JEAN
PAUL
SARTRE

LADACZNICA Z ZASADAMI

Egzystencjalizm
to
dążące
do konkretu
studium
pewnej
ilości
postaw
ludzkich.
Dlaczegóż
nie
mielibyśmy
ich
odmalowywać
w powieściach
lub
w sztukach
teatralnych
zrozumiałych
dla
wszystkich?

J. P. SARTRE

ZESZYTY
TEATRALNE

181

JEAN PAUL SARTRE — filozof, prozaik i dramaturg francuski. Urodził się w rodzinie mieszczańskiej 21 czerwca 1905 r. w Paryżu. Jego kuzynem, znacznie starszym, był Albert Schweitzer. Po wczesnej śmierci ojca wychowywany przez dziadków. Po maturze studia w École Normale Supérieure (1924—1928), doktorat filozofii (1929). W latach 1931—1933 nauczyciel w liceum (Hawr), później roczny pobyt stypendialny w Instytucie Francuskim w Berlinie (studia filozofii Husserla oraz Heideggera i Jaspersa); po powrocie — do 1939 roku ponownie nauczyciel filozofii w liceach. W tym czasie współpraca z licznymi czasopismami, pierwszy artykuł filozoficzny („L'Imagination", 1936 — „Wyobraźnia') i pierwsza powieść („Mdłości — La Nausée", 1938). W 1939 roku zbiór opowiadań „Mur". Powołanie do wojska (sanitariusz), w latach 1940—1941 niewola (w Trewirze); ponownie praca nauczycielska; udział w Ruchu Oporu. W roku 1945 kierownictwo czasopisma politycznego „Les Temps Modernes". Nieudana próba założenia partii politycznej (Rassemblement Démocratique Révolutionnaire). Członek Komunistycznej Partii Francji (1952—1956). Laureat literackiej nagrody Nobla (1964), której nie przyjął. Założyciel (1973) dziennika „Libération" — organu francuskiej ultralewicy maoistowskiej. Stopniowe wycofywanie się z działalności publicznej z powodu postępującej utraty wzroku (1974—1975).

[...] Sartre jest czołowym reprezentantem filozofii, której idee są rozwinięciem pomysłów Kierkegaarda, Husserla, Heideggera i Jaspersa, a nazwa odnosi się do założenia, iż „u człowieka egzystencja wyprzedza esencję". Człowiek staje wobec świata, który nie ma przedustawnego porządku, jest tylko faktem. Świat istnieje więc, ale ma znaczenie tylko w takim stopniu, w jakim człowiek dąży w nim do esencji, której sam nie ma, a którą posiada świat rzeczy i zjawisk. W tym dążeniu ludzka egzystencja nie może się powołać na żadną przeszłość, liczy się bowiem jedynie uporczywa autoprojekcja w przyszłość. Ta „intencjonalność" nadaje także swoiste piętno ludzkiej wolności, która manifestuje się jako postawa egzystencjalna w określonych sytuacjach. W całej twórczości Sartre'a pojęcie wolności ulega jednak przemianom: od „pustej wolności" Orestesa z „Much" do „zaangażowanej wolności" Mateusza z „Dróg wolności", która uzyskuje swą treść i sens dopiero w walce o określony cel. Radykalny ateizm Sartre'a i jego filozofia moralna przejawiają się w zaprzeczeniu istnienia jakichkolwiek absolutnych wartości poza człowiekiem. Jego celem jest swoiście nowy, pozbawiony złudzeń humanizm, wyprowadzony z podstawowego doświadczenia wolności i odpowiedzialności człowieka, z rozumienia moralności jako postawy aktywnej, z przeświadczenia o absurdzie „nagiej" egzystencji, z odrzucenia wreszcie wszelkiej transcendencji.[...]

Niewątpliwie na uformowanie się światopoglądu Sartre'a w dużym stopniu wpłynęły doświadczenia wojny, niewoli, okupacji, walki w Ruchu Oporu[...] W czasie wojny i tuż po wyzwoleniu powstają najważniejsze jego dzieła-rozprawy filozoficzne „L'Être et le Néant" („Byt i nicość", 1943) i „L'Existentialisme est un humanisme" („Egzystencjalizm jest humanizmem", 1946), trzytomowa powieść „Drogi wolności" (1945—1949) oraz dramaty: „Muchy" (1943), „Przy drzwiach zamkniętych" (1944), „Niepogrzebani" (1946), „Ladacznica z zasadami" (1946).

Do roku 1959 ukończone jest całe jego dotychczasowe dzieło dramatyczne, obejmujące jeszcze i „Brudne ręce" (1949), „Diabła i Pana Boga" (1951), „Keana" (1953 — adaptacja komedii Dumasa ojca), „Niekrasowa" (1955) oraz „Więźniów z Altony" (1959); jedynie kolejna adaptacja „Trojanek" wg Eurypidesa — powstała w roku 1965. W 1947 roku napisał Sartre dla Jeana Delannoya scenariusz filmu „Les Jeux sont faits" („Kości zostały rzucone") — znany także z późniejszej, już nie autorskiej wersji teatralnej. [...]

W sztukach Sartre'a występowali wybitni aktorzy, inscenizowali je wielcy reżyserzy. We Francji poza Dullinem, który przygotował prapremierę „Much", m. in. Louis Jouvet inscenizował „Diabła i Pana Boga" oraz „Keana"; Goetza w prapremierze „Diabła i Pana Boga" grał Pierre Brasseur, onże Keana, François Périer zagrał Hugona w „Brudnych rękach". Za granicą m. in. Alec Guiness grał w sztuce „Przy drzwiach zamkniętych", Gustaw Gründgens w „Muchach". W teatrze polskim rolę Goetza zalicza do swych najważniejszych osiągnięć Gustaw Holoubek, w „Muchach" (Teatr Narodowy, 1957) w reżyserii Erwina Axera wybitne role grali Zofia Mrozowska i Tadeusz Łomnicki, Joannę w „Więźniach z Altony" Aleksandra Śląska, Freda w „Ladacznicy z zasadami" Andrzej Łapicki.

[Fragmenty z biogramu z:] Michał Misiorny, Współczesny teatr na świecie. Sylwetki pisarzy, W-wa 1978, s. 122—124. (Przy podawaniu nazw sztuk opuszczono tytuły oryginalne).

LUBUSKI TEATR
IMIENIA
LEONA KRUCZKOWSKIEGO
W ZIELONEJ GÓRZE

DYREKTOR I KIEROWNIK
ARTYSTYCZNY
MIROSŁAW
WAWRZYNIAK

●

KIEROWNIK LITERACKI
EWA
MOROŃ

KONSULTANT PROGRAMOWY
JERZY
ADAMSKI

JEAN
PAUL
SARTRE

PREMIERA
DNIA 6 PAŹDZIERNIKA 1979 ROKU
O GODZINIE 19.00
NA DUŻEJ SCENIE

ŁADACZNICA Z ZASADAMI

ANDRZEJ FALKIEWICZ

O TEATRZE SARTRE'A

Filozofia postuluje wzajemne zrozumienie. Filozof jest po trochu komediantem, aktorem, dramaturgiem, jeśli chcecie, ponieważ jego powołanie polega na zwracaniu się do ludzi. Sprawą teatru jest umieszczenie dialogu na scenie. Filozofia jest także dialogiem. Wystarczy przypomnieć metodę polemiczną Sokratesa lub wskazać na dialogi Platona — wystarczy wreszcie pokazać Sartre'a.

Jest rzeczą znamienną, że Sartre — filozof, publicysta, krytyk, polityk, powieściopisarz — byłby nieomal nieznany szerszej publiczności, gdyby nie jego twórczość dramatyczna. Jeśli nawet nie łatwa, jest w każdym razie ogólniej dostępna niż eseje i prace ściśle filozoficzne. Jej też przypisać należy zasługę wyprowadzenia problemu sartrowskiego z wąskiego kręgu specjalistów na forum publiczne.

Teatr Sartre'a — pojęty jako opozycja w stosunku do wielkiej tragedii antycznej z jednej strony, a teatru psychologicznego z drugiej — można by nazwać teatrem sytuacji i tym jednym terminem, w sposób zupełnie jednoznaczny, go określić: „Jeśli rzeczywiście człowiek jest wolny w każdej danej sytuacji... jeśli sam siebie w tej sytuacji i poprzez tę sytuację określa, trzeba pokazać w teatrze najprostsze sytuacje życiowe i wolnych, którzy siebie w nich określają. Tylko teatr pokazać może w sposób przekonywający charakter w trakcie stawania się, w momencie wyboru i wolnej decyzji, która z kolei wiąże dziedzinę moralną jednostki i całe jej dalsze życie. Wydaje mi się, że zadaniem dramaturga jest wybór spomiędzy określonych sytuacji tej, która wyraża najpełniej jego własny niepokój i przedstawienie jej publiczności jako problemu stojącego przed człowiekiem wolnym... Nie ma już «charakterów»: bohaterowie są wolnymi ludźmi w pułapce, jak my wszyscy. Jednostka może tylko wybrać wyjście... Jedno... Jej własne... Stwarzając swe własne wyjście, stwarza zarazem siebie. Człowiek to ustawiczne stwarzanie samego siebie". („Qu'est-ce que la littérature").

Teatr sytuacji staje się teatrem wolności. Dramaturg — stawiając swych bohaterów w określonej sytuacji — poddaje ich próbie życia. Lecz teatr Sartre'a jest także teatrem filozoficznym. Co więcej, teatrem filozoficznym specjalnego rodzaju: nie jest ani sam filozofią, ani też nie może być traktowany jako jej ilustracja. Jest próbą życiową pewnej filozofii; to właśnie stanowi o jego sile i atrakcyjności. Tak rozumiany, jest teatr Sartre'a ciągłym szukaniem wyjścia, nieustannym zmaganiem się dramaturga zapatrzonego w życie i filozofa starającego się je zrozumieć — zmaganiem, w którym niekiedy filozof, niekiedy dramaturg odnosi porażkę.

Od tego momentu zaczynają się rozbieżności w rozumieniu jego dzieła. Szkic niniejszy jest próbą rozszerzenia problematyki egzystencjalistycznej — wbrew tendencjom zawężającym ją od kilku wcześniejszych utworów — na całość teatru Sartre'a, jest zarazem próbą przedstawienia — na przykładzie dorobku dramatycznego — ciągłej ewolucji filozofa i dramaturga, jest próbą pokazania tej ewolucji jako nieustannego wyboru. [...]

*

Rok 1946: Zaplątany w jakiś nie kończący się proces, nie zna swoich sędziów ani adwokatów; nie wie, co mu się zarzuca, lecz wie, że uważa się go za winnego... Zabrano mu jego ciało, rozcięto na pół jego życie uczuciowe, zmuszono do snucia bezpłodnych marzeń o uniwersalnym braterstwie... Myśmy stworzyli ten rodzaj ludzi, tę kwintesencję człowieka...
(Rozważania o kwestii żydowskiej).

Wygnanie, ludzkie bękarctwo, wyobcowanie nie są zazwyczaj wynikiem jakichś sytuacji wyjątkowych, przeżywanych — w sposób mniej lub bardziej bohaterski — przez ludzi postawionych „na granicy człowieczeństwa". Problem ofiar i oprawców nie przedstawia się jako

JEAN PAUL SARTRE

LADACZNICA Z ZASADAMI

(LA PUTAIN RESPECTUEUSE)

PRZEKŁAD: JAN KOTT

OBSADA:

LIZZIE — KRYSTYNA HORODYŃSKA

FRED — ROMAN TALARCZYK

SENATOR — TADEUSZ BARTKOWIAK

MURZYN — JERZY BOREK

JOHN — BRONISŁAW ORLICZ

JAMES — FERDYNAND ZAŁUSKI

MĘŻCZYŹNI — ZBIGNIEW WALERYŚ
— ADAM ZYCH
— ...

INSPICJENT: WALDEMAR TRĘBACZ

ASYSTENT REŻYSERA: ROMAN TALARCZYK

SUFLER: BOŻENA GRABOWSKA

OPRACOWANIE MUZYCZNE:
GERARD NOWAK

SCENOGRAFIA:
JERZY GORAZDOWSKI

REŻYSERIA:
MIROSŁAW WAWRZYNIAK

problem żandarmów i „maquis". Zwykle są te sprawy wynikiem codziennych sytuacji życiowych; mogą się dziać nawet tam, gdzie ani ofiar, ani oprawców nie dostrzegamy.

W „Ladacznicy z zasadami" jesteśmy świadkami ponurej mistyfikacji, obezwładniającej jaźń pewnych ludzi poprzez jaźń innych, którym sytuacja materialna i przywilej umożliwiają prześladowanie bez konieczności uciekania się do jakichkolwiek wybiegów. Problem zostaje, po raz pierwszy w teatrze Sartre'a, uzasadniony społecznie. „Ladacznica z zasadami" jest sztuką o amerykańskim rasizmie; **jest chyba także odskocznią od rozważań o charakterze znacznie szerszym.** Na problemie rasizmu pokazuje Sartre mechanizm ludzkiego wyobcowania i ludzi, którzy są jego wytworem; mechanizm, którego ofiarą pada nie tylko prześladowany Murzyn, nie tylko postawiona poza nawiasem społecznym prostytutka Lizzie, ale także — choć wyda się to paradoksem — rasista Fred.

Spójrzmy na bohaterów. Murzyn, zagrożony linczem i śmiercią, oskarżony o zbrodnię, której nie popełnił, ścigany przez mieszkańców miasteczka, nie jest w stanie — nawet w obronie własnego życia — użyć przeciwko nim broni. To są przecież „biali". Lizzie, pragnąca zachować swoją ludzką godność, nie chcąca się zgodzić na krzywdę drugiego człowieka, nie jest w stanie odmówić prześladowcom fałszywych zeznań, skazujących na śmierć niewinnego Murzyna. To są przecież „biali". Lizzie, biała prostytutka, jest nieustannie poniżana przez „zdrowe" społeczeństwo, traktowana przez nie, podobnie jak Murzyn, jako uosobienie zła; zamknięta w niewidocznym więzieniu, którego nie umie zburzyć, sama wierzy w zło, którego nie rozumie, wierzy w swój grzech, czuje swoją niższość. A biali? Oni także wierzą w zło, które stworzyli. To zło istnieje, lecz nie może dotyczyć ich samych. Jest zawsze umieszczane gdzie indziej, poza nimi. Jego uosobieniem są inni, odmienni od nich: Murzyn, Żyd, Cygan, Ukrainiec, prostytutka. Tylko w ten sposób można się od zła wewnętrznie uwolnić, „wybielić" siebie we własnych oczach. Fred boi się zabobonnie Murzynów, jest kuszony przez Diabła, który przybrał postać Lizzie.

Człowiek uczciwy staje się nagle głuchy, niemy, sparaliżowany. Zasłania się tradycją, posłuszeństwem, dialektyką Dobra i Zła — i nazywa pokusą wszystko to, co kłębi się nieuchwytnie w nim samym, co j e s t nim samym... lecz znajduje się poza granicami, które sobie zakreślił. Jego wewnętrzna negacja kieruje się poza niego. „Zło", które pierwotnie nie było niczym innym jak strachem człowieka przed własną wolnością, zostaje rzutowane na zewnątrz, zamienia się w katharsis. (Saint Genet)

Jesteśmy teraz w stanie zrozumieć Freda. To po prostu człowiek, który się boi. Nie Lizzie, i nie Murzynów oczywiście — siebie samego, swojej wolności, swej samotności, wygnania, społeczeństwa, które go na to wygnanie skazuje. Jeśli stał się rasistą, to dlatego, że nie można nim być w pojedynkę — że będąc rasistą, jest się tylko częścią pewnej zbiorowości, nie potrzeba samemu wybierać i przyjmować odpowiedzialności za ten wybór. „Kiedy biali, którzy się wzajemnie nie znają, zaczynają ze sobą rozmawiać, Murzyna czeka śmierć" — mówi prześladowany. Dopowiedzmy jego myśl do końca. Gdy Murzyna czeka śmierć, biali nie odczuwają swej samotności, czują się — wbrew różnicom majątkowym, wbrew zajmowanemu stanowisku, wykształceniu — równi sobie, czują się od swej ofiary czymś nieporównanie wyższym, stają się „arystokracją". Skazując na wygnanie innych, sami zyskują prawo azylu.

Murzyn, widzący siebie oczami białych, lecz wygnany z ich społeczności, obezwłasnowolniony, czujący jedynie więź z innymi Murzynami. Prostytutka Lizzie, brzydząca się Murzynem i nie mogąca wejść między białych. Fred i jemu podobni w obawie przed samotnością wybierający zakłamanie, ścigający diabła, by nie dokonać odkrycia, że zło leży gdzie indziej... Automatyzm dobra i zła maskujący rzeczywiste problemy rzeczywistych ludzi, manicheizm zamiast analizy faktów, wyobcowanie człowieka zamiast naprawy wadliwego mechanizmu, kozioł ofiarny zamiast rzeczywistych winowajców. Troje ludzi obezwładniających się wzajemnie. Troje ludzi — trzy wrogie sobie grupy społeczne. Oto trzeci wariant „zamkniętych drzwi"! [...]

R o k 1938: Oto, co znajdujemy: mury, a między murami malutka przezroczystość żyjąca, bezosobowa. Świadomość, która istnieje jak drzewo, jak łodyga rośliny. Uśpiona i nudząca się... chcąca siebie zatracić w brunatnym murze, w świetle latarni, w wieczornym mroku...

(La Nausée)

R o k 1957: Dla nas człowiek charakteryzuje się głównie przezwyciężeniem zastanej sytuacji, tym, co potrafi zrobić z tego, czym go zrobiono. (Marksizm a egzystencjalizm).

Teatr Sartre'a, tak jak go dzisiaj widzimy — to to, co znajduje się między dwoma powyższymi cytatami; więcej, całe jego dzieło jest między nimi zawarte.

Dochodząc w wielu punktach do tych samych rozwiązań co marksizm, Sartre buduje swój świat „od środka", od myślącego „ja". Dramat rozgrywa się na przecięciu subiektywnego z obiektywnym. Świat zewnętrzny, rzeczywistość zastana, istniejąca poza jakąkolwiek świadomością, oglądana z zewnątrz, zamknięta w sobie jak jajko, istnieje wyłącznie dla siebie samej. Lecz oto pojawia się świadomość, pojawia się bohater, następuje zderzenie — świat się otwiera, człowiek znajdzie się wewnątrz i... z widza stanie się aktorem, będzie grał przed innymi i przed sobą samym. Oto pułapka: nie chcąc być niewolnikiem własnej wolności, stał się niewolnikiem swej roli. Orestes, Hugo, Goetz, Kean, Georges de Valera — wszyscy ci ludzie samotni, wolni, gnębieni wewnętrzną pustką, chcą siebie określić przez czyn, lecz działając w tym celu i tylko ten cel mając na myśli, wpisali już siebie w gotową rolę przed podjęciem czynu. Wszyscy ci ludzie mają w sobie coś z gorzkich doświadczeń i rozterki autora. I nie jest rzeczą przypadku, że sztuka „Przy drzwiach zamkniętych" — przedstawiająca świat, który można oglądać jedynie przez dziurkę od klucza, jedyna, w której nie ma miejsca na aktywne zaangażowanie się samego dramaturga — jest najlepiej bodaj napisaną sztuką Sartre'a.

Czy więc nie chcąc pozostać niewolnikiem własnej wolności, jestem skazany na niewolę otaczającego mnie świata? Jakie jest wyjście z tej sytuacji? Odpowiedź na to pytanie daje postać Hoederera, droga życiowa Goetza, trudna decyzja Niepogrzebanych. Odpowiedź na to pytanie daje sam Sartre w swych dwóch ostatnich sztukach, pokazujących dramaturga i intelektualistę w zmaganiu ze samym sobą — najbardziej osobistym dokumencie walki wewnętrznej w całej współczesnej dramaturgii. Odpowiedź daje wreszcie cały teatr Sartre'a, widziany w rozwoju chronologicznym — przezwyciężający nieustannie siebie, poszukujący rozwiązań coraz trudniejszych, postulujący nieustanną możność wyboru, teatr, którego zamierzenie zamyka się bez reszty w dialogu wyjętym z pierwszej sztuki:

„— Podasz mi rękę i pójdziemy...

— Dokąd?

— Nie wiem; na poszukiwanie nas samych... Po tamtej stronie rzek i gór jest jakiś Orestes i jakaś Elektra, którzy na nas czekają. Trzeba będzie ich szukać cierpliwie..."

Teatr Sartre'a nie jest więc zjawiskiem, które by można zamknąć w kategoriach czysto estetycznych; jakiekolwiek one są, istota problemu zawsze znajduje się obok.

Dlatego też szkic niniejszy nie chciał być artystycznym komentarzem ani krytyką dramaturgii Sartre'a, chciał natomiast pokazać — na przykładzie dramatu — jeden z najwybitniejszych symptomów współczesnej myśli: fenomen sartrowskiego optymizmu. Optymizm, który nie obiecuje ostatecznego w y j ś c i a, lecz możność nieustannego w y c h o d z e n i a... z jednej pułapki w drugą, coraz dalej w pewnym określonym kierunku. Optymizm, który postuluje postęp nie z wyżyn uniwersalistycznej doktryny, lecz od wewnątrz, od strony nieustannie skłóconego z sobą istnienia, jakim jest współczesny człowiek. Myśl Sartre'a, jego tok rozumowania, jego dramaturgia — obce i nieurodziwe w oczach ludzi szukających klasycznej doskonałości rzeczy raz na zawsze ustalonych — są właśnie funkcją tego zamierzenia. I nie ostatecznych rozwiązań szukać tutaj należy — nie one się u Sartre'a liczą, lecz s p o s ó b p o s t a w i e n i a p r o b l e m u.

[Przedruk z:] Andrzej Falkiewicz, Mit Orestesa, Poznań 1967, s. 5—6, 13—15, 29—30.

Człowiek,
który jest wolny
w kręgu
swych własnych
sytuacji
i wybiera
między tym,
czego pragnie,
a tym,
czego
nie pragnie,
oto temat
naszych sztuk...
Powracamy
w tym
do koncepcji
tragedii,
tak
jak ją pojmowali
starożytni
Grecy.

J. P. SARTRE

LUBUSKI TEATR
IM. LEONA KRUCZKOWSKIEGO
65-048 ZIELONA GÓRA
AL. NIEPODLEGŁOŚCI 3/5

Dział Organizacji Widowni przyjmuje zamówienia na bilety zbiorowe na zlecenia pisemne. Biuro Organizacji Widowni prowadzi sprzedaż biletów codziennie (oprócz poniedziałków) w godzinach od 8.00 do 12.00. Kasa biletowa czynna jest na dwie godziny przed spektaklem. Telefony centrali: 720-58, 720-59
DYREKCJA I SEKRETARIAT
tel. 714-17

ZASTĘPCA DYREKTORA
JÓZEF WEBER

ZASTĘPCA DYREKTORA
D/S FINANSOWYCH
KAZIMIERZ KASZKUR

Kierownik techniczny
TADEUSZ FIJAŁKOWSKI

Z-ca kierownika technicznego
TADEUSZ ROGOWSKI

Kierownicy pracowni:
stolarskiej
STANISŁAW ŚWIĄTEK

malarsko-modelatorskiej
RYSZARD JAWORSKI

tapicerskiej
BRONISŁAW WALCZAK

fryzjersko-perukarskiej
EMILIA DANIEL

krawieckiej damskiej
WALENTYNA ROGOWSKA

krawieckiej męskiej
STANISŁAW ŁUCZAK

sekcji elektrycznej
WŁADYSŁAW LISOWSKI

Brygadier sceny
MARIAN PAKUŁA

Elektroakustyk
JANUSZ TROJANOWSKI

Światło
WŁADYSŁAW LISOWSKI

Garderobiana
DANUTA KOZŁOWSKA

Rekwizytor
EDWARD TULISZKA

Kierownik Działu
Organizacji Widowni
BARBARA KWASNIEWSKA-
-POLKOWSKA

Redaktor techniczny
TADEUSZ STRYSZOWSKI

●

Druk: Poznańskie Zakłady Graficzne im. Marcina Kasprzaka — Zakład w Zielonej Górze. Zam. 2602, 1000+30 egz. — L-21/575

Redakcja programu
EWA MOROŃ

Opracowanie graficzne
JERZY MOSKAL

Współpraca fotograficzna
JAN HANUSIK

CENA ZŁ 10,—

Dramatopisarstwo Sartre'a podjęło i spopularyzowało myśli-klucze jego filozofii, umieszczając je w naszej brutalnej i okrutnej epoce. Nie zapominajmy, że punktem wyjściowym egzystencjalizmu jest sytuacja człowieka w świecie. Istota ludzka działa, i właśnie przez te czyny, stale podejmowane na nowo w czasie, istnieje. Otóż działanie narzuca zawsze wybór (nawet neutralność sama w sobie jest wynikiem wyboru). Człowiek zatem jest wolny, a jego istnienie jest stałą praktyką wolności. Z tego właśnie wynikają słynne formuły Sartrowskie. „Człowiek jest tylko tym, czym uczyni się sam... Człowiek staje się tym, co sobie sam wybrał... Człowiek skazany jest na wolność". (Znaczy to, że wolno nam nadawać jakikolwiek sens czemukolwiek, ale jesteśmy skazani na zajęcie jakiegoś stanowiska). Jednakże integralność naszej wolności — „chwalebna niezależność naszej świadomości" jak mówi Simone de Beauvoir — jest stale w absurdalnym świecie zagrożona, i właśnie to zagrożenie naszej wolności stanowi w naszym mniemaniu dominującą ideę dramaturgii Sartre'a.(...)
Pragnienie aktualności stanowi niewątpliwie słabość tego teatru, lecz również i jego siłę. Jeśli odbiera ono sztukom Sartre'a a część ich trwałego znaczenia, nadaje im z drugiej strony wartość dokumentu. Oddajmy hołd prawości intelektualnej i odwadze dramatopisarza, który bez osłonek i najczęściej bez odwoływania się do kamuflaży historycznych dał nam autentyczne świadectwo tragicznych lat, jakieśmy przeżyli. A zatem ani tu Antygony, ani Klitemnestry, ani Atrydów. Jako świadek i sędzia swoich czasów Sartre nadaje ludziom i rzeczom ich prawdziwe imię. [...] Pragnąc osiągnąć jak najszerszy posłuch u swoich współczesnych, a zwłaszcza u ludzi z ulicy, Jean Paul Sartre zwracał się do nich z całą swobodą i jawnie, a nie z głębi swojego gabinetu. Stosując dialog pozostający w bezpośrednim i czynnym kontakcie z myślą, poruszał na gorąco, z pogardą dla konwencji, niepokojące i często zupełnie nowe problemy, jakie wyłoniły się pośród szalonego chaosu współczesnego świata.

Paul Surer, Współczesny teatr francuski, Warszawa 1973, s. 185—191