

PAŃSTWOWY TEATR NOWY

M A Ł A

S A Ł A

SEZON

1959-60

P R E M I E R A

10.IX.1960

II. PREMIERA

CHARLES PEYRET - CHAPPUIS

JUDYTA



Druga premiera Małej Sali

CHARLES PEYRET-CHAPPUIS

JUDYTA

Sztuka w 3 aktach

Przekład:
KAZIMIERA ŻUŁAWSKA

Osoby:

Judyta
ZOFIA PETRI

Holofernes
TADEUSZ MINC

Reżyseria:
KAZIMIERZ DEJMEK

Scenografia:
ZENOBIUSZ STRZELECKI

Kierownik literacki teatru:
JAN KOPROWSKI

Kierownik techniczny teatru:
KAZIMIERZ MRÓZ



DWIE JUDYTY

1

W roku 1938 nikomu nieznanemu dwudziestopięcioletni młodzieniec, Charles de Peyret-Chappuis, zdołał pierwszą swą sztukę wystawić w jednym z lepszych teatrów paryskich i — rzecz niezwykła — od razu, wstępnym atakiem, zdobyć sobie publiczność i krytykę. Sztuka ta była dramatem i nazywała się „Frénésie” (Szaleństwo). Nim wojna wybuchła autor zdążył jeszcze napisać i wystawić drugi z kolei utwór zatytułowany „Nieboszczyk pan Pik”. Sukces jego nie był tak „frenetyczny”, jak sukces pierwszego, niemniej jednak młody dramaturg dzielnie przeżył niebezpieczny zakręt, jakim na arenie teatru jest „druga sztuka” zbyt szczęśliwego debiutanta. Co więcej, „pan Pik” umocnił jego pozycję, wykazując, że „szaleństwo” jest niejako programem, pisarskim wyznaniem wiary.

Obie sztuki obieżyły Europę. W Warszawie „Szaleństwo” trafiło na deskę Teatru Narodowego, dostarczając Irenie Eichlerównie jednej z tych ról, które w jej dorobku uchodzą za najświetniejsze. Pamiętam to przedstawienie. Z pozoru dramat naturalistyczny i mieszczański, „Szaleństwo” w miarę zagęszczania się akcji zatracąco coraz bardziej sprężoną atmosferą tragedii Racine’a. Jej zmysłowym napięciem i równocześnie rygiem psychologicznym — który zdawał się wzbogacony podtekstem analizy freudowskiej. Stara panna w czterdziestym drugim roku życia poznaje miłość cielesną. Jest to „wstrząs”, który rozwiązuje jeden z najdotkliwszych kompleksów — kompleks staropanińskiej niższości. I jest to objawienie wyzwalające szaleństwo: pełną świadomość płci, triumfujące poczucie kobiecości. Ale w świecie burżuazyjnej pruderii za szaleństwa trzeba płacić — i uwięziona w tym świecie Esther oplaci swój krótki triumf innym szaleństwem — obseksją winy.

Ta, zdawałoby się, banalna tragedia mieszczańska zdumiewała jakąś zjadliwą autentycznością zachowań i reakcji, dialogiem niemalże brutalnym w swej wyrafinowanej lapidarności, dynamiką akcji spokojnej a podszytej hamowaną gwałtowno-

cią. Zamknięte w kategoriach psychologii czystej, „Szaleństwo” nie było jednak oderwane od historii, odsłaniało bowiem — bez natręctwa — klasowe determinacje konwencji etycznej, jałową i dławiącą pustkę mieszczańskich kanonów moralnych. Te same walory dramaturgiczne, choć w innym kontekście rodzajowo-fabularnym, zagrają w „Panu Piku” — ale tutaj dojdzie również do głosu wyraźna satyra społeczna, i to jednoznacznie adresowana. Śmierć pana Pika uruchamia namiętności, które są tym więcej agresywne, im bardziej były przyczajone pod powłoką drobnomieszczańskiego konwenansu. Skłębienie chciwości, kalkulacji i sobkostwa wyraża się, jak w średnio-wiecznej farsie, w groteskowe szaleństwo głupoty. Pełna bardzo współczesnej swady oskarżycielskiej, sztuka ta wydała się smakowitą mieszanką jarmarcznej „sotie”, Moliera i Courteline’a.

2.

Aby wyświetlić tajemnicę powołania Karola Peyret-Chappuis, warto chociażby w największym skrócie, zdać sobie sprawę z sytuacji, w jakiej znajdował się teatr francuski drugiej połowy lat trzydziestych. Panuje tu na szczytach Jan Giraudoux, oficjalny mistrz literatury dramatycznej, bożyszcze oświeconej burżuazji, który wraz z Jouvetem kontynuuje i uświetnia wielką tradycję sceny francuskiej. Obok niego, na biegunie przeciwnym, sprawuje władzę bożyszcze burżuazji konserwatywnej i katolickiej, Paweł Claudel, którego trzy sztuki — „Zamiana”, „Zwiastowanie” i „Zakładnik” — są grywane w małych elitarnych teatrzykach i częstokroć w zamkniętych salonach Przedmieścia Saint-Germain. Jan Cocteau ma już za sobą swe najlepsze rzeczy: „Orfeusz” i „Maszynę piekielną”; nowe jego akrobacje stylizatorskie nie są już przez nikogo brane na serio, z wyjątkiem wszakże „Głosu ludzkiego”, telefonicznego monologu, który przypomina, że Cocteau był kiedyś świetnym poetą. Ekipa zdolnych komediopisarzy, która nazajutrz po pierwszej wojnie światowej zajęła wakuujące stanowisko awangardy, nie ma już teraz nic wspólnego z awangardą; ci, co tyle obiecywali w latach dwudziestych, Marcel Achard, Stève Passeur, Marcel Pagnol, Paul Nivoix, Denys Amiel i inni, są już dostawcami teatrów bulwarowych,

producentami tak zwanych „komercyjnych sukcesów” mniej lub więcej zabawnych. Jedyne, zaliczany do tej grupy, Armand Salacrou nie rezygnuje z wysokich ambicji dramatopisarskich i właśnie w ostatnim międzywojennym pięcioleciu przedstawia się zdecydowanie na tor ostrej krytyki mieszczaństwa, o czym świadczą takie jego sztuki jak „Nieznajoma z Arras”, „Człowiek jak inni”, „Ziemia jest okrągła”. I wreszcie Jan Anouilh, początkujący wówczas autor dramatyczny, zwraca na siebie uwagę poważnej krytyki i wybrednej publiczności „Podróżnym bez bagaży”.

Taki był, z grubsza biorąc, obraz sceny francuskiej w przededniu wojny. Było tu dużo stylizowanej mitologii (Giraudoux, Cocteau i ich naśladowcy), sporo katolickiej metafizyki w barokowych wersach (Claudel), niemało konfekcyjnej „poezji codzienności” (Achard i jego naśladowcy), trochę nadrealistycznej burleski (Artaud i Vitrac). Na scenie panowały: konwencjonalny gest, szlachetna retoryka, humanizm dobrego towarzystwa, fałszywy antyk i pseudopoetycka chaplina. Rzeczywistość bieżąca, społeczna i polityczna, odbijała się tu (jeśli w ogóle się odbijała) słabutkim echem aluzji, paranoi i mętnych ogólników. W tej atmosferze dwie sztuki Karola Peyret-Chappuis musiały zainteresować i krytykę i przodujące kręgi publiczności, jako próba, wprawdzie jeszcze nieśmiała i peryferyjna, niemniej przecież próba zbliżenia się do rzeczywistości konkretnej, jako zamiar wprowadzenia na scenę ludzi, żalonych może i śmiesznych, budzących współczucie lub odrazę, ale żywych, drażnionych realnymi pasjami. Pomimo pewnych reminiscencji literackich, widoczna była w tych sztukach decyzja zerwania z obowiązującą wówczas estetyką stylizowanej transpozycji mitów, zarówno antycznych, jak i współczesnych.

3.

Czy ta decyzja znalazła wyraz w późniejszej, wojennej i powojennej twórczości Karola Peyret-Chappuis? Autorytet Giraudoux był zbyt wielki, zwłaszcza w ostatnim, tragicznym okresie jego życia, aby młody pisarz mógł mu nie ulec. Dodajmy, że w latach wojny i okupacji mitologiczna parafraza mogła się wydawać, z jednej strony, jedynie do-
stępny formą wyrażania treści współczesnych, z drugiej zaś odwrotnie — formułą ucieczki od koszmaru hi-

storii. Napisał więc Peyret-Chappuis w roku 1942 swoją „Fedrę”, która tym się różni od antycznej i Racine’owskiej, że już podczas pierwszej bytności Tezeusza na Krete Fedra zakochuje się w królewiczku ateńskim i, w konsekwencji, zabija jego żonę a swoją rodzoną siostrę Ariadnę. Darujemy sobie pseudohiszpańską tragedię „Czerwone i złote” wystawioną w roku 1945. W tym samym roku ukazuje się na scenie paryskiej „Judyta”, którą krytyka francuska uważa za najlepsze, obok „Szaleństwa”, dzieło Peyret-Chappuis. Sztuka ta, w okresie jej powstawania, była niewątpliwie hołdem złożonym pamięci Giraudoux i jednocześnie polemiką z autorem pierwszej „Judyty”. Jeśli bowiem w tragedii Giraudoux Holofernes jest bohaterem pozytywnym, który groźnemu Bogu Judyty i jej fanatycznych rodaków przeciwstawia humanizm światłego ateisty, to w ujęciu Peyret-Chappuis Holofernes jest wschodnim satrapą i współczesnym dyktatorem, którego Judyta nie raczy nawet sama zabić, lecz przywodzi do samobójstwa. Ta różnica interpretacji stanie się zrozumiała, skoro się zważy, że Giraudoux pisał swoją „Judytę” w roku 1930, kiedy Benito Mussolini śmieszył intelektualistów Zachodu kabotyństwem Cezara z operetki, a groza dyktatury była jeszcze spekulatywną wizją doktrynerów; w „Judycie” chodziło mu przede wszystkim o pokazanie tego, jak kłamstwo zamienia się w oficjalną prawdę, jak szczęśliwa kochanka Holofernesa musi wbrew sobie przystać na rolę świętej Judyty, bohaterki mitu. Peyret-Chappuis poznał apokaliptę dyktatury w bezpośrednim przeżyciu, toteż jego „Judyta”, owoc tego przeżycia, jest nam bliższa nie tylko w ramach chronologii, ale i co ważniejsze — w planie dziejowego doświadczenia.

Cena zł 1,—

Ze zbiorów
Rudolfa botanikowiec