

as yet to be gone

Scena Studyjna.

B. Ziegl. 20. 25. 30. 35. 40. 45. 50. 55. 60. 65. 70. 75. 80. 85. 90. 95. 100.



PREMIERA: MAJ 1975 R.

Przy drzwiach
kamkniętych

Jean Paul Sartre

Scena Studyjna
Teatr im. C. Norwida
w Jeleniej Górze
1975r.

Andrzej Falkiewicz

O TEATRZE SARTRE'A

Filozofia postuluje wzajemne zrozumienie. Filozof jest po trochu komediantem, aktorem, dramaturgiem, jeśli chcecie, ponieważ jego powołanie polega na zwracaniu się do ludzi. Sprawą teatru jest umieszczenie dialogu na scenie. Filozofia jest także dialogiem. Wystarczy przypomnieć metodę polemiczną Sokratesa lub wskazać na dialogi Platona — wystarczy wreszcie pokazać Sartre'a.

Jest rzeczą znamioną, że Sartre — filozof, publicysta, krytyk, polityk, powieściopisarz — byłby nieomal nieznany szerzej publiczności, gdyby nie jego twórczość dramatyczna. Jeśli nawet nie łatwa, jest w każdym razie ogólniej dostępna niż eseje i prace ściśle filozoficzne. Jej też przypisać należy zasługę wyprowadzenia problemu sartrowskiego z wąskiego kręgu specjalistów na forum publiczne.

Teatr Sartre'a — pojęty jako opozycja w stosunku do wielkiej tragedii antycznej z jednej strony, a teatru psychologicznego z drugiej — można by nazwać teatrem sytuacji i tym jednym terminem, w sposób zupełnie

jednoznaczny, go określić: „Jeśli rzeczywiście człowiek jest wolny w każdej danej sytuacji... jeśli sam siebie w tej sytuacji i poprzez tę sytuację określa, trzeba pokazać w teatrze najprostsze sytuacje życiowe i wolnych, którzy siebie w nich określają. Tylko teatr pokazać może w sposób przekonujący charakter w trakcie stawiania się, w momencie wyboru i wolnej decyzji, która z kolei wiąże dziedzinę moralną jednostki i całe jej dalsze życie. Wydaje mi się, że zadaniem dramaturga jest wybór spośród określonych sytuacji tej, która wyraża najpełniej jego własny niepokój i przedstawienie jej publiczności jako problemu stojącego przed człowiekiem wolnym... Nie ma już „charakterów”: bohaterowie są wolnymi ludźmi w pułapce, jak my wszyscy. Jednostka może tylko wybrać wyjście... Jedno... Jej własne... Stwarzając swe własne wyjście, stwarza zarazem siebie. Człowiek to ustawiczne stwarzanie samego siebie”. („Qu'est-ce que la littérature”).

Teatr sytuacji staje się teatrem wolności. Dramaturg — stawiając swych bohaterów w określonej sytuacji — poddaje ich próbie życia. Lecz teatr Sartre'a jest także teatrem filozoficznym. Co więcej, teatrem filozoficznym specjalnego rodzaju: nie jest ani sam filozofią, ani też nie może być traktowany jako jej ilustracja. Jest próbą życiową pewnej filozofii; to właśnie stanowi o jego sile i atrakcyjności. Tak rozumiany, jest teatr Sartre'a ciągłym szukaniem wyj-

ścia, nieustannym zmaganiem się dramaturga zapatrzonego w życie i filozofa starającego się je zrozumieć — zmaganiem, w którym niekiedy filozof, niekiedy dramaturg odnosi porażkę. (...)

Akcja drugiej sztuki Sartre'a, „Przy drzwiach zamkniętych”, rozgrywa się w piekle. Jest to piekło stworzone równie prostymi środkami co system posłuszeństwa w Argos w „Muchach”. Gdyby nie fakt, że muchy zostały zesłane przez bogów, a w drugim wypadku rzecz odbywa się „na tamtym świecie”, powiedzielibyśmy, że to piekło zorganizowane przez ludzi. Narzędzia tortury są proste. Salonik w stylu biedermeier, trzy kanapki, brąz Barbedienne'a na kominku; lampa, której nie można zgasić, drzwi, których nie można otworzyć ...i ludzie. Garcin, Inez i Stella — troje skazanych na wzajemne przebywanie ze sobą przez całą wieczność. Każde jest ofiarą i katem dla dwu pozostałych. To wszystko.

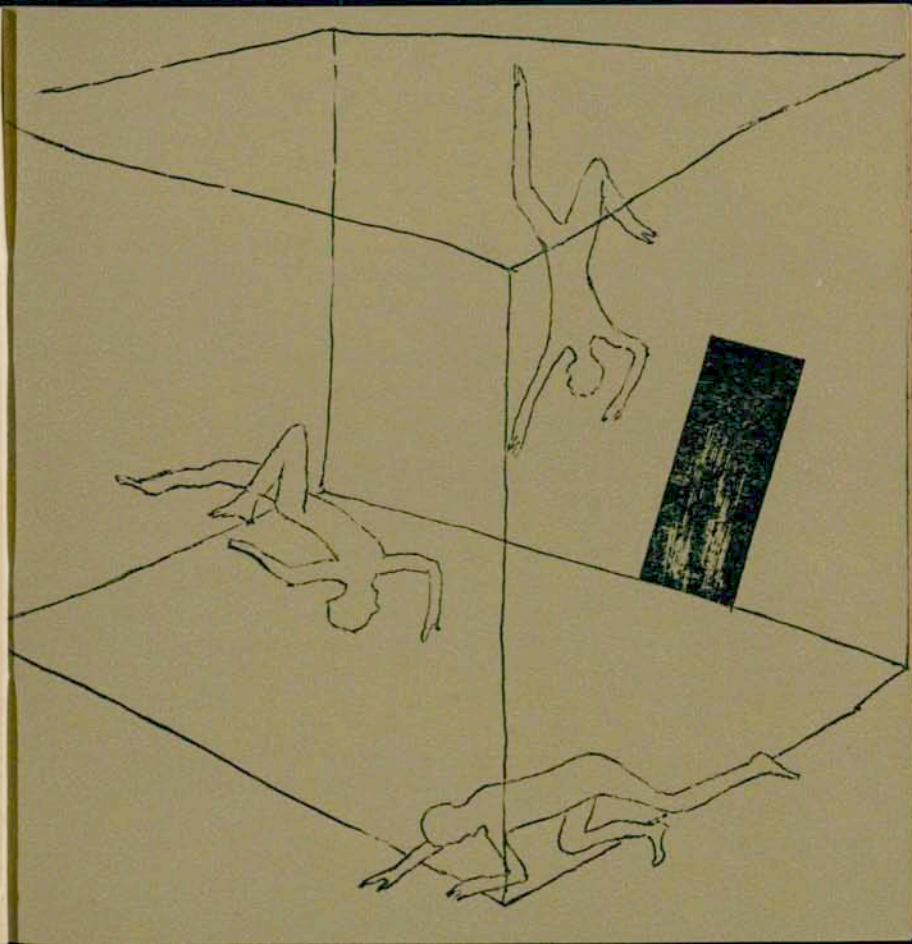
Taka jest geneza znanego powiedzenia Sartre'a: „Piekło — to są Inni”, powiedzenia, które wielu ludzi — dla rozmaitych zresztą powodów — usiłuje interpretować jako ostatnie słowo sartrowskiej filozofii.

Cała sprawa jest właściwie nieporozumieniem. Wspomniana sztuka zaprasza do najdalej idących uogólnień; zdaje się być wielką, wszechobejmującą metaforą kondycji człowieka. Sytuacja, potrzebna dramaturgowi do pokazania pew-

nej alternatywy, do postawienia wielkiego znaku zapytania, została zrozumiana jako symbol stosunków międzyludzkich. Przyznajmy — dość dziwna to sytuacja: akcja odbywa się w miejscu, z którego nie ma wyjścia, ludzie są tutaj martwi, co ustawicznie podkreśla dramaturg, a jednocześnie ulegają jak dawniej uczuciom i popędom, wystawieni są nieustannie na osąd drugich, sami osadzają innych, interesuje ich zdanie, jakie mają o nich ludzie. Są żywi i martwi zarazem.

Życie martwe nie przestaje ulegać zmianom, lecz mimo to jest *onodokonańe*. To znaczy, że jeśli chodzi o nie, „kości zostały rzucone”... Nic mu już nie może od wewnątrz przybyć; nic nie można już doń dodać; zostało raz na zawsze w sobie zamknięte; lecz jego sens może być nieustannie modyfikowany od zewnątrz... Być martwym — to stać się łupem żywych („L'Etre et le Néant”).

Spójrzmy teraz na sztukę. Garcin, znajdujący się w siłach Inez, bezskutecznie starający się ją przekonać o swej odwadze. Lesbijka Inez związana na wieki ze Stellą swym wrodzonym popędem. Stella pragnąca nieustannej afirmacji własnej kobiecości w romansie z Garcinem. Troje ludzi powiązanych ze sobą wzajemnymi więzami, nie mogących od siebie odejść. A kelner? Kelner, znajdujący się przecież, jak Jupiter w „Muchach”, „po tamtej stronie drzwi” — i również nie mogący odejść. Czy sytuacja ta czegoś nie przypomina? Ależ tak, to Argos. Argos bez Orestesa. Odczytajmy



nie podlega on swoistej torturze cudzego spojrzenia, spojrzenia, które zamienia go w rzecz, zamyka w określonych granicach, których on — od wewnątrz — nie może już zburzyć? Czyż ten osąd innych — komentujący jego życie, klasyfikujący jego sprawę raz na zawsze — nie ma dla niego wymiarów wieczności? Czy nie tutaj leży piekło Garcina, Inez i Stelli? Czy drzwi zamknięte nie są udziałem tych wszystkich, uwięzionych w Argos, zwróconych wyłącznie ku sobie, ograniczających wolność drugih w stopniu, w jakim ich własna wolność zostaje ograniczona? Czy nie jest to los ludzi żyjących względem innych w wiecznej defensywie i właśnie przez to wystawiających się w całości na spojrzenie drugih?

Koło się zamknęło. Powróciliśmy do pierwszej interpretacji. I znowu stoi przed nami wielkie pytanie, na które tutaj nie znajdziemy odpowiedzi. W tej sztuce drzwi zostały raz na zawsze zamknięte i już nie można ich otworzyć. Można napisać jedynie inną sztukę.

(„Mit Orestesa”, Poznań 1987, s. 5—11).

Jeremi Wasiutyński

SYMBOLIKA „PRZY DRZWIACH ZAMKNIĘTYCH”

Jeżeli brać autora za słowo, to przedmiotem „Przy drzwiach zamkniętych” jest piekło, tzn. te psychiczne cierpienia, jakie niewyzwolona świadomość przypuszczaalnie przechodzi po śmierci. Ale opis piekła u Sartre’a przejmując nas tylko dlatego, że znamy tę sytuację z naszego ziemskiego życia, zarówno zewnętrznego jak i wewnętrznego. Wszelką wybitną dramatykę możemy w istocie interpretować zarówno na zewnątrz, jak i na wewnętrznym planie. Jeżeli traktować „Przy drzwiach zamkniętych” jako dramat zewnętrzny, to przedmiotem tej sztuki jest klasyczny trójkąt erotyczny, co prawda w perwersyjnym wariacie. Jeżeli traktować tę sztukę jako dramat wewnętrzny, to przedmiotem jej jest destrukcyjna gra pożądania i nienawiści w psychice człowieka, który może posuwać się ku poznaniu samego siebie, ku wyznaniu swoich win i ku wolności.

Materiały psychologii głębi pokazują, że osobowość człowieka składa się z szeregu autonomicznych kompleksów osobowości czyli osobowości cząstkowych. Motorycznie czyn-

na jaźń, „ego”, jest tylko jedną z nich. Nie jest ona identyczna z tą osobowością cząstkową, która jest nośnikiem biernego doznania zmysłowego, ale są one blisko sprzężone ze sobą. Tę bierną osobowość cząstkową będziemy tutaj dla prostoty nazywać „me”. Każda z innych kategorii funkcji psychologicznych, takich jak pożądanie, uczucie, myśl i fantazja ma także osobny kompleks osobowości, świadomy albo nieświadomy, za swój nośnik. Te kompleksy albo osobowości cząstkowe będziemy określać nazwami „sub-ego”, „sub-me”, „super-ego” i „super-me”. Osobowości cząstkowe są na ogół kształtowane przez stosunki do tych ludzi które są danemu indywiduum najbliższe. „Super-ego” i „super-me” np. noszą na sobie piętno stosunku do ojca i matki w dzieciństwie i nazywane są dlatego często „kompleksami” ojca i matki.

W snach występują osobowości cząstkowe jako niezależne osoby — czynniki czynne o charakterze „ego” — jako figury męskie, czynniki bierne o charakterze „me” — jako czynniki żeńskie. Sny tego rodzaju mają charakter małych dramatów. Opisują one aktualne konflikty między osobowościami cząstkowymi osoby śniącej i zaznaczają możliwy rezultat konfliktu w przypadku jeżeli będzie on pozostawiony samemu sobie, oraz pożądane rozwiązanie, do którego należałoby świadomie zmierzać. Nic więc dziwnego, że niektóre z najsłynniejszych typów działalności literackiej zdają się mieć swoje źródła bezpośrednio lub pośrednio w marzeniu sen-

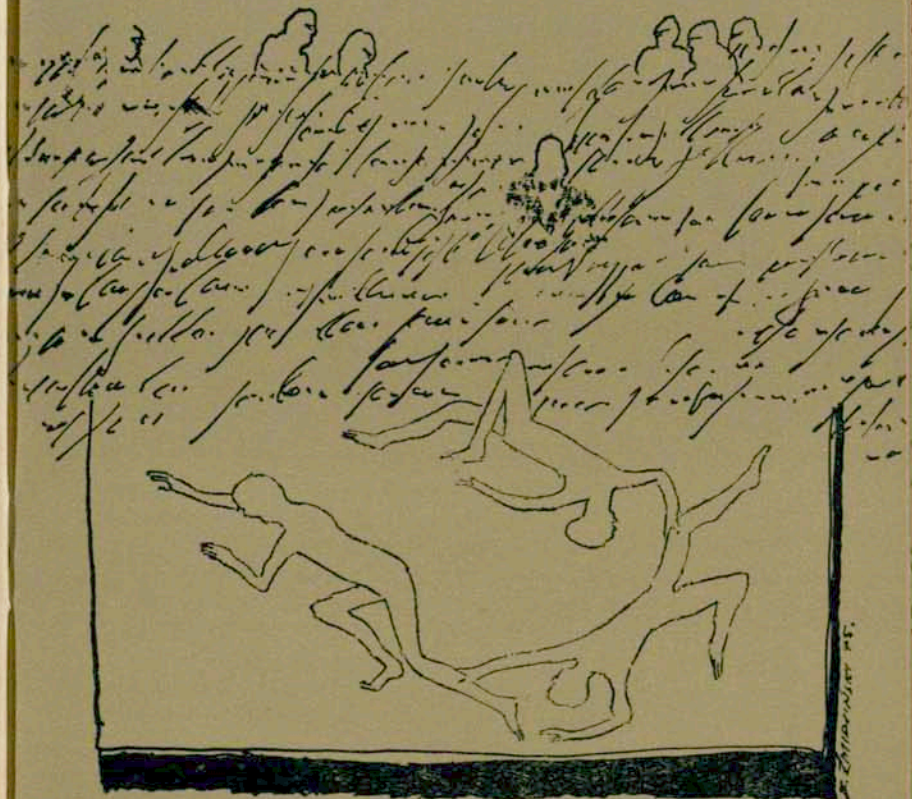
nym. Zwłaszcza mity, misteria i teatr są często wyraźnie natchnione przez sny i przez dążenie do rzutowania wewnętrznego konfliktu na zewnątrz i do utorowania drogi do wewnętrznej harmonii i wolności poprzez rozwiązanie zewnętrzne.

Jednym z etapów rozwoju ku harmonijnemu człowieczeństwu — etapem, który często odzwierciedla się w dramatyce — jest rozprawa między tymi czterema osobowościami cząstkowymi: „ego”, „me”, „sub-ego” i „sub-me”. Człowiek na tym etapie rozwoju wikła się często w życiu zewnętrznym w odpowiednie konflikty między dwoma parami ludzi: dwiema kobietami i dwoma mężczyznami. Często zdarza się jednak, że jedna z tych czterech osób nie bierze bezpośredniego udziału w konflikcie, ale jest tylko obecna pośrednio, poprzez myśli i uczucia innych osób. Ma się wtenczas do czynienia z typowym „trójkątem”. Taka sytuacja jest charakterystyczna dla wewnętrznego konfliktu, bo jedna z tych czterech osobowości cząstkowych, mianowicie „sub-ego”, jest zazwyczaj nieświadoma, aż sumienie powoła ją na scenę świadomości. Konflikt trójkątowy daje się rozwiązać dopiero przez ingerencję tej czwartej osoby.

Ta typowa sytuacja trójkątowa jest konsekwencją konfliktu między dwoma rodzajami erotyki: erosu ciała i erosu duszy. W pewnej fazie wewnętrznego rozwoju świadomość orientuje się w kierunku duszy, i partner cielesny zostaje

wtedy często zaniedbany dla jakiejś „siostrzanej duszy”. Przypominamy sobie tę sytuację z wielu sztuk teatralnych, np. z takich sztuk Ibsena jak „Rosmersholm”, „Mały Eyolf” i „Gdy z martwych powstajemy”. Shakespeare w przeciwieństwie do Ibsena przezwyciężył, może szczęśliwie, ten kryzys życiowy, bo w jego utworach dramatycznych stał się on typowym motywem komediowym (por. „Sen nocy letniej”, „Dwaj panowie z Werony”, „Komedia pomyłek i in.). Jest to historia o dwóch młodych mężczyznach i dwóch młodych kobietach, którzy przez los, czary albo ślepe pożądanie zostali błędnie związani w dwie pary, ale którzy na koniec wymieniają swych partnerów i znajdują przez to swoich właściwych towarzyszy życia.

Ten konflikt między pożądaniem a miłością jest jeszcze głębiej tragiczny u Sartre'a niż u Ibsena; zdaje się w nim nie być nawet promyka światła i nadziei. Wzrastająca beznadziejność w rozwoju od Shakespeare'a do Sartre'a odpowiada stopniowemu rozkładowi cywilizacji europejskiej i osobowości Europejczyka. Osoby w „Przy drzwiach zamkniętych” nie zaznały nawet tego przedsmaku nieba co Rosmer i Rebeka („Rosmersholm”), Allmers i jego siostra Asta („Mały Eyolf”), Rubek i Irena („Gdy z martwych powstajemy”). Są one zamknięte w swym piekle, a przyczyną tego jest zupełne zaniedbanie znajomości siebie samego i ten brak poczucia winy, który jest jego rezultatem (...)



Czwarta osoba, „sub-ego”, nie bierze udziału w akcji z wyjątkiem scen wstępnych, gdzie występuje ona jako „Sługa” w piekielnym hotelu. W symbolice snów, bajek itd. występuje „sub-ego” zazwyczaj jako zła, ciemna i demoniczna figura, często w popularnej postaci „diabła”. Jest ona obciążona i oczerniona wszystkimi winami, za które „ego” nie chce być pociągniętym do odpowiedzialności. Wina zostaje zazwyczaj zepchnięta poniżej progu świadomości i „sub-ego” — które przez to zostaje zmuszone do niesienia jej — staje się nieświadome i mało wartościowe: zamienia się ono w osobistego diabła, który kieruje świadomym „ego” jakby zza pleców. Sługa-diabeł w „Przy drzwiach zamkniętych” nie może pokazać się na scenie dopóki trzy główne postaci sztuki nie wyznały swych win. Jest on ogniskiem ich poczucia winy. Dla Garcina reprezentuje on Gomeza, męsko-duchowy ideał, który Garcin zdradził, i o którym nieustannie myśli, trawiony pragnieniem rehabilitacji. Dla Stelli jest kochankiem, którego ona doprowadziła do samobójstwa. Dla Inez jest mężem Florence, którego życie ma ona pośrednio na sumieniu.

Te trzy główne postaci w „Przy drzwiach zamkniętych” poruszają się w zaczarowanym kole, w wirze swego pożądania i swej nienawiści. Są one sprzężone przez swe winy i strukturę swoich osobowości: każda z nich ma w sobie dwie pozostałe jako własne osobowości cząstkowe — a ponadto

trzecią: nieświadomego „kata” — „Sługę” — ich uosobioną winę, która pali je piekielnym ogniem sumienia. Perwersja ich duszy i ducha wikła je nieustannie w zewnętrzne konflikty tego samego typu. Garcin znęca się nad Inez obejmując Stellę w jej obecności, w ten sam sposób jak znęcał się nad swoją żoną przyprowadzając kochanki do domu. Inez mści się na Garcinie odbierając mu Stellę, tak jak odebrała Florence jej mężowi. Dla Stelli są Garcin i Inez namiastką kochanka i przyjaciółki Olgi, ale musi ona znosić ich pogardę i szyderstwo zarówno jak pogardę i szyderstwo Olgi i Pierre’a.

W scenach wstępnych, kobiety w pierwszej chwili biorą Garcina za to, co „Sługa” zresztą reprezentuje: Stella za kochanka, Inez — za męża Florence. Inez utożsamia Garcina z mężem Florence natychmiast po wejściu na scenę. („Gdzie jest Florence? Powiedz mi gdzie jest Florence?”). W podobny sposób Stella utożsamia go natychmiast z kochankiem, który odebrał sobie życie strzałem w usta. („Nie masz już twarzy”). Ale ten, o którym one właściwie myślą, to nieobecny mężczyzna, „kat”, zamaskowany jako Sługa (...).

Spośród trzech głównych osób sztuki, Garcin jest tą, która ma najbardziej bezpośredni stosunek do Sługi. Jest on w istocie jedyną osobą, która prowadzi długą rozmowę ze Sługą, i najwyraźniej pragnie, żeby Sługa dotrzymywał mu towarzystwa. Jest on także tym, kto najświadomiej myśli o

TEATR IM. CYPRIANA NORWIDA W JELENIEJ GÓRZE

DYREKTOR	— ALINA OBIDNIAK
Z-CA DYREKTORA	— HENRYK SZOKA
KIEROWNIK LITERACKI	— JANUSZ DEGLER

JEAN PAUL SARTRE

PRZY DRZWIACH ZAMKNIĘTYCH

Reżyseria i scenografia	— Krzysztof PANKIEWICZ
Konsultant słowa	— Mieczysława WALCZAK
Asystent reżysera	— Maciej STASZEWSKI

PREMIERA, MAJ 1975 XXX Sezon 1974/75
(siódma premiera sezonu)

OBSADA:

Garcin	Maciej STASZEWSKI
Inez	Janina JANKOWSKA
Stella	Maria MAJ
Kelner	Stanisław CICHOCKI (adept)

spektakl bez przerwy

Przedstawienie prowadzi

Stanisław TUBIELEWICZ

Kontrola tekstu

Krystyna ŚWIĘTOCHOWSKA

Kierownik techniczny
Mieczysław KULCZYKBrygadier sceny
Antoni CHICZEWSKIRekwizytor
Tadeusz HALPERNŚwiatło
Benedykt ZIENTALAK
Walerian STOLARCZYK**Kierownicy pracowni:**krawieckiej
Janina SMERECZYŃSKAperukarskiej
Józefa GRABOWSKAstolarskiej
Jan NARBUTOWICZszewskiej
Aleksander DRALmalarskiej
Heliodor JANKOWSKItapicerskiej
Franciszek BRZEGOWYelektrotechnicznej
Benedykt ZIENTALAK

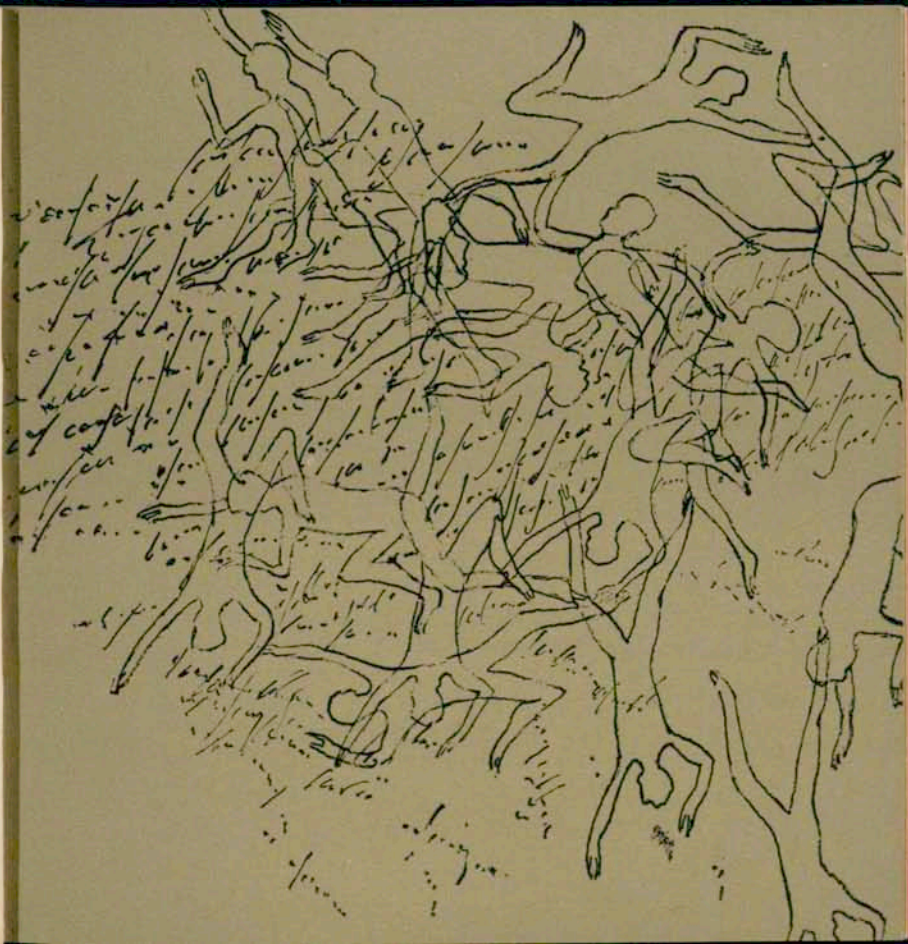
swojej nieobecnej męskiej ofierze, którą w jego przypadku jest Gomez. W nieobecności Sługi, znajduje Garcin jego symboliczną namiastkę w figurze z brązu. Figura ta jest w ogóle symbolem nieobecnej czwartej osoby, tego, wobec którego oni są winni — tego, którego zepchnęli z kręgu swej świadomości za „drzwi zamknięte”. Należy więc przedstawić sobie tę figurę w męskiej postaci jako symbol „sub-ego”, nośnika pożądania. Z tej osobowości cząstkowej wyłania się w toku dalszej ewolucji osobowości ten czynnik twórczy, który nazywamy „duchem”, ale jest on ściśle sprzężony z innym czynnikiem świadomości — z sumieniem — i występuje dlatego często symbolicznie jako figura hermafrodytyczna lub na przemian jako jasnowidząca kobieta i mężczyzna o silnej woli. Jest więc zrozumiałe, że Sartre mógł sobie wyobrazić figurę z brązu w kształcie kobiety. Wewnętrzna logika sztuki wymaga jednak, żeby akcent leżał na brakującym czynniku męskim, a więc żeby figura przedstawiała postać męską — w pierwszym rzędzie diabła albo inną podobną postać z mitycznego podziemia: Belzebuba, Hefajstosa albo Hadesa.

Zgadza się to z tym, że Garcin ma pewne rysy homoerotyczne. Zaniedbuje on Stellę dla Gomeza, odpowiada, że lubił siedzieć z mężczyznami w redakcji i życzy sobie, żeby i teraz być także z samymi tylko mężczyznami. — Te jak gdyby nienormalne rysy są jednak tylko wyrazem jego duchowych

dążeń do poznania i urzeczywistnienia samego siebie. Gomez, Sługa i figura z brązu są symbolami jego ducha — ducha upadłego, „sub-ego”, którego on zaniedbał. Pragnie on odzyskać ducha, patrzeć wprost w oczy swemu własnemu, winą obciążonemu, „sub-ego”, do którego dotychczas tchórzliwie zwracał plecy. Mówi do Sługi: „Ale pamiętaj: na nic się nie zda zachodzić mnie z tyłu... ja patrzę sytuacji w oczy”. Jego jedynym życzeniem zdaje się być: mieć spokój na rozprawę z własnym sumieniem.

Nastawienie Inez do Sługi i tego, co on reprezentuje jest wprost przeciwne do nastawienia Garcina (...). Musi ona, żeby tak powiedzieć, zwracać plecy do Sługi, bo jej pożądanie (libido) kieruje się ku Stelli. Jest to w zgodzie z tekstem sztuki, według którego Inez kompletnie ignoruje Sługę, czym sprawia mu wyraźny zawód (jego libido jest przecież zwrócone do niej).

(...) Podczas gdy Garcin w nieobecności Sługi jest tym, kto wprawdzie jest pożądany (przez Stellę), ale sam nie pożąda, Inez, wprost przeciwnie, jest tą z trzech głównych postaci sztuki, która wprawdzie pożąda (Stellę), ale nie jest pożądana przez nikogo. Jest ona najbardziej samotną, tą, która najwięcej wycierpiała, i dlatego najmocniejszą z nich. Te trzy postaci wirują w beznadziejnej pogoni za uciekającym przedmiotem swego pożądania. Garcin mówi: „Gonimy jeden za drugim jak konie na karuzeli, nie dogonimy się nigdy”.



Epizody sztuki mają na ogół po dwie postaci i następują po sobie w kolejności odpowiadającej kierunkowi ruchu wirowego: Garcin — Inez, Inez — Stella, Stella — Garcin (...). Nienawiść jest tą siłą odśrodkową, która jest potrzebna do utrzymania pożądanego wiru wydarzeń. Bieguny przeciwne: Garcin i Inez zarówno jak Sługa i Stella spotkałyby się i rozpoznałyby swych właściwych partnerów jeden w drugim — gdyby nie nienawiść. Sartre wyraźnie zaznacza, że Garcin i Inez są związani ze sobą jak brat i siostra, ale oni zaczynają przeczuwać to dopiero pod koniec sztuki. Garcin mówi: „To dla niej (dla Inez) ja tu zostaję” i później już wprost do Inez: „Ty jesteś z mego rodu”, „ona (Stella) nie liczy się”. To odkrycie świta w jego myśli dopiero wtedy, gdy zaczyna mieć współczucie dla Inez. Jedyną siłą, która może przewyciężyć nienawiść i uwolnić tych troje ludzi z ich piekła, jest miłość (...).

Ten fakt, że symbole wewnętrznej problematyki oddane są w „Przy drzwiach zamkniętych” niezwykle wiernie, aż do najmniejszych szczegółów, świadczy o rzetelności poety Sartre'a w stosunku do natchnienia. Myśliciel Sartre jest mniej szczęśliwy. Ani on, ani jego postaci nie zdają się wiedzieć, że cierpienie pochodzi wyłącznie z pożądanego i nienawiści. Sartre zdaje się zadowalać tą niezbyt zaiste głęboką refleksją, że cierpienie pochodzi od innych ludzi. Nie spostrzegł on, że właściwym źródłem cierpienia jest to roz-

szczepienie osobowości, którego przyczyną jest pożądanie i nienawiść — w przypadku Garcina m.in. ta postać pożądania, którą jest ambicja. Dopóki myślimy, że „Kat — to inni ludzie” i nie zdajemy sobie sprawy, że „Kat — to ja sam”, nie możemy się wyzwolić z koła cierpienia. Zrozumiał to już najgenialniejszy ze wszystkich psychologów, Gautama Buddha, przed 2500 lat (...).

Jednym z najistotniejszych zadań reżyserskich przy wystawieniu „Przy drzwiach zamkniętych” jest wydobyć wiążącego tonu napięcia i oczekiwania w dialogach i w grze — napięcia, które osiąga swój tymczasowy szczyt w wyznaniu win przez trzy główne osoby. Ich stosunek do Sługi decyduje o napięciu. Widz powinien cały czas odczuwać jego obecność za sceną, za „zamkniętymi drzwiami”, i w ukrytych myślach trzech głównych postaci. Pomimo całej pogardy, którą ci troje okazują mu w scenach wstępnych, powinno być jasne, że przewyższa on ich w pewnym sensie i że mają oni w gruncie rzeczy niezmierny respekt dla niego. Jest on tą z postaci sztuki, która potencjalnie stoi najwyżej, pomimo że winy trzech osób głównych strąciły go w piekło i uczyniły z niego „złego ducha”. Przedstawia on ten twórczy czynnik osobowości, który został wyłączony ze świadomego życia i znegatywowany przez skarleńnię zdolności do moralnego sądu i zaniedbanie walki moralnej. Ten czynnik, ten upadły duch (kulawy Hefajstos-Vulcanus mitu antycz-

nego, strącony z Olimpu do podziemia) jest nadzieją i potencjalnym zbawicielem zdeprawowanej osobowości.

Tak, zbawicielem, gdyż to, co jest przedmiotem tej sztuki, to nie piekło lecz czyściec. Piekło jako rzekoma beczasowa wieczność nie daje się symbolizować w dramacie. Stawanie się i zmiana nie są bynajmniej usunięte z pozagrobowej egzystencji trzech głównych figur sztuki, pomimo że Sartre robi wyraźne wysiłki, aby wywołać wrażenie wprost przeciwnie, wrażenie zupełnej beznadziejności. Postaci sztuki są poddane rozwojowi, procesowi poznania samego siebie i oczyszczenia. Temat tej sztuki byłby w przeciwnym razie dramatycznie bezwartościowy. Trzy główne osoby sztuki oczekują wśród swoich cierpień czegoś, co ma się stać. Inez pyta: „Cóż więc czeka nas?”, a Garcin odpowiada: „Nie wiem. Ja czekam”. Nieco później zapytuje Stellę: „Na co my czekamy?” i tym razem Inez odpowiada: „Nie wiem. Ale czekamy”. Te repliki powinny mieć sugestywny, znaczący akcent. Czy ci troje czekają na oswobodzenie? Z napięciem spoglądają na otwierające się drzwi... Nie, nikt z nich nie chce uciec — ich bolesna wspólnota jest ich jedyną szansą na zbawienie, ale czy nie czekają na to, aby ktoś przyszedł? — Kto? — „Sługa”, oczywiście, Sługa, który stopniowo musi się okazać tym, kim jest: duchem, upadłym duchem co prawda, ale duchem, który przez ich cierpienia odradza się w czystej i szlachetnej postaci. Reżyser powi-

nien dać widzowi przeczucie, że te trzy osoby na scenie czekają na to, żeby Sługa-Duch zajął miejsce między nimi jako brakujący czwarty czynnik akcji — czynnik twórczy, który zbawi tych troje z ich deterministycznej beznadziejności.

Ale Sługa-Duch nie może przyjść, dopóki oni nie doszli w poznaniu samych siebie do tego, by zaprzestać go obarczać przezwiskiem „złego” i zastosować je do siebie samych. Ich pierwotna niezdolność do obiektywnej samoobserwacji symbolizowana jest w sztuce przez nieomal kompletny brak przedmiotu o powierzchniach zwierciadlanych. Żadnych lusterek, żadnych okien, żadnych politurowanych mebli. Repliki powinny mieć ton metafizycznego niepokoju za każdym razem, gdy mowa jest o zwierciadłach. Ale trzy główne postaci sztuki stają się stopniowo „zwierciadłami” jedna dla drugiej. Ich ambiwalentny stosunek do wszystkiego, co może prowadzić do poznania samego siebie, objawia się w tym, że Stella domaga się histerycznie zwierciadła, a z drugiej strony ma paniczny strach przed niedostatecznym albo niepoprawnym strojem. Ale skoro tylko wyznała swoją winę, pozwala już Garcinowi zrzucić marynarkę: jeżeli patrzeć na tych dwoje jako na dwie osobowości cząstkowe, to wina ich jest przecież wspólna.


Konieczność poznania samego siebie wyrażona jest w „Przy drzwiach zamkniętych” tym, że światło nigdy nie gaśnie i że osoby przebywające w „piekle” nie mogą zamknąć

oczu i nie mogą spać. Czuwanie było zawsze — m. in. w ewangeljach — symbolem gotowości do twórczego czynu tzn. do walki moralnej. Spać znaczy nie zważać na swą najgłębszą, twórczą jaźń („wewnętrzny Chrystus” mistyki chrześcijańskiej), która wskazuje wartości transcendentalne i uwalnia spod jarzma determinizmu. „Spałem” mówi Garcin. „Spałem dobrze”. Śniła mu się zielona łąka — symbol zaniedbanego, podświadomego podkładu duszy, z którego odradza się osobowość. Figura z brązu jest drugą jaźnią Garcina, duchem zaprzeczonym przez jaźń powierzchowną. Dlatego — to wie on z góry — w braku zwierciadła będzie patrzeć na nią, ażeby dojść do poznania samego siebie. „Będę ją faktycznie pożerał oczami”, mówi Garcin. Widział ją już przed tym — było to w chwili śmierci, która położyła koniec zakłamaniu jego życia, ukazując mu jego zaniedbanego, groteskowego ducha w całej jego diabelskiej nagości. „Tonie się, zanurza się, idzie się na dno”, mówi Garcin, „tylko oczy są nad wodą — i cóż to się widzi? Figurę z brązu. Można to nazwać zmerą!” — Garcin buntuje się przeciw temu odkryciu i chce użyć figury brązowej — posagu Pana Ciemności — jako narzędzia do rozbicia lampy, ażeby znaleźć tę ciemność, której jego zdeprawowana jaźń pożąda. Jest to jednak niemożliwe i poznanie samego siebie musi postępować naprzód. Tęsknota za ciemnością znajduje jeszcze wyraz w scenie końcowej. Garcin pyta: „Czy nigdy nie będzie tu

tu ciemno?" A Inez odpowiada mu: „Nigdy”. Wtedy Garcin podchodzi do figury z brązu, głaszcząc ją i mówi: „Więc nadeszła ta godzina. Stoję tutaj i rozumiem, że jestem w piekle”. — Na pozór wygląda to jak perwersja, ale w rzeczywistości jest to zwycięstwo: konfrontacja z winą.

(„Dialog” 1959, nr 3, s. 121—127)

Diécto to sa inu
Diécto to sa inu
Diécto to sa inu
Diécto to sa inu
Diécto to sa inu
Diécto to sa inu
Diécto to sa inu
Diécto to sa inu
Diécto to sa inu
Diécto to sa inu



Jerzy Kossak

EGZYSTENCJALIZM

Egzystencjalizm jako kierunek myśli współczesnej nie jest systematycznym wykładem określonych poglądów filozoficznych i społecznych, lecz konglomeratem różnych motywów filozoficznych i literackich — stanowi to powód wielorakich interpretacji samej zawartości pojęciowej tego kierunku. Operacje mające na celu usystematyzowanie doktryny, zamknięcie jej w granicach określonych działów filozofii: ontologii, teorii poznania, etyki, aksjologii, estetyki — przekształcają się z miejsca w czynności typu kreatorskiego. Kreuje się mianowicie system, który *de facto* nie istnieje, choć jego wątki rozrzucone są w pismach filozofów egzystencjalistów. Przy czym operacje takie są nieuniknione i konieczne, jeśli się chce dać immanentną analizę kierunku, określić różnice zachodzące między jego poszczególnymi przedstawicielami, wyznaczyć nurty itd. Jest to wszak czynność wstępna, bez której nie sposób nawet przejść do kolejnych etapów działalności krytycznej: do określenia genezy społecznej i funkcji danej filozofii.

Jeszcze trudniej w tej sytuacji określić podstawową wartość pojęciową egzystencjalizmu jako takiego, egzystencjalizmu w ogóle. Ponieważ czasy nasze domagają się zwiększonych informacji we wszystkich dziedzinach, a rozwój wydawnictw encyklopedycznych stwarza konieczność owych formuł ogólnych — przeto mnożą się one, a nawet układają w pewne charakterystyczne typy i propozycje rozwiązań. Staraliśmy się ustalić pewną przeciętną tych formuł. Otóż to, co występuje najczęściej w ujęciach ogólnoenklopedycznych i podręcznikowych, sprowadza się do następujących wyróżników:

1. Wszystkie doktryny egzystencjalistyczne łączy przeświadczenie, że punktem wyjścia wszelkiej wiedzy jest analiza konkretnego istnienia jednostki ludzkiej. To istnienie jest jedyną rzeczywistością prawdziwą. Nie jest ono ani przejawem pozaludzkiego świata, ani wyrazem istniejącego poza konkretną ludzką świadomością pierwowzoru idealnego — idealnej istoty człowieka.

2. Przesłanką takiego przeświadczenia jest założenie, że egzystencja poprzedza esencję, istnienie poprzedza istotę. A zatem człowiek najpierw zjawia się w świecie, jest, coś czyni, coś czuje, o czymś myśli — żyje, a dopiero potem definiuje sam siebie. Chce być takim, a nie innym. Określa

własną istotę, dążąc do indywidualnie zamierzonego celu. Tak więc egzystować, istnieć znaczy tworzyć siebie, wybierać siebie spośród nieobliczonych i nieobliczalnych form i treści.

3. Wspólne wszystkim odmianom egzystencjalizmu jest odrzucenie z góry danych wiążących i ograniczających jednostkę formuł ogólnych. W ślad za tym idzie odrzucenie ideologii uogólnień celów i uniwersalizmu środków, które miałyby do tych celów prowadzić. Łączy to się z określoną charakterystyką funkcji ogólnych idei, celów i środków. Uniwersalizmy owe mianowicie stanowią swoiste alibi człowieka nieautentycznego. Są one lekarstwem ludzi uciekających od niepokoju w krainę fikcji. Pozwalają utożsamiać siebie z bytem ponadindywidualnym, a więc z fikcją. Pozwalają przyjąć propozycję fałszu i poddać się mirażom. Można wtedy zrzucić z siebie odpowiedzialność za własne czyny, a także wyzbyć się świadomości, że jest się rzuconym w świat obcy i absurdalny i że ten obcy świat jest światem jedynym, który trzeba opuścić w chwili śmierci równie absurdalnej jak życie.

4. Wynikiem takiej analizy jest postulat walki człowieka autentycznego. To jest takiego człowieka, który nie ucieka się do żadnego zewnętrznego usprawiedliwienia swo-

ich czynów. Stara się odważnie zdać sobie sprawę z własnej sytuacji. Stara się wreszcie świadomie podjąć odpowiedzialność i ryzyko z niej wynikające.

5. Istnienie egzystencjalizm rozpatruje aktualistycznie, nie jako twór statyczny i skamieniały, lecz jako serię nieograniczonych i nieprzewidywanych aktów świadomości. Egzystencja jest dramatem wolności; będąc w każdej z niepowtarzalnych faz procesu autotworzenia samowystarczalna w swej teraźniejszości, nadaje nowy sens wszystkim poprzedzającym tę fazę momentom. Od każdej więc decyzji, od każdego aktu woli i wyboru zależy owa istota, którą egzystencja jednostki formuje. Aktualizm egzystencjalizmu różni się wszakże od aktualizmu tzw. „filozofii życia” tym, że ujmuje człowieka w aspekcie czysto subiektywnym, nie zaś, jak np. Bergson, jako manifestację kosmicznego pędu życia.

6. Nie znaczy to jednak, że egzystencjalizm uważa człowieka za istotę nie związaną z otoczeniem, zwłaszcza z innymi ludźmi. Egzystencja jest według tej filozofii uwikłana w środowisko, nie może istnieć inaczej niż w ramach zbiorowości. Przeświadczeniu temu czołowi przedstawiciele egzystencjalizmu dają wyraz za pomocą różnych pojęć (M. Heidegger: współlistnienia — „Mitdasein”; K. Jaspers: komunikacji — „Kommunikation”; C. Marcel: innego człowieka;

Sartre: sytuacji), łączy ich wywodzące się z ducha indywidualizmu rozumienie stosunków między ludźmi jako stosunków między dwiema osobami, między Mną a Innym. Za abstrakcyjne tedy i pochodne uważają oni stosunki między jednostką a grupą, między jednostką wyizolowaną a jednostką jako członkiem grupy. Zgodnie z tym poglądem konkretne Ja żyje zawsze wśród Innych ludzi, istnieje w oczach innych, w stosunku do innego. Natomiast tzw. stosunki społeczne są abstrakcją; na niepowodzenie też skazane jest dążenie do nawiązania rzeczywistego kontaktu między istnieniem a istnieniem. Człowieka otacza pustka, jest on samotny w swoich uczuciach, a pragnąc przelać je na innego człowieka, zamienia go w swoją ofiarę, staje się katem; inne Ja potwierdza sobie spychając Mnę do roli przedmiotu, czyniąc ze mnie rzecz.

7. W zakresie teorii poznania, nawiązując do fenomenologii Husserla, egzystencjalizm odrzuca racjonalistyczne przeciwstawienie myślącego podmiotu i myślanego przedmiotu. Według egzystencjalizmu nie ma jednej prawdy, prawd jest wiele, prawdą jest „subiektywność”, a więc osiąga się ją nie na drodze dialektycznej czy dyskursywnej analizy, lecz zagłębiając się w siebie, badając strukturę własnych przeżyć; w tym obrębie i w tym związku jednostka buduje swój świat przedmiotów, które znajdują się poza nią

i nie są z nią związane. Jedyna rzeczywistość żyjącej jednostki to jej własna rzeczywistość etyczna. Prawdziwym działaniem nie jest dla niej działanie zewnętrzne, ale wewnętrzne rozstrzygnięcie.

8. Ten subiektywizm nie ma jednakże ontologicznego charakteru. Egzystencjalizm nie neguje bowiem istnienia obiektywnego bytu w sobie, nie dąży do likwidacji świata. Usiłując jedynie przedstawić go jako teren najbardziej osobistego życia i odpowiedzialności człowieka, pokazuje, jak świat ten zmienia się w zależności od indywidualnych celów, jakie każdy stawia przed sobą. Przed interwencją świadomości byt w sobie jest według egzystencjalistów tworem chaotycznym, „tępym”, „ślepy” i „ciężkim”. Dopiero istota ludzka w ten bezwład wprowadza twórczy, pozytywny pierwiastek — czyn: chaos zaczyna naprawdę istnieć dopiero poprzez Ja, które przekształcając go i czyniąc od siebie zależnym, nadaje mu znaczenie.

(„Egzystencjalizm w filozofii i literaturze”, Warszawa 1971, s. 45—50)

SPIS TREŚCI

	Str.
1. Andrzej Falkiewicz — O teatrze Sartre'a	3
2. Jeremi Wasiutyński — Symbolika „Przy drzwiach zamkniętych”	9
3. Jerzy Kossak — Egzystencjalizm	23

Redakcja programu

JANUSZ DEGLER

Odpowiedzialny

za druk programu

JANUSZ WOŁCZUK

~~Exemplarz bezpłatny~~

341

ARCHIWUM

TEATRU im. CYPRIANA NORWIDA

Adres Teatru: 58-500 Jelenia Góra, Al. Wojska Polskiego 38,
tel. 232-74 i 232-75

Kasa czynna w godz. 10.00—14.00 i 17.00—19.00; tel. 233-25

Zgłoszenia na bilety zbiorowe przyjmuje

Organizacja Widowni w godz. 9.00—14.00, tel. 246-32

JZGraf. zam. 1154/75. 2.000+300 12,5x12x2. A-19/432/75