

O „POCIĄGU DO MARSYLLI”

I

Do niewielkiego prowincjonalnego miasteczka francuskiego przybywa pułk żołnierzy, którzy mają zostać załadowani do Marsylii, aby stamtąd odpłynąć na wojnę przeciw narodowi Vietnamu. Ludność miasteczka protestuje w ulicznych manifestacjach przeciw tej kolonialnej ekspedycji, protestują matki i żony, przybyłe z najdalszych stron, aby pożegnać odjeżdżających. Dla usmierzania 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 — święci wraz z żoną swój pierwszy wolny wieczór. W mieszkaniu kolejarzkiej rodziny w pociągu 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 łącząca go z demonstrującym 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 — przylączy się do manifestujących na jego cześć mas. Demonstracje przybierają na sile. Część żołnierzy, którym rozkazano skierować broń w pleśń ich braci, odmawia posłuszeństwa łącząc się z manifestantami. Ledoux raniony u mierza w ramionach żony i córki, podczas gdy za oknami potężnie gniewna pleśń 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 80 rocznicy urodzin Prezydenta Bieruta w Teatrze im. J. Słowackiego; normalnie 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 szczerą żarliwość ideologiczną nadająca wydarzeniom dramatycznym przekonującą wymowę sceniczną, wcale już zręczna — jak na młodego autora drugiego do piero sztuki — umiejętność konstruowania zajmującej fabuły i efektywnych teatralnie sytuacji. Słabe strony sztuki to częste wady naszych prób realizmu socjalistycznego: obawa przed „nietypowością”, odbiera mniej śmiało 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 miejscach tej rozbudowy w głąb dokonuje się nadmierna rozbudowa wszędy. Małe prowincjonalne miasteczko francuskie jest nieomal wzorowym przekrojem całej Francji, ba, całego świata kapitalistycznego. Jest tam i uświadomiony klasowo i politycz-

ny, że jestem Zaduflkiem Krytycznym Adwokatem Absolutnym.

KAZIMIERZ WYKA

*) Przepisek wydawcy. W tym miejscu jeden z kolegów przerwał okrzykiem, że widział porywającą aptekarkową. Autor całkowicie przyznał temu rację. Pod nieobecność Poli Gojawiczyńskiej bodaj jedynego z pisarzy ukazującego w dwudziestolecu środowisko aptekarskie („Rajska jabłonia”) 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”.

nie proletariatu (Martin, jego żona Michele, żołnierz Rigogne), jest ubogie chłopstwo, nieświadomione, ale instynktownie ciągnące ku rewolucyjnemu proletariatu (matka Poiret i jej syn), jest zamorne chłopstwo, które, naturalnie, stanowi w zasadzie element reakcyjny, jest inteligencja, uczestnicząca w faszyzowskim aparacie ucisku (porucznik Arbois, trzy lata Sorbony), jest drobniomieszczanin, kobieciarz 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. Zaczek), 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 dzieła dzisiejszej Anglii dotyczących np. wyprawy do Egiptu. Raz jeszcze podkreślam, że nie jest to zarzut dotyczący szczegółów „Pociągu do Marsylii”. Odnosi się on w ogólności do mylnej niekiedy w naszej współczesnej literaturze pojmowania wspaniałego postulatu „typowości”, w której ginie często siła metaforyczna konkretnego, zindywidualizowanego obrazu artystycznego.

Niemniej Gruszczyńskiemu udało się — na tle ostatniej naszej produkcji dramatycznej — stosunkowo najbardziej wylać się z tego typu konwencji i stworzyć całość — mimo pewnych rańności 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 istnieje 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 kolejarzkiego, ponad dachami którego wznosi się — jak poetycka „kropka” nad realizm — „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 przewekslowania, które łatwo mogłyby grozić „Pociągowi” wykojejeniem. Zamkow prowadzi sztukę znakomicie ale prawie cały czas na „forte”, przypominając tym planistę, który gra doskonale, ale zbyt mocno naciska pedały. Rezonans spektaklu staje się więc

trochę zbyt donośny, poczynając od scenariusza dźwiękowego, który akompaniuje nieomal bez przerwy wydarzeniom, w zssadzie — dla wydobycia nastroju dramatycznych kilku godzin — słusznie, ale w szczególności nieco zbyt uporczywie — 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 dźwignię na podłogę” (dając tym niejaki upust swym sadystycznym instynktom wykojejenia). W przedstawieniu krakowskim nie tylko Bregain rozwała sprzęty, czyni to także Nicolas; Poiret tymczasem opróżnia butelki, w złości zaś zachowanie się oddziału przypomina raczej coś w rodzaju napadu chicagowskich gangsterów. Przyjmując nawet, że pewne „z amerykanizowanie” (nie tylko w umundurowaniu) jest tu celowe i realistyczne, przesada w tym kierunku powinna być uznana za wspomniane wyżej przeakcentowanie, a krzykliwość 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, zagluszając 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 pedały”, prezentując pijanstwo 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 kobiety z ludu, pełną wstrząsliwego dramaturgii umiędzinie 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 jaszkrawości malowidła reżysera nie stanowią właśnie w konstruowaniu przedstawienia owe szczeliny, poprzez które wycieka substancja liryczna gęsto w utworze Gruszczyńskiego osadzona.

Szczeliny te widoczne są zresztą dopiero przy bliższej, bardziej drobniogowej analizie i w zasadzie nie psują głównej linii widowiska, którego, podkreślona 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 Kazimierza Szyzko-Bohusza (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 szczery i prosty, choć jego francuski kolejarz przypominał trochę jego warszawskiego murarza z „Wczoraj i przedwczoraj”. Natomiast Jadwiga Zmijewska (jego żona Catherine) nieco nadużywała patetycznych gestów i akcentów. Świetną, cpanowaną w każdym drobnym szczególe, wstrząsliwie charakterystyczną sylwetkę Crottina stworzył Stanisław Jaworski. Na podobną ocenę zasługiwałby Jerzy Flito (dyspozytor ruchu), Stanisław Zaczek (Rigogne) miał dużo skuptonej sily 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 Bromisław Cudlich i Antoni Słociński (żandarmi).

HENRYK VOGLER