

## Sztuki Václava Havela w londyńskim POSK-u

WOBEC coraz dalej postępujących zmian w Bloku Wschodnim, wobec zmiany sytuacji w Polsce, wobec prób pluralizmu na Węgrzech, nie sposób sobie wyobrazić ażeby Czechosłowacja pozostała politycznie w tym samym stanie, w jakim znajduje się obecnie. W Budapeszcie odbył się uroczysty, rehabilitacyjny pogrzeb Imre Nagy'ego, podstępnie schwytanego przez Rosjan, a następnie rozstrzelanego. Władcom czechosłowackim — co jest publiczną tajemnicą — Gorbaczow dał do zrozumienia, że zbliża się moment kiedy interwencja sowiecka z 1968 r. będzie poddana krytycznej ocenie, podobnie jak wiele innych posunięć polityki spod znaku czy to Stalina, czy Breżniewa.

Co wtedy pocznie sfera rządząca? Zmiany personalne, i to idące bardzo daleko, będą wtedy konieczne. Czechosłowacja nie ma masowej opozycji w rodzaju polskiej „Solidarności” — jawny opór przeciw czechosłowackiej odmianie rządów totalitarnych pochodzi przede wszystkim ze sfery intelektualnych. Na tym tle, jak słychać, zjawia się pomysł, aby w razie zasadniczych zmian i nieuchronnych dymisji, wysunąć kandydaturę Havela na prezydenta republiki, jako człowieka-symbolu, który był jednym z trzech

## Teatr przyszłego prezydenta?

pierwszych inicjatorów „Karty 77” i całego szeregu protestów przeciw naruszaniu praw człowieka i krępowania swobody wypowiedzi artystycznej. Możliwe więc, że gdy zobaczymy teraz w POSK-u dwie znamienne jednoaktówki Havela, było to pokazanie nam sztuk przyszłej głowy państwa czechosłowackiego...

Jeżeli tak by istotnie było, mogłaby sobie tego pogratulować p. Urszula Święcicka, która postarała się o przyjazd do Londynu trzech aktorów Teatru Powszechnego — K. Kaczora, M. Benoit i Wł. Kowalskiego z rolami, jakie ze znanym sukcesem odtworzyli w Warszawie. Było to wznowienie przedstawienia z listopada 1981 r., które przerwano po jedenastu spektaklach, podobnie jak to się stało z wielu innymi sztukami po 13 grudnia owego roku.

Wznowione widowisko, ograniczone już tylko do „Audiencji” i „Protestu” (a więc do tych jednoaktówek, jakie obejrzelśmy w POSK-u), stało się sukcesem sezonu, mimo że w Polsce już minęły bezpośrednie warunki nadające tym groteskom Havela swoistą aktualność i wymowę. Długi czas nie można było dostać biletów na

## Zdzisław Broncell

to wznowienie, co powinno przecież być wskazówką dla naszej publiczności, której ofiarowano cztery przedstawienia, zgola — jak słyszałem — niewyprzedane...

A przecież to widowisko, nie tylko jedno z najlepszych, ale także i jedno z najwartościowszych, jakie mogliśmy oglądać w POSK-u, zasługiwało na to aby dobijać się o miejsca, choćby nawet i miejsca stojące. Pomysłowa a dyskretna reżyseria F. Falka, zręczna scenografia R. Czajkowskiego, ogólna sprawność sceniczną widowiska, doskonały przekład A.S. Jagodzińskiego, a nade wszystko trzy przemysłane, wyrównane, celowe w każdym szczególe, kreacje trzech aktorów, których nazwiska już wymieniałem, stworzyły zupełnie wyjątkowy wieczór.

Jeden z aktorów (Benoit) gra Wańka, młodego jeszcze pisarza, któremu odebrano możliwość druku, którego skazano na więzienie, a w końcu do tego doszło iż uważa sobie za szczęście, że dostał pracę w browarze, gdzie przetacza beczki z piwem i gdzie marzy jako o dorobnym rajku na ziemi o miejscu magazyniera. Inni przecież, czy to profesorowie wyższych uczelni, czy twórcy z dużym dorobkiem, od 1968 r. zamiatają ulice lub wywożą śmieci.

Spotykamy Wańka dwa razy: raz w rozmowie z jego szefem, Browarnikiem (ironiczny tytuł sztuki „Audiencja”), a drugi raz w apartamencie autora, usiłującego pozostać w zgodzie z władzą, a któremu nasz pisarz-dysydent przedstawia do podpisania kłopotliwy protest przeciw aresztowaniu zbyt dowcipnego piosenkarza z kabaretu. I łatwo możemy w tej postaci odgadnąć samego autora, którego ledwie trochę zamaskowana sylwetka łączy obie sztuki, będąc rolą o najmniejszym tekście i o największych możliwościach.

Wiemy przecież, że Havel był skazany na cztery i pół roku, że chorował w więzieniu, że był aresztowany w latach 1977, 1978, dwukrotnie w 1979, i że w 1989 znów skazano go na 9 miesięcy. Przez ten czas zbierał najważniejsze europejskie nagrody literackie, a Samuel Beckett dedykował mu sztukę „Katastrofa”.

Wańkę — Havela, ograniczającego się do półsłówek, mruknięć i oszczędnych gestów gra Benoit spokojnie, bez goryczy, bez emocji „na tłumiku”, tylko bardziej się czuje, niż widzi w tym wszystkim płomyczek nadziei, że może jednak ludzie nie zostali ze wszystkim spodleni, że jeśli się poniżają to przynajmniej wiedzą, że to robią. Pod tym względem Staniek, ugodowy pisarz z drugiej sztuki („Protest”), jest gorszy od Browarnika z pierwszej jednoaktówki. Browarnik nie nazywa sytuacji po imieniu ograniczając się do ogólnej sentencji, że „ludzie są straszne świnie”. Ale ponieważ „świnie” też muszą żyć, więc trzeba przyjąć rzeczywistość i być w tym świnistwie „kumplami”. Jest to dla tego prostaka, który może

władzę przeklinać, ale nigdy się na nią nie porwie, jego swoista forma protestu. W imię więc zasady, że należy brać „udział w grze”, skoro tę „grę” narzucono, Browarnik namawia Wańkę ażeby sam na siebie pisał jakieś donosy, skoro urzędnik czeskiej „Bezpieki” do tej sprawy przydzielony, potrzebuje tych donosów, a Browarnik zaś potrzebuje pomocy owego urzędnika. W ten sposób rzecz będzie załatwiona „po kumplowsku”, pisarz otrzyma miejsce magazyniera... Chyba będzie miał tak, jak sobie, aby ani sobie, ani nikomu innemu zbytnio nie zaszkodzić... Powstaje system fikcji stwarzanej dla władzy, która, na swych niższych szczeblach, będzie z niego zadowolona. Tyle tylko, że zasada fikcji rozprzestrzenia się na wszystkie dziedziny, łącznie z dziedziną gospodarczą i w końcu wywołuje katastrofę.

Browarnik wie, że tkwi w błocie i że trzeba się uciekać do „solidarności świn”. W drugiej części tego widowiska, którego istotnym tematem jest sprawa postawy etycznej wobec nacisków władzy, Staniek, pisarz-konformista stoi poniej Browarnika, ponieważ wie, że istnieją ludzie o innej postawie niż on sam. Właściwie rozumie, że są oni konieczni. Jest im nawet wdzięczny za ich ofiarną działalność, bo bez protestów tych ludzi byłoby przecież jeszcze gorzej!

Gdyby Protest wszedł na scenę w Czechosłowacji, byłby bombą. Grany obecnie w Polsce, w wiele lat po napisaniu, przemawia już tylko możliwymi aluzjami do przeszłości. W Anglii, gdzie przy poparciu T. Stopparda, którego rodzina pochodzi z Czech, wystawiono sztukę w Bristolu, rzecz nie miała oddźwięku — dla publiczności angielskiej brzmiała obca, nie odwoływała się do żadnego, znanego jej doświadczenia.

Jest w „Proteście” pewien drastyczny szczegół, podany bardzo dyskretnie, tak dyskretnie że, jak mi się wydaje, przeszedł bez zauważenia przez naszą londyńską premierową publiczność.

Oto Waniek zjawia się u „urządzonego” pisarza tylko w skarpetkach bez butów. Czemu? Miał buty tak marne, że zostawił je w przedpokoju? Na zapytanie zaskoczonego gospodarza odpowiada: „— Tak wygodniej...” To znaczy że nci gi ma obolate! To znaczy dalej, że, być może, w więzieniu bito go po piętach, starą wyprobowaną metodą każdej terrorystycznej policji — bolesne, skłaniające do zeznań, a nie zostawiające śladów. Staniek, ów kolega pisarz, pyta się nawet Wańka, czy go bito, i już sama możliwość przyjęcia przez niego możliwości, że w więzieniach biją, rzuca kompromitujące światło na całą retorykę uchylania się Stańka od podpisu pod protestem...

Wiemy coś niecoś jak postępowano z Haveliem w więzieniu. Kiedy w 1979 Havel dostał 4 i pół roku za „działalność wyrotową” czyli za „Kartę 77”, mógł co

tydzień napisać cztery strony listu do żony Olgi ale pod warunkiem przestrzegania ograniczeń. Nie wolno było robić żadnych żartów, bo to dowodziłoby, iż lekceważył swoje więzienie. Były zakazane: wszelkie przekleślenia, cudzoślówy, podkreślenia, słowa obcego pochodzenia, wyrazy obcojęzyczne, deklaracje rodzinnych czy małżeńskich uczuć, mowa o tęsknocie itd. Jako koncesję, Havel uzyskał zezwolenie na zawsze ten sam dopisek w zakończeniu: „Ciałuję”. W 1983 r. władze przeraziły się, że Havel, poważnie chory, może umrzeć. Złękły się między narodowego skandalu i pod presją opinii światowej przeniosły Havela do normalnego, cywilnego szpitala, gdzie mógł mieć odpowiednie jedzenie, książki, lampę do czytania, odwiedziny przyjaciół. Po miesiącach musiał wrócić — jak to określił — do „normalnego” życia, czyli do surrealizmu więzienia. Z własnego poczucia wykoślawionej, zafalszowanej rzeczywistości, przeznaczony ręką człowieka w dziwacznej „podrzeczywistości” w „subrealizmie”, przeszedł do sztuk Havela. Stąd powtarzające się zdania i frazesy w rozmowie, albo raczej — w próbie rozmowy, Browarnika z Wańkiem.

Jeżeli Browarnik ciągle nawraca do punktu wyjścia i jeżeli zakończenie spotkania szefa z pracownikiem tylko powtarza jego początek, to dlatego, że prosty umysł Browarnika nie może dostosować się do układu, w którym nie jest naprawdę, a wszystko jest obliczone na udawanie, na „martwą mowę”, której doskonałym przykładem jest właśnie dialog tej sztuki.

Havel w szpitalu czuł się wolny od ciężaru więzienia, a ciągle jeszcze wolny od ciężaru wolności, która dla niego może być właściwie tylko próbą powrotu do więzienia poprzez ponowną działalność dysydencką. Czyli — wolność prowadzi do więzienia, więzienie do wolności, a więc znów do więzienia. Krąg się zamyka. W tym absurdzie Havel próbował pisać, lub przynajmniej „myśleć” sztuki, przewyższając celowym absurdem teatru nonsens narzuconej mu rzeczywistości życia.

Dodajmy jeszcze, że jego żonie, pochodzącej z czeskiej klasy robotniczej, nie wolno było odpowiadać na listy męża. Okłaski na londyńskiej premierze sztuk Havela były więc chyba nie tylko wyrazem podziwu dla koncertu gry warszawskich aktorów, ale i holdem dla pisarza, który przez ponad cztery lata w pełni stosował maksymę Wittgensteina, że *prawdziwa filozofia jest nie teorią, ale działaniem*. Havel działał w imię filozofii humanistycznego socjalizmu, rzecz najniebezpieczniejsza tam, gdzie rządzi socjalizm biurokratów.

OGŁOSZENIA W  
„TYGODNIU POLSKIM”  
CZYTAJĄ POLACY  
NA CAŁYM ŚWIECIE