI  
**KUNSZT MIŁOŚCI**

Prapremiera

---

KIEROWNICTWO TEATRU I. i T. BYRSCY

---

