

Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie

P r o g r a m



WILLIAM FAULKNER



ALBERT CAMUS

Mówiąc o *Azylu*, André Malraux powiedział, że Faulkner wprowadził powieść kryminalną do tragedii antycznej. To prawda. W każdej tragedii jest trochę z powieści kryminalnej (na przykład *Hamlet*; albo *Edyp*). Faulkner, który wie o tym, nie zawahał się: jego bohaterowie i zbrodniarze są wzięci z gazet dzisiejszych. Tak więc *Requiem*, moim zdaniem, jest jedną z nielicznych tragedii współczesnych.

W swoim kształcie oryginalnym *Requiem* nie jest sztuką. To zdialogizowana powieść. Ale jej nasycenie jest dramatyczne. Najpierw dlatego, że tajemnica odsłania się zwolna, oczekiwanie tragiczne wciąż jest podtrzymywane. Następnie dlatego, że konflikt, który przeciwstawia bohaterów ich losowi — wokół zabójstwa dziecka — jest konfliktem mogącym znaleźć rozwiązanie jedynie w zgodzie na ten los.

Myśl o adaptacji *Requiem* powziąłem nie tylko dlatego, że uważam Faulknera za największego pisarza amerykańskiego, ale przede wszystkim dlatego, że problem nowoczesnej tragedii, obok technicznych problemów sceny, jest jedynym, który interesuje mnie w teatrze. Faulkner w swoim *Requiem* przybliżył czas, w którym tragedia, osadzona w naszej historii, znajdzie dla siebie miejsce także na naszych scenach. Jego postaci są współczesne, a jednak w zasięgu tego samego losu, który miażdżył Elektry i Orestesa. Tylko wielki artysta mógł odważyć się na wprowadzenie do naszych mieszkań wielkiej mowy, bólu i upokorzenia. Nie jest również przypadkiem, że dziwną religię Faulknera wyznaje w tej sztuce czarna morderczyni i prostytutka. Przeciwnie, ten skrajny kontrast zawiera w sobie ludzką wielkość *Requiem* i całego dzieła Faulknera.

Dodajmy na koniec, że głównym problemem tragedii współczesnej jest problem języka. Osoby w marynarkach nie mogą mówić tak jak Cassandra i Tytus. Ich język musi być jednocześnie dość prosty, by być naszym, i dość wielki, by osiągnąć tragizm. Faulkner, jak sądzę, stworzył taki język. Moim wysiłkiem było znaleźć jego odpowiednik francuski i nie zdradzić dzieła i autora, którego podziwiam.

Albert Camus

(Wstęp do programu paryskiego, 1956)

Od tłumacza..

Albert Camus w nocie do programu paryskiego przedstawienia *Requiem dla zakonnic*, które w jego reżyserii wystawił teatr Mathurins w 1956. określił swój stosunek do faulknerowskiego dzieła i wyłożył powody, dla których *Requiem* zaadaptował. Niewiele do tego tekstu można by dodać. Może tylko dwie kwestie, o których Camus napomyka, domagają się jeszcze wyjaśnień. Pierwsza z nich, to problem adaptacji utworu w sensie warsztatowo-technicznym; druga, to kwestia języka.

Requiem Faulknera, ciąg dalszy *Azylu*, nazywa Camus „powieścią zdialogizowaną”. W istocie, jest to powieść zdialogizowana, choć ma wszystkie cechy (zewnętrzne) utworu scenicznego: Faulkner podzielił *Requiem* na akty i sceny, cały tekst sprowadził do dialogu; mimo to jego *Requiem* nie jest sztuką; kształt sceniczny nadał mu Camus. Jeśli Faulkner napisał tragedię do czytania, Camus sprawił, że jest ona tragedią do oglądania. Koncepcja — konfliktu, postaci, akcji — jest Faulknera; teatr jest dziełem Camusa. Publiczność oceni jak bardzo fachowym w sensie roboty teatralnej, znajomości praw sceny, zasad sceny.

Requiem napisał człowiek teatru. Ale i autor dostatecznie określony przez własny styl, żeby ten styl znalazł odbicie w każdym jego tekście. Camus powiada, że nie chciał zdradzić Faulknera. Rzeczywiście, nie zdradził go; ale w granicach własnego stylu. Nie mógł przestać być sobą i zdanie Faulknera — rozbudowane, pełne mrocznych podtekstów, gardzące wszelką bezpośrednią jasnością, barokizowane nawet — natrafiło na jego własne: krótkie, jasne, wyważone nawet wówczas, gdy wznosi się do krzyku. Jest za tym zdaniem tradycja pięknego piarstwa francuskiego, o której nic nie wie i wiedzieć nie chce Faulkner; Camus należy do niej, jest z niej także w *Requiem*. Tak więc bohaterowie Faulknera, wypowiadając myśli Faulknera, mówią

językiem pisarza francuskiego. Tragedia, która dzieje się w mitycznym hrabstwie Yoknapatowpha, w południowych stanach Ameryki, przesuwa się ku brzegom Morza Śródziemnego, skąd wyszła pierwsza tragedia. I jest w tym może jakiś dyskretny sens symboliczny.

Joanna Guze

WILLIAM FAULKNER
REQUIEM DLA ZAKONNICY

Sztuka w 2 częściach i 7 obrazach

Adaptacja:
ALBERT CAMUS

Przekład:
Joanna Guze

OBSADA

TEMPLE STEVENS	— ALEKSANDRA ŚLĄSKA	GUBERNATOR	— STANISŁAW KWASKOWSKI
NANCY MANNIGOE	— MIROSLAWA DUBRAWSKA	SĘDZIA	— STANISŁAW LIBNER
GOWAN STEVENS	{ — BOGUSZ BILEWSKI — ZBIGNIEW CYBULSKI	PETER	— ROMAN WILHELMI
GAVIN STEVENS	— JÓZEF KOSTECKI	TUBBS	— MARIAN RULKA

Dwie przerwy

REŻYSERIA — JERZY MARKUSZEWSKI

ASYSTENT REŻYSERA — ROMAN WILHELMI

DEKORACJE — ANDRZEJ STRUMILŁO

KOSTIUMY — JADWIGA GRABOWSKA

Czy istnieje »czarna« tradycja?

(...) Uważa się Hemingwaya i Faulknera za pisarzy spontanicznych, odkrywców, wyrosłych niespodzianie z doświadczenia Wielkiej Depresji. Tymczasem krytyka amerykańska (np. Alfred Kazin) z uporem ich traktuje jako kontynuatorów. Czego mianowicie? Niedawno jedno z pism zwróciło się do trzydziestu młodych publicystów literackich, zwolenników linii jak najbardziej „czarnej”, zapytaniem, kogo uważają za największego pisarza amerykańskiego. Według hierarchii, widzianej z naszego podwórka, winni oni wymienić Faulknera — tymczasem większość wybrała Hermana Melville. Rezultat tej ankiety musi u nas wywołać zdziwienie. Wznowienie „Moby Dicka” ukazało się co prawda, w znakomitym przekładzie Zielińskiego, książka jednak nie miała żadnej recepcji. Recenzenci ją skwitowali, nakład, jak się zdaje, rozszedł się wśród uczniów zainteresowanych wątkiem awanturczym, ale nikt nie zatrzymał się serio nad tą pozycją uważaną za drugorzędny przyczynek bibliograficzny do dziejów romantyzmu na innych kontynentach.

Melville tymczasem wśród swoich rodaków uchodzi za pisarza, który najpełniej wyraził ową dwoistość kultury amerykańskiej, istniejącą jak widać od wieku. „W okresie gdy Emerson formułuje metafizykę sukcesu, jako hasło dla narodu amerykańskiego, Melville, przeciwstawiając się swojemu społeczeństwu, gloryfikuje klęskę” — pisze Kazin. „Wielkim może być tylko ten, kto poznał upadek” — powtarza Melville i demonstrowa tę tezę na dziejach kapitana Ahaba, który w obsesjonalnej pogoni za Białym Wielorybem traci życie, okręt i całą załogę. Jeszcze dobitniej widać „czarne prekursorstwo” Melville’a w powieści „Pierre”, mającej również ukazać się po polsku. Jej bohater odkrywa, że jego ojciec miał nieślubną córkę; wiedziony niejasnym nakazem moralnym, żeni się z ową własną półsiostrą, wmięszany jest skutek tego w potworne intrygi rodzinne i za-

bija swego kuzyna, uwięziony wraz z Izabellą, popełnia z nią razem samobójstwo. Otóż książka ta znajduje zdumiewający odpowiednik w „Dzikich palmach”, wydanym po polsku, znakomitym romansie Faulknera. Bohater Faulknera uwodzi cudzą żonę i ucieka z nią od cywilizacji w przekonaniu, że powszednie życie z nią w warunkach „respectability and prosperity” jest powolną agonią moralną, zabijającą jedyną wartość w życiu: miłość. W tej upartej dezercji bohater — lekarz z zawodu — zmuszony jest, w prymitywnych warunkach, dokonać spędzenia płodu swej kochanki, przy czym ona umiera. Harry zostaje skazany na dożywotnie więzienie; otrzymuje od sprzyjającego mu pierwszego męża Charlotty cyjankali, które wyrzuca jednak przez okno. Skoro nie ma miłości, jedynie cierpienie może przedstawiać dla niego pewną wartość. „Dzikie palmy” wyrażają, tę samą co u Melville’a, zacięłą odmowę życia, proponowanego bohaterowi przez regularne społeczeństwo.

Zarówno Melville jak Faulkner, a także Hemingway, przedstawiają więc dwie możliwości wyboru: dobrobyt możliwy do osiągnięcia, lecz bez wartości, albo też ambicja rzędu moralnego, niemożliwa do realizacji wskutek ułomności człowieka oraz niedorzeczności życia, które zmusza bohatera do łamania norm społecznych. Punktem wyjścia jest tu więc zawiedzione marzenie o osiągnięciu doskonałości duchowej, stąd rozpacz, protestacyjna brutalność, nihilizm; zjawia się wreszcie propozycja „męskiej akceptacji świata” (Hemingway) czy „znoszenia cierpienia” (u Faulknera). Czarna literatura czerpie więc swój sławny nihilizm nie z głowy Jowisza, skąd jakoby właśnie wyskoczyła, lecz z zawiedzionego idealizmu — ten zaś posiada przesłanki w tradycji literackiej.

Jest to spadek purytanizmu; krytycy amerykańscy wręcz mówią o stylizacji kazania w czarnym romansie. Melville posługuje się wprost językiem biblijnym; u Faulknera, Warrena, Mailera uderza nalot retoryki, którego nie są w stanie osłabić najbrudniejsze przekleństwa. Ta geniza objaśnia jaskrawą zawziętość owego piśmiennictwa, jego oddzielność, odmowę kolaboracji; strofujący kaznodzieja znajduje się na specjalnych papierach i ma prawo do znacznej przesady, nie narażając się na wyrzucenie za drzwi.

(...) Oczywiście czarna literatura amerykańska będzie miała inne znaczenie, jeśli potraktujemy ją nie jako abstrakcyjną, nihilistyczną kosmogonię, jedyną, niepowtarzalną, roztrza-

skującą wszystko co po drodze, lecz jak polemiczny system moralny, wyrosły z tradycji swojej cywilizacji; jej ludzkie wartości będą wówczas mogły być wcielone w ramy kultury socjalistycznej, której nowe przesłanki, złani potem, usiłujemy jakoś ustalić.

Zygmunt Kalużyński
(„NOWY KALIBAN”)

Kilka wypowiedzi krytyki francuskiej

„*Requiem dla zakonnic* mogłoby być jedynie zwykłą sztuką kryminalną, a jest tragedią w klasycznym rozumieniu słowa. Tragedią, ponieważ w głównej postaci kryją się, z samej jej natury, elementy budujące jej los. Tragedią w swoim nasyceniu i wielkości niemal bezbłędną. Także w swoim języku, który, choć prosty, potrafi wznieść się na wyżyny stanów duszy, które wyraża”.

(Jean Guignebert, *Liberation*)

„Mógłby to być Guignol i nic więcej. Dzięki talentom autora i adaptatora, które się uzupełniają, a nawet podnoszą wzajemnie, *Requiem* jest prawdziwą tragedią, gęstą, nasyconą, jednolitą, bez luk, bez pustych miejsc.”

(Paul Gordeaux, *France-soir*)

„Jeśli tragedia jest konfliktem dramatycznym, którego zasada sprowadza się do podstawowej i rozdzierającej dwuznaczności losu ludzkiego, do tego wszystkiego, co w każdym życiu zmagającym się z czasem i lękiem, ze złem i ze śmiercią, jest nieuleczalnego i nieodwracalnego, można mówić o tragedii w związku z *Requiem*.”

(Max Favalelli, *Paris-presse*)

„Rewelacja? Więcej: wydarzenie. Znajdujemy się w obliczu tego, co teatr może dać najlepszego i najszlachetniejszego. Tak, i niechaj wybaczą mi ci wszyscy, którzy czują się dotknięci tą historią, której bohaterami są krew, śmierć i płęć. Nigdy, od czasów Dostojewskiego, nie powstało dzieło tak głęboko i tak subtelnie chrześcijańskie.”

(Morvan Lebesque, *Carrefour*)

„Ta biografia, skażona i posepna, jest prwodziwym poematem, rozdzierającą muzyką.”

(Robert Kemp, *Le Monde*)

Futro w którym występuje p. Aleksandra Śląska wypożyczono z Krakowskich Zakładów Futrzarskich, Kraków, ul. Rzemieślnicza 5

BIEŻĄCY REPERTUAR

Scena Główna

W. SHAKESPEARE — RYSZARD III
L. SCHILLER — KRAM Z PIOSENKAMI
M. FRISCH — ANDORRA

Scena 61

J. ABRAMOW — REMANENT
ST. GROCHOWIAK }
J. KRASIŃSKI } — STWORZENIE ŚWIATA
J. JANICKI }

W przygotowaniu

J. ABRAMOW, A. JARECKI — DUŻE JASNE
JOHN WHITING — DEMONY
KAZIMIERZ BRANDYS — INKARNO
AGNIESZKA OSIECKA — NOWY KRAM
Z PIOSENKAMI

Cena zł 390

Okladka zastępcza

Druk RSW „Prasa”, Warszawa, ul. Tarczyńska 8. Zam. 1693 H-24



TEATR „ATENEUM”

**REQUIEM DLA ZAKONNICZY
(Requiem pour une nonne)**

**William Faulkner
adaptacja: Albert Camus**

Przekład: JOANNA GUZE

Reżyseria: JERZY MARKUSZEWSKI

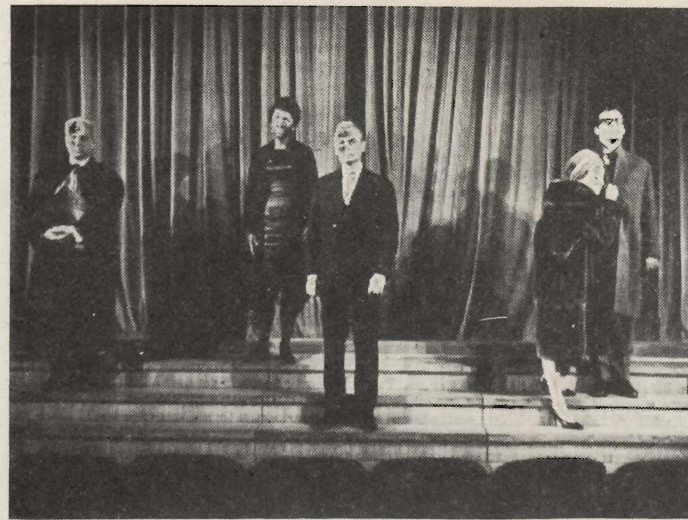
Dekoracje: ANDRZEJ STRUMIŁŁO

Kostiumy: JADWIGA GRABOWSKA

Premiera 22 czerwca 1963 r.



1



3

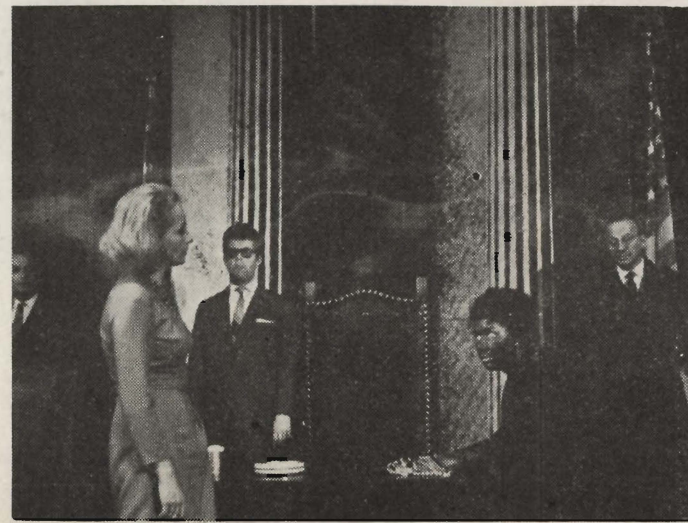


5

1. A. Śląska (Temple Stevens), M. Rulka (Tubbs), M. Dubrawska (Nancy Mannigoe)
2. A. Śląska (Temple Stevens)
3. S. Libner (Sędzia), M. Dubrawska (Nancy Mannigoe), J. Kostecki (Gavin Stevens), A. Śląska (Temple Stevens), Z. Cybulski (Govan Stevens)
4. A. Śląska (Temple Stevens), Z. Cybulski (Govan Stevens), M. Dubrawska (Nancy Mannigoe), S. Kwaskowski (Governator)
5. Z. Cybulski (Govan Stevens)
6. J. Kostecki (Gavin Stevens)
7. M. Dubrawska (Nancy Mannigoe)
8. A. Śląska (Temple Stevens)



2



4



6



7



8

REPERTUAR BIEŻĄCY:

RYSZARD III — William Shakespeare. Insce-
nizacja i reżyseria — Jacek Woszczerowicz. Sce-
nografia — Wojciech Sיעiński. Muzyka — Ta-
deusz Baird.

KRAM Z PIOSENKAMI — Leon Schiller. Re-
żyseria i choreografia — Barbara Fijewska. Sce-
nografia — Wojciech Sיעiński. Kierownictwo
muzyczne — Stanisław Ursztein.

ANDORRA — Max Frisch. Reżyseria — Janusz
Warmański, Dekoracje — Andrzej Sadowski.
Kostiumy — Zofia Wierchowicz. Muzyka — Ta-
deusz Baird.

REQUIEM DLA ZAKONNICZY — William
Faulkner. Adaptacja — Albert Camus. Reży-
seria — Jerzy Markuszewski. Dekoracje — An-
drzej Strumiłło. Kostiumy — Jadwiga Grabow-
ska.

DUŻE JASNE — Jarosław Abramow i Andrzej
Jarecki. Reżyseria — Jerzy Markuszewski. Sce-
nografia — Wojciech Sיעiński. Ilustracja mu-
zyczna: orkiestry Ochotniczych Straży Pożar-
nych.

SCENA 61:

REMANENT — Jarosław Abramow. Reżyseria
— Jerzy Markuszewski. Scenografia — Andrzej
Sadowski.

BIAŁE NOCE — Fiodor Dostojewski. Prze-
kład — Władysław Broniewski. Reżyseria —
Wanda Laskowska. Scenografia — Andrzej Sa-
dowski.

W PRZYGOTOWANIU:

INKARNO: — Kazimierz Brandys

KONDUKT — Bogdan Drozdowski

PIĘĆ PYTAŃ I NIC WIĘCEJ — Ryszard Smo-
żewski.