

teatr

„Dziewięćdziesiąty trzeci”

Agnieszka
Baranowska

Pokochałam go miłością szaloną, młodzieńczą, wyłączną. Nie myślałam o nikim innym. Nie miałam innego pragnienia jak odnaleźć go i powierzyć mu się” — pisała w liście w roku 1926, w Gdańsku, o piątej trzydziści rano. Dodając, że ten jeden, jedyny na świecie człowiek żył tym samym życiem i myślał tak samo, jak ona. I że mógł stać się dla niej wszystkim — „towarzyszem najbliższym, spowiednikiem, przywódcą”. „... przez jedną zimę byłam w raju” — zwierzała się w roku i miesiącu, który był jednocześnie momentem śmierci obiektu tych żarliwych i dramatycznych uczuć. Bowiem w listopadzie 1927 roku umarł na Kujawach jej ojciec — Stanisław Przybyszewski.

— „Zeszłego roku kochałam go do szaleństwa” — mówi bohaterka sztuki Stanisławy Przybyszewskiej „Dziewięćdziesiąty trzeci”, a jej autorka dodaje w innym z zachowanych listów, że „Maud należy do tej grupy kobiet, u których miłość musi być kultem, uwielbieniem wyższej od siebie istoty — nigdy opieką, rozłączaną nad niższą. Pod tym względem trochę autoportret — choć zresztą w niczym nie przypomina swego autora”.

Maud w teatrze „Ateneum” w Warszawie w sztuce Przybyszewskiej gra Krystyna Janda. Gra sympatyczniejszą niż pomyślała ją autorka, która w rozlicznych didaskaliach „Dziewięćdziesiątego trzeciego” podkreślała pragnienie zemsty, mściwość i wewnętrzną złość Maud rozpościerającą się na wszystkich uczestników dramatu.

Janda stworzyła postać — wbrew chyba swoim naturalnym predyspozycjom — istoty nieszczęśliwej, słabej i płacziwej, której działania wynikają nie z przewrotności natury kobiecej, lecz z braku poczucia bezpieczeństwa, braku miłości. Maud, otoczona u Przybyszewskiej wielbielcami, potrzebuje uczucia ojca, w



„Dziewięćdziesiąty trzeci” Stanisławy Przybyszewskiej w Teatrze „Ateneum” w Warszawie
Fot. ANDRZEJ FEDOROWICZ

chaosie dziejów poszukując oparcia i bohatera. Bo to rok 1793, lipiec, Francja. A więc rewolucja. Król Ludwik XVI został już zgilotynowany. Umiarkowane i kompromisowe stronnictwo Żyrondy — obalone. Niedługo zapanuje terror jakobinów. Ginie jeden z bohaterów rewolucji — Marat.

W dniu jego pogrzebu toczy się jednoaktowa sztuka Przybyszewskiej. Nieprzypadkowo. Dramat osobisty Maud wynika także z niepewności czasów, w których żyje ta arystokratka, z nędzy ubogiego pokójku, z konieczności decyzji, czy uciec, czy zostać w kraju, fascynując się rewolucją w pełni świadomości niebezpieczeństw, które ona niesie.

Nie w pełni świadomie jednak, gdyż rewolucja francuska to nie tylko porywające widowisko, nie tylko szopka czy też najpiękniejsza tragedia, „Jakaż życie kiedykolwiek rzuciło na nasz brzydki świat” — jak mówi Maud. To mechanizm, który może uszlachetniać lub niszczyć charaktery, stwarzać z pozoru jasne, a w rzeczywistości wieloznaczne sytuacje.

Maud denuncjuje rochanego-nienawidzonego ojca jako szpiega emigranta przed zakochanym w niej jakobinem, co dla ideowego jakobina oznacza jedno: trzeba o wrogu donieść władzy. Tak jest jego obowiązkiem. Maud zdaje sobie z tego spr-

ciu dramatycznym, założenie utworu „jest zbyt sztuczne, aby całość mogła znaleźć w oczach widza dramatyczne usprawiedliwienie”. Tym sztucznym założeniem był właśnie erotyczny stosunek Maud do ojca, z którego „cały dramat konsekwentnie został wysnuty”.

Powracając do Maud: grająca ją Krystyna Janda, tworząc postać istoty słabej i poszukującej miłości, raniącej i niszczącej ludzi po to, aby ją zauważono, ominięła trafnie prawie wszystkie rafa erotycznego odcienia stosunku do Czesława Wołlejki. Starła się uprawdopodobnić postać Maud, odejmując jej przede wszystkim demoniczność i przewrotność. Tym niemniej nie ze wszystkim była przekonująca, zwłaszcza w scenach ciągłych kłan, a wzburzenie i nerwowość swojej bohaterki ukazywała zbyt jednostajnymi środkami. Miała do zagrania postać rzeczywiście najtrudniejszą, bardzo „literacką”.

Krystyna Janda z racji swej figury i chłodnej, jasnej urody zdaje się być predestynowana do ról modernistycznych femmes fatales, nie odnalazła jednakże (i nie ona jedna w historii teatru) złotego środka do przedstawiania tych postaci, błakając się wciąż między lekkim dystansem, a pokusą pokazania szarpających-nimi namiętności. Czesław Wołlejko w ro-

li pana De la Meuge, owego ojca arystokraty, przynajmniej zdecydował się na jakąś jedną koncepcję roli: przez cały czas, zgodnie z tekstem Przybyszewskiej, nie zdejmował maski. Zagrał zblazowanego arystokratę, dojrzałego, wiedzącego, czego chce od życia, pełnego dystansu do otaczającej go rzeczywistości, nawet w momentach wzruszeń.

Z innych postaci dramatu, obok Jacka Borkowskiego z PWST (syn-Denis) i Marka Barbasiewiczza (ksiądz Michot), w roli jakobina Josse'a wystąpił słynny niegdyś (z inscenizacji Krasowskiego z 1975 roku z Krakowa) Robespierre ze „Sprawy Dantona” Jerzy Kryszak, jeden z najbardziej interesujących aktorów młodego pokolenia. To on w którymś momencie przekształcił przedstawienie Bleszyńskiego z romansu w dramat i dyskurs o rewolucji, ukazując w postaci fanatycznego, inteligentnego ideowca niebezpieczeństwa nadchodzących czasów terroru. Szlachetny i honorowy Josse umie, gdy zajdzie potrzeba (dla sprawy) być brutalny i bezwzględny — na co wskazuje scena przesłuchiwanie młodego przyjaciela. Kryszak w sposób precyzyjny ukazał te jego cechy — być może wywołane nakazem chwili, a także żarliwość i oddanie idei, które może być nie tylko zaletą.

W sumie — jak wynika z tej pobieżnej analizy gry aktorskiej — powstało przedstawienie interesujące, jakkolwiek nie we wszystkich punktach konsekwentne, tak jak niekonsekwentny jest sam tekst Przybyszewskiej. Bleszyński starał się ujednolicić jej styl. Wyraźnie pokazał, że preferuje za Krasowskim polityczno-społeczne fragmenty sztuki Przybyszewskiej, co wydaje się rzeczywiście jedyną możliwością odczytania tej sztuki obecnie.

Świadczy o tym nie tylko powierzenie głównych ról Jandzie i Kryszakowi, ale i drobne skrót, które porobił w tekście. Osiągnął tym złagodzenie wątków osobistych, ominiął drobne śmieszności, które tkwią w tekście, dotyczące walki pici itp., wystrzyżł sprawy idei.

W takiej interpretacji „Dziewięćdziesiąty trzeci”, pozabawiony w dużej mierze nieznośnych akcentów post-modernistycznych postaw można obok „Sprawy Dantona” i „Thermidora”, które to dramaty w rozwoju intelektualnym Stanisławy Przybyszewskiej rzeczywiście zapowiadał.

Teatr „Ateneum” w Warszawie, scena 61, Stanisława Przybyszewska, „Dziewięćdziesiąty trzeci”, reżyseria: Jan Bleszyński, scenografia: Andrzej Markowicz, opracowanie muzyczne: Władysław Igor Kowalski, premiera kwiecień 1980.