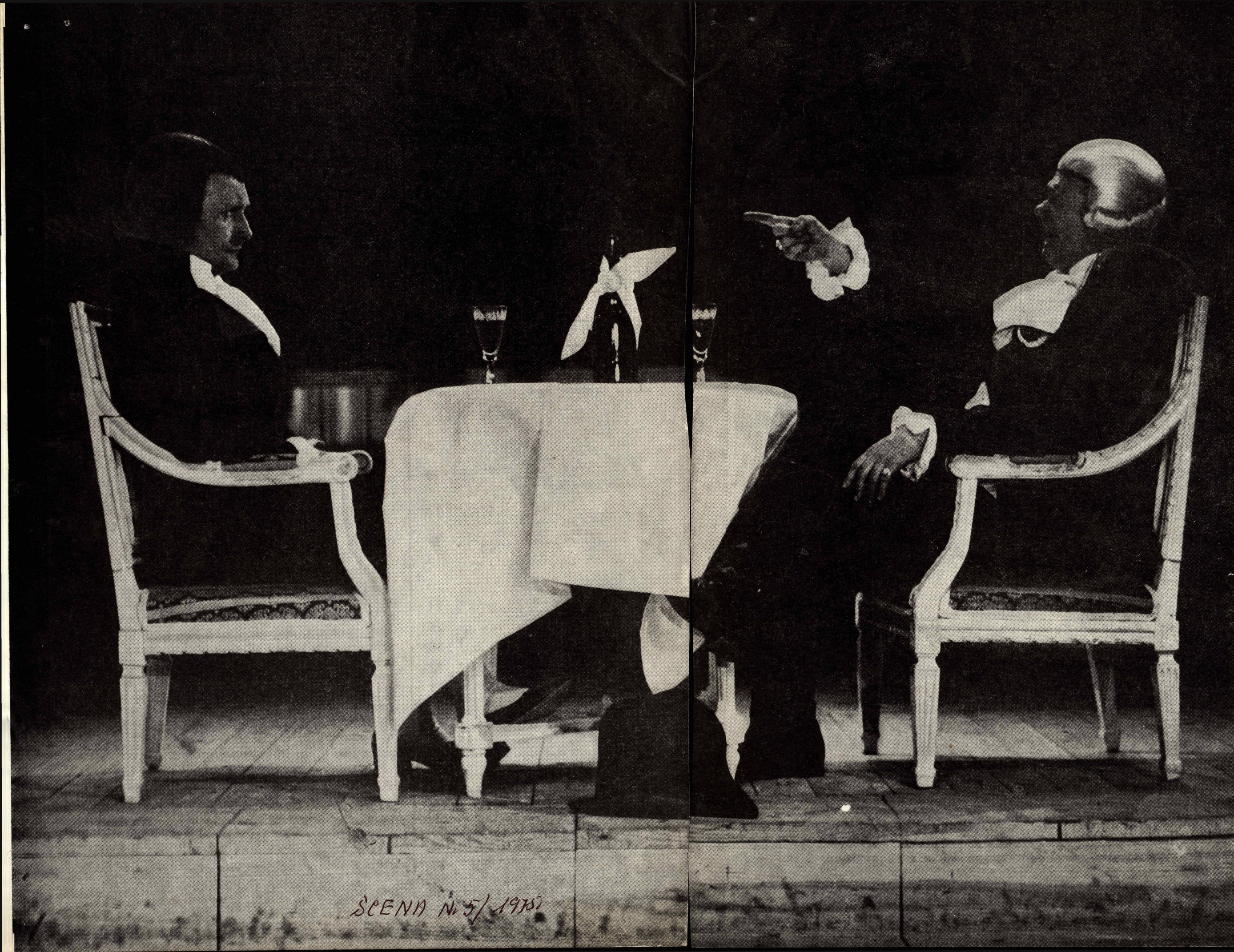




SCENA N. 5 / 1980

POWÓD

TEATR
STANISŁAW
MARAT

TEATR POWSZECHNY

Sprawa Dantona w biografii artystycznej i Wajdy, i Pszoniaka i Pawlika jest na pewno sprawą znaczącą. Pokazała trzech twórców w momencie dojrzałego rozwoju. Co charakterystyczne, wszyscy trzej wystąpili w opozycji do swych dotychczasowych doświadczeń artystycznych.

Teatr ten ma już swoją historię i jak można mniemać wielce obiecającą przyszłość. Początki sięgają roku 1935, kiedy to „Magistrat postanowił powołać do życia teatr popularny, dostępny dla najszerszych warstw ludności stołecznej”. (Jan Lorentowicz). Pierwotnie rolę tę spełniać miał teatr im. Bogusławskiego, który jednakże, prowadzony przez Zelwerowicza i Schillera, rychło nabiera charakteru sceny eksperymentalnej, wysmakowanej artystycznie i intelektualnie. Tak więc, dopiero powstały w roku 1935 Stołeczny Teatr Powszechny, podjął obowiązki sceny robotniczej, o charakterze na poły wędrownym, albowiem przedstawienia odbywały się w salach rozmaitych, głównie szkół miejskich, a także kina „Popularnego”, w którym to budynku osiada po wojnie. Pierwszym dyrektorem był Ivo Gall. Następnie Eugeniusz Poreba, piastujący swą funkcję również po wyzwoleniu do sezonu 1948/49, później rozpoczynając się prawdziwy kontredans dyrektorski, zatrzymany przy nazwisku Adama Haruszkiewicza, w sezonie 1963/64. Marzec 1970 do 25 stycznia 1975 to już historia nie teatru, lecz kapitalnego remontu, po którym zyskało wiele udogodnień technicznych, choć samo wnętrze wypieknięto umiarkowanie. Pełnym blaskiem natomiast zaistniała konfiguracja aktorska, a po części i reżyserska. Funkcję dyrektora

obejmuje Tadeusz Kaźmierowski, kierownikiem artystycznym zostaje Zygmunt Hübner, literackim zaś Roman Bratny.

Wkrótce okazać się miało, że Teatr Powszechny znalazł się w rękach ludzi energicznych i świadomych swych celów. Z teatrów Warszawy, Łodzi, Krakowa, Gdańska, Wrocławia wyłowiono aktorów często znakomych, równie często komparsujących od lat wielu. Artystyczne zaś credo formułowano elastycznie, z jednym wszak pewnikiem — miał to być teatr powszechny nie tylko z nazwy.

Odwolanie się do formuły sceny politycznej zakreśliło kontury rozumienia owej powszechności. *Sprawę Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej wyreżyserował Andrzej Wajda i tą premierą Powszechny przebił się do czołówki scen Warszawy. Erupcja talentu Wajdy gwarantowała wydarzenie, materia sztuki natomiast mogła ograniczyć jego skalę. Dramat Przybyszewskiej stawia bowiem opór zabiegom inscenizacyjnym.

Sprawa Dantona miała być, jak wiadomo, dziełem życia, pisany z mocną świadomością własnej nieprzejętości i tragicznych powikłań losu. Umierała mając lat 34, w samotności i nędzy, udręczona świadomością, iż sztuki jej nigdy nie przebiją się „na trybunę publiczną”. Czuła się wydziedziczona z należnej sobie egzystencji: „nie dają spełnić zadania swego ży-

cia, roli, do której zapewne zostałam stworzona taką, jaką jestem” — pisała.

W tece pisarskiej pozostały utrwalone pasje żywione dla historii i dramatu: *Dziewięćdziesiąty trzeci*, *Sprawa Dantona* i *Thermidor*. Próbę sceny, za życia autorki, przeszła jedynie *Sprawa Dantona*, reżyserowana w 1931 r. przez Edmunda Wiercińskiego w Teatrze Wielkim we Lwowie, w 1933 r. inscenizowana przez Aleksandra Zelwerowicza w warszawskim Teatrze Polskim, z Bolesławem Samborskim w roli Dantona i Kazimierzem Junoszą Stępowskim w roli Robespierre'a. Kiedy więc przed ośmioma laty Jerzy Krasowski wystawił *Sprawę Dantona* w Teatrze Polskim we Wrocławiu, nastąpiło właściwe odkrycie sztuk Przybyszewskiej dla naszej sceny. Po czym konsekwentnie wprowadził do repertuaru *Thermidora* (Teatr Polski we Wrocławiu, 1971) i jednoaktówkę *Dziewięćdziesiąty trzeci* (teatr TV, 1969) oraz przygotował widowisko telewizyjne, traktujące o „sprawie Przybyszewskiej”, i taki też tytuł noszące. Choć drogę do dramatów Przybyszewskiej wytyczono, jednak długo pozostała traktowana mało uczęszczaną.

Przybyszewska wszystkie dramaty poświęciła Wielkiej Rewolucji Francuskiej, zafascynowana czasem, w którym kolejny raz ruszyły tryby rewolucji. Rodził się problem koncepcji władzy, jej metod i stylu sprawowania rządów. Ceny postępu i dróg prowadzących do jego urzeczywistnienia.

W tym trudnym, długim, przekraczającym możliwości czasu scenicznego dramacie, Przybyszewska zawarła wielość wątków i motywów, także czyste elementy gry politycznej dwóch protagonistów z wiosny 1794 roku. Powołując ich racje na scenę Teatru Powszechnego, Andrzeja Wajdy musiał liczyć się z faktem, iż w samej sztuce autorka obdźbiała nimi bohaterów z widocznym zachwianiem proporcji. Dbałość Wajdy o formę i treść zespoliła się jednak z troską o wierność historyczną. Owe uwikłania sztuki pokonuje reżyser, pozostając w pewnym stopniu w kręgu rozwiązań, o których pisał Boy z okazji premiery dramatu w 1933 roku. Zauważa wówczas przenikliwość: „Jak Dantona pozbawiła autorka przeszłości, tak w problemie Robespierre'a — który stanowi istotny rdzeń sztuki —

zasłoniła nam przyszłość”. Właśnie uwzględnienie tych dwóch perspektyw czasowych, wstępujących i zstępujących w stosunku do czasu sztuki, jest najciekawszą propozycją Wajdy w odniesieniu do idei *Sprawy Dantona*. Danton w spektaklu jest jednak tym, którego historia zapisała zdanie z celi śmierci: „Uciekać? Nie zabiera się ojczyzny na podszwach trzewików”, postać Robespierre'a natomiast otwiera perspektywę ku słynnemu późniejszemu powiedzeniu: „Nie ma cnoty bez terroru”.

Raz jeszcze Wajda zdemonstrował nerw historyczny i wyczulenie na tragizm losów. Zaskoczył natomiast oszczędnością środków inscenizacyjnych. Surowe drewno podestu sceny, balustrad stanowiło tło dla znakomych skrótów dekoracyjnych, brak dbałości o iluzję teatralną harmonizuje z siłą i sugestywnością interpretacji. W historycznym kostiumie ścierają się racje, toczy się gra między Robespierrem i Dantonem, której widz jest niemy świadkiem, w swej fizycznej obecności uwzględnionym jednak w rozplanowaniu przestrzeni scenicznej i układzie sytuacji. Są przywódcy, nie ma tłumu, którego jednak groźny pomruk rozlega się z zewnątrz, towarzyszy okrzykami w znakomitej scenie „W Trybunale”, demonstruje podstawowe swoje prawa, gdy bagnet i chleb łatwo wycisza namietność. Wajda zaledwie szkicuje sytuację, to co grozić mogło rozwlekłym omówieniem, zaznacza błyskotliwym skrótem, kondensuje dramatyzm w dwóch płaszczyznach konfliktu: Danton-Robespierre i przywódca-lud. Tłum jest instrumentem bezwolnym i przekupnym, wiedzionym pierwotnymi instynktami. Do niego odwołuje się Danton i Robespierre, gdy walka o władzę zastąpiła rewolucję, i on wyda wyrok na tego, który pierwszy uruchomił jej tryby, był symbolem rewolucji i jej bożyszczem. Upadek i tragizm Dantona, zamyka pierwszy etap, za którym widać ruszającą już w spieszny rytmie machinę terroru. Świadomość kleski towarzyszy obu protagonistom, Robespierre wyjawia ją podczas rozmowy z Saint-Justem: „Sprawa Dantona to dwulecie. Jeśli przegramy — cała rewolucja na nic. A jeśli wygramy... prawdopodobnie też.” Nie można bezkarnie niszczyć symboli, i niebawem tą drogą ku gilo-

tynie ruszyć miał wózek śmiertelny Robespierre'a.

Spektakl ma bardzo dobre role i dwie wielkie kreacje. Wojciech Pszoniak w roli Robespierre'a zademonstrował raz jeszcze znakomity warsztat aktorski, posłużył się przy tym środkami fascynującymi finezją i klarownością. Gracz polityczny demonstrujący chłód, opanowanie i oschłą żelazną logikę. Nieruchomość maski, spoza której ludzkie oblicze tej machiny do myślenia wylania się jedynie w dialogach z Saint-Justem. Jasność celów i skuteczność metod, to Robespierre w rozmowie z Dantonem podczas obrad w konwencie, ale i jest Robespierre inny, skulony, okalający głowę obronnym gestem ramion w końcowej scenie, gdy Saint-Just wzywa go na obrady Konwentu; zmęczoną, połamana wielkością, pozbawioną wraz ze śmiercią Dantona punktu odniesienia.

Propozycje aktorskie Bronisława Pawlika idą w zgodzie z przekazem obrazu Dantona jako wielkiego trybuna rewolucji, porażającego brutalną witalnością, sybaryty porywającego tłumy i szerokim haustem czerpiącego z życia. Wyciska z niego wszystkie soki, gracz przebiegły i bez złudzeń, ale i uosobienie pierwotnych sił rewolucji. Pawlik broni swego bohatera i Danton to nie kabotyn czy szuler polityczny. Ma chwilę pełnego człowieczeństwa w scenach z żoną, w więzieniu Philippeaux, w drodze na szafot. I ma sceny pełne wielkiej mocy w rozmowie z Robespierrem, w Trybunale. Środki aktorskie Pawlika są niezwykle ekspresyjne, ujęte jednak w ścisłe rygory dojrzałego, bogatego warsztatu.

Mocne akcenty gry Pawlika zderzają się z ascetycznością środków Pszoniaka. I obie role wzajem bez siebie nie byłyby tym czym są.

Sprawa Dantona w biografii artystycznej i Wajdy, i Pszoniaka, i Pawlika jest na pewno sprawą znaczącą. Pokazała trzech twórców w momencie dojrzałego rozwoju. Co charakterystyczne, wszyscy trzej wystąpili w opozycji do swych dotychczasowych doświadczeń artystycznych.

Stanisław Marat

Wojciech Pszoniak
(Robespierre)

i Elżbieta Kępińska
(Eleonore);

na stronach poprzednich

Wojciech Pszoniak

i Bronisław Pawlik (Danton)

