

GRANICE PROWOKACJI I GRANICE ULEGŁOŚCI

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

Kaligula Camusa niepokoi. Niepokoi za każdym razem, gdy się do niego wraca. Dziś o wiele bardziej, niż dawniej. Niż w 1957 roku, w czasie polskiej prapremiery tego utworu. W przedstawieniu na scenie kieleckiej przemówiły do nas sprawy władzy. Pisałem wtedy o „histologii tyranii i strachu”. Wówczas te właśnie sprawy były świeże, jątrzące. Patrzyliśmy na Kaligulę, jako na idealną projekcję tyraństwa, do którego komnaty prowadzą drzwi w kształcie automatycznie działającej gilotyny; widzieliśmy w nim tyraństwa w formie jak gdyby czystej.

Ale nie wszystko tłumaczyło się w postępowaniu, czy postawie kieleckiego Kaliguli. Oglądaliśmy tam gotowego tyraństwa. Proces narastania samowoli nie został pokazany. Odczuwało się to tym ostrzej, im bardziej wszystko odbywało się serio, im surowiej spektakl odarto z widowiskowości, której autor domaga się w didaskaliach. Był to o wiele bardziej ilustrowany „wykład na temat”, niż przedstawienie. Wszystko było tam ascetyczne i — mimo uogólnień — jednoznaczne.

Mimo to, a może właśnie z powodu tych szczegółowych rysów diabolicznego obrazu tyraństwa przedstawionego wówczas w teatrze przylegał do wspomnień, zachowanych w naszej znikającej doświadczeniach pamięci. To, co brzmi w sztuce jak paradoks, znajduje swoje historyczne uzasadnienie. Mam na myśli rozmowę Kaliguli ze Scypionem na temat istoty tyranii. „Co to jest tyran?” — pyta Kaligula. Scypion odpowiada prawie sentymentalnie: „Dusza zaślepiona”. Kaligula nie akceptuje tego naiwnego sformułowania, broni się i próbuje uściślić pojęcie: „Tyran to także człowiek, który poświęca ludy swoim ideom lub swojej ambicji. Ale ja nie mam idei i nie mam się o co ubiegać w dziedzinie honorów lub władzy”. Obrońca nie kończy się na tym. Kaligula przechodzi do ataku i rzuca Scypionowi prowokacyjne pytanie: „Wiesz, ile porzuciłem projektów wywołania wojny? Trzy. A wiesz dlaczego odrzuciłem? Ponieważ szanuję życie ludzkie”. W ustach tyraństwa brzmi to zgola paradoksalnie. Człowiek, który sieje dokoła siebie śmierć i zniszczenie, „szanuje życie ludzkie”!

Drwina? Ejże! Przypomnijmy, że podobnym argumentem szermował Hitler. Wtrącając setki tysięcy ludzi do kacerzy, skazując tysiące i miliony na śmierć, chwelił się tym, że odrzucał wojny, że zawsze wybierał rozwiązania pokojowe. Również z „szacunku dla życia ludzkiego”. Mówił to po aneksji Austrii, po Czechosłowacji, po Monachium. Twierdzą niektórzy, że Camus strawestował w tym miejscu słowa Hitlera. Możliwe. Ale paradoks nabrał wartości ogólniejszych. Został podniesiony do rangi uogólnienia czy schematu. Zarówno przez przewrotną motywację, jak i przez stwierdzenie, że w istocie „nie ma idei”. Bo idea służy tylko za przykrywkę dla jego nienasycenia. Jest to istotny element w camusowskiej analizie psychologii tyraństwa; nie naruszyły go nasze późniejsze doświadczenia w tym zakresie.

Dziś sam wizerunek tyraństwa przestał nas interesować w tej mierze co dawniej. Spowszedniała i znużyła nas dyskusja na temat psychologii złych i dobrych władców. Możemy powtórzyć za Chereą: „Mielśmy takich (Cherea mówił o cesarzach-artistach — przyp. mój A. W.) jednego, lub dwu. Wszędzie są parszywe owce. Inni cesarze mieli dość dobrego smaku by pozostać urzędnikami”. O wiele istotniejszy wydaje się nam dziś problem funkcjonowania aparatu władzy, niż kaprysy tyraństwa.

Bo sprawa nie polega na kapryśności. I na tym właśnie opiera się doniosłość Kaliguli. Analiza przeprowadzona przez Camusa na konkretnej sytuacji historycznej okazała się tak pojemna, że zyskała rangę uogólnienia. Wnioski, wysnute z postępowania czy zachowania się jednej, konkretnej postaci, zawierają wartość szerszą. Zarówno w stosunku do samej postaci władcy, jak i do jego poddanych. Tyle, że w odniesieniu do nich właśnie, do poddanych, do narodu Camus wydaje się ulegać mitowi tyraństwa. Trudno orzec, czy to wskutek urzeczona samą postacią (a tyran — to fascynować), czy też w — niejasno kryształizującą — egzystencjalnej myśli — jednej. Camus wydaje się dostrzegać czy pomnieć — stronę przeciwną — poddanych władcy.

Wydaje się, że jest to motyw istotny nie w samym tylko utworze, ale w procesie



Teatr Stary im. Modrzejewskiej w Krakowie: „Kaligula” Camusa. Jerzy Nowak (Helikon) i Leszek Herdegen (Kaligula). Reżyseria: Lidia Zamkow, scenografia: Lidia Mintcz i Jerzy Skarżyński

się olbrzymienia tyraństwa, w procesie narastania bezinteresownego zła. U Camusa rzecz wygląda tak, że niewinny, liryczny Kaligula, „jeszcze dziecko” zgola, któremu — jak mówi któryś z patrycjuszów — można kazać „być rozsądnym”, nagle „odczuł potrzebę niemożliwości”. Już pierwszy krok, pierwsza decyzja determinuje dalsze losy. Kaligula zarządza, by wszyscy rozporządzający pewną fortuną wydziedziczyli swoje dzieci i sporządzili testament na rzecz państwa. Ta decyzja zmusza niejako tyraństwa do konsekwencji, upoważnia do ustalenia listy skazanych. I to nie trafia na opór. Patrycjusze szemrzą, ale czują się o wiele bardziej obrażeni, niż zagrożeni. Występując za plecami Kaliguli wysuwają przeciw niemu drugorzędne szczegóły: osobistą obrazę, czy ośmieszenie. Nikt — poza Chereą — nie dostrzega moralnych i filozoficznych skutków decyzji tyraństwa. „Nie po raz

pierwszy — mówi on — jeden człowiek rozporządza u nas bezgraniczną władzą, ale po raz pierwszy posługuje się tą władzą w sposób nieograniczony tak dalece, że przeczy człowiekowi i światu. Oto co przeraża...” A poddani chcą wystąpić przeciw upokorzeniom. Kaligula widzi to i posuwa swoją prowokację dalej. W czasie uczty oznajmia, że jeden z rycerzy ma zostać stracony po obiedzie. I pyta: „Nie pytacie dlaczego?” — Po czym, wobec powszechnego milczenia stwierdza: „Zrozumielście nareszcie, że nie trzeba koniecznie coś zrobić, żeby zostać straconym”. Strach obojętniejszy poddanych dochodzi do tego stopnia, że gdy Kaligula pyta jednego z biesiadników czy dlatego jest w złym humorze, że skazał na śmierć jego syna — słychać w odpowiedzi: „Nie Cajusie, przeciwnie”. W obliczu strachu nikną już wszelkie uczucia ludzkie.

Dalsze decyzje, dalsze manifestowanie „całkowitej wolności” tyrańca są już jak reakcje łańcuchowe. Kaligula zarządza zamknięcie spichlerzy i wywołuje głód w całym państwie. Nałgawa się ze swego otoczenia i grozi śmiercią tym wszystkim, którzy nie wykażą się odpowiednią ilością wykupionych biletów do jego domu publicznego. Wreszcie by to wszystko skodyfikować, zamknąć w formułę teoretyczną, układa wraz ze ślepo mu oddanym Helikonem „mały traktat o egzekucji”, którego pierwszy rozdział brzmi jak poetycka transkrypcja ustaw hitlerowskich: „Egzekucja daje ulgę i wyzwolenie... Umiera się ponieważ jest się winnym. Jest się winnym ponieważ jest się poddanym Kaliguli”.

W swoim szale zniszczenia Kaligula dochodzi do tego, że własnoręcznie dusi swą kochankę, Caesonię. Ilość ofiar i ilość skrzywdzonych dochodzi do takich rozmiarów, że wreszcie Kaligula pada pod ciosami sztyletów. Nadszedł dzień, gdy tyran znalazł się sam jeden „oko w oko z państwem zmarłych i ich krewnych”.

Camus zajmuje w *Kaliguli* pozycję sędziego, nie tyle traktującego o problemach moralnych, co moralizującego. Może jest *Kaligula* krokiem naprzód w stosunku do *Mitu Syzyfa*. Ale tylko w zakresie poznawczym. Cherea mówi do zgromadzonych u niego przyjaciół — patrycjuszów, zbuntowanych przeciw Kaliguli „...pozwólmymy Kaliguli działać dalej. Pchajmy go nawet ku temu szaleństwu. Organizujmy jego szaleństwo. Nadejdzie dzień, gdy znajdzie się on sam jeden, oko w oko z całym państwem zmarłych i ich krewnych”. Zdawałoby się, że w ślad za tym Cherea nie ograniczy się do protestu moralnego. Ale okazuje się, że nie, że do tego streszcza się jego program. Na prowokację proponuje odpowiedzieć poddaniem się. Nie sprzeciwem, buntem, ale przeciwnie — aktywnym uleganiem. Cherea wierzy w autokompromitację, którą chce jedynie przyspieszyć przez przyjęcie reguł gry. Chce doprowadzić do końca przez przyspieszenie. Wierzy, że głupstwo, które, trawestując słowa Napoleona, gorsze jest niż zbrodnia, skończy się samo.

Jego protest przeciw tyranii Kaliguli jest protestem czysto intelektualnym. W sporze jest po stronie ofiar. Jest przecież poddanym, jak inne ofiary. Ale ma — jak inne postacie Camusa — poczucie bezradności człowieka w stosunkach ze światem. Nie może, nie potrafi zdobyć się na zaangażowanie w konkretnym konflikcie. W czasie tej samej rozmowy Cherea podkreśla: „... jestem z wami tylko jakiś czas ... pragnę odnaleźć pokój w świecie, który odzyska harmonię”.

Jak w *Dżumie*, jak w *Ob-*



Józef Morgala (Lepidus), Tadeusz Jurasz (Intendent), Margita Dukiet (Żona Mucjusza), Mieczysław Blochowiak (Mucjusz); na dole: Kazimierz Witkiewicz (Cherea) i Tadeusz Jurasz (Intendent)

cym Camus analizuje problem winy i odpowiedzialności, draży go, ustawia w nowych okolicznościach, ale też i do tego się ogranicza. Za przykładem legendarnego Syzyfa ożywia go i raduje bezbłędność procesu myślowego, mimo jego ograniczonej celowości. Istotnie robi to po mistrzowsku, ale do tego tylko się ogranicza. Jeśli zaś zakończenie *Kaliguli* wskazywałoby co innego — w końcu tyran zostaje zaszytowany — to jest to rozwiązanie pozorne. Raczej zakończenie dramatu. Albo też... niekonsekwencja. Bo w ostatecznym rachunku to optymistyczne zakończenie, aczkolwiek zgodne z historią, nie wynika z godzenia się z absurdem.



Nie ma to zresztą większego znaczenia, bo wszystko w *Kaliguli* dzieje się w płaszczynie wyobraźni. Owszem, wspartej doświadczeniami, bogatej obserwacją, ale wysublimowanej, uogólnionej, wyjałowionej i chłodnej. *Kaligula* jest według mnie uteatralizowanym procesem prowokacji, próbą pokazania jego mechanizmu i procesu narastania aż do możliwych granic. I to właśnie — jak mi się wydaje — zainscenizowała Zamkow, wyiskując przy tym wszystkie możliwe formy teatralnego urozmaicenia i teatralnej prowokacji.

Uczyniła to zresztą w największej zgodzie z autorem i jego wskazówkami. (To raczej Byrski w Kielcach zlekceważył didaskalia autora). Spektakl krakowski otwiera scena, w której widzimy zgromadzonych patrycjuszów w togach. Krążą niespokojnie po scenie i szemrzą. Ten świszczący, niespokojny szepot powtórzy się jeszcze parokrotnie. Znaczy on na przemian niepokój, bezsilny bunt, czy tylko szemranie. Ale poza funkcją znaczeniową jest również elementem formalnym. Od pierwszych scen ilustruje narastającą tajemniczość i grozę.

Zjawia się Kaligula. Herdegen jest ubrany we współczesny płaszcz i kapelusz, jak każdy z nas. Nie było go trzy dni. Dworacy myśleli, że zwarłował z powodu śmierci ukochanej. Gdy go wreszcie ujrzeli — szepot ustał. Cisza obudziła jakby Herdegena, dotąd miękkiego, lirycznego i zamkniętego w sobie. Ta cisza zaczyna go wyraźnie drażnić. Budzi w nim chęć sprzeciwu. Postanawia zakpić ze swego otoczenia. Na obiedzie u Cherei zjawia się — jak wariat — w lachmanach. On i Caesonia. To manifestacja przeciw obyczajowi. (Patrycjusze zrzucili już togi i są

we współczesnych ciemnych ubraniach). Herdegen zaczyna być cyniczny, ostry, drażniący, zachowując przez cały czas uśmiech na twarzy. W czasie obiadu wypluwa pestki oliwek na talerze sąsiadów, publicznie uwodzi żonę jednego z patrycjuszów. Posuwając dalej swoją prowokację, pragnąc jakby zbadać odporność otoczenia, skazuje wśród sjęsty Mereę na śmierć. Za to, że tamten pozwolił sobie zażyć lekarstwo, które — Kaligula podejrzewa — miało służyć jako odtrutka, jako obrona przed trucizną, którą Kaligula miał mu rzekomo zadać. Rozmowa, jaką przeprowadza przy tej okazji, jest przykładowa pod względem ścisłości i dyscypliny rozumowania.

Kiedy indziej Kaligula inscenizuje łącznie z Caesonią scenę „adoracji”, w której ukazują się przebrani za Wenerę. To jego bunt przeciw wszechmocnym bogom.

W tym buncie nie ma jednak nic prometejskiego. Zrównanie z bogami nie wykracza poza rampę, toczy się w wyobraźni. Zarówno niebo Camusa, jak i piekło są jednakowo odległe od ziemi. I od człowieka. Mimo że chodzi o godność ludzką.

Zamkow zastosowała w swojej inscenizacji pewien chwyt, który — acz jest tylko teatralną transkrypcją tekstu Camusa — wnosi nowe akcenty, albo przesuwa sprawę na inną, bliższą nam płaszczyznę. Zeszmaceni przez Kaligulę patrycjusze jeden po drugim tracą twarz. Dosłownie. Reżyser każe im nakładać maski. Kaligula doprowadza ich do takiego stanu, że nie mają już własnych twarzy; przybierają maski, które przekreślają ich człowieczeństwo, likwidują ich w sensie ludzkim. I ten drobny w istocie chwyt wydaje mi się bardzo cenny w przedstawieniu krakowskim. Sięgnię-

cie do tego środka z umownego, symbolicznego teatru okazało się celne. Jest jak wykrzyknik, który ostrzega, gdzie granica, gdzie rozpoczyna się „państwo zmarłych i ich krewnych”.

Warto może przypomnieć spostrzeżenia z innej nieco dziedziny. Niedawno czytałem zwierzenia Georges Soufferta, byłego redaktora „*Temoignage Chretien*”, pisma francuskiej lewicy katolickiej, który mówił, że za pontyfikatu Piusa XII nieustannie oscylowanie między beznadziejnością a buntem stworzyło klimat strachu intelektualnego paraliżującego myśl. Ludzie myśleli co innego, a co innego mówili. Wszyscy starali się w tym okresie przybrać fasadę, która — jak maska — ukrywała prawdziwe uczucia, prawdziwe myśli, prawdziwą postawę. Na domiar — wszyscy o tym wiedzieli i wszyscy obawiali się przyznać do tego, nawet wobec siebie samych.

Określenie takiej postawy, nazwanie jej po imieniu (aczkolwiek stylistycznie wnosi pewne zamieszanie, bo bardzo francuska w istocie twórczość przenosi na płaszczyznę niemieckiego ekspresjonizmu) — wydaje mi się nowością krakowskiej inscenizacji *Kaliguli*.

Camus ograniczył się do pokazania mechanizmu prowokacji. Zamkow zaś brutalnie wytoczyła granice ulegania, podatności człowieka w reagowaniu na nią; pokazała kres, poza którym jest już tylko nicność. Za Camusem doprowadziła sprawę do absurdu. Sama pokazała czym się absurd kończy.

Dlatego spektakl krakowski odczułem — w ostatecznym rachunku — jako optymistyczny. Nie wstydzi się tego określenia. Ostatecznie dość mamy gadania o absurdalności tego świata. Może dlatego, że należę do pokolenia ukształtowanego w jakiś sposób przez Malraux, przez jego *Dolę człowieczą* — nie chcę milieć i bezczynnie godzić się na absurdalność świata, w którym żyjemy. Myślę, że

indywidualny protest, mimo że jest nas tylu na świecie, albo może właśnie dlatego — nie stracił całkowicie sensu. Powtórzę za Chereą: „Widzieć jak się rozsypuje sens życia, jak znika racja istnienia, oto co jest niecznośne. Nie można żyć bez celu”. Samo jednak stwierdzenie nie wystarczy.

Przedstawienie *Kaliguli* w Krakowie jest świetne. Jest to jeden z najlepszych spektakli, jakie można było oglądać w tym mieście w minionym sezonie. Leszek Herdegen był w roli Kaliguli na przemian męski, kapryśny, rozmarzony, liryczny, tkliwy i cyniczny, drwiący i zaduma-

ny, ale zawsze intelektualnie czujny, żywy, wrażliwy. Jest to chyba najlepsza kreacja tego aktora. Inteligentnego przeciwnika znalazł w Kazimierzu Witkiewiczu, który z kolei był racjonalistyczny, jasny, rozumny i bezsilny, jak ludzie Camusa. Rozmowa obydwu w zakończeniu III aktu należy do najbardziej interesujących i najpiękniejszych scen nie tylko w tym spektaklu. Zarówno jako demonstracja procesu intelektualnego, jak i pokaz roboty aktorskiej. Interesująca, drapieżna zarazem i uległa była Lidia Zamkow, która zagrała Caesonię. Jak zawsze ciekawie zaznaczył swoją obecność

na scenie Jerzy Nowak w roli Hellkona.

Dawno nie widziałem tak bujnej a równocześnie tak zdyscyplinowanej scenografii Skarżyńskich. Nadała ona kształt teatrowi Camusa, mieszającą drwinę i groteskę z atmosferą ponurości i grozy.

Kaligulę zakończył Teatr Stary sezon i pewien okres teatru, znaczony dyrekcją Władysława Krzemińskiego. Był to chyba najlepszy, najbardziej interesujący sezon w jego dyrekcji.

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

CZY CHEREA JEST BIERNY?

WOJCIECH NATANSON

władzy. W tym właśnie sensie władza absolutna jest środkiem do celu, jaki sobie wytyczył Kaligula. (Ale nie jest tu celem).

Otóż cały rozwój wydarzeń w utworze staje się dowodem, że tego rodzaju eksperyment nie tylko skazany jest na klęskę, ale musi wywołać gwałtowny opór zdrowych sił życia. Dlatego właśnie Cherea, gromadzący i ogniskujący w sobie opór przeciw eksperymentalizmowi Kaliguli, odgrywa w sztuce rolę tak doniosłą. Andrzej Wróblewski kilkakrotnie powtarza twierdzenie, że „Cherea jest bierny” i stąd wyprowadza wnioski o gloryfikacji bierności w utworze. Tymczasem nie tylko że jesteśmy świadkami walki prowadzonej przez Chereę, ale nawet raz po raz wyraźnie się mówi o organizowanej przez tę postać konspiracji. „Trzeba więc uderzyć, gdy nie można już walki prowadzić argumentami” — stwierdza Cherea w scenie drugiej aktu II. W scenie 3 Cherea mówi Kaliguli, że chce go zabić. Ale Cherea działa rozumnie, i nie we własnym interesie. „Inaczej pojmuję zadania człowieka — mówi w wielkiej dyskusji z Kaligulą. — Wiem, że większość twych poddanych myśli jak ja. ... Jest rzeczą naturalną, abys zniknął”. Kaligula wie zresztą o tym, przynosi mu przecież tabliczkę zawierającą dowód, że Cherea jest w spisku. Kaligula nazywa więc Chereę konspiratorem. Już poprzednio (w 2 scenie aktu trzeciego) Lepidus mówi do Cherei: „Trzeba działać szybko!” A Cherea odpowiada: „Trzeba, żeby nas było 200”. Czyli: trzeba rozszerzyć krąg konspiracji. Czyż nie praktyczny, realny postulat działającego człowieka? Che-

rea jest przy tym uosobieniem optymistycznego przekonania, że eksperyment Kaliguli — jako sprzeczny z podstawowymi prawami istnienia — sam siebie skazuje na zagładę.

Otóż to właśnie! W tej sztuce ważną i cenną wydaje mi się nowa próba motywacji moralnej. Próba wyprowadzenia zasad ludzkiego współżycia (czyli etyki) z samych podstawowych praw bytu i idei samozachowania rodzaju ludzkiego. „Chcę żyć i odczuwać szczęście — mówi Cherea. — Jestem jak wszyscy. ... Czasem pragnę śmierci tych, których kocham; i pożądam kobiet, których mi zakazują prawa rodziny i przyjaźni. By być logicznym, musiałbym wtedy zabić lub poślubić. Lecz sądzę, że te mętne porowy są nieistotne. Gdyby wszyscy chcieli je realizować, nie moglibyśmy ani żyć, ani być szczęśliwi”. Oto bardzo doniosła dystynkcja etyczna: „Wierzę, że istnieją czyny piękniejsze od innych” — mówi Cherea. A Kaligula: „Wierzę, że wszystkie mają wartość równą”. Ten ważny konflikt przekonania został podkreślony w spektaklu krakowskim przez kolejne, uroczyste zerwanie się z miejsc obu partnerów przy wypowiedaniu owych słów.

Wrogowie Camusa we Francji zarzucają mu, że „moralistka”, czyli uparte ujmowanie się o prawa człowieczeństwa, stanowi „zdradę” Camusa wobec „czystej” i nie zaangażowanej sztuki. Jeśli jest tak, myślę, iż owa „zdrada” (podobnie jak ta Wiktora Hugo i Saint Exupery'ego) może nam być bardzo użyteczna. Jest pomocą w zawsze aktualnej walce przeciw nihilizmowi. W walce o odpowiedź na nieustannie aktualne pytania o prawa współistnienia.

WOJCIECH NATANSON

JAN
PARANDOWSKI

KIEDY
BYŁEM
RECENZENTEM

Cena 25 zł

WYDAWNICTWA
ARTYSTYCZNE
I FILMOWE