

O „POCIĄGU DO MARSYLII”

I

Do niewielkiego prowincjonalnego miasteczka francuskiego przybywa pułk żołnierzy, którzy mają zostać załadowani do Marsylii, aby stamtąd odpłynąć na wojnę przeciw narodowi Wietnamu. Ludność miasteczka protestuje w ulicznych manifestacjach przeciw tej kolonialnej ekspedycji, protestują matki i żony, przybyłe z najdalszych stron, aby pożegnać odjeżdżających. Dla uśmierzenia manifestacji żołnierze otrzymują rozkazy zajęcia stanowisk w poszczególnych mieszkaniach prywatnych. Grupa złożona z sześciu żołnierzy wpada do małego domku starego maszynisty kolejowego Ledoux w momencie kiedy Ledoux — który właśnie poprzedniego dnia przeszedł na emeryturę — święcił wraz z żoną swój pierwszy wolny wieczór. W mieszkaniu kolejarskiej rodziny w przeciągu kilku godzin rozgrywa się zasadniczy konflikt. Zięć Ledoux, komunista Martin, odmawia poprowadzenia pociągu do Marsylii, za co później zostaje aresztowany. Odmawiają również inni towarzysze - kolejarze. Władze zwracają się do Ledoux. W duszy starego toczy się walka. Od wyruszenia w drogę powstrzymuje go instynktowna świadomość klasowa jednocząca go z demonstrowanym za oknami ludem; widok rozkwitowanego u niego oddziału otwiera mu oczy na to, że wojna toczy się nie tylko w Indochinach, ale również tu, w jego mieszkaniu. Do wyjazdu pcha go żona, mieszczańska zwolenniczka „świętego spokoju”, a przede wszystkim tęsknota do znalezienia się z powrotem na lokomotywie i prowadzenia pociągu. I wreszcie Ledoux wsiada do parowozu. Ale wtedy „coś się w nim cieknie”. Zamiast poprowadzić transport, Ledoux jeździ na swojej lokomotywie tam i z powrotem po stacji, po czym wypuszcza z lokomotywy parę, wysiada i — przyłącza się do manifestujących na jego cześć mas. Demonstracje przybierają na sile. Część żołnierzy, którym rozkazano skierować broń w pierś ich braci, odmawia posłuszeństwa łącząc się z manifestantami. Ledoux raniony umiera w ramionach żony i córki, podczas gdy za oknami potężnie gniewna pieśń ludu.

Już to, z natury rzeczy powierzchowne, streszczenie sztuki Krzysztofa Gruszczyńskiego „Pociąg do Marsylii”, której premierę oglądał Kraków w dniu 18 kwietnia br. (wyjątkowo, dla uczczenia 60 rocznicy urodzin Prezydenta Bieruta w Teatrze im. J. Słowackiego; normalne przedstawienia odbywają się na dużej sali Starego Teatru) — pozwala, w pewnej przynajmniej mierze, zorientować się w jej zaletach i wadach. Niewątpliwie zalety to celna aktualność polityczna rozszyfrowująca umiejętnie spłot zagadnień, które wiążą się z tocząca się na całym świecie walką o pokój przeciw imperialistom i neofaszystom, dalej szczerza żarliwość ideologiczna nadająca wydarzeniom dramatycznym przekonującą wymowę sceniczną, wcale już zręczna — jak na młodego autora drugiej dopiero sztuki — umiejętność konstruowania zajmującej fabuły i efektownych teatralnie sytuacji. Słabe strony sztuki to częste wady naszych prób realizmu socjalistycznego: obawa przed „nietypowością”, odbiera mniej śmiałości pisarzowi ochotę do ambitnego skoncentrowania artystycznej uwagi na pojedynczym wybranym przypadku, do obszerniejszej, bardziej w głąb sięgającej analizy psychologicznej, której godne są ciekawie naszkicowane poszczególne sylwetki. W miejsce tej rozbudowy w głąb dokonuje się nadmierna rozbudowa wszerg. Małe prowincjonalne miasteczko francuskie jest nieomal wzorowym przekrojem całej Francji, ba, całego świata kapitalistycznego. Jest tam i uświadomiony klasowo i politycz-

nie proletariąt (Martin, jego żona Michele, żołnierz Rigogne), jest ubogie chłopstwo, nieświadomione, ale instynktownie ciągnące ku rewolucyjnemu proletariatowi (matka Poiret i jej syn), jest zamożne chłopstwo, które, naturalnie, stanowi w zasadzie element reakcyjny, jest inteligencja, uczestnicząca w faszystowskim aparacie ucisku (porucznik Arbois, trzy lata Sorbony), jest drobniomieszczanin, kobleciarz i agent policji (fryzjer Crottin) itd. itd. Wszystko to jest całkowicie słuszną i prawidłową klasowo i ideologicznie oceną zjawisk historycznych i świadczy o ich wnikliwym rozeznaniu przez autora. Ale wydaje się, że wypukłość i plastyka artystycznej projekcji owych zjawisk zyskałaby przy ograniczeniu się do jednego z tych elementów jako punktu wyjściowego i jako skupiającej soczewki.

U Gruszczyńskiego świat, w którym rozgrywa się przedstawiony szereg wydarzeń, jest Francją właściwie tylko z imienia. Gdyby na-



Scena z II aktu „Pociągu do Marsylii” w Starym Teatrze w Krakowie. Od lewej: Charron (C. Łodyński), Barthélemy (A. Kruczyński), Nicolas (J. Jabczyński), Rigogne (S. Zaczyc), Martin (M. Cebulski), Poiret (M. Wojciechowski).

zwać bohaterów zamiast Martin lub Ledoux — Smith lub Thomas, a pociąg skierować nie do Marsylii, ale powiedzmy, do Southampton, powstałby równie trafny wycinek dziejów dzisiejszej Anglii dotyczących np. wyprawy do Egiptu. Raz jeszcze podkreślam, że nie jest to zarzut dotyczący szczególnie „Pociągu do Marsylii”. Odnosi się on w ogólności do mylnie niekiedy w naszej współczesnej literaturze pojmowanego postulatu „typowości”, w której ginie często siła metaforyczna konkretnego, zindywidualizowanego obrazu artystycznego.

Niemniej Gruszczyńskiemu udało się — na tle ostatniej naszej produkcji dramatycznej — stosunkowo najhardziej wyłamać się z tego typu konwencji i stworzyć całość — mimo pewnych rażności w założeniach (np. kolejarz, który już na drugi dzień po przejściu na emeryturę marzy o tym, aby z powrotem pójść do pracy) — prawdziwie wzruszającą i optymistyczną w swej głęboko humanistycznej, rewolucyjnej treści.

II

Sceniczny „Pociąg do Marsylii” ujrany w Krakowie jest dziełem, w którego kompozycji istnieją niewątpliwie szczeliny i luki. Ale całość posiada pełnię ideologicznego wyrazu, o dużej dynamice, której brzmienie propagandowe i artystyczne jest czyste i szlachetne. Scenograf Tadeusz Kantor umiał tę całość zamknąć śmiałym przekrojem wnętrza mieszkania kolejarskiego, ponad dachami którego wznosi się — jak potyczka „kropka” nad realistycznym „i” — świetlny akcent semaforu. Reżyser Lidia Zamkow zorganizowała sprawnie i płynnie przebieg wydarzeń rozgrywających się w czterech ścianach tego mieszkania. Pewność i logika następujących po sobie sytuacji zamienia wąską umowną przestrzeń sceniczną w autentyczną rzeczywistość, w obrębie której toczy się ważne ludzkie sprawy. Podkreśla je reżyser z ogromną energią i siłą, i tu, wydaje mi się, następują pewne przewiększenia, które łatwo mogłyby grozić „Pociągowi” wykojeniem. Zamkow prowadził sztukę znakomicie ale prawie cały czas na „forte”, przypominając tym pianistę, który gra doskonale, ale zbyt mocno naciska pedał. Rezonans spektaklu staje się więc

trochę zbyt donośny, poczynając od scenariusza dźwiękowego, który akompaniuje nieomal bez przerwy wydarzeniom, w zasadzie — dla wydobycia nastroju dramatycznych kilku godzin — słusnie, ale w szczególności nieco zbyt uparczywie — aż do drobniejszych przycisków intonacyjnych, akcentowanych zanadto dosadnie. Kiedy w pierwszym akcie sześciu żołnierzy wpada do mieszkania Ledoux, tekst Gruszczyńskiego i jego informacja podaje, że kapral Bregain „strąca ciężką donicę na podłogę” (dając tym niejaki upust swym sadystycznym instynktom wykojenca). W przedstawieniu krakowskim nie tylko Bregain rozwała sprząty, czyni to także Nicolas; Poiret tymczasem opróżnia butelki, w całości zaś zachowanie się oddziału przypomina raczej coś w rodzaju napadu chicagoskich gangsterów. Przyjmując nawet, że pewne „zamykanizowanie” (nie tylko w umundurowaniu) jest tu celowe i realistyczne, przesada w tym kierunku powinna być uznana za wspomniane wyżej przeakcentowanie, a krytykliwość Wiktora Sadeckiego (Bregain), Andrzeja Kruczyńskiego (Barthélemy) czy Juliana Jabczyńskiego (Nicolas) psuje nieco ich prawdziwe skądinąd w swym realizmie aktorskim i dobrze zróżnicowane w charakterach sylwetki, zagłuszając istniejące przecież bardziej dyskretne i subtelne partie (rozmowa Nicolas z Charronem o życiu, w II akcie). Kiedy Czesław Łodyński odgrywa pijanego Charrona, znowu zbyt mocno „przyciska pedał”, prezentując pijaństwo w sposób już aż nazbyt widoczny, tak że Bregain nie musiał chyba — jak to zachodzi w tekście — kazać mu „chuchnąć”, aby przekonać się o jego stanie. To prowadzi też do niekonsekwencji: w ostatnim akcie Charron jest już zupełnie trzeźwy, mimo że od jego sytuacji z poprzedniego aktu, świadczących o czymś zupełnie przeciwnym, upłynęło zaledwie pół godziny. Dominique Bregain natknąwszy się na trupa swego męża wraca na scenę zlamana i ostatecznie zdruzgotana po nagłym porwywie determinacji, jakiej byliśmy świadkami uprzednio. Jej ostatni monolog jest cichą spowiedzią zdeptanej przez ustrój kobiecy z ludu, pełną wstrzemięzliwego dramatyizmu umiejętnie tonowanego przez Gruszczyńskiego-poetę. Zofia Węclawówna budowała całą tę scenę na bardzo głośnym płaczu i krzyku, które jednak nie mogą posiadać tak wymownej siły oddziaływania ani nadać tak głębokiej plastyki psychologicznej postaci. Takie i tym podobne jaskrawości malowidła reżyserskiego stanowią właśnie w konstrukcji przedstawienia owe szczeliny, poprzez które wycieka substancja liryczna gęsto w utworze Gruszczyńskiego osadzona.

Szczeliny te widoczne są zresztą dopiero przy bliższej, bardziej drobiazgowej analizie i w zasadzie nie psują głównej linii widowiska, którego, podkreślam już, wartość ugruntowana została rzetelną pracą nad tekstem, staranną obserwacją i dokładnym określeniem postaci i ich działań przez aktorów. Obok niektórych z nich, wspomnianych już wyżej, wymienić należy Mariana Cebulskiego (Martin) i Kazimierę Szyszko-Bohusz (Michele). Z radością na ich przykładzie stwierdzić wypada, że nareszcie oglądać zaczynamy w teatrach polskich postacie pełnokrwistych, żywych „bohaterów pozytywnych”, którzy umieją nas wzruszać i przekonywać także wtedy, gdy mogłaby im zagrażać „deklaratywność” (scena rozmowy Martina z żołnierzami). Tadeusz Burnatowicz jako stary Ledoux szczerzy i prosty, choć jako francuski kolejarz przypominał trochę jego warszawskiego murarza z „Wczoraj i przedwczoraj”. Natomiast Jadwiga Zmijewska (jego żona Catherine) nieco nadużywała patetycznych gestów i akcentów. Świetną, opanowaną w każdym drobnym szczególe, wstrzemięzliwie charakterystyczną sylwetkę Crottina stworzył Stanisław Jaworski. Na podobną ocenę zasługiwałby Jerzy Fliś (dyspozytor ruchu), Stanisław Zaczyc (Rigogne) miał dużo skupionej siły jako żołnierz-komunista, Marek Wojciechowski (Poiret) rozbrajająco zabawny w swojej charakterystycznej manierze, Janina Ordężanka (matka Poiret) ujmująca swą serdeczną bezpośredniością. Stefan Rydel znalazł dla siebie właściwą rolę w postaci neurastenicznie brutalnego porucznika Arbois. Epizodycznie wystąpili Bronisław Cudzielni i Antoni Słociński (żandarmi).

HENRYK VOGLER

rzył, że jestem Zaufaniem Krytycznym Adwokatem Absolutnym.

KAZIMIERZ WYKA

*) Przypisek wydawcy. W tym miejscu jeden z kolegów przerwał okrzykiem, że widział porywającą aptekarkową. Autor całkowicie przyznał temu rację. Pod nieobecność Poli Gojawiczyńskiej bodaj jednego z pisarzy ukazującego w dwudziestolecie środowisko aptekarskie („Rajska jabłoń”) dalsza dyskusja w tej mierze musiała zostać przerwana. Jeżeli chodzi o środowisko aptekarsko-krytyczne, porównaj roczniki czasopism literackich w latach 1949-1952, głównie roczniki „Nowej Kultury”.