

A g n i e s z k a W ł o c z e w s k a

Formalne i filozoficzne aspekty teatru Jean Paul Sartre'a

Wymieniany w gronie największych filozofów francuskich XX wieku Jean Paul Sartre był również jednym z najwybitniejszych pisarzy; jego kariera literacka trwała nieomal pół wieku, od 1933 roku aż do śmierci w 1980 roku¹. Przez cały ten okres w jego twórczości istniała bardzo głęboka więź między filozofią a literaturą – i trudno jednoznacznie stwierdzić, czy Sartre był bardziej filozofem czy pisarzem. On sam w eseju *Czym jest literatura?*² podkreślał, że pisarstwo stanowi najwyższą formę ludzkiej działalności. Jednak w innych swoich wypowiedziach zaznaczał, że to filozofia wyznacza punkt wyjścia wszelkiej pracy intelektualnej, gdyż jako jedyna dyscyplina bezpośrednio stawia zasadnicze pytania o ludzką egzystencję. Warto też przypomnieć, że Sartre wielokrotnie powtarzał, iż zaczął pisać w celu rozpowszechniania trudnych i zawilych tez swojej filozofii. Wydaje się zatem naturalne, że w jego bogatym dorobku znalazły się dzieła tak odmienne gatunkowo, jak rozprawa filozoficzna, esej krytycznoliteracki, reportaż, powieść, autobiografia czy dramat.

Należy też sobie uprzytomnić, że na przestrzeni pięćdziesięciu lat myśl Sartre'a nieustannie ewoluowała w poszukiwaniu sensu istnienia ludzkiego bytu. W jej obrębie przenikają się więc różne nurty, także te, które tradycyjnie uważa się za przeciwstawne, jak choćby idealizm i realizm. Wydaje się, że zmiany wynikały przede wszystkim z nieustannego poszerzania refleksji nad istnieniem człowieka, a filozof nie kwestionował wcześniej głoszonych poglądów, lecz wprowadza-

¹ Michel Contat i Michel Rybalka, autorzy biografii Sartre'a, podają jako oficjalny początek literackiej kariery filozofa datę publikacji artykułu *Une idée fondamentale de la philosophie de Husserl – intentionnalité* (Berlin, 1933), mimo że już w latach dwudziestych Sartre ogłaszał drukiem niektóre swoje teksty. Patrz: Michel Contat, Michel Rybalka, *Les Écrits de Sartre*, Gallimard, 1970.

² Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, 1948.

dzał do nich nowe elementy. Dlatego też system, który stworzył jest złożony i pełen antynomii. Niektórzy badacze, jak Bernard Henry Lévy³, dostrzegają w nim aż cztery skorelowane ze sobą okresy: fenomenologiczny, egzystencjalny, marksistowski i maoistowski. Inni wskazują, że tak naprawdę Sartre pozostawał przez całe życie wierny Heideggerowskiemu egzystencjalizmowi ateistycznemu, który sam zaszczerpił we Francji tuż po drugiej wojnie światowej.

We wszystkich jego dziełach artystycznych do głosu dochodzi skomplikowana materia filozofii człowieka, jednakże ze szczególną wyrazistością zjawisko to uzewnętrznia się w dramatach. W latach 1943–1959 Sartre napisał osiem sztuk⁴, które ze względu na wyjątkowość formy i treści nie wpisują się w żadną znaną konwencję teatralną, stanowiąc o całkowitej oryginalności ich autora. Z jednej strony dramaty te wnoszą istotny wkład w rozwój współczesnej dramaturgii, gdyż zostały podporządkowane filozofii nie tylko merytorycznie, lecz również estetycznie. Z drugiej zaś strony na przykładzie ośmiu sztuk widać, jak Sartre ewoluował od egzystencjalistycznej do marksistowskiej wizji człowieka, czyli od idei solipsystycznej i osamotnionej jednostki ludzkiej skazanej na wolność i pogrążonej w konfliktach z Innymi ku koncepcji osoby rozumianej jako byt historyczny koegzystujący z Innymi w nieustannie zmieniającej się rzeczywistości. W konsekwencji można w tym teatrze wyodrębnić dwa okresy: egzystencjalny i marksistowski, a w każdym razie *marksizujący*. Sztuki wiernie ilustrują dwuznaczne postawy ujęte w trudnych pracach teoretycznych, takich jak *L'Imaginaire* (*Wyobrażenie*)⁵, *L'Être et le néant* (*Byt i nicość*)⁶, *L'Existentialisme est un humanisme* (*Egzystencjalizm jest humanizmem*)⁷ i zwiastują niektóre tezy z *Critique de la raison dialectique* (*Krytyki dialektycznego rozumu*)⁸. Zdaniem Sartre'a teatr najlepiej ukazuje dramat jednostki rozdartej wewnętrznie między wolnością i odpowiedzialnością, kwietyzmem i zaangażowaniem, samotnością i potrzebą życia we wspólnocie. To właśnie na scenie najwyraźniej można ukazać tragizm człowieka usilnie dążącego do osiągnięcia tego, co niemożliwe, czyli syntezy bytu w-sobie i bytu dla-siebie. Dramaty posłużyły do upowszechniania idei egzystencji autentycznej również dlatego, że jako jedyny środek przekazu docierały z powodzeniem do szerokiego, zróżnicowanego społecznie i wiekowo kręgu odbiorców. Jednak wypada w tym miejscu zaznaczyć, że Sartre zasadniczo odrzucał dramaturgię rozumianą jako roz-

³ Bernard-Henri Lévy, *Le Siècle de Sartre*, Grasset, 2000.

⁴ Jean-Paul Sartre, *Les Mouches*, Gallimard, 1943; *Huis clos*, Gallimard, 1944; *Morts sans sépulture*, Gallimard, 1946; *La Putain respectueuse*, Gallimard, 1946; *Les Mains sales*, Gallimard, 1948; *Le Diable et le Bon Dieu*, Gallimard, 1950; *Nekrassov*, Gallimard, 1956; *Les Séquestrés d'Altona*, Gallimard, 1960.

⁵ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, 1940.

⁶ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Gallimard, 1943.

⁷ Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Gallimard, 1946.

⁸ Jean-Paul Sartre, *La Critique de la raison dialectique*, Gallimard, 1960.

rywkę, twierdząc, że nie może ona jedynie bawić, gdyż jej najważniejszą misją jest uświadomienie specyfiki ludzkiej kondycji, wpojenie odbiorcom nakazu życia odpowiedzialnego, a także imperatywu działania. Tradycyjny teatr jest, według Sartre'a, esencjonalny i deterministyczny i przeczy podstawowej tezie egzystencjalizmu, głoszącej prymat egzystencji nad esencją. Stanowi bowiem zaprzeczenie wolności działania bytu ludzkiego, który jest przecież nieustannie tworzącym się projektem. Filozof podkreślał przy tym, że „to, co najbardziej wzrusza w teatrze, to postać w trakcie tworzenie siebie, to moment wyboru oraz swobodnej decyzji angażującej określoną moralność oraz całe życie”. Dlatego też stworzył swój własny gatunek literacki – teatr sytuacji (*théâtre de situations*), który jako jedyny był w stanie udźwignąć ciężar jego filozofii i podołać wyzwaniu ukazywania człowieka zaangażowanego w swoją epokę.

Pojęcie sytuacji nie zostało jednak jednoznacznie i do końca zdefiniowane. Odnosi się ono zatem do różnego rodzaju przeżyć jednostki, zarówno do banalnych zdarzeń zaczerpniętych z życia codziennego przeciętnego człowieka, jak i do doświadczeń krańcowych, czyli takich, w których albo trzeba poddać całkowitej rewizji swój dotychczasowy system wartości, albo zaryzykować swoje istnienie w obronie własnej wolności. „Jeżeli prawdą jest – mówił Sartre – że człowiek jest wolny w pewnej określonej sytuacji oraz że wybiera siebie wolnym w pewnej określonej sytuacji oraz że wybiera sam siebie *w i przez* tę sytuację, to należy ukazywać w teatrze sytuacje proste i ludzkie oraz ukazywać wolności, które określają siebie w tych sytuacjach”⁹. Dalej filozof stwierdza, że to w teatrze i dzięki niemu możliwe jest zjednoczenie wszystkich widzów i dlatego też autorzy powinni przedstawiać w swych sztukach sytuacje i problemy ogólne, wspólne wszystkim i właściwe każdej epoce. We Francji lat czterdziestych była to sprawa stosowania tortur przez władzę, stosunków między jednostką i wspólnotą, konsekwencji działań, indywidualnego zaangażowania oraz jego historycznych skutków. Tak więc ambiwalentne definiowanie terminu „sytuacja” sprawiło, że obok realistycznej wizji teatru rodem z Brechta¹⁰ Sartre nawiązywał również do teatru okrucieństwa (*théâtre de cruauté*) Antonina Artaud¹¹, głosząc, że dramaturg nie powinien pomijać sytuacji ekstremalnych. Przemoc ukazywana na scenie jest niczym innym jak pytaniem skierowanym do widza i dotyczącym jego wolności, rzucanym jego zmysłom z należytą siłą. Jednocześnie filozof zaznaczał, że przemoc obecna w jego sztukach nie wywodzi się z teatru naturalistycznego, który jedynie odzwierciedla ciemną stronę rzeczywistości. Natomiast w teatrze sytuacji przemoc od-

⁹ Jean Paul Sartre, *Un Théâtre de situations*, w: *Sartre, un théâtre de situations*, (red.) Michel Contat, Michel Rybalka, Gallimard, 1973.

¹⁰ Jean Paul Sartre, *Théâtre épique et théâtre dramatique*, w: *Sartre, un théâtre de situations*, wyd. cyt.

¹¹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris 1936.

grywa poważniejszą rolę, mianowicie skłania widza do refleksji nad własnym życiem oraz nad indywidualnym stosunkiem do kwestii społecznych.

Krytycy często zarzucali Sartre'owi, że ukazując gwałtowne i drastyczne sceny, łamie jedną z fundamentalnych reguł teatru, a mianowicie zachowanie konwenansów (*bienséance*). Należy wszakże zauważyć, że autor teatru sytuacji przekraczał także inne zasady tradycyjnej dramaturgii. Chodzi tutaj bowiem o sposób, w jaki ukazywał przestrzeń sceniczną. Otóż akcja rozgrywa się najczęściej w jednym miejscu, tak więc cała uwaga odbiorcy skupia się na filozoficznych dialogach, a liczba rekwizytów ograniczona jest do niezbędnego minimum. Jednak wszystkie pojawiające się w sztuce przedmioty mają swój głęboki sens, gdyż stanowią symboliczne dopełnienie poczyną postaci lub są milczącym wyrazem ich niemocy. Gipsowa figura Jupitera w *Muchach* symbolizuje pustkę wiary. Czczący ją mieszkańcy Argos to przykłady ludzi złej wiary, zbyt słabych, by podjąć wyzwania egzystencji autentycznej. Ludzie ci uciekają w sferę alibi, szukając w religii usprawiedliwienia swego postępowania, a także odwołują się do rzekomo apriorycznego i uniwersalnego systemu wartości. Odlew z brązu w *Przy drzwiach zamkniętych* to symbol szczerości. Garcin, który jest człowiekiem złej wiary, próbuje go podnieść, jednak ciężar okazuje się przytłaczający. Strych w *Umarłych bez pochówku* jest zaś metaforą ucieczki od życia, negacji działania oraz projektowania się w przyszłość. Partyzanci, którzy stracili wszelką nadzieję na ocalenie, są uwięzieni wśród niepotrzebnych już rzeczy i, podobnie jak one, odchodzą w niebyt. Z kolei kości do gry symbolizują przypadkowość każdego ludzkiego istnienia. Człowiek, podobnie jak Goetz w *Diable i dobrym Panu Bogu*, powinien ciągle od nowa nadawać sens swojemu istnieniu oraz poddawać nieustannej rewizji wyznawane przez siebie zasady.

Przedmioty-rekwizyty nie wyczerpują jednak zagadnienia symbolicznej funkcji przestrzeni. Sartre posługiwał się również innymi znakami¹², rzadko wykorzystywanymi w tradycyjnej dramaturgii, takimi jak światło, dźwięki, a nawet kolory i zapachy. Nowatorstwo jego teatru polega więc także na specyficznym, niewerbalnym komunikowaniu się z odbiorcą. Wobec często dosadnego i potocznego języka, jakim posługują się postaci, przestrzeń przemawia niezwykle subtelnie, a zarazem dobitnie i jednoznacznie. Dobrego przykładu dostarcza postać Stelli w *Przy drzwiach zamkniętych*. Z punktu widzenia filozofii egzystencjalnej stanowi ona zaprzeczenie autentyczności, czyli jest urzeczowionym bytem odrzucającym wolność. Ta reifikacja podkreślona została za pomocą dyskretnych gry barw. Otóż kolor kanap w salonie odpowiada kolorowi sukienki i makijażu Stelli. Można zatem powiedzieć, że kobieta wtapia się w przestrzeń i stanowi animowany element wystroju wnętrza. Podobnie Sibilot i Inspektor policji z *Niekra-*

¹² Na temat klasyfikacji znaków w teatrze patrz: Tadeusz Kowzan, *Le Signe au théâtre, Diogène*, vol. LXI, 1968.

sowa¹³ określają siebie mianem ludzi przeszłości. Z nostalgią wspominają dawne lata młodości, o których przypominają im stare meble w ich mieszkaniach. Niezdolni do podjęcia konkretnych działań i do przemiany życia, sami stają się podobni do otaczających ich przedmiotów. Innym postawom złej wiary towarzyszą brzydkie zapachy. Garcin, który nie potrafi przyznać się do tchórzostwa, narzeka na zaduch w salonie. Nieznośny upał symbolizuje więc wyrzuty sumienia nękające świadomość człowieka. W *Ladacznicy z zasadami* Fred, korzystając z usług prostytutki i łamiąc tym samym społeczne normy zachowania, oświadcza, że łóżko w jej pokoju „śmierdzi grzechem”. W *Uwięzionych z Altony* w pokoju ukrywającego się zbrodniarza niemieckiego, Frantza von Gerlacha, czuć stęchlizną, która jest metaforą dawnych, lecz nie zapomnianych zbrodni.

Niebagatelną rolę odgrywa także gra światła i ciemności. Blask słoneczny lub nieustannie paląca się żarówka symbolizują autentyczne sumienie, którego w żaden sposób nie da się zagłuszyć. Światło brutalnie wydobywa na jaw najbardziej wstydliwą prawdę. Nasuwa się tutaj porównanie do przesłuchań, w których sędziowie świecą więźniowi prosto w oczy, chcąc go zmusić do mówienia. W teatrze Sartre'a człowiek jest sędzią sam dla siebie. Filozof niestrudzenie przypomina bowiem, że w każdym z nas panuje nieustanny konflikt postawy złej wiary i szczerości. Przedstawiając mękę i cierpienie ludzi nieszczerych, przestrzega, że przed autentycznością nie ma ucieczki, gdyż zła wiara jest tylko doraźnym rozwiązaniem, skazanym w dłuższej perspektywie czasu na porażkę.

Tak więc można stwierdzić, że w teatrze sytuacji przestrzeń wypełniona przedmiotami gra. To właśnie rzeczy pomagają określić tożsamość postaci, zakwalifikować ją jako autentyczną lub nieautentyczną. Przestrzeń ulega personifikacji przy jednoczesnej reifikacji niektórych osób, a odbiorca zmuszany jest do nieustannego nadawania bytom określenia *w-sobie* lub *dla-siebie*. Martin Esslin¹⁴ słusznie jednak zauważa, że jakkolwiek Sartre przywiązuje dużą wagę do przedmiotów, to niewiele ma wspólnego z teatrem absurdu (Ionesco, Beckett), gdzie często zaobserwować można degradację człowieka do roli rzeczy. Sartre bowiem stara się ukazać wysiłek człowieka budującego swoje życie lub usiłującego uniknąć odpowiedzialności za nie, podczas gdy teatr absurdu kładzie nacisk na beznadziejność ludzkiej kondycji wynikającą z braku komunikacji z drugim człowiekiem.

Innym nowatorskim zabiegiem technicznym podkreślającym rolę przestrzeni w teatrze sytuacji jest przywoływanie przez postaci zdarzeń z przeszłości. Świat wspomnień stanowi w związku z tym drugą przestrzeń sceniczną, opisywaną subiektywnie i jednostronnie, a którą czytelnik lub widz musi sobie wyobrazić. Najdobitniej widać to podczas przesłuchań, tak charakterystycznych dla Sartre'owskich sztuk. W dramacie *Przy drzwiach zamkniętych* postaci stale powracają do świata

¹³ Jean Paul Sartre, *Nekrassov*, Gallimard, 1956.

¹⁴ Martin Esslin, *Le Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, Paris 1963.

spoza murów salonu, opowiadają swoje historie, mówią o bliskich osobach, o dokonanych czynach. To właśnie ta przywoływana przestrzeń ma fundamentalne znaczenie dla określenia egzystencji uwięzionych osób. Wszyscy troje okazują się być ludźmi złej wiary, gdyż nie potrafią przyznać się do popełnionych zbrodni ani też wziąć za nie odpowiedzialności. Żyją w świecie złudzeń, a każda próba wyjścia poza krąg wygodnych kłamstw staje się dla nich najgorszą torturą.

Tego rodzaju posługiwanie się przestrzenią wymusza grę z czasem i złamanie reguły jego jedności. Częste powroty do przeszłości powodują, że nie płynie on chronologicznie. W teatrze sytuacji nie ma zatem czasu linearnego, lecz są liczne płaszczyzny czasowe przeżywane indywidualnie. Trzeba tu raczej mówić o czasie egzystencjalnym uzależnionym od wspomnień i indywidualnego tempa opowiadania zdarzeń z przeszłości. Inny jest czas Orestesa, który cierpliwie i z rozumą szuka sensu swego życia, a inny poniżanej i ciężko pracującej Elektry, która z utęsknieniem czeka na brata wybawcę. Dla Partyzantów skazanych na tortury czas się dłuży, podczas gdy dla ich sadystycznych oprawców to tylko krótkie przesłuchania, których nie mogą się doczekać. Frantz von Gerlach rozumie czas jako wieczność, w której wyryła się prawda o jego haniebnych czynach. Wie również, że nie zdoła już zmienić swojego wojennego wizerunku, dlatego w akcie rozpaczony popełnia samobójstwo, pozostawiając sądowi potomności swoje czyny oraz przemówienie nagrane na taśmę magnetofonową.

To charakterystyczne podejście pisarza do czasowości jest rzecz jasna silnie skorelowane z filozofią egzystencjalną. W *Bycie i nicości*¹⁵ autor zaznacza, że z punktu widzenia egzystencji autentycznej liczy się wyłącznie czas przyszły. Nieustanne projektowanie siebie w przyszłość pozwala człowiekowi przekroczyć istniejącą sytuację oraz budować nowe życie. Wykraczając poza przeszłość i teraźniejszość człowiek staje się aktywny i spełnia tym samym jeden z podstawowych postulatów egzystencjalizmu, i – mówiąc językiem Sartre'a – „staje się tym, czym nie jest”. Dlatego w teatrze sytuacji autentycznymi bohaterami, tj. bytami-dla-siebie, są tylko ci, którzy twórczo traktują swoje życie, łamią schematy i dokonują coraz to nowych wyborów. Taką autentyczną postawę prezentuje Orestes. Wolny i niezaangażowany mści się za ojca i wyzwala miasto spod władzy uzurpatora, jednak natychmiast zrzeka się tronu i dalej szuka swej życiowej drogi.

Inną cechą charakterystyczną teatru sytuacji jest również jego *dialogiczność* w szerokim rozumieniu tego słowa. Z formalnego punktu widzenia dramaty Sartre'a są statyczne, mało w nich ruchu, cała akcja skupia się w dialogach. Autor posługuje się w nich typowym dla siebie językiem, pozbawionym wszelkiej poetyckości, szybkim, dosadnym, a niekiedy nawet wulgarnym. Każdemu dokonywanemu aktowi towarzyszą długie rozważania nad jego zasadnością i konsekwencjami. To właśnie te dialogi ukazują, jak trudno człowiekowi podejmować decy-

¹⁵ Jean Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Gallimard, 1943.

zje. Opuszczony przez Boga, pozbawiony ostatecznej skali wartości, musi ponieść konsekwencje swego działania. Natomiast z drugiej strony dialogi te zawierają pewne przesłanie dla widza, mają obudzić w nim świadomość wagi podejmowanych działań, choćby najmniejszych. Sartre mówi odbiorcom swych sztuk, że każdy akt ma swe konsekwencje dla życia jednostki i zbiorowości oraz że działająca jednostka ma obowiązek dźwigać jego skutki na własnych barkach¹⁶. Dzięki *dialogiczności* Sartre mógł realizować w teatrze jeden ze swoich podstawowych celów pisarza, a mianowicie upowszechnić tezy swojej filozofii i etyki, skłaniając ludzi do uznania swojej egzystencjalnej niepowtarzalności. To zaś tłumaczy, że pisarz podejmuje chętnie dwa kluczowe tematy: problem wolności oraz stosunków między ludźmi.

Idęal wolności egzystencjalnej to niczym nieskrępowane bycie-ku-czemuś, czyli świadome i konsekwentne projektowanie się w przyszłość oraz przekraczanie zastanej rzeczywistości. Wolność to brak jakiejkolwiek determinacji, to świadomość, że można uczynić ze swym życiem wszystko, czego się zapragnie. Należy to rozumieć jako konieczność nieustannego wyboru w konfrontacji z różnymi systemami wartości, w konkretnej sytuacji i w całkowitym osamotnieniu. Wolność to także struktura istnienia człowieka produkująca nicosć, która oddziela jednostkę od świata zewnętrznego, od przeszłości i natury ludzkiej, czyli od esencji. Sartre mówi także o paradoksie wolności w sytuacji największego zniewolenia i beznadziejności. W 1944 roku stwierdził: „Nigdy nie byliśmy tak wolni, jak podczas niemieckiej okupacji”¹⁷. Nawet w obliczu śmierci człowiek nie przestaje być wolny. W *Bycie i nicosci* Sartre podkreśla, że kat nie jest w stanie pozbawić swą ofiarę wolności¹⁸. Bycie wolnym to nieustannie ponawiany proces tworzenia wartości, angażujący jednostkę, a za jej pośrednictwem całą ludzkość. W latach pięćdziesiątych Sartre obwarował swoje twierdzenie tezą o konieczności historycznej. Pod wpływem marksizmu głosił, że wolne działanie jednostki uzależnione jest od epoki, słowem – że w ostatecznym rozrachunku to Historia nadaje sens ludzkim wyborom.

Najdoskonalszym ucieleśnieniem egzystencjalnej wolności jest postać Orestesa z *Much*, o którym Pedagog mówi na wstępie:

Teraz jesteś młody, bogaty, piękny, rozważny jak mędrzec, wyzwolony ze wszystkich obowiązków, ze wszystkich wierzeń, bez rodziny, bez ojczyzny, bez wiary, bez zawodu; gotów poświęcić się każdej idei wiedząc, że żadnej poświęcać się nie należy¹⁹.

¹⁶ Niektóre postaci z teatru sytuacji nie biorą odpowiedzialności za dokonane czyny i przez to stają się nieautentyczne. Dlatego nie nazywam ich *bohaterami*. Bohaterem u Sartre'a jest bowiem tylko ten, kto – uznawszy swą samotność i relatywizm – weźmie całą odpowiedzialność za swe postępowanie i będzie się projektował ku przyszłości, tj. będzie przekraczał swój czyn.

¹⁷ Jean Paul Sartre, *Situations III*, Gallimard, 1949.

¹⁸ Jean Paul Sartre, *L'Être et le néant*, wyd. cyt.

¹⁹ Jean Paul Sartre, *Muchy*, przeł. Jerzy Lisowski, w: *Dramaty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, akt I, scena II.

Świadom swojej wolności graniczącej ze zbędnością (*gratuité*), Orestes szuka sensu życia, czyli aktu, który zaangażuje go i wypełni pustkę w jego duszy, jest więc egzystencją szukającą esencji. Jednocześnie nie ma on w sobie młodzieńczej frywolności i wydaje się dojrzały ponad swój wiek, gdyż sam świadomie kieruje swoim życiem i sam podejmuje decyzje. Ani Jupiter, ani Pedagog, ani Elektra nie mają nad nim władzy. Zdaje sobie również sprawę z faktu, że musi się liczyć z następstwami podejmowanych kroków, jakkolwiek drastyczne by były. Dlatego świadomie mści zabitego ojca, mordując własną matkę Klitajmestrę i jej kochanka Egista, nie poddaje się wyrzutom sumienia i nie żałuje dokonanej zbrodni traktując ją jako początek nowego życia:

Spełniłem swój czyn, Elektro. Czyn ten był właściwy. Będę go niósł na ramionach, zaniosę go na drugi brzeg i zdam z niego rachunek. Im bardziej będzie mi ciężać, tym większa moja radość. Bo moja wolność to właśnie on. Jeszcze wczoraj błdziłem po omacku po świecie, wszystkie drogi uciekały mi spod nóg, bo należały do innych²⁰.

Orestes jest rzecznikiem filozofii Sartre'a, przykładem człowieka, który potrafi zerwać z wszelkim apriorycznie narzuconym systemem wartości. Szukając sensu swego życia, nie boi się zostać mordercą i matkobójcą, ponieważ wie, że jego zbrodnia może przynieść pozytywne rezultaty, czyli wyzwolić mieszkańców Argos od wyrzutów sumienia oraz od życia w ciągłym i niesłusznym udręczeniu. Należy tutaj wspomnieć, że dramaturg często wskazywał na fakt, że wybór jednostki nie ogranicza się do niej samej i w istocie wywiera wpływ na całe jej otoczenie, egzystencja jest bowiem nieuchronnie koegzystencją. Działanie na rzecz wspólnego dobra nadaje pełny sens ludzkim wyborom. Orestes popełnia zbrodnię właśnie w imię wspólnego dobra. W odróżnieniu od Orestesa Ajschylosa, bohater Sartre'a nie podlega więc rytuałom puryfikacji, lecz sam oczyszcza miasto. Nie jest biernym przedmiotem działania, lecz aktywnym podmiotem zmagającym się ze swoją wolnością tak, jak bohater greckiej tragedii zmagał się z fatum. Orestes Sartre'a sam dźwiga swoją wolność i angażuje się na rzecz wolności mieszkańców Argos, której oni nie potrafią unieść i która staje się dla nich wyrzutem sumienia.

Przetwarzając materię filozoficzną w rzeczywistość literacką, Sartre operował chętnie techniką przeciwieństw. Stąd też w jego dramatach tak wiele negatywnych przykładów egzystencji, czyli ludzi, których określa w pracach teoretycznych terminem złej wiary (*mauvaise foi*). Są to przede wszystkim ci, którzy w swym codziennym życiu próbują zapomnieć o wolności. Uciekają w rutynę, narzucają sobie pewne stereotypy w przekonaniu, że unikną wyborów moralnych. Przypominają oni kelnera o gestach wirtuoza, który zbyt starannie odgrywa swą rolę po to, aby zdławić w sobie świadomość, że jest on przede wszystkim wolno-

²⁰ Tamże.

ścią²¹. Zła wiara to nic innego jak okłamywanie samego siebie prowadzące do alienacji wolności i przemiany człowieka w lajdaka (*salaud*). Pozostałe postaci dramatu *Muchy* to właśnie zaprzeczenie wolności, ludzie fałszywi, którzy nie potrafią zaakceptować siebie i swoich czynów. Stereotyp człowieka wierzącego daje mieszkańcom Argos złudne przekonanie, że świat jest zdeterminowany i że to bóg – Jupiter – rozwiązuje wszystkie kwestie. Wiara religijna zwalnia ich więc z obowiązku wybierania. Dobrego przykładu dostarcza tu Elektra. Gdy Orestes rzeczywiście dokonał zemsty, księżniczka natychmiast wyraża skrucę, nie znajdując w sobie dość siły i odwagi, aby określić siebie jako morderczynię. Widząc przełaną krew i słysząc krzyki umierających, postanawia wycofać się z udziału w zbrodni i odmawia wzięcia współodpowiedzialności, dając się owładnąć wyrzutami sumienia. Stanowi ona nie tylko przykład człowieka złej wiary, który nie odróżnia wyobrażenia od rzeczywistości, lecz również postaci tragicznej, która ponosi porażkę, stając się niewolnikiem własnego czynu.

W sztuce *Przy drzwiach zamkniętych* (1944) wolność tożsama jest z prawdą. Należy ją rozumieć jako umiejętność zwerbalizowania i nazwania zachowań oraz wzięcia odpowiedzialności za swe czyny. Mieszkańcy salonu rezygnują z tak rozumianej wolności i wybierają życie w kłamstwie, odrzucając prawdę o sobie samych. Piękna Stella chce uchodzić za osobę o nieskazitelnej moralności i taki właśnie obraz siebie przedstawia innym ludziom, w głębi sumienia zaś skrywanie przerażającą prawdę o swoich zbrodniczych czynach. Nie potrafi bowiem zaakceptować tego, że zdradzała męża, zabiła swoje nowo narodzone dziecko oraz doprowadziła kochanka do samobójstwa. Stella nieustannie kłamie, gdyż razi ją rozdźwięk między budzącą trwogę rzeczywistością a wymaginowanymi ambicjami moralnymi. Podobnie Garcin żyje rozdarty między rzeczywistą postawą a idealistycznym wyobrażeniem o sobie. Gardząc tchórzami, sam stał się jednym z nich, usiłując zdezerterować z armii w momencie wybuchu wojny. Boi się jednak przyznać do ucieczki, starając się za wszelką cenę unikać w rozmowie słowa „tchórz”. Dla tych dwóch postaci wyjawienie innym ludziom prawdy o sobie, czyli szczere nazwanie dokonanych czynów, stanowi najgorszą torturę. Nawiasem mówiąc, nawet przyznanie się do popełnionych przestępstw nie rozwiązuje problemu, gdyż Garcin i Stella, wyznając swe grzechy pod naciskiem innych, nadal nie potrafią zaakceptować samych siebie. Są nieautentyczni, gdyż usiłują uciec przed wolnością. Z powodu wstydu nie chcą przyznać się do swej przeszłości i w konsekwencji nie mogą jej zmienić, stając się niewolnikami swych historii. Orestes nie chciał się nazwać samego siebie mordercą, gdyż wiedział, że nowe życie będzie mógł rozpocząć dopiero wtedy, gdy upora się ze swoją przeszłością, natomiast Stella i Garcin są obsesyjnie przywiązani do własnych historii, dlatego też wybrali wygodne kłamstwa. Sartre jednak przestrzega, że od wolności i autentyczności nie

²¹ Jean Paul Sartre, *L'Être et le néant*, wyd. cyt.

ma ucieczki. Każdy człowiek musi szczerze określać swoją przeszłość, czyli zdefiniować esencję swej egzystencji. Jeżeli tego nie dokona, świadomość kłamstwa będzie go nieustannie prześladować, a w końcu znajdzie się Inny, który w sposób brutalny odkryje tajoną prawdę.

W dramatach pisanych po drugiej wojnie światowej Sartre osadza problem wolności jednostki w konwencji realistycznej, odnosząc ją do konkretnych problemów społecznych. W sztukach *Umarli bez pochówku* (1946) oraz *Ladacznica z zasadami* (1946) daje kolejne przykłady niewłaściwego używania wolności rozumianej przede wszystkim jako zaangażowanie oraz wierność swoim projektom, branie za nie odpowiedzialności i przekraczanie ich. Utrzymuje on nadal, że człowiek skazany jest na bycie wolnym, co oznacza, że każdy niezależnie od warunków politycznych czy ekonomicznych sam decyduje o swoim losie, a jedyną granicą wolności jest drugi człowiek. Ludzie nie są zdolni odebrać sobie nawzajem wolności nawet w sytuacji skrajnej. Każdy bowiem może decydować jedynie o sobie samym, jednostka pozostaje dopóty wolna, dopóki sama tego pragnie i potrafi bronić swoich racji przed innymi. Uwięzieni na strychu żołnierze ruchu oporu odmawiają kolaboracji z Niemcami, gdyż wierzą, że stawiając opór oprawcom, nie tylko zachowują indywidualną wolność, lecz także nie zdradzą towarzyszków broni. Więźniowie są wolni we własnej świadomości, gdyż postępują zgodnie ze swymi przekonaniem, gotowi są wziąć za nie odpowiedzialność, nawet gdyby oznaczała ona śmierć. Niewolnikami są natomiast torturujący ich naziści, ponieważ okazuje się, że nie próbują złamać partyzantów jedynie w celu uzyskania informacji, lecz żeby poniżyć ich godność i zmusić do zaprzeczania własnych ideałów. Możemy zatem mówić o paradoksie polegającym na odwróceniu ról: osoba zniewolona fizycznie pozostaje wolna, dopóki stawia opór katom, ci natomiast są więźniami swych sadystycznych namiętności. Jednak ostatecznie żołnierze ruchu oporu okazują się bohaterami tragicznymi, gdyż aby ocalić życie, postanawiają złamać zasadę milczenia i udawać, że „zaczynają sypać”. Nieświadomi tego, że stali się jedynie zabawką w rękach sadystycznych oprawców, którym nie chodzi o informacje, a o upokorzenie ofiar i złamanie ich oporu, partyzanci giną rozstrzelani, zabierając do grobu wiedzę o swym nieudanym podstępie.

Ta Hegłowska koncepcja pana i niewolnika zilustrowana została również w *Ladacznicy z zasadami*, gdzie zdrada własnych zamierzeń prowadzi do upokorzenia postaci i do utraty przez nią wolności. Lizzie, która początkowo chce bronić przed sądem niesłusznie osądzonego Murzyna, ostatecznie go oskarża. Spragniona szacunku i bogactw, zostaje bowiem z łatwością przekupiona przez wpływową rodzinę polityków i staje się seksualną niewolnicą syna Senatora. Pokusa życia w luksusie okazuje się silniejsza od potrzeby broniienia własnego zdania. Natomiast z pozoru wolni członkowie rodu Clarków okazują się, z punktu widzenia filozofii egzystencjalnej, ludźmi złej wiary i są kolejnymi wcieleniami antynomii wolności, których Sartre określa mianem łajdaków (*salauds*). Uważają

się oni za niezbędnych dla społeczeństwa i jednocześnie lepszych od innych obywateli. Ich życie jest z góry zdeterminowane przez politykę i interesy, a wszystkie ich poczynania są apriorycznie usprawiedliwione. Układają prawo w taki sposób, aby broniło tylko ich interesów. Innym wpajają natomiast przekonanie, że są gorsi i w konsekwencji zbędni, że nie mają żadnych praw i że toleruje się ich jedynie dlatego, że są niezbędni do pracy dla bogaczy. Bezimienna postać Murzyna jest zatem symbolem upokorzonego i wyzyskiwanego narodu, którego członkowie traktowani są przedmiotowo. prostytutka i Murzyn są przekonani, że nie można zmienić porządku ustalonego przez warstwę uprzywilejowanych, a jedynie akceptować panujące obyczaje. Poddają się więc niewolniczym regułom, przestrzegają siebie i świat oczyma rodziny Clarków. Według Sartre'a stają się bytami-dla-siebie-samych (*êtres pour eux-mêmes*), rozdartymi wewnątrz, słabymi i zatrutymi reifikującym spojrzeniem Innego. Tak więc wszystkie postaci tego dramatu należy uznać za tragiczne, gdyż albo nie potrafią wyzwolić się ze swoich żądz, albo nie potrafią zerwać z narzuconym im siłą światopoglądem.

W dramacie *Brudne ręce* (1948) postacią poszukującą swojej wolności jest młody *bourgeois* Hugo. Wartości wyznawane przez jego klasę są mu jednak całkowicie obce, dlatego postanawia wstąpić do partii komunistycznej. Ta przeżywa właśnie kryzys, rozdarta między dwie zwalczające się frakcje. Aby stać się prawowitym komunistą, Hugo musi zabić szefa jednego ugrupowania – Hoederera, uważanego za kolaboranta i zdrajcę. Zadanie wydaje się proste, gdyż młody człowiek nie ma skrupułów, jednakże po spotkaniu z szefem sprawa się komplikuje. Hugo przyznaje bowiem rację jego poglądom, tracąc jednocześnie przekonanie o zasadności zabójstwa. Jego sytuacja staje się bardzo trudna, ponieważ wie, że aby stać się wolnym, musi podjąć działanie, tymczasem on bardzo długo waha się i nie potrafi znaleźć wytłumaczenia ani dla zabicia Hoederera, ani dla przejścia na jego stronę. Nie znajduje także wsparcia u bliskich mu osób, boi się szczerze porozmawiać z członkami swojej frakcji, a żona, dla której życie jest tylko grą, nie potrafi zrozumieć jego dylematów moralnych. Na rozpaczliwe pytania męża, co jest prawdziwe, Jessika odpowiada ze śmiechem: „Nic nie jest prawdziwe!”. Sam w obliczu swojego wyboru, skazany na działanie, Hugo nie potrafi podjąć decyzji. Tylko przypadek sprawia, że zabija wreszcie Hoederera, którego przyłapał niespodziewanie w czułych objęciach Jessiki. Jednak akt, który miał nadać sens jego dotychczasowemu życiu, który miał mu zapewnić miejsce w grupie, wymyka mu się. Hugo nadal nie potrafi sam określić swojej postawy, a w szczególności, dlaczego zabił – i z rozpaczą stwierdza:

Akt dokonuje się zbyt szybko. Wychodzi z ciebie gwałtownie i sam już nie wiesz, czy to dlatego, że sam tego chciałeś, czy dlatego, że nie potrafiłeś go powstrzymać. Fakt jest faktem: strzeliłem²².

²² Jean Paul Sartre, *Les Mains sales*, wyd. cyt.

W jednym z wywiadów Sartre powiedział, że pełna wahań postawa Hugona to przykład współczesnych mu ludzi młodego pokolenia, którzy nie potrafili wybierać ani działać. Stał się on symbolem pewnej młodzieży, która nie ma odwagi podjąć stanowczych kroków, gdyż boi się odpowiedzialności za nie. Filozof przypomina tym samym, że człowiek skazany jest na wybieranie w niepewności oraz wynikające stąd konsekwencje, zarówno pozytywne, jak i negatywne. Prawdziwie wolnym jest bowiem tylko ten, kto podejmuje działanie, mimo że nie wie, co ono przyniesie. Wolność wymaga zatem odwagi i nie potrzebuje niekończących się dyskusji. Olga zarzuca zaś Hugonowi: „Zbyt dużo mówisz. Zawsze zbyt dużo mówisz. Musisz mówić, żeby poczuć, że żyjesz”, a sam Hugo przyznaje: „Jest zbyt wiele myśli w mojej głowie. Muszę je przepędzić” i mówi:

Zastanawiam się, co tutaj robię. Czy mam rację chcąc tego, czego chcę? Czy w tym momencie nie odgrywam przypadkiem jakiejś komedii? Takie tam właśnie myśli... Trzeba, żebym się bronił. Muszę wprowadzić inne myśli do mojej głowy. Rozkazy: „Zrób to. Idź. Stój. Powiedz to”. Muszę być posłuszny. Być posłusznym i tyle. Jeść, spać, być posłusznym²³.

Hugo ilustruje zaprzeczenie wolności, jest człowiekiem uzależnionym od poglądów innych, działającym pod ich wpływem. Zgodnie zaś z filozofią Sartre’a akt staje się etycznie czysty dopiero wtedy, gdy jest konsekwencją świadomego wyboru jednostki, a nie rezultatem posłuszeństwa i bezkrytycznego podporządkowania się woli Innego.

Podobny problem angażowania się w życie społeczne przedstawiony został w dramacie *Diabeł i dobry Pan Bóg* (1951). Goetz, bohater sztuki, wierzy początkowo w totalne Zło, niemniej dość nieoczekiwanie pod wpływem nagłego impulsu postanawia radykalnie zmienić swoją postawę i zacząć szerzyć Dobro. Próbuje na siłę uszczęśliwić swój naród, ponosi porażkę, a kraj doprowadza do ruiny. Opuszczony przez swoich bliskich, stojąc w obliczu niepowodzeń, odkrywa, że Dobro nie jest jedynie abstrakcyjną ideą, którą wybiera się w sposób nieprzemyślany pod wpływem niewytłumaczalnego bodźca. Zarówno Dobro, jak i Zło są wyrazem świadomego zaangażowania jednostki w życie epoki. Po licznych doświadczeniach bohater rozumie wreszcie fundamentalną tezę egzystencjalizmu, że „nikt nie może zastąpić innych przy wyborze dobra”²⁴. Goetz, w przeciwieństwie do Hugona, wyciąga wnioski ze swych porażek. Zrywając z abstrakcyjnym Dobrem i Złem, odkrywa sens życia: „Chcę być człowiekiem żyjącym pośród innych ludzi”²⁵. Wolność Goetza polega na zrozumieniu faktu, że aprioryczne i absolutne systemy wartości prowadzą do zniewolenia człowieka, gdyż

²³ Tamże.

²⁴ Jean Paul Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, wyd. cyt., s. 159.

²⁵ Tamże, s. 275.

narzucają mu jeden rodzaj zachowań, bez względu na sytuację. Goetz dochodzi zaś do wniosku, że człowiek powinien w życiu kierować się różnymi zasadami, stosownie do zmieniającej się rzeczywistości. Tym samym Sartre podejmuje po raz kolejny polemikę z religijną wizją świata, zmuszającą człowieka do apriorycznego wyboru niezmiennego systemu wartości. Nadal, podobnie jak w *Muchach*, wiara kryje w sobie pustkę, ponieważ nie respektuje ani wolności człowieka, ani jego potrzeby nieskrępowanego działania. W przeciwieństwie do wolności religijnej wolność egzystencjalna nie jest ani z góry narzuconym prawem, ani luksusem, ani imperatywem moralnym. Człowiek skupiony tylko na absolicie nie potrafi być wolnym i dopiero zbiorowość ludzka oraz nieskrępowane zaangażowanie nadają ostateczny sens podejmowanym działaniom.

Należy też zaznaczyć, że Sartre krytykuje postawę religijną, jednak nie wyklucza pewnego determinizmu w życiu człowieka. Innymi słowy – filozof prezentuje tu po raz pierwszy nowe podejście do zagadnienia wolności, nadając jej wymiar historyczny. Staje się ona pewnego rodzaju koniecznością, co oznacza, że warunki polityczne, ekonomiczne i społeczne narzucają jednostce pewien rodzaj zachowań. Goetz mówi: „Należy stoczyć wojnę i ja ją stoczę”, dając do zrozumienia, że człowiek jest istotą osadzoną w konkretnych realiach historycznych wymagających od niego podjęcia określonych kroków. Goetz działa, nie mogąc przewidzieć skutków swoich czynów. Musi nadal określać swoje zaangażowanie w poczuciu osamotnienia, jednak tutaj to Historia, a nie on sam, osądzi efekty dokonanego aktu.

Uwikłane w warunki historyczno-polityczne są również postaci z *Niekrasowa* (1956). Mimo deklaracji Georges'a, że ma całkowitą władzę, jest szarą eminencją Paktu Atlantycznego, trzyma w rękach szale wojny i pokoju, pisząc tym samym historię, okazuje się on uzależniony od chęci górowania nad innymi. Sibilot jest z kolei przykładem człowieka owładniętego rutyną, niepotrafiącego zerwać z przyzwyczajeniami. Zamiast wolności i konieczności nieustannego podejmowania decyzji wybiera on życie wygodne i spokojne. Staje się więźniem gazety, dla której pracuje, a życie szczęśliwe jest dla niego jednoznaczne ze znalezieniem nowego tematu do artykułu.

W ostatniej sztuce Sartre'a – *Uwięzionych z Altony* (1959) – wolność nadal przedstawiana jest jako niemożliwy do osiągnięcia ideał. Główna postać, Frantz von Gerlach, żyje zniewolona w sensie dosłownym i przenośnym. W czasie wojny von Gerlach dopuścił się zbrodni ludobójstwa w Smoleńsku. Po klęsce swej armii powinien zostać osądzony i skazany, jednak ojciec postanawia ocalić syna, ukrywając go w rodzinnym domu w Altonie, na przedmieściach Hamburga. Pozbawiony możliwości kontaktowania się z ludźmi, Frantz nieustannie analizuje popełnione zbrodnie. Podobnie jak postaci dramatu *Przy drzwiach zamkniętych* jest on niewolnikiem swojej przeszłości. Jest także ofiarą Historii, gdyby bowiem naziści wojnę wygrali, on zostałby z pewnością bohaterem. Tragizm tej postaci

polega na tym, że czuje się oszukana, nie potrafi pogodzić się z faktem, że należy do grupy przegranych i musi teraz ponieść odpowiedzialność za czyny określone mianem zbrodni. Dlatego jedynym słusznym wyjściem staje się ucieczka od świata, życie w zamknięciu i czytanie spreparowanych przez siostrę gazet. Z tych nieprawdziwych informacji wynika, że Niemcy pogrążone są w totalnym chaosie i nie mogą się dźwignąć po upadku. Ten całkowicie zafałszowany obraz rzeczywistości to sposób rodziny na sztuczne podtrzymywanie Frantza przy życiu mający go przekonać, że to jednak hitlerowcy mieli słuszość. Frantz jednak przeczuwa, że sytuacja wygląda zupełnie inaczej i w pewnym momencie dość ma już kłamstw, dlatego decyduje się wyjść z ukrycia i popełnić samobójstwo.

Wolność w teatrze sytuacji jest silnie związana z innym istotnym problemem filozoficznym, jakim jest wspomniana wyżej relacja z Innym. W *Bycie i nicości* Sartre prezentuje ambiwalentny stosunek do drugiego człowieka. Odwołując się do Hegla, stwierdza, że tylko Inny może doprowadzić mnie do odkrycia mojego *cogito*, a zatem stanowi on konieczne stadium, przez które musi przejść rodząca się świadomość siebie: „Jestem bytem-dla-siebie, który jest bytem-dla-siebie jedynie poprzez drugiego”²⁶. Dalej filozof dodaje jednak, że człowiek nigdy nie doświadczy bezpośrednio świadomości Drugiego, który w konsekwencji zredukowany zostaje do roli jednego z wielu bezwolnych przedmiotów spostrzeżenia:

Inni są formami, które idą ulicą, tymi magicznymi przedmiotami zdolnymi działać na odległość i na które ja mogę działać przy pomocy pewnych określonych środków. Zaledwie dostrzegam ich obecność, postępuję tak, jakbym sam był na świecie; ocieram się o „ludzi” tak, jak ocieram się o mury, omijam ich tak, jak omijam przeszkody, a ich wolność [...] stanowi dla mnie jedynie „współczynnik przeciwności”. Nie wyobrażam sobie nawet, że oni mogą na mnie spojrzeć²⁷.

Okazuje się jednak, że Inny nie tylko patrzy na mnie świadomie, ale że swoim spojrzeniem reifikuje mnie, rewanżując się w ten sposób za moją postawę. Celnie sparafrazowała to Simone de Beauvoir:

Inny ma całą władzę nade mną. Może mną owładnąć w swoich myślach, owładnąć mnie swoim spojrzeniem. To spojrzenie niepokoi i nęka, gdyż czyni ze mnie przedmiot, nie licząc się przy tym zupełnie z tym, co ja myślę o sobie²⁸.

Rekapitulując, w latach trzydziestych i czterdziestych Sartre dochodzi do pesymistycznych konkluzji dotyczących możliwości zgodnego współżycia ludzi, gdyż reguły wzajemnych kontaktów opierają się na obojętności, żądzy, sadyzmie i nienawiści, a spojrzenie stanowi najbardziej dobitny przejaw walki dwóch różnych

²⁶ Jean Paul Sartre, *L'Être et le néant*, wyd. cyt., s. 420.

²⁷ Tamże, s. 421.

²⁸ Simone de Beauvoir, *L'Invitée*, Gallimard, 1946.

świadomości. Dopiero w latach pięćdziesiątych pojawia się u niego przekonanie, że wspólne działanie jest możliwe oraz że istnieją grupy połączone wspólnymi celami. Niemniej odbiorca teatru Sartre'a może odnieść wrażenie, że filozof nie porzucił do końca egzystencjalnej interpretacji reguł współżycia ludzi. W większości dramatów postaci ścierają się bowiem ze sobą, nienawidzą się i nie potrafią określić wspólnego celu działania. W *Muchach* osobą reifikującą innych jest Jupiter dążący do całkowitego podporządkowania sobie mieszkańców Argos. Wie on, że zniewolonymi ludźmi łatwiej będzie rządzić, dlatego wzbudza w nich poczucie winy za popełnione grzechy oraz przekonanie, że istnieje istota wyższa mogąca im przebaczyć przewinienia. Bóg jest zatem przykładem postawy manipulatora, który dysponuje odpowiednimi narzędziami i słowami kluczowymi pozwalającymi zawładnąć sumieniami innych.

Skrajnym przykładem ludzi żywiących do siebie nienawiść są postaci ze sztuki *Przy drzwiach zamkniętych*. Żadna z trójki uwięzionych osób nie może pogodzić się z tym, że jej zachowania i czyny osądzane są definitywnie i kategorycznie przez Innego. Tragizm uwięzionych postaci nie polega wyłącznie na tym, że torturują się wzajemnie i że nie potrafią projektować się w przyszłość, ale także na niezdolności do zawiązania przyjaźni czy choćby zawarcia układu. W piekielnym trójkącie zawsze pojawia się ten trzeci, który swym spojrzeniem i krzykami nie pozwoli dwójce pozostałych zbliżyć się do siebie.

W kolejnych sztukach Sartre również ukazuje ludzi niepotrafiących żyć w zgodzie i bez konfliktów. Grupy sadystycznych oprawców oraz wpływowych polityków-lajdaków są potwierdzeniem tezy, że przyjazna koegzystencja nigdy nie będzie możliwa do zrealizowania. Co więcej, osoby chcące szerzyć dobro i miłość są za słabe na to, aby pociągnąć za sobą innych i przekonać ich ostatecznie do słuszności postępowania opartego na miłości, szacunku i zrozumieniu. Partyzanci, Lizzie, Hoederer czy Goetz nie potrafią nakłonić większości do zmiany sposobu postępowania ani wizji świata – i w konsekwencji grupy osób dążących do osiągnięcia wspólnego, pozytywnego celu ponoszą w teatrze sytuacji porażkę.

Dramaty Sartre'a przedstawiają zatem najczęściej negatywne przykłady postaw. Jedyną pierwszoplanową postacią i zarazem prawdziwym bohaterem realizującym tezy filozofii egzystencjalnej jest Orestes. Ukazując ludzi złej wiary, dramaturg chciał nakłonić odbiorców do głębokiej refleksji nad bytem i sposobami jego realizacji. Jego sztuki stanowią doskonały przykład literatury zaangażowanej, gdzie autor rozumie pisarstwo jako branie odpowiedzialności za kształt społeczeństwa, epoki i świata. Teatr sytuacji należy też uznać, wbrew opinii Sartre'a, za dydaktyczny. Jednak pomimo widocznego w nim moralizatorstwa jest to teatr wyjątkowy i specyficzny, w którym po raz pierwszy nie tylko treść, lecz także forma zostały całkowicie podporządkowane ideom filozoficznym.

Formal and Philosophical Aspects of Sartre's Theater

Sartre wrote eight dramas which make a rich commentary on human predicament and human characters. Although he used the convention of realistic and naturalistic presentation, he was not tempted to discuss psychological problems or situations. On the contrary, he strived to show an individual that laboriously creates her own existence and seeks authenticity in this endeavor. Consequently the inner sphere of thought and feeling is presented as something unique for every individual. Sartre deliberately neglected the principle of unity of time and place. His dramas often present several existential times that run parallel to one another in order to show similarities and/or differences across time and space. He used symbols that were uncommon in theater—colors, smells, light. To convey his ideas more easily, he often used strong language, or even vulgar speech. His plays are based on good dialogues, but stage conversations are primarily directed to, and intended for, the audience. Sartre not only entertains, when he speaks from the stage, he often preaches or discusses philosophical issues. He is never tired of repeating his basic message that human condition is replete with paradoxes. His theater was not less suited for this task than his philosophy. He seemed eager to use every form of expression to prove that the world was deprived of absolute, traditional values, and that our main preoccupation should have been to make good use of our freedom and to establish nurturing relations with others.