

168

Mit o egzystencjalizacji środowisk artystycznych w Polsce rozbijają skutecznie trzy premiery sartr'owskie, jakie odbyły się w ostatnich miesiącach w Szczecinie, Krakowie i Warszawie. Opinie prasy i plotki na temat „Więźniów z Altony” były tak sprzeczne i enigmatyczne, pozbawione konkretności, że trzeba je uznać tylko za wyraz gruntownej nieznajomości tematu, tzn. tekstu sztuki Sartre'a, w której swoją filozofię artystyczną wyłożył autor w sposób możliwie konsekwentny i pełny. Ponadto opory wobec problematyki utworu dowodzą, jak płytko zapadła w środowisku tym moda egzystencjalistyczna, jak łatwo i ochotnie potrafi ono zonglować abstrakcjami, natomiast lęka się wszelkiego zetknięcia z rzeczywistym dramatem i konfliktem.

Piekło to są inni; metaforą istnienia jest hotel bez wyjścia; człowiek stoi zawsze przed koniecznością wyboru; wyboru dokonuje się pod niebem pustym, ponieważ nie istnieją żadne sankcje metafizyczne; ale wyboru tego dokonuje się w konkretnych warunkach społecznych i środowiskowych, które często bez a często wbrew naszej intencji określają jego sens; bowiem intencje się nie liczą, w świecie rzeczywistym nie ma dla nich kryteriów ani etycznych, ani intelektualnych; człowiek powinien zdać sobie sprawę, że nie ma celu poszukiwanie trybunału, który by osądził jego intencje; powinien uznać się pokonanym w sensie metafizycznym, bo tylko wtedy, wyzwolony z kompleksu, będzie mógł przyjąć odpowiedzialność za swoje decyzje, za swoje istnienie.

To wszystko brzmi interesująco, efektownie i jakby satanicznie — a rebours. Można się rozkosznie i leniwie grać w słoneczku formułek, abstrakcji, niczym innym nie są przecież jak nowoczesnymi zaklęciami. Tyle że w dobie kultury masowej stają się szybko własnością powszechną, łatwo wymienną — i przez to pozbawioną swej jedynej siły, siły i sensu intelektualnego. Bezpośrednim skutkiem tego są pretensje do Sartre'a: dlaczego jego sztuka jest „nudna” i „źle napisana”, przecież mając pod ręką magiczne i tak efektowne formuлки egzystencjalizmu można z niej było zrobić finałowy majstersztyk, bibelot sceniczny; słuchając tego czekam, kiedy padnie jeszcze nazwisko Anouilha, najprzedniejszego dostawcy bulwarowych tekstów teatralnych, autora, który, jak niedługo Pisanelli, potrafi znakomicie — to znaczy najtaniej i z najwyższym zyskiem — odprężyć publiczność każdą myśl, każdy dramat i każdy problem swojej epoki. Ten autor, sprytny komiwojażer egzystencjalizmu, posiada w naszym teatrze wzięcie i zrozumienie absolutne. Czemu nie należy się dziwić: Scribe i Sardou też najbardziej — w swojej epoce, oczywiście — cieszyli i publiczność, i aktorów.

Ze publiczność cieszyła, temu nie trzeba się dziwić. Natomiast od teatru można wymagać więcej.

O NAS I BEZ NAS

Trudności zaczęły się już przy wstępnej lekturze „Więźniów”. Tekst ogromny, niemożliwy do przeniesienia na scenę bez bardzo poważnych skrótów. A więc, jak poucza sam mistrz, Sartre: konieczny jest wybór. Co zachować? co odrzucić? jak ciąć ten tekst, w którym gmatwają się sprawy ideologii i polityki, wyzywającego erotyzmu i skomplikowanej psychologii? Któremu z Sartre'ów oddać scenę? Bo tak właśnie rozumie się u nas najczęściej tego pisarza: jako zlepek luźno powiązanych, nurtujących go problemów współczesnych, tak go rozumie najłatwiej i najbezpieczniej. Dramat polityczny, publicystyczny niemal, czy dramat namiętności, aberracji seksualnych, szoku psychicznego?

Rzecz w tym jednak, że ważna jest całość. Że dopiero ten zlepek polityki i erotyzmu, namiętności i wyobcowania, tragedii osobistej i konfliktu społecznego — tworzy bohatera współczesnego w wydaniu Sartre'a. Być może, truizmem jest wspominać o tym. Ale okazuje się, że opracowując tekst i przedstawienie tylko warszawski Teatr Ateneum przyjął bohaterów Sartre'a w całym ich wewnętrznym powikłaniu i w dramacie ich świata. Gdzie indziej potrząsano sztuką jak workiem św. Mikołaja, by sypały się z niego na różne okazje przygotowane zabawki.

Prapremiera szczecińska, reżyserowana przez Andrzeja Witkowskiego, dobierała te zabaweczki bardzo precyzyjnie. Mechanizm świata został zademonstrowany przy pomocy mechanizmów aktorskich. Sztukę potraktowano politycznie i publicznie. Mechanizmy wypreparowano ze wszystkiego co ludzkie, nie było konfliktu, nie było dramatu. W zimnych ścianach pałacu von Gerlachów (dekoracje zaprojektowane przez Janusza Warpechowskiego, najlepsze spośród wszystkich, szerokie, przestrzenne, swobodnie określające środowisko, podczas gdy warszawski „pałac” budowano już po wprowadzeniu nowych norm mieszkalnych, a krakowski straszył prowincjonalną tandetnością) próbowano wybrnąć z dylematu politycznego: kto zawił sytuację niebezpieczną, kto ponosi odpowiedzialność za klęskę, kto ponosi wreszcie odpowiedzialność za tzw. cud gospodarczy; dzisiaj, po piętnastu latach, to ostatnie pytanie jest najważniejsze. Ale jest najważniejsze nie w płaszczyźnie politycznej, bo tutaj nie ma dylematu, nikt nie wątpi, że amerykańska polityka ekonomiczna wyposażając Niemcy zapewniła sobie powojenną prosperitę, znalazłszy w Europie zachodniej chłonny rynek dla swojej produkcji — odsuwała groźbę kryzysu. I o tym wspomina się w sztuce, ale przecież fakt, doskonale przewalkowany w publicystyce powojennej nie może stać się konfliktem dramatu. Może co naj-

wyżej dać niejaki podstawy polarizacji dążeń, osobowości. Z tego tła wyrasta dopiero rzeczywisty dramat bohaterów Sartre'a. Ludzi, którzy budują potęgę Niemiec — lub żyją w niej — niosąc ciężar odpowiedzialności za hitlerizm.

I tu znów dylemat podobny: w płaszczyźnie politycznej żaden — odpowiedzialność ponoszą ludzie, którzy świadomie, tak potężnymi środkami jak koncern von Gerlachów, wspomagali ustrój. Natomiast w płaszczyźnie psychologicznej, osobistej. Dla starego von Gerlacha Hitler był tylko realizatorem jego planów stworzenia z Niemiec, i jego rodziny, potęgi przemysłowej. Jego syn, Franz, był wykonawcą rozkazów Hitlera: chciał brać życie na własny rachunek, co niemożliwe było w Hamburgu, dopiero w armii. Jego środowisko było zbyt potężne, władcy Niemiec musieli z nim się liczyć; zbyt często zwalniali Franza z osobistej odpowiedzialności, zbyt często ten subtelny chłopak czuł się odpowiedzialny za nich.

Ale, powtarzam, to wszystko jest tylko sytuacją wstępną bohaterów Sartre'a, jest schematycznym, choć tak bardzo skomplikowanym, szkicem świata, w którym żyją. W końcu: świata współczesnego, w którym żyjemy wszyscy. Przedstawienie szczecińskie poprzestało na ukazaniu tej sytuacji schematycznej; dramat bohaterów, ich osobowości, został skreślony, nie mieścił się bowiem w ramach mechanizmów scenicznych. I jednego tylko nie można odmówić Witkowskiemu: czytelności sytuacji, motywów. Ale przecież pozostały do sytuacji i motywy najprymitywniejsze. Jak suchy opis tego, co zaledwie dramat żywych osobowości ludzkich potrafi wyrazić.

Przedstawienie krakowskie reżyserował Bronisław Dąbrowski (scen. Andrzej Cybulski). Było ono niewątpliwie pełniejsze, tekst przykrawało ale mniej jednostronnie. Cóż, kiedy realizacja pękała w sposób oczywisty acz niesłychany. W tym przedstawieniu potraktowano Sartre'a po parweniuszowsku, zbyt dosłownie wzięto komentarz autora, że Altona jest przedmieściem Hamburga; jednak nie Podgórzem, Kraków nie ma takich przedmieść jak Altona, może kiedyś, przed wojną, Salwator, ul. św. Bronisławy czy Gontyny. Pomiędzy już fakt, że von Gerlachowie ubrali się w garnitury z trześciorzędnej spółdzielni konfekcyjnej, ale od tego trzeba zacząć. Byli bowiem w tych kostiumach całą swoją osobowością, tonem. O polityce, o wszelkiej abstrakcji mówiło się do widowni, wiecowo, krzykliwie; między sobą — skłócona drobniomieszczańska rodzinka, w której siostra żyje z bratem, brat po żądze bratowej i jest w dodatku niepozytelnym historykiem, bredzącym o odpowiedzialności i o trybunale (krabów), który za tysiąc lat będzie sądził i miłość jego występna,

ZYGMUNT GRĘN

(Po trzykroć »Więźniowie z Altony«)

nie potrafił sobie wyobrazić, że te dwa nurty sztuki stanowią w bohaterach absolutną jedność. Że w równym stopniu ich osobistymi są powikłania erotyczne jak polityczne, że przeżycie osobiste i odpowiedzialność moralna dotyczą w równym stopniu stosunków kazirodznych co klęski Niemiec, w równym stopniu zbrodni torturowania co gospodarczego cudu.

U Sartre'a to jest właśnie fascynujące. Wypełnienie naczynia zwanego człowiekiem po brzegi, ponad jego wytrzymałość, rozżarzona lawa — która może być miłością albo sadyzmem, rachunkiem ekonomicznym nie znającym żadnych ograniczeń albo miłością własną jak u Joanny — że ta rozżarzona lawa rozsądza chłodną, suchą, konwencjonalną — w sensie moralnym, obyczajowym, politycznym — skorupę, niszczy maskę człowieka, jaką narzuca mu przyzwoitość i zwykłe, szkolne i „katechizmowe”, ale na pewnym szczeblu kultury praktykowane przeciwieństwo na codzień, obcowanie społeczne. Dla ludzi, o których mówi Sartre, świat pojęć jest równie realny jak świat rzeczy. Rozmowa o kryteriach postępowania może być równie zabójczą jak wypadek drogowy. Rozpacz, sytuacja psychiczna pozbawiona ucieczki, potrafi ich doprowadzić tam, gdzie innych doprowadza nędza, która w Altonie nie grozi. Nie można rozliczać się z nimi prymitywnie, są bowiem postaciami złożonymi. Nie są ludźmi „żywymi”, ale są „osobowościami” zageguszonymi, każdy jest indywidualnością, siłą, zaborczą, nie można ich dramatu, dramatu współczesnego rozegrać jak drobniomieszczańskiej, naturalistycznej pyskówki. Ani też dzielić scen na rodzajowe, melodramatyczne i patetyczne publicystykę, która się w nich nie mieści. Nie mieści się, ale bo też bohaterowie nie są wcale z tej podmiejskiej parafii, do jakiej przypisał ich reżyser krakowski przedstawienia.

I dlatego najlepsze było przedstawienie warszawskie w reżyserii Janusza Warmińskiego (scen. Wojciech Świeński). Próbowano znaleźć dla bohaterów miejsce w rzeczywistym świecie. Ukazać ich w całym wyposażeniu wewnętrznym. Pomiędzy namiętnością, decyzją a odpowiedzialnością, którą przyjęli, chcą przyjąć, lub której się wyrzekają. Wydaje mi się, że dla tak rozumianego konfliktu węzłową jest rozmowa Franza z Joanną w drugim akcie. On od trzynastu lat dobrowolnie uwięziony na poddaszu, bez kontaktu ze światem, przekonany o zniszczeniu Niemiec, na których — według rozsądnej kalkulacji z roku 1945 — odwet powinny być wzięte carstwa zwycięskie. Ale odtąd ujrzał Joannę, Franz przeczuwa już, że w tym rachunku coś się nie zgadza, że rzeczywistość zadrwiła z niego, a jego życie jest obłąkanym uro-

świadczenie dla przyszłych pokoleń będzie zbędne. I Joanna. Która mogła być gwiazdą, lecz karierę poświęciła dla mieszczańskiej miłości. Franz odkrywa jej kartę: tylko w jego oczach jest jeszcze piękna, może być coraz piękniejszą. Ale wtedy musi przyjąć jego reguły gry, mił, kłamstwo, obied. Egoizm? Oczywiście, u obydwojga. Muszą się oślepić wzajemnie, aby się zrozumieć, popróbować szczęścia. Tylko że oboje znają już swoje kłamstwo, oślepienie jest po prostu zamknięciem oczu; wiadomo, że je wkrótce będą musieli otworzyć. Ten moment Aleksandra Śląska i Michał Pawlicki pokazali na scenie bezbłędnie. Że nie tragedią jest więc to, co ich czeka, ale udaniem tragedii. I w tym współczesna siła dramatu Sartre'a. Świat współczesny nie może zaproponować człowiekowi tragedii — o czym marzy rozpaczliwie Andrzej Wirth przyszywający do Sartre'a Eichmanna i Kafkę! Świat ten jest zbyt jednoznaczny: podporządkował sobie bohaterów po roku 1933, na bezdrożach smoleńskich i w odbudowywanych Niemczech; można mu tylko pozwolić unieść siebie na fall. A tragedię — nie, farsę tragiczności przeżywa się zamykając oczy. Franz chciał to uczynić naprawdę, Joanna dla gry. Dlatego oboje przeżyli dreszcz i katharsis, ale tylko on musiał zginać.

Franz w swoim zamkniętym pokoju przed trybunałem imaginowanych krabów, wobec którego broni Niemcy i Niemców, nie jest tragiczny. Jest groteskowy, śmieszny. Jest illem z „Wizyty starszej pani”, który wierzy w porządek świata. Natomiast Klara Zachanassian jest Joanna, jest tym światem samym, który nie liczy się z sumieniem pojedynczego człowieka. I jak u Dürrenmatta niszczył rzeczywistość małego miasteczka, tak tu buduje od nowa do potęgi rzeczywistość niemiecką. I ten świat — Joanna na chwilę zatrzymała się z Franzem, przymknęła oczy: próba tragedii współczesnej rozpoczęta.

„Więźniowie z Altony” to rachunek wystawiony człowiekowi współczesnemu, pozbawionemu ratunku metafizycznego, nie tylko Niemcom. Franz torturował, Ill był przyczyną śmierci dziecka, w końcu jakiś tam pierwotny grzech mniejszego lub większego przestępstwa każdego obarcza, chcemy czy nie, świadomie czy z mniejszym udziałem naszej woli. Ale w świecie, który nie chce pamiętać o zbrodni, indywidualne poczucie odpowiedzialności jest anachronizmem. I skazani zostajemy dopiero wtedy, gdy powołamy prywatny trybunał sumienia. Wybór należy do nas. Skazać — musimy — możemy — się tylko sami. Nasza słabość, nasz strach, nasze poczucie odpowiedzialności. Lub nasza solidarność.

Powierzchniowe odczytanie dramatu przez teatr skłania do cierpkiej uwagi, tym bardziej, że znakomity przekład Jana Kotta nie daje ku temu żadnych podstaw. Jest wielostronny, bogaty, doskonale cieniuje problematykę. Gazetowe odczytanie go dowodzi poważnych zaburzeń słuchowych. A tonację dramatu warto są studiowania. Z tej próby