

Amor Fati

ANTROPOLOGICZNE CZASOPISMO FILOZOFICZNE

czerwiec 2(2)/2015

ISSN: 2449-7819



Tanatologia

Część I

Wydawnictwo Leimak



JOANNA ROŚ

Interdyscyplinarne Humanistyczne Studia Doktoranckie, Uniwersytet Warszawski

KOMUNIKOWANIE ABSURDU ŻYCIA I ŚMIERCI. O SPEKTAKLU „NIEPOROZUMIENIE” NA PODSTAWIE SZTUKI ALBERTA CAMUSA W REŻYSERII STANISŁAWA HEBANOWSKIEGO

Communicating the absurdity of life and death. “The misunderstanding” of Albert Camus directed by Stanisław Hebanowski

Słowa kluczowe: nieporozumienie, Albert Camus, Stanisław Hebanowski, absurd, śmierć.

Cesarz rzymski który, jak pisze poeta Zbigniew Herbert, spośród wszystkich obywateli Rzymu darzył uczuciem „*tylko jednego, Incitatusa – konia*”¹ – był bohaterem dwóch sztuk, jakie grano w polskich teatrach w sezonie teatralnym 1970/71. Tą, wystawianą w Teatrze Klasycznym w Warszawie, „Kajus Cezar Kaligula”, napisał podczas I wojny światowej Karol Hubert Rostkowski i jej prapremiera odbyła się w 1917 roku w Krakowie, ta, autorstwa Alberta Camusa, „Kaligula”, którą można było zobaczyć na Scenie Kameralnej Teatru Polskiego we Wrocławiu wyrosła na doświadczeniu II wojny światowej i faszyzmu. Przedstawienie wrocławskie w reżyserii Giovanniego Pampiglione,

¹ Z. Herbert: *Kaligula*. [w:] *Wybór wierszy*. Warszawa 1983, s. 176-177.

o którym pisano, że miało rygor rzymskiego sposobu myślenia², było ostatnim z długiej serii wystawień camusowskiego „Kaliguli”, rozpoczętej w 1957 roku w nowohuckim teatrze. Przedmiotem tego artykułu jest realizacja innej sztuki pisarza, mającej równie osobliwą metrykę, co jego „Kaligula” – mam tu na myśli fabularne podobieństwo „Nieporozumienia” (1944) do wcześniejszego dramatu Rostworowskiego (1929) pod tytułem „Niespodzianka”, skłaniające nawet krytyków i badaczy teatru do podejrzeń o plagiat bądź wnikliwych analiz podobieństw łączących oba utwory³. O podejrzaniach przypomnieli także recenzenci „Nieporozumienia” (premiera: 07.10.1978) zaprezentowanego w Teatrze Wybrzeże w 1978 roku w reżyserii Stanisława Hebanowskiego⁴.

W roku 1958 roku krytyk Andrzej Falkiewicz tak pisał o „Nieporozumieniu”, porównując tą sztukę z wcześniejszym „Kaligulą”: *„Przypomnijmy motywy działania Kaliguli: chciał przekonać ludzi o absurdzie świata. Nie został zrozumiany. Ani przez patrycjuszy, ani przez widownię. W »Nieporozumieniu« jego rolę wziął na siebie autor. Cierpienia bohaterów mają przekonać widzów, że ból nigdy nie będzie równy niesprawiedliwości, jakiej doświadcza człowiek, morderstwa przekonują go tylko, że życie będzie zawsze okrutniejsze od nich, że nic nie zdoła dorównać okrucieństwu losu. Czy można przyjąć życie, skoro istnieje*

² Por. R. Szydłowski: »Kaligula« na scenach Warszawy i Wrocławia. „Trybuna Ludu” 1971, nr 92 (02.04.1971).

³ Por. J. Popiel: *Rostworowski i Camus*. „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 6; M. Czarnele: *Rostworowski*. Program teatralny. *Niespodzianka*. Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego w Zielonej Górze. Reżyseria: E. Kołogórska. Premiera: 25.05.1968. Zielona Góra 1968; L.H. Morstin: *Karol Hubert Rostworowski i Albert Camus*. Program teatralny. *Niespodzianka*. Teatr Nowy w Poznaniu. Reżyseria: K. Ziemiński. Premiera: 21.10.1972. Poznań 1972; R. Jakubczuk: *Entre la protestation tragique et la révolte dramatique: Camus et Rostworowski*. Lublin 2009.

⁴ Por. M. Misiorny: *Smutek Alberta Camusa*. „Trybuna Ludu” 1978, nr 253 (25.10.1978); J. Bajdor: *Francuska »Niespodzianka«*. „Trybuna Ludu”, 13.12.1978.

śmierć?”⁵. W tym samym tekście Falkiewicz oceniał „Nieporozumienie” dużo niżej od prozy Camusa, ale także od innych jego dramatów. Niemniej przypomnienie przez Hebanowskiego tej liczącej w 1978 roku przeszło trzydzieści lat sztuki było znamienne, nie tylko ze względu na oceny spektaklu, z których wynika, że słabości utworu Camusa zostały na scenie przezwyciężone, czego wykazanie jest pierwszym celem mojego artykułu, ale także ze względu na towarzyszące spektaklowi ujawnienie się interesującego stosunku krytyki do twórczości autora „Obcego” i „Mitu Syzyfa”, krążącego wokół pytania o aktualność rozważań nad absurdalnością życia i śmierci jednostki w latach 70. w Polsce – refleksja nad nim stanowi drugi cel mojej pracy⁶.

LEKCJA Z POSTACI DRAMATU. REKONSTRUKCJA.

Teatr Wybrzeże przygotował „Nieporozumienie” jako polską prapremierę – chociaż trzeba wyraźnie zaznaczyć, że Hebanowski mierzył się z utworem już po raz drugi, po inscenizacji klubowej w Poznaniu w wykonaniu Teatru 5, jaki prowadził⁷. Ta, w momencie, kiedy powstaje moja praca, już właściwie zapomniana sztuka, jest „opowieścią o powrocie syna marnotrawnego”, historią spotkania syna z matką i siostrą po dwudziestu latach rozłąki. Jej akcja została umiejscowiona w XX wieku, na czeskiej wsi⁸.

⁵ A. Falkiewicz: *Mit Orestesa: szkice o dramaturgii współczesnej*. Poznań 1967, s. 43.

⁶ Por. Jan Kłossowicz: *Nieporozumienie*. „Literatura” 1979, nr 1.

⁷ Por. Z. Osiński: *Hebanowskiego Teatr 5*. „Nurt” 1965, nr 1. Pięciu aktorów, pośród których była także Irena Maślińska, zagrało w klubie studenckim „Od nowa” przynajmniej pięć premier, w tym *Nieporozumienie* Alberta Camusa, *Malowidło na szkle* Ingmara Bergmana czy *Rozmowy zmarłych* Bernarda Fontenelle’a. Był to teatr moralitetowy, teatr „małej sceny”, nieco zdystansowany wobec modnej awangardy. Por. J. Ciechowicz: *Teatr małych form*. [w:] tenże, *Myślenie teatrem*. Gdańsk 2000, s. 223.

⁸ Prawdopodobnie dlatego *Nieporozumienie* pośród dramatów Camusa odnosi w Czechach największą popularność. Do końca 2013 roku wystawiano je

Maria towarzyszy małżonkowi, Janowi, w powrocie z oceanu w rodzinne strony, gdzie jego matka i siostra prowadzą mały hotelik, w którym okradają, a następnie zabijają swoich gości. Zgromadzone w ten sposób pieniądze chcą przeznaczyć na realizację marzenia Marty, pragnącej za wszelką cenę opuścić ohydne, jej zdaniem, miasteczko, by udać się do kraju, gdzie zawsze świeci słońce. Jan, nie podejrzewając, że jego matka obwiniana przez córkę o nieudane, pełne smutku i goryczy życie, dała wciągnąć się w całą serię morderstw, pełen niepewności, niezdecydowania, ale także niepokoju postanawia nie ujawniać swojej tożsamości i wdaje się w szczególną grę, mając nadzieję, że kobiety go rozpoznają, bądź też, że będzie potrafił wyrazić się tak, aby naprowadzić ich na rozwiązanie zagadki: kimże jest ten bogaty gość? Nie zdradzając się, przybywa mniej kierowany wyrzutami sumienia, mniej gnany skrucą, co swoiście rozumianym „poczuciem obowiązku” – dorobiwszy się majątku na obczyźnie, chce uszczęśliwić bliskie sobie osoby przynajmniej na tyle, na ile umożliwiają to pieniądze. Tak się jednak stać nie może. Obie kobiety są już dogłębnie wyniszczone przez trudną egzystencję, której ramy zawsze wyznaczał niedostatek. Jan nie doznaje od nich ciepła – matka i siostra widzą w nim tylko potencjalną ofiarę, innymi słowy – nie widzą jego samego, ale „portfel” przybysza. Mordują go, domyślając się, że jest człowiekiem majątnym, chcąc przerwać beznadzieję swojego bytowania. *„Jan nie potrafił dokonać wyboru, więc przegrał, a i matka z córką przegrywają – bowiem i one drogi nie odnalazły. Nieszczęściem dopełni się los bohaterów – każdy bowiem ponosi odpowiedzialność za swe egzystencjalne wybory”*⁹ – podsumowywał fabułę dramatu na łamach „Teatru” krytyk Andrzej Żurowski.

w Czechach dziewięć razy (prapremiera w 1968 roku w Východočeské Divadlo Pardubice), podczas gdy w Polsce – trzy.

⁹ A. Żurowski: *Powrót*. „Teatr” 1978, nr 24.

Na scenie stoi drewniany pulpit recepcjonisty, żelazny piecyk błyskający ogniem, czarny stół, dwa krzesła¹⁰. Ale w scenografię Bruno Sobczak wpisał równocześnie inny, nierealistyczny wymiar. Dlatego szare i pomarszczone tapety na ścianach wydają się z wolna butwieć, a na ostatnim planie widnieje zastanawiająco ogromne okno o szerokich, ciemnych framugach. Za nim rozciąga się jasny, śnieżny, zimny pejzaż, „w sam raz na drogę do kresu”¹¹, przecinany masywnym krzyżem okiennej ramy. Nocą, w ciemności stoi przy niej stary służący i gra na piszczałce. Prócz jej przeszywających dźwięków słyhać jeszcze deszcz i dzwony. Światło powoli narasta, na początku za oknem – „na pejzażu pustym jak Apokalipsa”¹². Na scenie pojawia się Jan (w tej roli Jan Twardowski). Służący dostrzega go i przestaje grać. Wychodzi bez słowa. Służący (Stanisław Dąbrowski) przemyka tak przez cały spektakl – obojętny, niewzruszony, małomówny. Czy to tylko zwyczajny sługa? A może szczególny symbol? Ktoś, kto jest w kręgu tajemnicy, a może ktoś, kto sam jest tajemnicą?¹³ W zimnym, smutnym wnętrzu oberży, można by rzec nawet – w jej sercu, mieści się jedyny znak nadziei, okno, ale widoczny za jego szybami groźny, zamknięty widnokrąg, chmurny, przytłacza-

¹⁰ Zdaniem Wojciecha Natansona, ze stratą dla spektaklu zbyt dosłownie pojął scenograf, Bruno Sobczak, fałszywą sugestią polskiej tłumaczki dramatu, Marii Leśniewskiej, która zamieniła hotel w małej miejscowości turystycznej na „oberżę”, przez co akcja rozgrywała się w mroku wiejskiej gospody [por. W. Natanson: *Nieporozumienie*. „Życie Warszawy” 1978, nr 297 (15-12-1978); por. A. Camus: *Le Malentendu*. [w:] tenże, *Théâtre, Récits, Nouvelles*. Red. Roger Quilliot, Gallimard, Paris 1962, s. 115 – Camus używa słowa „auberge”; por. A. Camus: *Nieporozumienie – sztuka w trzech aktach*. Tłum. J. Pałowiczowa. Gdańsk 1978, s. 1 – Janina Pałowiczowa, której tłumaczenie „Nieporozumienia”, a nie Leśniewskiej, wbrew temu, co pisał Natanson, stanowiło podstawę dla przedstawienia, używa wyrażenia „izba w oberży”, s. 1; por. A. Camus: *Nieporozumienie*. Tłum. M. Leśniewska. [w:] tenże, *Dramaty*. Tłum. W. Natanson, M. Leśniewska, W. Błońska, J. Błoński. Kraków 1987, s. 85 – Leśniewska używa słowa „oberża”.

¹¹ A. Żurowski: *Powrót...*

¹² Ibidem.

¹³ Por. A. Żurowski: *Powrót...*

jący pejzaż tak samo rodzi myśl o ucieczce, jak o niemożności wydostania się z tego piekła¹⁴.

Camusowski świat, gdzie nie ma miejsca na nadzieję i pocieszenia, w „Nieporozumieniu” Hebanowskiego został pokazany, wedle recenzentów, zarówno przez pryzmat dramatu matki (Irena Maślińska) niepokodzonej ze swoim losem, zabijającej własnego syna, jej córki Marty (Halina Winiarska), pogrążającej się w coraz bardziej szalonej samotności, jak i Jana, który chcąc, aby to matka i siostra pierwsze go rozpoznały, nie potrafi znaleźć słów, mogących przebić skorupę obcości, uchronić od nieszczęścia. Człowiek, nie umiejący odnaleźć sposobu porozumienia z innym, musi ponieść klęskę, podobnie jak każdy musi przyjąć konsekwencje swoich indywidualnych wyborów – oto lekcja z dramatu Camusa, której podstaw upatrywano w duchu humanistycznej filozofii autora. Jeden z recenzentów dostrzegł nawet w sztuce „coś z klimatu klasycznej tragedii, gdzie los z góry determinuje poczynania jednostek, spełniających to, co zostało im przypisane”¹⁵. D. M. Church jest tylko jednym z wielu komentatorów dramaturgii Camusa, porównujących atmosferę scen „Nieporozumienia” z tą, obecną z dramacie antycznym (Church pisze konkretnie o „Elektorze” Eurypidesa)¹⁶. Intuicje te nie są bezzasadne – Camus założył, że napisze współczesną tragedię, nie pożyczając od Greków ich legend i tak też postrzegał „Nieporozumienie”¹⁷.

W postawie Jana, który wedle krytyk Mirosławy Krużewskiej zasłużył na komplement camusowskiej maksymy

¹⁴ Por. RAF: *Spektakl kreacji*. „Głos Wybrzeża” 1979, nr 12.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Por. D. M. Church: »*Le Malentendu*«: *Search for modern tragedy*. „French studies” 1966, nr 1(20), s. 35.

¹⁷ Por. M. A. Fresk Witt: *Imprisonment in Camus Modern Tragedies*: »*Les Justes*«, »*Requiem pour une nonne*«, »*Le Malentendu*«. „Comparative Drama” 1971, nr 1(5), s. 5.

o odpowiedzialnym aktorstwie¹⁸, krytyka nie upatrywała główniego tematu spektaklu – zwracano przede wszystkim uwagę na agonię matki i córki, ofiar wszechogarniającego absurdu, który zatrął ich umysły i dusze na długo przed przybyciem Jana. Nie pojawiły się głosy, że w spektaklu sytuacja powrotu syna stanowi tło dla pokazania relacji małżeńskich – żaden z recenzentów nie dostrzegł konfrontacji dwóch filozofii szczęścia: mężczyzny i kobiety¹⁹, za to jeden wyraził przekonanie, że widz traktujący dosłownie fabułę mógł dopatrzeć się w spektaklu akcentów melodramatu, przy czym upatrywał w nich tylko sposobu na to, aby unaocznic filozofię autora „Mitu Syzyfa”²⁰. Camus, pracując nad „Nieporozumieniem”, także uciekał się do efektów bardziej wskazanych dla melodramatu. Robił to po to, aby utrzymać zainteresowanie widza. Wystarczy w tym miejscu przypomnieć przyjęcie matki przez Jana po wypiciu przez niego zatrutej herbaty, czy decyzję bohatera, aby

¹⁸ Por. M. Kruszevska: *Nieporozumienie pana Camusa*. „Czas”, 05.11.1978.

¹⁹ Por. Maria, szczęśliwa małżonka, nie pochwała zamiaru Jana powrotu do domu incognito. Wolałaby rozwiązanie prostsze, by Jan powiedział matce, kim jest. Podpowiada mu zdanie, jakie powinien wypowiedzieć przy powitaniu z matką: „*A oto moja żona. Żyłem z nią w kraju, który kochaliśmy, nad morzem, w słońcu. Ale brakowało mi czegoś do szczęścia, dziś wy jesteście mi potrzebne*” [A. Camus: *Nieporozumienie – sztuka w trzech aktach...*, s. 9, albo: „*Oto moja żona. Żyłem z nią nad morzem w kraju pełnym słońca. Kochaliśmy ten kraj, ale nie byłem całkiem szczęśliwy i dzisiaj jesteście potrzebne mi obie*” [idem: *Nieporozumienie*. Tłum. M. Leśniewska. [w:] tenże, *Dramaty...*, s. 91]. Maria uważa, że w związku, w którym istnieje miłość, można się komunikować prosto. Rozmowa, w której Maria dopytuje się, dlaczego Jan nie chce w sposób prosty powiedzieć matce, że jest jej synem, ujawnia, zdaniem filolog romańskiej i teatrolog Krystyny Modrzejewskiej, różnice między podejściem kobiety i mężczyzny do rozstrzygania istotnych kwestii [por. K. Modrzejewska: *Postać męska we francuskim dramacie XX wieku*. Opole 2004, s. 44], a także potwierdza „*istnienie jakiejś strefy niedostępnej kobiecie, strefy, w której problemy mężczyzna musi rozwiązać sam, bez jej udziału*” [eadem: *Postać kobieca we francuskim dramacie XX wieku*. Opole 1999, s. 94].

²⁰ Por. RAF: *Spektakl kreacji...*

wrócić do żony Marty (Wanda Neumann) w tym samym momencie, kiedy trucizna już zaczynała działać²¹.

Kreacja Ireny Maślińskiej w roli Matki to temat, któremu recenzenci poświęcili bardzo dużo miejsca. Pisali na przykład: „*Maślińska wstrząsająca w scenach, gdy wszystkie losy już się dokonały*”²², „*z nieomylną intuicją oddaje Maślińska skamienienie wewnętrzne Matki, jej śmierć już za życia, wyjście poza sferę człowieczych doznań, bez możliwości powrotu i – ratunku*”²³, „*ból Matki ledwie przeziara przez twardą zewnętrzną powłokę*”²⁴, „*ileż kultury w tej aktorskiej dyskrecji i jak subtelne wyniesienie sprawy ponad rodzajowość przy zachowaniu jej zewnętrznych objawów!*”²⁵, „*Maślińska rysuje postać Matki, znużonej i słabej, lecz pod koniec wznoszącej się ku czystości ekspicyjnej (jak w dramacie antycznym)*”²⁶. Cała w czerni, skostniała, trochę chłopska, zwracająca uwagę swoją toporną gestykulacją i zmęczeniem – taka była tylko „z wierzchu”. Aktorka zbudowała dla swojej postaci wewnętrzną, ludzką warstwę emocji, dzięki czemu dla widzów było jasne, że Matka w głębi serca nie chciała morderstwa, marzyła jedynie o tym, aby wreszcie świat zostawił ją w spokoju. Maślińska stworzyła postać z zespołu najbardziej wysublimowanych dokonań „kameralnego teatru Hebanowskiego” – „*postać z tajemnicą*”²⁷.

Rolę Haliny Winiarskiej jako zamkniętej w sobie Marty, uciekającej od ludzkich uczuć, dźwigającej opętańczy bagaż nie-

²¹ Por. A. Camus: *Nieporozumienie – sztuka w trzech aktach...*, s. 36, 39, albo: A. Camus, *Nieporozumienie*, tłum. M. Leśniewska [w:] tenże, *Dramaty...*, s. 115, 118. W tych scenach można upatrywać także ironii tragicznej. Por. N. C. Chase: *Images of Man: »Le Malentendu« and »En Attendant Godot«*. „*Wisconsin Studies in Contemporary Literature*” 1966, nr 3(7), s. 295.

²² RAF: *Spektakl kreacji...*

²³ Ibidem.

²⁴ A. Żurowski: *Powrót...*

²⁵ Ibidem.

²⁶ W. Natanson: *Nieporozumienie...*

²⁷ A. Żurowski: *Powrót...*

zaspokojonej pasji, która po scenie morderstwa staje się „zastygłą ludzką formą”²⁸ uznano za jedyną dorównującą Maślińskiej. „Halina Winiarska daje Marcie jasność gestu, czystość ekspresji, tęsknotę i ból obywatelce się bez jednego zbędnego akcentu” – pisał Wojciech Natanson²⁹. Aktorka miała wydobyć z postaci Marty całą prawdę psychologiczną – determinację, siłę i wewnętrzną intensywność.

KOMUNIKOWANIE ABSURDU ŻYCIA I ŚMIERCI

Jan Kłossowicz tak oceniał reakcje widzów na „Nieporozumienie”: „*Problematyka filozoficzna sztuki Camusa, która kiedyś trafiała w niewypełnione miejsce, która odpowiadała zaniedbanym potrzebom, dzisiaj odbierana jest jak powtórka rozdziału z historii filozofii (...). Wszelkie problemy indywidualnej egzystencji, stosunku do bytu w ogóle, »puste niebo nad głową« i bunt skazanego na śmierć, pojęcia i problemy, z którymi dwadzieścia lat temu parło się całe pokolenie, teraz są jakby uśpione. W tym może główna przyczyna rozczarowania*”³⁰. Kłossowicz nie pisał wprost, jak historyk literatury Małgorzata Szpakowska w swoim eseju „Prośba o odpowiednie wykorzystanie Camusa” z lat siedemdziesiątych, że po latach to, co dawniej fascynowało i wydawało się nowe i wzniosłe u tego pisarza, zaczęło wydawać się płytkie i oczywiste, a to, co wywoływało głębokie wzruszenie, zaczęło odbierać jako podszyte śmiesznym patosem³¹, ale tak też rozumiem jego słowa. Odmiennosc języka literackiego, jakim posługiwał się Camus, wystarczała, aby w latach pięćdziesiątych w Polsce wzbudzić zainteresowanie jego pisarstwem. Przyciągał

²⁸ RAF: *Spektakl kreacji...*

²⁹ W. Natanson: *Nieporozumienie...*

³⁰ Jan Kłossowicz: *Nieporozumienie...* Zauważmy, że Kłossowicz wcale nie upatrywał rozczarowania spotkaniem z tekstem Camusa w paradoksalnej aforyście, zawartej w jego dramacie, nie ironizował także na temat „sprzedanej filozoficzności” dzieła, czy jego pseudointelektualizmu.

³¹ Por. M. Szpakowska: *Prośba o odpowiednie wykorzystanie Camusa*. [w:] eadem: *O kulturze i znachorach*. Kraków-Wrocław 1983, s. 47.

także, ponieważ skupiał się na problematyce jednostki, a ograniczona dostępność jego utworów dodatkowo potęgowała ich atrakcyjność. W latach siedemdziesiątych wyczulenie na problematykę społeczną i polityczną sprawiło jednakże, że zagadnienia indywidualnego bytu, poruszane przez Camusa, odeszły na dalszy plan, a – jak wnioskował eseista Andrzej Falkiewicz – myśl o totalnej zagładzie spychała w cień poczucie pojedynczego zagrożenia³². Czym byłaby przy niej śmierć Jana, bohatera „Nieporozumienia”, którą niejako sam na siebie ściągnął, śmierć jednego człowieka? Kłossowicz sądził, że widzowie właśnie z tego powodu patrzyli na spektakl w Teatrze Wybrzeże trochę jak na symboliczny czy alegoryczny dramat z dawnych lat i dostrzegali w nim więcej nostalgii, melancholii niż tragizmu ludzkiej egzystencji, podobnie jak sam recenzent. Jednocześnie nawiedzała go interesująca myśl, że siedzący na widowni byli w pewnym sensie podobni do bohatera „Nieporozumienia”. Jak Jan zanurzeni w chaosie własnych oczekiwań i intencji oddalali się od tego wszystkiego, co przejmowało, zaprzętało myśli pokolenia odkrywającego Camusa. „*A może po prostu bardziej myśleli o tym, jak żyć niż o tym, jak umrzeć i lepiej dla nich byłaby na nowo przeczytać »Dzumą« niż obejrzeć w teatrze »Nieporozumienie«?*” – pytał Kłossowicz³³. A może to, czego uczył Camus, zostało już tak mocno i wnikliwie przyswojone, tak bardzo stało się częścią ich postrzegania świata, że zapomnieli jak wiele zawdzięczają myśli egzystencjalistów?

„Nieporozumienie” opublikowane zostało w 1944 roku i wystawione jeszcze podczas okupacji niemieckiej w paryskim Théâtre des Mathurins. Ponieważ daty sytuują je w bliskim sąsiedztwie słynnego eseju pisarza, „Mitu Syzyfa” (1942), nie powinno zaskakiwać, że po premierze spektaklu w reżyserii Hebanowskiego krytycy doszukiwali się w dramacie prezentacji przez

³² Por. A. Falkiewicz: *Sytuacja polskiej dramaturgii*. [w:] idem: *Fragmety o polskiej literaturze*. Warszawa 1982, s. 5-40.

³³ Jan Kłossowicz: *Nieporozumienie...*

Camusa ludzkiej kondycji taką, jaką widział ją w latach czterdziestych ubiegłego wieku i w pierwszej kolejności postrzegali „Nieporozumienie” jako wyraz światopoglądu wybitnego twórcy, ważny dokument z dziejów kultury i myśli francuskiej. Spektakl na podstawie „Nieporozumienia” figurował tym samym jako przypomnienie światopoglądu Camusa³⁴.

Dramat pisarza, nie figurującego na liście „twórców teatralnych licencjonowanych”³⁵, w latach siedemdziesiątych w Polsce był już przede wszystkim świadectwem uwikłania się Camusa w bieg historii, ale i w świat własnych myśli, pośród których najważniejszą była ta o absurdalności losu. „*Od modnych współczesnych rzeczników rozpacz i zwątpienia różni Camusa brak hysterii*”³⁶ – pisał Michał Misiorny. Oczywiście, Camus w swojej twórczości zajmował się tematami związanymi z nieuchronnością śmierci, samobójstwem, cierpieniem psychicznym, stępieniem emocji, szaleństwem, poczuciem winy czy grozy, lecz chociaż camusowski Kaligula wołał do młodego Scypiona, po lekturze jego wiersza: „*temu wszystkiemu brak krwi*”³⁷, to pisarz podejmował wymienione wątki, jakkolwiek to zabrzmiało – z wycuciem i umiarem, czym wyróżniał się wśród innych pisarzy. Z tego nihilizmu wyprowadzał humanistyczne i humanitarne wnioski, do których tezy te, zgodnie z logiką, nie powinny wcale prowadzić. Być może właśnie ten wymykający się logice „*skok nad otchłanią nihilizmu*”³⁸ sprawił, że dzieła Camusa na scenie polskiej, kiedy

³⁴ Por. M. Misiorny: *Smutek Alberta Camusa...*

³⁵ B. Barut: *Albert Camus: Un écrivain scénique? Présence/absence du praticien dans la didascalie camusienne*. „Revue d'Histoire littéraire de la France” 2010, nr 1 (110), s. 157.

³⁶ M. Misiorny: *Smutek Alberta Camusa...*

³⁷ A. Camus: *Kaligula*. Tłum. M. Leśniewska. [w:] idem, *Dramaty...*, s. 48. Por. W. Natanson, *Dwie literatury – czy jedna? Czyli problem okrucieństwa*. [w:] idem, *Godzina dramatu*. Poznań 1970. s. 18-26.

³⁸ S. Sontag: *Notatniki Camusa*. [w:] eadem: *Przeciw interpretacji i inne eseje* [e-book]. Wydanie na podstawie: S. Sontag: *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Tłum. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski. Kraków 2011. Konwersja do formatów EPUB I MOBI: M. Widła. Dostęp: www.virtualo.pl, s. 163.

już najsilniejsza fala zainteresowania egzystencjalizmem w Polsce minęła, potrafiły jeszcze wzbudzać pewne emocje.

Paradoks, nad którym Camus pochyla się w „Micie Syzyfa” brzmi: jak my, ludzie, możemy tak wysoko wartościować życie, będąc w tym samym czasie w pełni świadomi naszej śmiertelności? „Nieporozumienie” nie jest rodzajem filozoficznego dochodzenia, podjętego w celu odpowiedzenia na to pytanie, a raczej dramatyzacją samego doświadczenia paradoksu, tkwiącego w pytaniu. Jak zauważył Edward Freeman, autor książki „The Theatre of Albert Camus: A Critical Study” dramat ten prezentuje absurd tak, jak gdyby był on „wszechstronną wrogą siłą”³⁹. Sam Camus streścił „Nieporozumienie” następującymi słowami: „Temat sztuki. Człowiek zamaskowany”⁴⁰. Odgrywanie przez Jana roli nieznanego przed rodziną jest formą tego, co pisarz nazywa „samobójstwem filozoficznym”⁴¹. Bohater wymyślił sobie pewien idealny scenariusz, do którego realizacji potrzebował odegrać własną, nową tożsamość. Robiąc to udawał, że jego działanie ma jakiś niezwykle ważny sens, podczas gdy w gruncie rzeczy wcale go nie miało. Pogrążony w swoim „planie”, w swojej „grze” wyalienował się od matki, siostry i żony, a jego własna śmierć z tego wynikająca, stała się, jak poetycko pisze badaczka dramatu francuskiego, Helen Tattam, „twarzą prawdy jego alienacji”⁴². W „Micie Syzyfa” Camus przedstawia śmierć jako pierwotne zło: „W świecie buntu śmierć przewyższa niesprawiedliwość. Jest to najwyższe nadużycie”⁴³. Fabuła „Nieporozumienia” przynosi na-

³⁹ E. Freeman: *The Theatre of Albert Camus: A Critical Study*. Methuen, London 1971, s. 65.

⁴⁰ A. Camus: *Carnets: mai 1935 – février 1942*, Gallimard, Paris 1962, s. 157.

⁴¹ Cyt. za: H. Tattam: *Existentialist ethical thought in the theatre of Gabriel Marcel, Albert Camus, and Jean-Paul Sartre*, [online]. [dostęp: 02.06.2015]. World Wide Web: http://theses.nottingham.ac.uk/1435/1/H_Tattam_MA_The_sis_2007.pdf, s. 27.

⁴² Ibidem.

⁴³ A. Camus: *Le Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, Gallimard, Paris 1942, s. 123.

tomiast naukę, że „niejasność [dwuznaczność? – J.R.] związana jest ze śmiercią”⁴⁴. Tylko człowiek autentyczny jest w stanie żyć tu i teraz. Matka Jana, jeszcze przed jego śmiercią, nie bez powodu pyta: „Czemu ten człowiek ma taką ochotę umierać?”⁴⁵ W „Człowieku zbuntowanym” Camus wyraża to jeszcze dosadniej: „Każda niejasność, każde nieporozumienie powoduje śmierć”⁴⁶.

Zdaniem recenzenta spektaklu Władysława Zawistowskiego, Camus bez wątpienia był egzystencjalistą i w świetle tej właśnie szkoły filozoficznej trzeba analizować jego dramat⁴⁷, zaś Andrzej Żurowski widział w „Nieporozumieniu” wykładnię (wyróżniającej się na tle innych „egzystencjalizmów”) idei „humanizmu do końca”, znamiennej dla systemu Camusa⁴⁸. Wspomniany przez Żurowskiego „humanizm do końca” to innymi słowy przeswiadczenie, iż byt człowieka, chociaż absurdalny, samym zaistnieniem sam siebie uzasadnia i chociaż żaden byt jednostkowy nie wymknie się tragicznej samotności i absurdałnej śmierci, to równoważną wartością i uzasadnieniem bytu ludzkiego jest wartość jego czynów, uwzględniających dobro drugiego człowieka.

Kiedy na pustej scenie zostawała tylko Maria, żona Jana, i w rozpacz przyzywała Boga, wchodził tajemniczy, niemy, stary służący, wygrywając przygnębiającą melodię na okarynie. Milcząca rola starego służącego, w którego wcielił się wspomniany już wcześniej Stanisław Dąbrowski, była osiągnięciem wzbudzającym interesujące uwagi krytyki. Pod koniec dzieła Camusa służący odwraca głowę i odmawia Marii pomocy, przez co może zostać utożsamiony z nieczułym, obojętnym na człowieka Bo-

⁴⁴ C. Davis: *Violence and Ethics in Camus*. [w:] idem: *The Cambridge Companion to Camus*. Red. E. Hughes. Cambridge 2007, s. 113.

⁴⁵ A. Camus: *Nieporozumienie – sztuka w trzech aktach...*, s. 26.

⁴⁶ A. Camus: *L'Homme révolté*. Gallimard. Paris 1951, s. 354.

⁴⁷ Por. W. Zawistowski: *Nieporozumienie*. „Głos Wybrzeża”, 06.10.1978, nr 229.

⁴⁸ Por. A. Żurowski: *Powrót...*

giem. W końcu „*jak Bóg – skazuje na samotność*”⁴⁹. „*W tym pomieszczeniu chciałoby się zapytać, co ma piernik do wiatraka, lecz nie bardzo wypada – wszak to przecież wielki Camus! Zdaje się, że to jest ta właśnie »dziura egzystencjalna«*”⁵⁰ – ironizowała recenzentka Mirosława Kruszewska. Nie istnieje Bóg, do którego człowiek mógłby zwrócić się w momencie największej słabości, najsilniejszej desperacji, a jeśli nawet istnieje, to nie jest to Bóg sprawiedliwy i współczujący – nie dla wszystkich oceniających spektakl taki wątek z Camusa zgadzał się z pozostałymi elementami jego „*Nieporozumienia*”. Marcie i Matce to przyziemna, wręcz odpychająca żądza pieniędzy⁵¹ i innego życia uniemożliwia moralną ocenę własnych czynów – wnioskowała Kruszewska – tymczasem autor naiwnie oskarża o to Boga, „*skazując Martę i Marię (...) na bzdurną scenę końcową, gdzie mowa o głupim szczęściu kamyków i lepkiem łożu*”⁵². „*Żegnaj siostró! Widzisz, wszystko jest łatwe. Możesz wybrać między bezmyślnym szczę-*

⁴⁹ P. Hopkins: *Camus's Failed Savior: »Le Malentendu«*. „*Rocky Mountain Review of Language and Literature*” 1985, nr 4(39), s. 251.

⁵⁰ M. Kruszewska: *Nieporozumienie pana Camusa...*; A. Camus, *Nieporozumienie*. Tłum. M. Leśniewska. [w:] tenże: *Dramaty...*, s. 134.

⁵¹ „*Pieniądz, zdobywający pozycję absolutną, zaczyna się uniezależniać od człowieka, a jednocześnie podporządkowuje go sobie, wyraża jego dążenia. Działa gwałtownie, wyznacza przeznaczenie postaci. Widać to najwyraźniej na przykładzie niezmiernie popularnej w pierwszej połowie XIX wieku tragedii losu Zachariasza Wenera »Dwudziestego czwartego lutego«, o rodzicach-mordercach z przypadku, którzy nie poznali syna wracającego do domu i zabili go dla jego pieniędzy jako bezimiennego podróźnego. Nie bez powodu ta opowieść ma wędrowny charakter i należy do europejskich pitawali. Jeszcze przed Wernerem przepracowywali ją dwukrotnie francuscy twórcy melodramatu (m.in. Pixérécourt), potem czynili to Korzeniowski, Rapacki, Rostworowski, Camus. Ujawnia się w niej bezpośrednio i w sposób natychmiastowy (...) działanie wyobcowanego pieniądza, transcendowanego do kategorii losu*” – pisała teatrolog Dobrochna Ratajczakowa. D. Ratajczakowa: *Dramat i »quinta essentia«, piąty żywioł świata* [online]. [dostęp: 12.02.2011]. World Wide Web: <http://literat.ug.edu.pl/pieniadz/0005.htm>

⁵² M. Kruszewska: *Nieporozumienie pana Camusa...*

*ściem kamieni a oślizgłym łóżem, w którym na ciebie czekamy*⁵³ – tymi słowami zwraca się Marta do Marii, zanim odbierze sobie życie.

„NIEPOROZUMIENIE” CAMUSA – SUKCES HEBANOWSKIEGO?

Prozę Camusa wyróżnia to, że ma ona charakter mocno filozoficzny, „tłumaczący”, „wyjaśniający”, przejawiający się nie tyle w konstrukcji powoływanych przez niego postaci, co raczej w poruszanej przez autora problematyce. Nie jest to tak widoczne w jego powieściach i opowiadaniach, ale bez wątpienia uderza w dramatach – są one rodzajem ogólnych szkiców, zarysów, i chociaż nie jest to nieodłączny skutek tego typu pisarstwa – daleko im do doskonałości artystycznej, pełne są skrótów i uproszczeń.

Tu dochodzimy do innych, istotnych cech twórczości teatralnej autora. Cóż z tego, że umiał egzystencjalistycznym motywom nadać tradycyjny kształt literacki: klarowność i rygor w duchu klasycznym, a swoim bohaterom nieraz niezwykłą jasność dylematu moralnego i aforystyczną celność wypowiedzi, kiedy w klimacie duchowym swoich utworów, a także w ich formie artystycznej, już w latach siedemdziesiątych mógł wydawać się mocno staroświecki. W teatrach dynamika widowiska wyparła już wtedy ze sceny prawie zupełnie siłę słów, która u Camusa drzemie w powściągliwej konstrukcji dramatycznej. Polscy recenzenci „Nieporozumienia” nie zgodziliby się z tezą, że sztuki Camusa wypełnia akcja czy jej oczekiwanie – takie opinie wydają mi się być zresztą mocno nieprzemyślane, a wychodziły przecież z ust wybitnych zagranicznych komentatorów⁵⁴. Mimo to, wysta-

⁵³ „Żegnaj siostrzo! Widzisz, że wszystko jest proste. Masz do wyboru głupie szczęście kamyków, albo lepsze łóże, gdzie na ciebie czekamy”, A. Camus: *Nieporozumienie*. Tłum. M. Leśniewska. [w:] tenże: *Dramaty...*, s. 59-60.

⁵⁴ Por. J. Guincharnaud: *Modern French Theatre*. New Haven 1961, s. 132.

wione przez Teatr Wybrzeże „Nieporozumienie” zostało przyjęte, przy kilku uwagach krytycznych, zaskakująco przychylnie. Spróbuję teraz wyczerpująco odpowiedzieć na pytanie: dlaczego?

„Nieporozumienie” bywa nazywane tragedią braku komunikacji⁵⁵. „Pojęciowa z natury mowa jest schematyczna i zbyt ogólna, by pomóc wyrazić indywidualne doświadczenie; [...] utrwalona w bezosobowych, sztywnych kliszach dowodzi swojej niedokładności, okazuje się więc raczej przeszkodą niż pomocą w prawdziwej komunikacji, bardziej zniekształceniem niż objawieniem złożoności naszej osobowości. Zamiast przełamywać mury izolacji, zamiast łączyć człowieka w powszechnym rozumieniu, język często służy do utrwalania i pogłębiania barier niezrozumienia, ponieważ nasze najgłębsze emocje – obawy, niepokoje, samotność, rozczarowania – giną zakopane pod warstwami powtarzalnych, pospolitych, zrutynizowanych i w istocie pustych frazesów⁵⁶ – to jedno z przesłań tego dramatu. Dlatego Camus przedstawia tragedię sztuki jako metafizyczną, ponieważ jest ona w całości metaforą ludzkiego losu⁵⁷. Ludzi izolują od siebie słowa – żaden dialog nie wydaje się możliwy pomiędzy bohaterami tak silnie osadzonymi w swojej samotności, którą dodatkowo pogłębia jeszcze nieumiejętność związłego wyrażenia własnych uczuć⁵⁸. Bohaterzy camusowskiego „Nieporozumienia” są niewyobrażalnie rozwlekli, nie rozmawiają, a raczej wygłaszają tezy filozoficzne, co dodatkowo pogłębia nieteatralność sztuki – „Nieporozumienie” jest prawie zupełnie pozbawione akcji scenicznej. Tylko Maria nie posługuje się metafizycznymi terminami, ale nie zmienia to faktu,

⁵⁵ Por. S. Bhat: *Understanding Errors: Withholding Communication in Albert Camus's »Misunderstanding« or Le »Malentendu«*. „Lapis Lazuli: An International Literary Journal” 2013, nr 2(3), s. 60, [online]. [dostęp: 02.06.2015]. World Wide Web: <http://pintersociety.com/vol-3-no-2autumn-2013/>

⁵⁶ E. Wąchocka: *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*. Kraków 2005, s. 27.

⁵⁷ Por. B. East: *Albert Camus, ou l'homme à la recherche d'une moral*. Editions du Cerf, Paris 1984, s. 37.

⁵⁸ Por. H. Tattam: *Existentialist ethical thought...*, s. 30.

że sztuczny i kwiecisty język stanowi, moim zdaniem, główny powód literackiego defektu bohaterów dramatu, w którym to przecież przemilczenia i słowa, a nie czyny, są dokumentami losu. Uznanie musi więc budzić w spektaklu Teatru Wybrzeże reżyserka myśl Hebanowskiego, „*którego zafascynował przede wszystkim rysunek wewnętrzny bohaterów, ich portret psychologiczny, atmosfera niepokoju i napięcia*”⁵⁹ – to, że reżyser nadał spektaklowi wymiar metafory o poplątanych drogach ludzkich dążeń i tragicznych nieporozumieniach, wyciągając esencję z tych sfer dramatu, gdzie gnieźdzą się jego techniczne wady.

Komunikowanie widzom realnego doświadczenia absurdu za pomocą słów – i tylko za ich pomocą – jest niezwykle trudne. Jak zaznaczyłam wcześniej, bohaterowie dramatu Camusa rozmawiają, a raczej wymieniają między sobą uwagi na temat świata, posługując się krystalicznie wręcz wypolerowanymi aforyzmami, które mogą zachwycać podczas lektury, ale z trudem bronią się, aby nie brzmieć pusto w teatrze. Chociaż abstrakcja bywa największym wrogiem dramaturga, recenzenci „Nieporozumienia” pochlebnie wspominali retoryczny wydzźwięk spektaklu. „*Spektakl ma ton bardzo czystej, spokojnej i taktownej retoryczności, która jest zewnętrzną powłoką gwałtownego dramatu, rozgrywającego się we wnętrzach*”⁶⁰ – pisał Michał Misiorny. Natomiast zdaniem Wojciecha Natansona tekst Camusa, aby mógł wybrzmieć przekonująco, wymaga od aktorów łączenia wysokiej, kunsztownej retoryki z realizmem sytuacyjnym i psychicznym, a reżyseria Hebanowskiego doskonale wypunktowała tekst, przez co na scenie nie zabrzmiał on zbyt retorycznie⁶¹.

Camus w „Nieporozumieniu” używa dwóch typów scen, aby odsłonić przed czytelnikami czy widzami najbardziej intymne myśli charakterów: typ zewnętrznego konfliktu pomiędzy bohate-

⁵⁹ B. Henkel: *W blasku gwiazdozbioru*. „Sztandar Młodych”, 16.12.1978.

⁶⁰ M. Misiorny: *Smutek Alberta Camusa...*

⁶¹ W. Natanson, *Nieporozumienie...*

rami i typ konfliktu wewnętrznego, widoczny szeroko w monologach. Sceniczna skuteczność tych, bądź co bądź, nie nowych form wyparowuje jednak w obliczu niezdolności Camusa do powołania piórem przekonywującego ludzkiego charakteru – postaci, której wybory i działania byłyby umotywowane, choćby w najmniejszym stopniu, czymś innym niż filozoficzne, abstrakcyjne teorie⁶². Jestem zdania, że wszelkie filozoficzne założenia, nawet najbardziej dyskusyjne, mogą zostać atrakcyjnie wyłożone w noweli, ale „wypowiedziane” na scenie „osłabiają” postaci na niej obecne, nie chronione już barierą, jaką stanowi zapis. Epickie (w znaczeniu opisowe, opowiadające) spojrzenie na świat daje pisarzowi ogromną szansę na podbicie i zjednanie sobie czytelników. Camus nie tylko nie zapomina o nim w swoich dramatach, ale także nawet na chwilę z niego nie rezygnuje. Jako pisarz teatralny mimo wszystko nie troszczy się o widza. Pisze dla czytelnika, a nie dla tego, kto przyjdzie do teatru, aby zobaczyć spektakl na podstawie jego tekstu – to wyraźne i niewątpliwe. Nie chcę osądzać autora za jego debiut dramatyczny, ale aby wykazać siłę przedstawienia w reżyserii Hebanowskiego, muszę teraz jak najszerzej wyciągnąć na wierzch niedoskonałości samego dramatu „Nieporozumienie”⁶³.

U Camusa, któremu teatr wydawał się atrakcyjnym, ale dla którego był – jak sądzę – uparcie wrogim medium, Matka, prosta kobieta, w równej mierze sympatyczna co okrutna, wyraża swoją wewnętrzną walkę wypowiadając abstrakcyjne, liryczne,

⁶² Por. A. Sonnenfeld: *Albert Camus as Dramatist: The Sources of His Failure*. „The Tulane Drama Review” 1961, nr 4, s. 114-115.

⁶³ Zdaję sobie sprawę z tego, że Camus dbał o to, aby jego utwory były otwarte na różnorodność interpretacji i wystrzegał się oczyszczania obrazu ludzkiego losu z zagadkowości i wieloznaczności w imię logiki i przejrzystości, w czym upatruję cech definiujących siłę literatury, jednak uchybień w *Nieporozumieniu* nijak nie da się połączyć z tą zaletą Camusa, jaką jest zwyczaj pozostawiania niedomkniętych drzwi. Nierzucające się w oczy pozostawienie niedomkniętych drzwi jako umiejętność najwyższej wagi dla pisarza, który chce być czytany, musi stanowić coś innego dla pisarza, który chce być, by tak rzec, „wystawiany”.

wysoko intelektualne sentencje, kłóćące się z jej zachowaniem, w czym Edward Freeman upatruje porażki autora dramatu⁶⁴. Tymczasem w spektaklu Hebanowskiego Irena Maślińska, wcielająca się w rolę Matki, miała swoim aktorstwem pogłębić jej postać – zbudować głęboko przemyślaną kreację na „*karkołamnym rozpięciu pomiędzy ponadindywidualną sprawą i charakterystycznością postaci*”⁶⁵. Także Halina Winiarska jako Marta była tak przekonująca, że żaden z recenzentów nie wskazał na niejasne powody jej zaangażowania w morderstwo⁶⁶. Nie uwidoczniła się więc zauważana przeze mnie sprzeczność wpisana w postać Marty w dramacie Camusa. Marta bowiem tęskni wyłącznie „słowami”, to znaczy pragnie wyrwać się w zamorskie ciepło i w spokój, może odnaleźć miłość, ale jest przy tym zimna, cyniczna, złośliwa, pozbawiona wszelkich skrupułów. Wystarczy przypomnieć o wybuchach liryzmu, pojawiających się u niej za każdym razem, kiedy wspomina się o słońcu, które wydają się nie mieć żadnego zakotwiczenia w jej naturze czy doświadczeniu. Przecież Marta jest pozbawiona jakichkolwiek ciepłych, ludzkich emocji – jak w takim razie ci, do których Camus kieruje swoje dzieło, mają wyobrazić sobie jej obsesyjną potrzebę ciepła i słońca? Jak mają uchronić się od przypuszczenia, że słońce nie jest niczym innym, jak tylko ulubionym symbolem Camusa i wyłącznie to tłumaczy jego obecność na kartach dramatu?⁶⁷ Czy Camus liczył się z tym, że odbiorca dramatu nie będzie mógł w pełni zrozumieć zimnego okrucieństwa Marty, zanim nie da ona filozoficznego wyjaśnienia

⁶⁴ Por. E. Freeman: *The Theater of Albert Camus...*, s. 61.

⁶⁵ A. Żurowski: *Powrót...*

⁶⁶ Por. A. Sonnenfeld: *Albert Camus as Dramatist...*, s. 116.

⁶⁷ Uważam, że jedyną „kobietą morza i słońca”, „kobietą śródziemnomorską” w *Nieporozumieniu*, jeśli w ogóle można użyć takiego określenia, jest Maria, żona Jana. Marta jest pochmurna, zamknięta, wiecznie niezadowolona, żyje abstrakcyjną ideą, Matka również nie dysponuje trzeźwym i szerokim obrazem rzeczywistości. W porównaniu z nimi Maria wydaje się niezwykle zrównoważona, łagodna, rozumiejąca.

swojego zachowania na końcu dzieła⁶⁸ i że będzie zadawał sobie pytanie: jak połączyć fakt, że bohaterka pragnie osiągnąć wymaginowane królestwo słońca, (niczym Kaligula – królestwo księżyc⁶⁹), a przy tym postrzega swoją zbrodnię jako bunt przeciwko absurdalności życia? Ten absurd nie jest wystarczająco podkreślony w spektaklu – widzowi, do jego zrozumienia, nie wystarcza kontynuowanie gry w tuszowanie tożsamości przez Jana⁷⁰.

Trudno nie podziwiać Hebanowskiego za to, że wystawił tę sztukę, po pierwsze wbrew temu, że czarno-białe postaci nie przydają jej wdzięku, po drugie dlatego, że język camusowskiego dzieła stawia bardzo trudne zadanie inscenizatorowi, nie biorąc już pod uwagę faktu, że w dramacie kryminalność intrygi przytłacza ogólne rozważania egzystencjalne, a zdekonspirowane od początku cele (nie motywy) działań bohaterów i przewidywalny rozwój akcji chwieją jego konstrukcją. Reżyser, który powrócił do tego kręgu swych scenicznych doświadczeń, jakie przysporzyły mu najwięcej sukcesów, to jest do kameralnego gatunku teatru refleksji i egzystencjalnego dialogu postaw, osiągnął cenny artystycznie rezultat. Zbudował nie tylko przedstawienie ascetyczne w formie, precyzyjne w prowadzeniu dialogu, współbrzące z tekstem dramatu⁷¹, ale także – co być może najbardziej wartościowe dla odbioru dzieła Camusa – pogłębiające go. Dużą uwagę zwrócił w sopockiej realizacji powrót Stanisława Hebanowskiego do sztuki kameralnej, to, że reżyser angażując nieliczną obsadę, unikając zarzutu mało unerwionej akcji spektaklu, wyraźnie, a przy tym

⁶⁸ „*Nawet matka mnie odrzuciła. On miał wszystko czego zapragnął, a ja byłam zawsze sama. Nienawidzę go! (...) A niech sobie umiera, jeżeli mnie już nie kocha!*” [A. Camus: *Nieporozumienie – sztuka w trzech aktach...*, s. 51], albo „*Nawet matka mnie odrzuciła. (...) Nienawidzę, nienawidzę go za to, że miał czego pragnąć! (...) Niech więc umiera, skoro nie jestem kochana*” – wyznaje Marta [A. Camus: *Nieporozumienie*. Tłum. M. Leśniewska. [w:] idem, *Dramaty...*, s. 127].

⁶⁹ Por. Idem: *Kaligula*. Tłum. W. Natanson. [w:] idem, *Dramaty...*, s. 18.

⁷⁰ Por. E. Freeman: *The Theater of Albert Camus...*, s. 61.

⁷¹ Por. J. Bajdor: *Francuska »Niespodzianka«...*

„dyskretnie rysował wewnętrzne pejzaże bohaterów i zawężające się między nimi napięcia”⁷², aby z sukcesem powrócić w „»krąg zaczarowany« – w krąg wielkiej tajemnicy i egzystencjalnego niepokoju poszukujących”⁷³.

Po prapremierze paryskiej w roku 1944 Gabriel Marcel tak pisał o „Nieporozumieniu”: „Jeśli przyjąć zwyczajne kryteria, sztuka p. Camusa (...) musi być oszczędzona surowo. Na kanwie, która mogłaby być utkana przez cierpiącego na manię prześladowczą Erckmanna-Chatriana [nazwisko, pod którym publikowali swe popularne powieści dwaj pisarze francuscy, Émile-Émile Erckmann (1822-1899) oraz Alexandre Chatrian (1827-1890) – J.R.] autor osnuwa postacie niezgrabne i powykrzywiane. Trzeba jednak od razu dodać, że taki punkt widzenia jest tutaj nieodpowiedni. Poprzez kanciastą symbolikę i obrazowanie czasem niemal infantylne, przejawia się, krok za krokiem, autentyczny niepokój, niepokój pisarza, niepokój naszych czasów. Aż w końcu widz czuje na karku dotknięcie lodowatej dłoni i przez moment serce przestaje mu bić”⁷⁴.

W 1976 roku z niepokoju czasów Marcela niewiele już pozostało. Camus nie był już w Polsce tak obecny, jak podczas wcześniejszych dwudziestu lat, zresztą także we Francji minął już okres, gdy jego proza w najwyższym stopniu fascynowała młodych Francuzów⁷⁵. Jak wnioskuje krytyk literacki Zygmunt Greń, chociaż w Polsce ukazywały się powieści i eseje Camusa, chociaż z powodzeniem grano jego „Kaligulę” (dramat doskonale przetłumaczony zaraz po wojnie przez Wojciecha Natansoną) na bardziej i mniej znanych scenach teatralnych, to kiedy „Nieporozumienie” wystawił „któryś z teatrów”⁷⁶, było już za późno na celne zrozumienie myśli pisarza, zamkniętego już w sloganach „anty-

⁷² A. Żurowski: *Powrót...?*

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Cyt. za: Jan Kłossowicz: *Nieporozumienie...*

⁷⁵ Por. Z. Greń: *Gdzie nas nie ma: szkice z podróży*. Poznań 1967, s. 184-194.

⁷⁶ *Iidem*: *Teatr zamknięty*. Wydaw. Literackie. Kraków-Wrocław 1984, s. 57.

faszysta” i „egzystencjalista”. W każdym razie w tym artykule starałam się wykazać, że „Nieporozumienia” nie odrącono tylko dlatego, że już Rostworowski napisał na ten sam temat swój dramat „Niespodziankę”. Sądzę, że pomimo podobnego motywu intrygi można z całą pewnością odrzucić przypuszczenie, że Camus zapożyczył się u Polaka, a i wspólne źródło inspiracji nie byłoby chyba powodem, dla którego „Nieporozumienie” nie miałyby wzbudzać zainteresowania wśród twórców teatralnych. Tym bardziej, że Rostworowski napisał także dramat o rzymskim cesarzu, a nie przeszkodziło to, jak zaznaczyłam na wstępie, w tym samym czasie co jego „Kajusa Cezara Kaligulę”, grać „Kaligulę” Camusa. Słabości dramatu Francuza, wymienione w toku wywodu, jakie Hebanowski zatuszował w swojej inscenizacji, są zdecydowanie bardziej przekonującą odpowiedzią na pytanie, dlaczego tekst z 1944 roku tak późno i tak rzadko gościł na polskiej scenie.

BIBLIOGRAFIA:

1. Bajdor J.: *Francuska «Niespodzianka»*. „Trybuna Ludu”, 13.12.1978.
2. Barut B.: *Albert Camus: Un écrivain scénique? Présence/absence du praticien dans la didascalie camusienne*. „Revue d'Histoire littéraire de la France” 2010, nr 1 (110).
3. Bhat S.: *Understanding Errors: Withholding Communication in Albert Camus's »Misunderstanding« or »Le Malentendu«*. „Lapis Lazuli: An International Literary Journal” 2013, nr 2(3), [online]. [dostęp: 02.06.2015]. World Wide Web: <http://pintersociety.com/vol-3-no-2autumn-2013/>
4. Camus A.: *Carnets: mai 1935 – février 1942*, Gallimard, Paris 1962.
5. Camus A.: *Dramaty*. Tłum. W. Natanson, M. Leśniewska, W. Błońska, J. Błoński. Kraków 1987.

6. Camus A.: *Le Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, Gallimard, Paris 1942.
7. Camus A.: *L'Homme révolté*. Gallimard, Paris 1951.
8. Camus A.: *Nieporozumienie – sztuka w trzech aktach*. Tłum. J. Pawłowiczowa. Gdańsk 1978.
9. Camus A.: *Théâtre, Récits, Nouvelles*. Red. Roger Quilliot, Gallimard, Paris 1962.
10. Chase N.C: *Images of Man: »Le Malentendu« and »En Attendant Godot«*. „Wisconsin Studies in Contemporary Literature” 1966, nr 3(7).
11. Church D. M.: *»Le Malentendu«: Search for modern tragedy*. „French studies” 1966, nr 1(20).
12. Ciechowicz J.: *Myślenie teatrem*. Gdańsk 2000.
13. East B.: *Albert Camus, ou l'homme à la recherche d'une moral*. Editions du Cerf, Paris 1984.
14. Falkiewicz A.: *Fragmenty o polskiej literaturze*. Warszawa 1982.
15. Falkiewicz A.: *Mit Orestesa: szkice o dramaturgii współczesnej*. Poznań 1967.
16. Freeman E.: *The Theatre of Albert Camus: A Critical Study*. Methuen, London 1971.
17. Fresk Witt M. A.: *Imprisonment in Camus Modern Tragedies: »Les Justes«, »Requiem pour une nonne«, »Le Malentendu«*. „Comparative Drama” 1971, nr 1(5).
18. Greń Z.: *Gdzie nas nie ma: szkice z podróży*. Poznań 1967.
19. Greń Z.: *Teatr zamknięty*. Kraków-Wrocław 1984.
20. Guincharnaud J.: *Modern French Theatre*. New Haven 1961.
21. Henkel B.: *W blasku gwiazdozbioru*. „Sztandar Młodych”, 16.12.1978.
22. Herbert Z.: *Wybór wierszy*. Warszawa 1983.
23. Hopkins P.: *Camus's Failed Savior: »Le Malentendu«*. „Rocky Mountain Review of Language and Literature” 1985, nr 4(39).

24. Jakubczuk R., *Entre la protestation tragique et la révolte dramatique: Camus et Rostworowski*. Lublin 2009.
25. Kłossowicz J.: *Nieporozumienie*. „Literatura” 1979, nr 1.
26. Kruszevska M.: *Nieporozumienie pana Camusa*. „Czas”, 05.11.1978.
27. Misiorny M.: *Smutek Alberta Camusa*. „Trybuna Ludu” 1978, nr 253 (25.10.1978).
28. Modrzejewska K.: *Postać kobieca we francuskim dramacie XX wieku*. Opole 1999.
29. Modrzejewska K.: *Postać męska we francuskim dramacie XX wieku*. Opole 2004.
30. Natanson W.: *Godzina dramatu*. Poznań 1970.
31. Natanson W.: *Nieporozumienie*. „Życie Warszawy” 1978, nr 297 (15-12-1978).
32. Osiński Z.: *Hebanowskiego Teatr 5*. „Nurt” 1965, nr 1.
33. Popiel J.: *Rostworowski i Camus*. „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 6.
34. Program teatralny. *Niespodzianka*. Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego w Zielonej Górze. Reżyseria: E. Kołogórska. Premiera: 25.05.1968. Zielona Góra 1968.
35. Program teatralny. *Niespodzianka*. Teatr Nowy w Poznaniu. Reżyseria: K. Ziemiński. Premiera: 21.10.1972. Poznań 1972.
36. RAF: *Spektakl kreacji*. „Głos Wybrzeża” 1979, nr 12.
37. Ratajczakowa D.: *Dramat i »quinta essentia«, piąty żywioł świata* [online]. [dostęp: 12.02.2011]. World Wide Web: <http://literat.ug.edu.pl/pieniadz/0005.htm>
38. Sonnenfeld A.: *Albert Camus as Dramatist: The Sources of His Failure*. „The Tulane Drama Review” 1961, nr 4.
39. Sontag S.: *Przeciw interpretacji i inne eseje* [e-book]. Wydanie na podstawie: S. Sontag: *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Tłum. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żu-

- kowski. Kraków 2011. Konwersja do formatów EPUB I MOBI: M. Widła. Dostęp: www.virtualo.pl
40. Szpakowska M.: *O kulturze i znachorach*. Wydawnictwo Literackie. Kraków-Wrocław 1983.
41. Szydłowski R.: »Kaligula« na scenach Warszawy i Wrocławia. „Trybuna Ludu” 1971, nr 92 (02.04.1971).
42. Tattam H.: *Existentialist ethical thought in the theatre of Gabriel Marcel, Albert Camus, and Jean-Paul Sartre*. [online]. [dostęp: 02.06.2015]. World Wide Web: http://etheses.nottingham.ac.uk/1435/1/H_Tattam_MA_Thesis_2007.pdf
43. *The Cambridge Companion to Camus*. Red. E. Hughes. Cambridge 2007.
44. Wąchocka E.: *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*. Kraków 2005.
45. Zawistowski W.: *Nieporozumienie*. „Głos Wybrzeża”, 06.10.1978, nr 229.
46. Żurowski A.: *Powrót*. „Teatr” 1978, nr 24.

Keyword: The Misunderstanding, Albert Camus, Stanisław Hebanowski, absurd, death.

Summary: In 1976 Stanisław Hebanowski, a theater director, has staged on the scene of the Wybrzeże Theatre “The Misunderstanding” – a play written in 1943 in occupied France by Albert Camus. This spectacle was significant for Hebanowski, not only because of its evaluation, which shows that the weakness of the Camus’ play have been overcome on the scene, what author of the article demonstrates. “The Misunderstanding” by Hebanowski is also interesting for philosophical thought because of the votes of reviewers of spectacle, circulating around the question about timeliness of the consideration about the absurdity of life and death of the individual in the 70s in Poland. Joanna Roś analyzes this comments and draws conclusions from them.

Joanna Roś – ur. 1989, doktorantka Interdyscyplinarnych Humanistycznych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Warszawskim. Absolwentka Wydziałów Filozoficznych: Akademii „Ignatianum” oraz Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Artykuły, związane przede wszystkim z dziełem Alberta Camusa i Jeana Paula Sartre’a, publikowała w pismach naukowych, literacko-artystycznych i muzycznych, np. w „Analizie i Egzystencji”, „Nowym Filomacie”, „Masce”, „Rozprawach Humanistycznych”, „Ricie Baum” i „Meakulturze”. Próbuje sił m.in. w adaptacjach teatralnych dzieł literackich (laureatka Ogólnopolskiego konkursu literackiego „Adaptacje” na scenariusz adaptacji dzieła literackiego czy Ogólnopolskiego konkursu literackiego im. Stanisława Grochowiaka w kategorii: dramat i słuchowisko radiowe). Kontakt: joanna.katarzyna.ros@gmail.com

