



Teatr im. Słowackiego w Krakowie: „Więźniowie z Altony” Sartre’a.
 Maria Kościalkowska (Lena) i Andrzej Balcerzak (Franz). Reżyseria:
 Bronisław Dąbrowski, scenografia: Andrzej Cybulski

Sartre

NIEMCY

W EGZYSTENCJALISTYCZNYM ZWIERCIADLE

MARIA CZANERLE

WIEŹNIOWIE Z ALTONY
 pojawili się u nas po-
 przedzeni famą rewela-
 cji. Wielki Sartre napisał
 sztukę o wielkim problemie,
 Jaszcz potwierdził, że sztuka

jest postępową i świetną, cze-
 goż więcej mogą pragnąć tea-
 try w kraju takim jak Pol-
 ska?

Sartre istotnie lubi ważne
 problemy. Prawie każdy jego

dza wnioski jak nakręcona
 katarynka; albo gdy zmienia
 się w „słup soli”, oburzona
 anegdotą Kapitana; albo gdy
 dowcipnie organizuje końcową
 ucieczkę z Nieznajomym. Po-
 dobna metoda wyprowadzania
 mechanizmu gry z pewnych
 założeń podstawowych (i z po-
 dobna inwencją) stosuje Sta-
 nisław Wyszyński jako Książę:
 wszystko, od brzmienia
 głosu aż po sposób patrzenia
 i trzymania głowy podyktowa-
 ne jest wolą rządzenia (tj.
 kierowania cudzym losem,
 bardziej niż własnym).

Wojciech Pokora (Rudolf) i
 Józef Duriasz (Starzec z gór)
 grają na jednej nucie; wyda-
 je mi się, że Starzec istotnie
 powinien się ograniczyć do
 takiej właśnie jednokierunko-
 wości, natomiast Rudolf prze-
 bywa ewolucję od schematu
 ślepej miłości, do banału des-
 peracji. W takim też sensie,
 od kabotynizmu sceptycznego

do miłosnego, podąża Lud-
 wik Pak, jako Poeta.

Jeden z recenzentów, które-
 go zawsze czytam chętnie,
 Andrzej Jarecki, nazwał grę
 Mieczysława Stoorą genialną.
 Rozumiem, że Jareckiego za-
 ciekawiła intensywność stoso-
 wanych przez Stoorę środków
 aktorskich. Ale czy nadmiar
 gestów, czasem aż inflacyjny,
 nie przeszkadza umieszczeniu
 postaci na tle całego przed-
 stawienia?

Kto wie, czy nie skutecz-
 niejsza jest metoda stosowana
 przez innych aktorów, np.
 przez Jerzego Magórskiego,
 Mariana Trojana i Stefana
 Wronckiego, jako trzech chło-
 pów, którzy nie przestając być
 ani chwili chórem, indywi-
 dualizują przecież swe posta-
 cie lekkim efektem gestu, za-
 słuchania, czy wyrażania nie-
 wiary?

WOJCIECH NATANSON

utwór jest filozoficznym rebusem na temat współczesny i ważny. Sartre lubi mocne przyprawy. Sartre'owska filozofia i sartre'owska patologia spowijają owe ważne problemy jak pajęczyna muchę. Ale mucha otulona misterną siecią sartre'owskich przypraw przestaje być podobna do muchy.

Więźniowie z Altony dotykają może największego problemu moralnego naszych czasów: odpowiedzialności ludobójców za własne zbrodnie. Sartre chciał napisać sztukę o Algerii, ale we Francji o Algerii pisać nie wolno, więc napisał sztukę o Niemcach i niemieckich zbrodniarzach wojennych. Wybrał konkretny temat, konkretną sytuację historyczną, bardziej konkretną niż w *Brudnych rękach*, z ludźmi o ściśle określonych biografiiach, jak w *Niemcach* Kruczkowskiego. Nie uciekł się do metafory, nie przywdział swoich postaci w historyczne kostiumy, jak w *Diable i Panu Bogu*. Zamierzył na przykładzie rodziny niemieckiego potentata przemysłowego i patrycjusza pokazać problem ludzi, którzy „myślą przeciw, a zmuszeni są działać za”, problem starego i młodego pokolenia niemieckich winowajców.

Zamierzał napisać jedną sztukę o jednym ważnym problemie, a napisał dwie sztuki połączone w jedną, z których żaden ważny problem nie wynika. Napisał sztukę o „Niemcach”, w którą wkomponował utwór o „drzwiach zamkniętych”. Sztuka o Niemcach to dramat rodziny von Gerlachów, którego głównym bohaterem jest stary von Gerlach, a główną treścią konflikty starego von Gerlacha z synem i córką, z drugim synem i synową. W sztuce przy drzwiach zamkniętych zamknął Sartre wszystkie lub prawie wszystkie tezy i hipotezy swojej filozofii. Klimat sztuki o Niemcach przypomina atmosferę *Śmierci Pazuchina* i niektórych sztuk Gorkiego (i tu także umiera znienawidzony stary wśród gromady pożerającego się wzajemnie potomstwa). W sztuce przy drzwiach zamkniętych panuje atmosfera separacji w zakładzie dla nerwowo chorych.

Ale sztuka o Niemcach stanowi tylko kompozycyjną ramę, w którą został wprawiony dramat Franza za zamkniętymi drzwiami. Franz bowiem, a nie stary von Gerlach, ma tu z woli autora udźwignąć problem sztuki. Stary jest tylko ważnym przyczynkiem do biografii syna; stary tłumaczy i usprawiedliwia to, co się z Franzem stało i co się z nim teraz dzieje. Bo Franz, jakiego poznajemy, ma swoją biografię, w której uwzględnił kryteria psychiatrii i socjologii. Biografia Franza to studium psychopatyczne jednostki, która z różnych przyczyn, społecznych i subiektywnych, nie znalazła dla siebie miejsca w zmienionych po wojnie Niemczech. Franz wypadł ze swojej sfery, znalazł się poza orbitą swoich czasów; nie nadaje się na spad-



Teatr im. Jaracza „Ateneum” w Warszawie: „Więźniowie z Altony” Sartre’a. Mirosława Dubrawska (Lena) i Michał Pawlicki (Franz). Reżyseria: Janusz Warmiński, scenografia: Wojciech Sieciński

kobiercę przedsiębiorstwa okrętowych stoczni, nie potrafi być antyfaszystą i nie umie być hitlerowcem. Nie nadaje się do niczego. Zamyka się w czterech ścianach i szuka ucieczki w obłędzie, bo w rzeczywistym świecie nie może się umiejscowić.

Franz von Gerlach miał udźwignąć trudny problem sumienia i odpowiedzialności hitlerowskich zbrodniarzy wojennych. Ale Franz von Gerlach nie może udźwignąć żadnego problemu. Może tylko wystąpić jako ofiara wyobraźni autora, który na przykładzie klinicznego osobnika o słabych nerwach i niewydolnym charakterze zapragnął ukazać problem ludzi o nieludzkich charakterach i żelaznych nerwach. Zapewne można i tak: Na zachodzie, jak się zdaje, sztuka Sartre’a cieszy się powodzeniem. W programie wiedeńskiego teatru, gdzie przed rokiem oglądałam *Więźniów z Altony*, roztrząsano zawiłe problemy egzystencjalistycznego bycia i współżycia, samotności, wol-

„Żadna sytuacja nie powinna być rozpatrywana wyłącznie pod kątem psychologii”. W *Więźniach z Altony* psychologia miała podierać historiozofię, politykę, filozofię. Ale dzieło spletało pisarzowi figla. Psychologia stała się jego najmocniejszą, prawie autonomiczną wartością, a sprawy, wobec których psychologia miała pełnić funkcję służebną, wprowadzając nieporządek i zamęt w biografie psychiczne postaci. Bo tezy historiozoficzne bohaterów Sartre’a nie wytrzymują konfrontacji z materiałem historycznych realiów, którymi Sartre owe tezy podpira. Wystarczy do najbardziej błyskotliwych stwierdzeń nosicieli sartre’owskiej filozofii przyłożyć kryterium „logiki dnia powszedniego”, żeby ową filozofię podważyć, jak budowlę z dziecinnych klocków. Na przykład.

Psychiczna biografia Franza zaczyna się od konfliktu z ojcem. Stary von Gerlach odsprzedał rządowi teren na założenie koncentracyjnego obozu. A Franz von Gerlach przechowywał u siebie Żyda, który uciekł z tego obozu. Stary wziął postępek syna za wybryk, któremu należało zaradzić. Postąpił lojalnie wobec rządu i z myślą o dobru syna przekazał sprawę Goeringowi. Nazbyt gorliwi gestapowcy zabili Żyda na oczach Franza.

Za antyhitlerowski postępek Franza skazano na front. Na froncie rosyjskim Franz został hitlerowskim bohaterem. Dostał dwanaście odznaczeń. Robił to samo co inni, ale filozofia, jaką do tego dorobił, była jego własna. „Torturował, bo ojciec denuncjował”. Jako teza psychologiczna deklaracja taka brzmi efektownie. Ale przykład, jakim Franz ową tezę egzemplifikuje, nie wytrzymuje próby logicznej. Przykładem jest obsesyjna historia z dwoma rosyjskimi jeńcami. Pod Smoleńskiem żołnierzom Franza udało się schwycić dwóch rosyjskich chłopów, którzy pomagali partyzantom. Jednostka Franza była okrażona i tylko owi chłopcy mogli wskazać drogę ratunku. Chłopów należało zmusić do mówienia. Franz wyraził zgodę na torturowanie chłopów, żeby ocalić swoich towarzyszy i siebie. Franz postąpił w zgodzie nie tylko z hitlerowskim kodeksem wojennym, ale z praktyką wszystkich wojen od czasów prehistorycznych.

Ale Franz rozpatruje owo „torturowanie” w tych samych kategoriach etycznych, co denuncjację ojca. Zrzuca na ojca odpowiedzialność za to, co sam robił i czym się stał. W dramacie psychologicznym ma do tego prawo. Tłumaczy go ekshibicjonistyczna potrzeba moralistki i grzebania się we własnych grzechach. Poczucie grzechu uzasadnia niemożność bycia człowiekiem normalnym. Ale Sartre każe nie tylko Franzowi wierzyć w zbrodnię wojenną Franza. Historia tor-

ności i wyboru. Ale nasza publiczność nie zna się na egzystencjalizmie. Świetnie się za to wyznaje na wojnie i na hitleryzmie. Nasi widzowie przeżyli obozy i okupację, albo wychowali się na literaturze i filmach, w których hitlerowska problematyka zajmuje wciąż jeszcze centralne miejsce. Co myśli taki widz patrząc na hitlerowca, który zamknął się w pokojowym areszcie i przez trzynaście lat składa samokrytykę stylem pacjenta z Tworek? I po cóż to było przywdziewać takiego osobnika w mundur hitlerowca? Tyle jest przecie historycznych kostiumów, których przydatność do postaci trudniej współczesnym skonfrontować! Biedny Franz, bardzo na tym kostiumie ucierpiał.

* * *

Sartre nie uznaje sztuki psychologicznej. Tak się kiedyś w jakiejś publicznej enuncjacji wyraził. A potem sprzecyzował to dokładnie:

turowanych chłopów urośnie do wielkiego symbolu, symbol posłuży do aktu oskarżenia, który nie tylko Franz wytoczy sam sobie przed trybunałem krabów. Z powodu historii z chłopami potępi go własny ojciec (sam przecież także zbrodniarz, tylko innego gatunku), oskarży go kochająca siostra i odwróci się od niego zakochana Joanna. Wszyscy okażą zaskoczenie, każdy wyrazi oburzenie, jakby Franz dopuścił się czynu, jakiego nie można było po nim oczekiwać. To dziwne. Bo dla nikogo z tych osób nie było tajemnicą, że Franz był na wschodnim froncie, że zasłużył na miano bohatera i dostał dwanaście odznaczeń. Nie przypuszczają chyba, że hitlerowski porucznik na białoruskim froncie zajmował się badaniem białoruskiej fauny i dostał owe ordery za kolekcje smoleńskich motyli.

Ale Franz von Gerlach ma jeszcze inną biografię, w której wszystko się da wytłumaczyć. Jest członkiem literackiej rodziny „ludzi niepotrzebnych”, którzy w sobie właściwy sposób przeżywają konflikty swoich epok. Co miał robić młodzieniec bez programu i zasad, skłonny do kontemplacji i wrażliwy, w epoce zaniku wrażliwości, żelaznych zasad i mechanicznego posłuchu? Wszystko, co robił, obracało się przeciwko niemu. Poniósł klęskę, kiedy próbował uratować zbiegą z obozu i kiedy torturował rosyjskich chłopów. Nie umiał być synem własnego ojca, nie był antyfaszystą ani wychowankiem Hitlera. Nie wiedział, czy czuć się winnym klęski wojennej Niemiec z powodu niewystarczającej liczby popełnionych zbrodni, czy oskarżać się o zbrodnie, które popełnił. Stracił orientację w świecie i zapragnął uciec od świata, w którym nie było dla niego miejsca. Ale sam niczego nie przedsięwziął, nie przywykł do samodzielnych decyzji. Do tej pory decydował za niego ojciec, teraz zdecydowała siostra. Perwersyjna panna von Gerlach kochała się w bracie i pragnęła go zachować dla własnego użytku. Wmieszała go w kryminalną aferę, ale zamiast do kryminału, od czego go ojciec wybronił, i zamiast do Argentyny, dokąd się miał schronić, zamknęła go w domowym areszcie, gdzie przesiedział trzynaście lat.

Franz nie narzekał na areszt. Przy drzwiach zamkniętych od świata i zupełnej niewiedzy o tym, co się na zewnątrz dzieje, próbował znaleźć uzasadnienie własnej osobowości i własnej dziejowej misji. W świecie izolacji i obłądu odnalazł moralny porządek rzeczy, którego nie było w świecie rzeczywistym. Trybunał skorupiaków w suficie dawał mu złudzenie, że niebo nie jest puste. Świadomość, że Niemcy są ruiną i pustkowiem, którą czerpał z informacji siostry, dawała przeświadczenie o sprawiedliwej karze. Przemówienia do krabów, nagrywane na ta-

śmie, dawały poczucie własnej ważności i historycznej misji. O ile łatwiej mu było żyć w towarzystwie skorupiaków i w kazirodczym stosunku z siostrą, niż w świecie, w którym trzeba było ponosić odpowiedzialność! Więc skwapliwie starał się wierzyć kłamstwu wymyślanym przez siostrę, że Niemcy przeżywają agonię, a kraby są przyszłymi sędziami współczesnych zbrodniarzy. Lena kłamała, bo kłamstwa izolowały Franza od świata i oddawały go jej na własność, a Franz wierzył, bo kłamstwa siostry zwalniały go od powrotu i obowiązku uczestniczenia w życiu.

Jako studium psychopatologii jednostki zrodzonej ze źródeł społecznych, biografia Franza ma swoją logikę i argumentację. Okresy trudnej historii i wielkich wstrząsów produkowały nieraz wariatów, którzy brali na siebie wielkie dziejowe misje. Mesjaszy takiego gatunku nie braknie w literaturze, upodobał ich sobie romantyzm, w *Kordianie* i w *Nieboskiej* także wariaci zbawiają świat, ale romantycy byli taktowni, pokazywali ich w epizodach i w kłatkach, jak egzotyczne zwierzęta.

A Sartre mianował psychopatę bohaterem dzieła, w którym ma być rozważony problem niemieckich (i nie tylko) zbrodniarzy wojennych. Każe mu wygłaszać tasiemcowe monologi do trybunału krabów, a widzów ska-

zuje na doszukiwanie się sensu w ich bełkotliwym bezsensie. Bo na czym w końcu polegać ma „idea” więźnia z Altony? Czy zamknął się po to, „żeby nie być świadkiem agonii Niemiec”, czy dlatego, że — jak się do tego ojcu przyznaje — „żeby nie być świadkiem ich zmartwychwstania”? A skoro życzy swojemu narodowi sprawiedliwej kary, czemu w ciągu trzynastu lat nie zdjął portretu Hitlera ani hitlerowskiego munduru, a przed trybunałem krabów występował jako „świadek obrony”? I jakże mógł się podjąć roli „świadka obrony” niemieckiego narodu on, który sam siebie nie potrafił wybronić z czynu wobec chłopów, wywołanego wyższą wojenną koniecznością?

Sprzeczności i nonsensy, nagromadzone w tym dziele, można wylawiać i wykladać na patelnię, jak kraby. Kiedy Franz (ten sam Franz, który do tej pory żywił się wiadomościami o ruinach miast i zagłodzonych sierotkach z Düsseldorfu) dowiedział się, że „Niemcy odżyli”, a stan majątkowy jego ojca powiększył się do stu dwudziestu doków, przyjął to z radosną euforią. „Niech żyją Niemcy! „Sto dwadzieścia doków: królestwo!” Byłby skłonny powrócić do życia u boku Joanny (gdyby go ona nie odepchnęła z powodu owych chłopów) i zgodził się na widzenie z ojcem. Ale rozmowa z ojcem jest dalszym ciągiem

bełkotliwego samooskarżania się, z którego żaden logiczny dla „problemu” wniosek nie wynika. Bo co z tego, że obydwaj, ojciec i syn, postanawiają się w końcu zabić, skoro ich śmierć nie wynika tu w żadnym stopniu z ich odpowiedzialności za cokolwiek. Stary postanowił umrzeć, bo jest chory na raka i na wstępie obiecał rodzinie, że „skoryguje naturę” i „odejdzie w sposób przyzwoity”. Stocznim nie jest już potrzebny, dzieciom także, wszystkie obrachunki z tym światem załatwił w porę. Młody godzi się na wspólne samobójstwo, bo zgodnie z diagnozą ojca „jest niczym. Nic nie zrobił, nic nie zrobi i nic nie może zrobić”. „Niczym jest jego życie i niczym jest jego śmierć”.

Śmierć obydwu von Gerlachów jest indywidualną klęską dwóch niepotrzebnych ludzi. Tak wynika z utworu. A Jan Kott pisze w programie: „Samobójstwo młodego i starego von Gerlacha jest przyznaniem się do winy i wyciągnięciem wszystkich konsekwencji z klęski”. Gdyby Kott miał rację, sztuka Sartre'a byłaby wielką obroną niemieckich zbrodniarzy, próbą ich rehabilitacji. Tak też rozumiał sztukę Sartre'a inny entuzjasta jego geniuszu, Cat-Mackiewicz. „W tej sztuce zajmuje się on (Sartre) — pisze Cat w „Słowie Powszechnym” — odpowiedzialnością dzisiejszych Niemców za zbrodnie Hitlera i... właściwie ich uniewinnia, a jeśli nie uniewinnia, to wypowiada wszystkie okoliczności łagodzące”.

Można i tak. Można zachwycać się sztuką Sartre'a za to, że Niemców oskarża, i za to, że ich uniewinnia. Sartre sam jest mistrzem relatywistycznych akrobacji. Zdanie, że „rację mają ci, którzy przegrywają”, wypowiada raz pod adresem rosyjskich chłopów, którzy umarli nic nie powiedziawszy, innym razem w odniesieniu do Niemiec, które ze swojej klęski odniosły tym większe korzyści. Gdyby *Więźniów z Altony* sądzić wedle trybunału Kotta — cóż by to byli za nadludzie, jacy nadwrażliwi i czuli na grzechy moralne, jacy niepodobni do tych, których sądzono w powojennych procesach, od Norimbergi do Eichmanna! Trzynaście lat więzienia wyznać sam sobie Franz von Gerlach za udział w śmierci dwóch rosyjskich chłopów, którzy musieli zginąć albo zdradzić po to, żeby on i jego żołnierze mogli żyć. A trybunał rodzinny, który sądzi jego sprawę po trzynastu latach ekspiacji, skazuje go na potępienie i śmierć! Gdzież na świecie są ludzie zdolni do tak maksymalistycznych wymagań w stosunku do samych siebie?

Sztuka Sartre'a jest bardzo niemiecka. Niemiecki jest jej ponury ekspresjonizm i obsesyjna skłonność do patologizacji życia. Niemiecki jest specyficzny idealizm owej kolekcji figur, zaangażowanych w hitleryzm, które z widoczną

Michał Pawlicki (Franz) i Aleksandra Śląska (Joanna)





Aleksandra Śląska (Joanna), Bohdan Ejmont (Werner), Władysław Krasnowiecki (Von Gerlach)

satysfakcją uprawiają eks-hibicjonistyczną samoudrękę. Ale jest to niemieckość wywodząca się raczej z tradycji niemieckiej literatury, niż z praktyki współczesnego narodu. Rzeczywiści von Gerlachowie i ich hitlerowscy synkowie mieli mocniejsze nerwy, słabsze skrupuły i bardziej ugruntowany stosunek do propozycji hitleryzmu. Starzy ubijali z Hitlerem interesy, a młodzi szli za nim na front i robili co im rozkazał, w gorącej i ślepej wierze, że zrobi ich władcami świata.

* * *

Pewien znany reżyser powiada, że on by *Więźniów* wystawił w stylu Witkacego jako kosmiczną groteskę. Wszystko by poplątał i zatarł, jak w abstrakcyjnym obrazie, żeby widz zachował tylko wrażenie ogólne, a nie musiał się zastanawiać nad sensem. Ale Sartre napisał sztukę realistyczną, w której ważna jest logika zdarzeń, psychologia i filozofia postaci. Jeśli obłąd Franza ma się wiązać z problemem Niemiec, musi on wynikać z jego historycznej biografii. Sprawa jest całkiem oczywista, sam autor nazwał swe dzieło „szkicem prawdziwego studium socjologicznego”, a trzy teatry, w jakich oglądałam *Więźniów*, wygrywały na zmianę jego filozofię, socjologię i psychologię.

Przedstawienie w wiedeńskim Volkstheater (o którym wspominałam) było podobne do warszawskiego w „Ateneum”. Tak samo wygrywało przede wszystkim skomplikowane powiązania członków rodziny von Gerlach, ale wykrycie psychologicznej lo-

giki miało tu chyba służyć zmontowaniu filozoficznej konstrukcji sartre'owskiego systemu. Spektakl (reżyseria: Leon Epp) wygrywał sprzeczności sztuki, wybijał ostre konflikty i miał zastrzone tempo. Miał też znakomitego Franza (Aladar Kunrad), który nie szalał naprawdę, jak nasi aktorzy, ale grał szaleństwo świadome, jak Hamlet. Reżyser pragnął też, jak się zdaje, podporządkować sartre'owską socjologię sartre'owskiej filozofii. Próbowałam odgadnąć reakcję publiczności, ale publiczność miała także filozoficzne, nieprzeniknione oblicze.

W Polsce zaprezentowały *Więźniów* kolejno trzy teatry: W Szczecinie, w Krakowie i w Warszawie. Bronisław Dąbrowski (w Teatrze im. Słowackiego) odczytał utwór Sartre'a jak agitacyjną sztukę polityczną. Zlekceważył warstwę psychologiczną, uprościł biografię społeczną postaci, obniżył o parę stopni ich sytuację majątkową. Fulde — von Gerlach to żaden potentat ani patrycjusz, ale dorobkiewicz w pierwszym pokoleniu. Nie nauczył się jeszcze poruszać ani mówić w sposób właściwy ludziom jego społecznej hierarchii. Nie zagrał dystansu ani wyrozumiałości człowieka, który wiele przeżył, wiele zrozumiał i znajduje się o krok od śmierci. Miał zgryźliwą maskę stetryczalego mieszczaucha i drewniane ruchy faceta nieożytego w świecie. Jakby umyślnie chciał ukryć wszystkie ludzkie i ciepłe cechy swej aktorskiej natury. A mimo takiego pancerza wygrał swój stosunek do Franza wcale przejrzyście.

Motorem spektaklu, jego gwiazdą była Kościółkowska w roli Leny. Ona jedna wprawiała w ruch zaskorupiałą jak ostrygi rodzinę. Była pełna wyrazu i ekspresji, jadowita, perfidna i zła, kochająca i niekochana, namiętna i niewyżyta, psychopatka, a chytrzejsza od wszystkich. Andrzej Balcerzak jako Franz dobrze imitował klinicznego wariata i świetnie się poruszał w roli kraba. To bardzo uzdolniony aktor. Obydwaj z ojcem dostatecznie głośno wykrzykiwali twarzą do widowni swój polityczny duet z ostatniego aktu. Nie zrozumiałam w jakim celu. Może chcieli wzbudzić zrozumienie dla smutnych i zawiłych refleksji dwóch hitlerowskich bankrutów.

Janusz Warmiński (reżyser spektaklu w „Ateneum”) wydobyl ze sztuki Sartre'a jej teatralne uroki. Obsadził spektakl świetnymi aktorami, którzy ekspresyjnie i pięknie wygrali swe wzajemne stosunki i powikłania psychiczne. Władysław Krasnowiecki — stary von Gerlach reprezentuje urok wielkiego przedstawiciela warstwy ongiś potężnej i świetnej, teraz skazanej na odejście. Krasnowiecki zagrał już kiedyś innego reprezentanta odchodzącej klasy, także chorego na raka, Jegora Bułyczowa, i to była jedna z jego najwspanialszych ról. Myślę, że wielka swoboda i mądra dobroduszość jego ciepłego aktor-

stwa sprzyjały uczłowieczeniu ludzi, którzy w sensie społecznym przestali już być ludźmi.

Aleksandra Śląska (piękna synowa) rozświetla charakterem i urodą swojej aktorskiej sztuki duszną atmosferę salonu von Gerlachów i kliniczną atmosferę pokoju Franza. Joanna Sartre'a ma podobny charakter i zawód do Ruth Kruczkowskiego, a Śląska, która świetnie zagrała obydwie, ma nie tylko sceniczny charakter i pokrewny zawód, ale ma też siłę ekspresji, która jej bohaterki uduławia, pogłębia, uromantycznia.

Michał Pawlicki (którego fascynujący talent podziwiałam niedawno w *Hamlecie*) robi co może, żeby stać się ekspresyjnym obłąkańcem, a jego sceniczna siostra, Mirosława Dubrawska, jest w sposób przekonujący upośledzona i perwersyjna. Jedyną normalną osobą, banalnego syna Wernera, zagrał zgodnie z jego charakterem Bogdan Ejmont.

Nie wiem, jak do tego doszło — za sprawą aktorów czy reżysera — ale stosunki miłosne między siostrą, szwagierką i bratem stały się w spektaklu rzeczą chyba najciekawszą i najłatwiej dającą się zrozumieć. Sartre ma długoletnią wprawę i dysponuje nie byle środkami, gdy chodzi o ilustrowanie zboczeń ludzkiej natury. Zgodnie z teorią Freuda, a może w rezultacie własnych doświadczeń czy obserwacji, łączy w jedno sprawy ideowe i seksualne, ideologiczne poczynania (jak w *Brudnych rękach*) uzależnia od erotycznych posunięć, ideologię uprawia poprzez seksuologię i psychopatologię. Ale w *Więźniach* z *Altony* psychopatyczna seksuologia spletała autorowi figla. To, co miało być tylko przyprawą, owa szczypta perwersyjnego erotyzmu rozrosła się jak nieboszczyk w sztuce Ionesco w scenę autonomiczną, której wyraźnie przeszkadzają partie problemowe, oracje Franza do krabów i dialogi na temat niemieckich grzechów. Spektakl Warmińskiego wydaje mi się potwierdzać moją tezę o psychologicznym dramacie Sartre'a, do którego dramat hitlerowskich kompleksów i sumień został sztucznie do-czepiony. A rezultat jest paradoksalny. Bo z dobrego spektaklu wychodzi się z uczuciem niesmaku i żalu. Niesmaku pod adresem autora, a żalu z powodu dobrych i świetnych aktorów, inteligentnego reżysera i znakomitego tłumacza (Jana Kotta), którzy stali się narzędziem Sartre'owskiej mistyfikacji.

Prezentacji szczecińskiej *Więźniów* z *Altony* nie widziałam. Dalszych prezentacji nie zobaczę.

MARIA CZANERLE

Dalszy ciąg ankiety o najważniejszych problemach sztuki aktorskiej w Polsce zamieścimy w następnym numerze