

M i r o s ł a w L o b a

Piekło to powtórzenie

Teatr Jean Paul Sartre'a został dzisiaj zepchnięty na margines, nawet w rocznicowych publikacjach poświęca mu się niewiele miejsca¹. W omówieniach Sartre'owskiej myśli jest przywoływany tylko jako ilustracja jego filozoficznych poglądów, a praktycy teatru i teatrologi bardzo rzadko powracają do jego zaangażowanych teatralnych tekstów. Polityczne widowiska Bertolda Brechta są zdecydowanie bardziej atrakcyjne teatralnie od klasycyzujących sztuk francuskiego filozofa. Nie oznacza to jednak, że lektura jego dramatów stała się nieużyteczna. Mimo że dzisiaj teatr Sartre'a został przyćmiony i zatarty spektaklami Samuela Becketta czy nawet najbliższego mu chronologicznie i duchowo Jeana Geneta, to w swoim czasie do publiczności bardziej przemawiały postaci z *Much* czy *Diabla i Pana Boga* niż bohaterowie *Końcówki*. To, co najbardziej zaskakuje w dzisiejszej lekturze literackiej twórczości Sartre'a, to nie jej egzystencjalistyczny wymiar czy mniej lub bardziej postromantyczny pesymizm. Zaskakuje obecność wątków i tematów, które podejmą po nim pisarze i filozofowie następnych pokoleń. Jednym z tematów obecnych u Sartre'a, a rozwiniętych przez późniejsze pokolenia, jest powtórzenie. Ten Nietzscheański temat, podjęty przez Deleuze'a i Derridę, u Sartre'a znalazł dość szczególną postać. Odczytajmy zatem, poza egzystencjalnym kontekstem, poza problemem wolności, jedną z najgłośniejszych sztuk Sartre'a *Przy drzwiach zamkniętych* (*Huis clos*), wystawioną w maju 1944 w Paryżu, jeszcze w czasach niemieckiej okupacji. Polski przekład tytułu *Huis clos* nie oddaje jego pełnego sensu. *Huis clos* dosłownie oznacza zamknięte drzwi, słowa te używane są także, by określić sytuację zamknięcia, brak możliwości wyjścia i konieczność przebywania z innymi w jednym zamkniętym miejscu.

¹ „Le Nouvel Observateur” na stronie tytułowej umieścił 13 stycznia 2000 wymowny tytuł: *Après vingt ans de purgatoire Sartre revient*. W numerze znalazł się jednak tylko jeden bardzo krótki tekst o dramatach Sartre'a *La fin d'une éclipse*. Niewiele więcej miejsca poświęcono teatrowi Sartre'a w tegorocznym specjalnym numerze „Le Magazine littéraire”. Wypada nadmienić, że Antoine Vitez wprowadził *Przy drzwiach zamkniętych* w 1990 do repertuaru Komedii Francuskiej.

W Sartre'owskim dramacie trzy postaci, dwie kobiety, jeden mężczyzna, spotykają się w salonie umeblowanym w stylu Drugiego Cesarstwa. Szybko orientujemy się, że nie chodzi o pobyt w mieszczańskim mieszkaniu, ale o najprawdziwsze piekło. Mimo że brak na scenie narzędzi tortur i dantejskich mroków i że mieszkańcy piekła nazywani są klientami, a miejsce przypomina hotel, widz szybko orientuje się, czym jest nowożytnie *Infernum*. Ogień piekielny płonie w pobliżu, jego żar jest odczuwany przez bohaterów sztuki, ale pozostaje tylko dekoracją. Ani Diabeł, ani Pan Bóg tutaj nie zagląda. Zwykły służący – nie Hermes i nie Anioł – wyznacza miejsce w wieczności. Sartre wymyśla swoją własną piekielną przestrzeń i umieszcza swoje postaci w piekielnym czasie. Ten czas nie zna snu, nie zna przerwy. To inny czas, równoległy do linearnego czasu ludzkości, ale zatrzymany w jednym punkcie, w punkcie, z którego można wybiec tylko w przeszłość, bez możliwości jakiegokolwiek ruchu w stronę przyszłości. Przyszłości nie ma, jest tylko więzienie przeszłości.

Ten czas może tylko się powtarzać. Sytuacje, które mogą wydarzyć się między trójką ludzi, są przewidywalne i będą tylko pochodną przeszłości, bez żadnej konsekwencji dla ich przyszłości. Sartre'owskie piekło to brak przyszłości. Ostatnia kwestia *Continuons* pada przy akompaniamencie śmiechu. Szydercza ironia Sartre'a jest ostatnią próbą zdystansowania się wobec konieczności odgrywania niekończącego się spektaklu, konieczności trwania.

Tu i tam

Od pierwszej sceny można dostrzec, że świat u Sartre'a podporządkowany jest binarnej logice *tu i tam*. Zamknięta przestrzeń generuje twardą dialektyczną opozycję. *Tutaj* trwa wieczność – salon, służący, korytarze, meble. *Tam* toczy się inne życie, *tam* losy ludzi mogą się odmieniać. *Tam* można podejmować jeszcze decyzje, wybierać między kłamstwem a prawdą. *Tam* jest przeszłością i przyszłością, w której dzieje się i dzieć się będzie historia. *Tam* zmienia się świat. *Tutaj* są tylko fakty – podjęte decyzje, dokonane wybory, bezruch. *Tutaj* przestrzeń jest doskonale widzialna, światło nigdy nie gaśnie. *Tutaj* jest także niepodlegająca zmianom cielesność postaci, brzydkie lub piękne ciało pozostanie takie samo na zawsze. Wiecznie trwać będzie też pragnienie seksualne bez szansy na ekstatyczne zaspokojenie. Akt seksualny jest niemożliwy, bo odbywać się może tylko w obecności trzeciego. *Tam* zapada zmrok, który gwarantuje intymność. *Tam* noc i dzień wprowadzają różnicę.

Tutaj jest krzywym odbiciem *tam*. *Tam* w teatrze jest *tutaj* widza. Obserwując bohaterów, którzy zostali uwięzieni w czasie, można zrozumieć, że jeszcze mamy szansę, jeszcze możemy skorzystać z naszej wolności, jeszcze możemy tworzyć historię, jeszcze możemy usunąć naszą przypadkowość, dokonując aktu wyboru. Postaci *Huis clos* podjęły działania sprzeczne z etyką solidarności i wolno-

ści: Garcin stchórzył w politycznej walce, pod wpływem strachu opuścił swoich kolegów, Estelle zabiła własne niemowlę i przyczyniła się do samobójstwa kochanka, Inez, lesbijka, przywiodła do samobójstwa swoją kochankę. Inez mówi: „Tylko działania decydują o tym czego chciałeś. [...] Jesteś tylko twoim życiem”². Sartre przestrzega przed tchórzostwem, przed zaniechaniem, obojętnością. Te zachowania korodują znaczenie życia, odbierają sens zarówno indywidualnemu istnieniu, jak i historii.

Piekło to inni

Piekło to przestrzeń bez okien, bez luster. Spojrzenie postaci spotyka tylko obiekty (*bronze de Barbedienne*) albo wzrok Innego. Przedmioty osaczają, a Sartre’owski Inny, nie odstępując nikogo ani na chwilę, nie otwiera na żadną transcendencję. Jego twarz jest nieznośna, a jego spojrzenie unicestwia. Doświadcza ją tego kolejno bohaterowie sztuki. Inez wchodzi do pokoju i traktuje Garcina jako kata. Wszyscy narzucają sobie role, stają się dla siebie nawzajem oprawcami – „Każdy z nas jest katem dla dwóch pozostałych”³. Sartre’owski Inny pewnie zainspirował Jacques’a Lacana, pobudził ofiarniczą wyobraźnię Girarda. W Sartre’owskim piekle ginie także możliwość wycofania się w swoje własne wnętrze, w swoje własne, intymne *tam*. Zostaje odebrana refleksywność – patrzenie na siebie, odczuwanie siebie od wewnątrz, myślenie o sobie nie może mieć miejsca. Nawet łzy są suche. Piekło jest światem bez wyobraźni, nie można zanegować jego obecności, bo nie można zamknąć oczu; nie można wyobrazić sobie lepszego lub gorszego świata, bo ma się oczy szeroko otwarte. Bohaterki *Przy drzwiach zamkniętych* obsesyjnie poszukują swojego odbicia, potrzebują lustra, by zaspokoić swój narcyzm. Jedyne odbicie, na jakie mogą liczyć, to oczy Innego i jego spojrzenie – nieoswojone, alienujące, deformujące, zawłaszczające. Dialog pomiędzy Inez i Estelle patrzącym sobie w oczy przypomina późniejsze pokojówki Geneta odgrywające spektakl między sobą, przypomina także o teorii stadium lustra Lacana.

Życie z innymi sprawia ból. Innego drażnią nasze pozy, tiki, ruchy. Cały nasz nieuświadomiony teatr ciała – przeraża, bawi, drażni i irytuje. Mimo poczucia własnej brzydoty Sartre nie wpadał w histerię na punkcie cielesności i nie zamykał człowieka w geście, w pozie, w teatralnym więzieniu, jak to czynił Gombrowicz. Dramat u Sartre’a wywodzi się z konieczności mówienia, z niezdolności do milczenia. Poprzez słowa wszyscy są oprawcami. By uniknąć wzajemnych osądów i cierpień, wszyscy powinni zamilknąć: „I będziemy uratowani (zbawieni). Zamilknąć, spojrzeć w siebie, nie podnosić głowy”⁴.

² J.P. Sartre, *Huis clos*, Gallimard, Collection Folio, Paris 1972, s. 90.

³ Tamże, s. 42.

⁴ Tamże, s. 42.

Falszywe sytuacje

Bohaterowie zaczynają od kłamstw. Postępują tak jak postępowali *tam*, uchylając się od autentyczności, próbują dalej hołdować konformistycznym układom. Sartre dramaturg jest szczególnie wyczulony na nieautentyczne zachowania, na grę. Nowoczesny teatr uczynił z nich swój fundament. Krytycy zgodnie podkreślają, że punktem wyjścia w konstruowaniu teatralnej postaci jest jej histrioniczny charakter. Zamierzenie Sartre'a idzie tymczasem w przeciwnym kierunku – Sartre pragnie odsłonić fałszywe sytuacje, zdemistyfikować to wszystko, co je zafałszowuje. Pytanie o to, jak wyjść z sytuacji złej wiary i odnaleźć szczerość, jest właściwie projektem antyteatralnym, sprzecznym z istotą teatru. Sartre dystansuje się od pułapki, jaką jest teatr, tu leży być klucz do nieobecności jego sztuk na scenie.

Sartre'owskie postaci nawet w piekle nie chcą być autentyczne, nie chcą spojrzeć sytuacji w oczy. Garcin na samym początku sztuki wyznaje: „ciągle żyłem wśród mebli, których nie lubiłem, i w sztucznych sytuacjach”⁵. Ale w piekle nie ma fałszywych sytuacji – trójka bohaterów nie może zmrużyć oczu, nie może tikiem powiek unicestwić świata ani na sekundę. Świat pozostaje z nimi cały czas, nie podlega neantyzacji. Brak w nim snu, brak marzeń sennych, brak książek, brak możliwości wyobrażania sobie. Garcin, Inez, Estelle początkowo ukrywają swoje grzechy, ale szybko pojmują, że człowiek w piekle pozostaje na zawsze sam na sam ze swoją przeszłością. Nie może już na nowo ułożyć życia, na stałe pozostanie ono niespójne, nieciągłe, a każda opowiedziana o nim historia okaże się fałszywa.

Piekło to nieprzyjemna i niezagłuszona świadomość istnienia kontrastu pomiędzy własną interpretacją życia a faktami. Piekło to konieczność mówienia, żaden z bohaterów nie zdobywa się na absolutne milczenie mogące podważyć alienujący język. Wcześniej czy później wypowiedziane wyobrażenia lub kłamstwa zderzą się z faktami. Szansą na przełamanie teatru, powracającej iluzji i nawracającego pozoru jest autentyczne wyznanie, spowiedź: „kiedy poznamy nasze potwory”, mówi Garcin, zaistnieje szansa na uniknięcie katastrofy, czyli szansa na uwolnienie się od konieczności demistyfikacji. Bohaterowie wyznają swoje haniebne czyny: Garcin dręczył (katował?) żonę, sypiał z innymi kobietami, wreszcie dopuścił się zdrady; Inez ujawnia swoje sadystyczne skłonności, a Estelle dzieciobójstwo. Efektem wypowiedzenia prawdy nie jest ukojenie, ale paradoksalnie doświadczenie życia: „Być może nigdy przedtem nie byliśmy tak żywi”⁶. Dopiero teraz zaczynają żyć autentycznie, wyznają swoje winy, nie muszą udawać, nie muszą być kimś innym. Ten ciężar już na nich nie ciąży. Ale to tylko pozór, po chwili uwalnia się w każdym z nich na nowo mechanizm denegacji. Piekło zaczyna się na nowo. *Continuons*.

⁵ Tamże, s. 14.

⁶ Tamże, s. 31.

Motyw powtórzenia pojawia się także u innego dramaturga tej epoki Eugène'a Ionesco, w tamtym czasie przyćmionego przez Sartre'a, a dzisiaj o wiele częściej wystawianego. Jedną z jego sztuk – *Lekcja* – kończy się zapowiedzią następnej lekcji i kolejnej ofiary. Autor *Łysej śpiewaczki* czarnym humorem osładza tragizm repetycji, ale jeszcze zabawniej napisał o tym Jan Kott:

Oczywiście, że Uczennicę dalej gra ta sama aktorka – powiedział Eugène. Lekcję będą grali jeszcze pięćdziesiąt lat albo siedemdziesiąt. Kiedyś uczennica umrze naprawdę, nie na scenie. Pójdzie do nieba, święty Piotr groźnie spyta: „Coś ty robiła w życiu moje dziecko?” – Co robiłam? Miałam osiemnaście lat, kiedy zagrałam uczennicę w sztuce pana Ionesco na rue de la Huchette. Potem się zaręczyłam, grałam dalej Uczennicę, potem byłam w ciąży, na trzy miesiące przestałam grać Uczennicę, potem urodziłam córkę, grałam dalej Uczennicę, potem się rozwiódłam, grałam dalej Uczennicę, potem byłam w ciąży, na trzy miesiące przestałam grać Uczennicę, potem urodziłam syna, dalej grałam Uczennicę, potem się rozwiódłam, dalej grałam uczennicę, potem moja córka miała bliźniaki, musiałam wyjechać z Paryża na dwa tygodnie, potem znowu grałam Uczennicę. – Pan Ionesco – powie święty Piotr – już się nie może pani doczekać, jest na próbie *Lekcji*⁷.

Sartre pozostaje staroświecko poważny. Jego lekcja ciągle trwa. Tu i teraz.

The Hell of Reenactment

Huis clos is a story of a battle between two worlds. One is the world of here and now—which means eternal punishment. The other is the world of what has been done and experienced. In hell everything is fixed, completed, closed, sealed and irrevocable. There is no room for novelty, for new starts or alterations of what has happened. Yet the hell of eternal reenactment requires repeated relapses in old faults and weaknesses. An understanding of past failures weighs heavily against old customs, and every attempt to make a slightest change in one's character is futile. The world left behind was lively, dangerous, perhaps treacherous to some extent, but always challenging and emotional. The world of present ordeal is dead, cold, ephemeral and without consequence. It is filled with powerlessness and faded emotions. Admittedly, it offers a relief after a lifetime of trials, but it places every actor in a situation that must end in disappointment and frustration.

⁷ J. Kott, *Ionesco albo Śmierć w ciąży*, w: *Pisma wybrane*, t. II, *Teatr czytany*, wybór i układ T. Nyczek, Wydawnictwo Krag, Warszawa 1991, s. 316–317.