

## „ZNAKI WOLNOŚCI” NA SCENIE WROCŁAWSKIEJ

Zadna jeszcze sztuka nie wywołała we Wrocławiu tak gorących dyskusji jak *Znaki wolności* Brandstaettera. Po artykule Zbigniewa Florczaka, który w niezmiernie ostrym tonie odsądził tak utwór jak i jego realizację od wszelkich wartości artystycznych i ideowych, wywiązała się na łamach „*Spraw i Ludzi*” (dodatku literackiego „*Gazety Robotniczej*”) zażarta i trwająca przeszło miesiąc polemika. Zabierali w niej głos widzowie, krytycy literacy, historycy zajmujący się epoką polskiego Oświecenia. Porównywano *Znaki wolności* z Sułkowskim Żeromskiego, przyznawano sztuce Brandstaettera nowe wartości odkrywczе, wytaczano nowe zarzuty, podkreślano trafność koncepcji reżyserskiej Horzycy lub spierano się gwałtownie z jego inscenizacją. Roztrząsano nie tylko zarzuty postawione w artykule Florczaka lecz również poruszane w dyskusji toczącej się niedawno na łamach czasopism kulturalnych, zapoczątkowanej

felietonem Stefana Treugutta w nr 51 „*Przeglądu Kulturalnego*”. Równocześnie polemika toczyła się na zebraniach dyskusyjnych w zakładach pracy, na uczelniach i w samym teatrze, gdzie *Znaki wolności* znalazły tak samo gorących zwolenników jak i wytrwałych przeciwników.

Materiału do dyskusji dostarczyła nie tylko sama sztuka Brandstaettera, lecz i jej realizacja. W wielu wypadkach przy tym nie rozróżniano, jak to się często zdarza, wartości tekstu od wartości wniesionych przez teatr, stąd też powstawały liczne nieporozumienia i osady o sztuce diametralnie różne od tych, jakie formułowali recenzenci łódzkiej realizacji *Znaków wolności*, którzy niewątpliwie też ulegli sugestii kształtu scenicznego tamtego przedstawienia.

*Znaki wolności* posiadają wiele cech dramatu romantycznego, którego wymowę osłabiają jednak melodramatyczne epizody. Reżyser wrocławskiego przedstawienia Wilam Horzyca rezygnu-

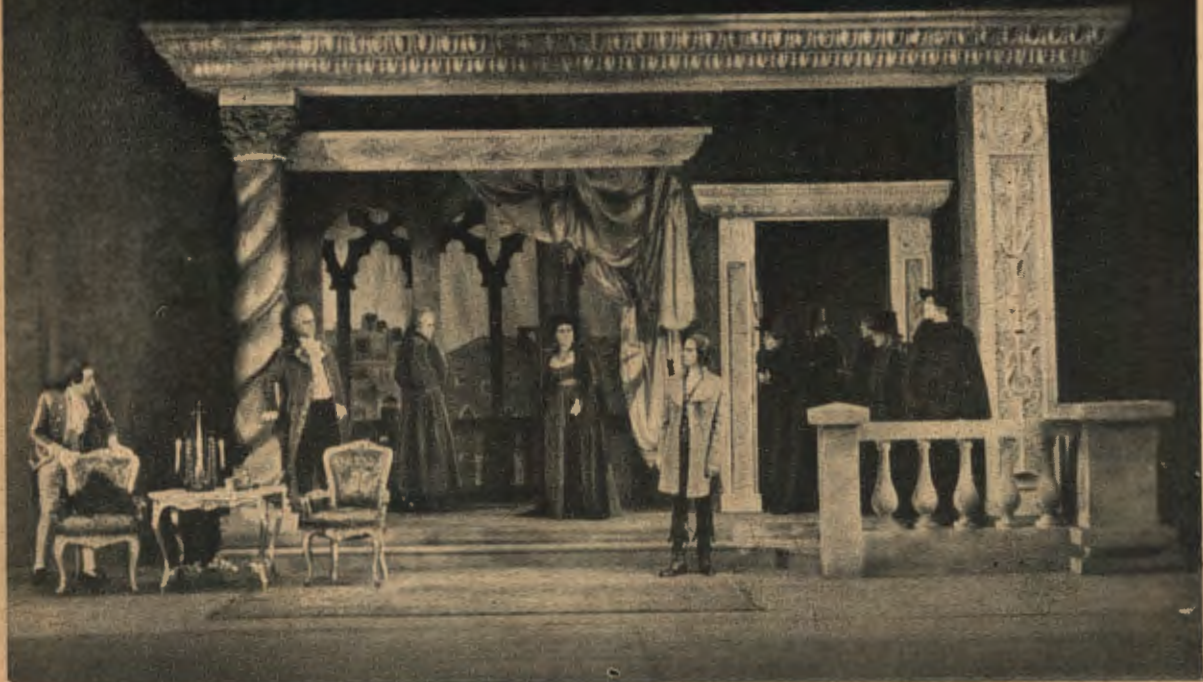
jąc zarówno z fałszywych nastrojów i niedopowiedzeń, jak i z melodramatycznych przejawów niektórych scen, wydobyl romantyczny patos węzłowych punktów dramatu. Przez ukazanie psychologicznego rozwoju głównych postaci i uwypuklenie scen najważniejszych dla podkreślenia ideowo-artystycznych zamierzeń autora, sztuka Brandstaettera — mimo jej pozornego rozbicia na niezwiązane wspólną intrygą obrazy — w realizacji Horzycy nie posiadała charakteru „ilustracji historycznych”, lecz ukazała się w formie zwartej dramatu historycznego o dużym ładunku emocjonalnym.

Sułkowski w przedstawieniu wrocławskim był bohaterem romantycznym, lecz romantyzm jego był daleki od werteryzowania, a bohaterstwo odległe od mistycznego cierpiętnictwa. Dramatyczny patos jego czynów wpływał z głębokiego wewnętrznego przekonania o słuszności idei, o którą walczył wszędzie: na polu bitwy, w pałacu rydzyń-

skim, w sztabie Bonapartego. Niewątpliwą zaletą wrocławskiej inscenizacji było też ukazanie w odpowiednim świetle ewolucji stosunku Sułkowskiego do Napoleona — od gorącego zaufania w czasie bitwy pod San Giogio, do krytycznej oceny czynów i zamiarów Bonapartego w Bolonii. Kluczowa scena starcia z Napoleonem w trzecim akcie — pomimo pozornego zwycięstwa Bonapartego — pozostawiała przeświadczenie o wyraźnej moralnej przewadze Sułkowskiego. Wrażenie to ugruntowane zostało w scenie finałowej sztuki, gdzie dzięki nieznacznym określeniom tekstu, ukazały się właściwe pobudki działania Sułkowskiego, niezłomnie wierzącego w zwycięstwo rewolucji.

W roli Sułkowskiego wystąpili Adolf Chronicki i Bernard Michalski. Obaj zrealizowali koncepcję reżysera, choć każdy innymi środkami.

Chronicki, stanowczy, skupiony i rozważny, w starciach z księciem Augustem, Napoleonem, Karolem de Nassau zwyciężał



TEATRY DRAMATYCZNE we WROCŁAWIU: „ZNAKI WOLNOŚCI“ Brandstaettera. Scena z aktu II: lokaj — Kazimierz Herba, Pesaro — Tadeusz Kalinowski, de Nassau — Jerzy Adamczak, Angelica — Irena Hrechorowicz, Sułkowski — Adolf Chronicki. Reżyseria — Wilam Horzyca, scenografia — Aleksander Jędrzejewski.

siłą intelektu, a decyzję poprowadzenia oddziału na wzgórze pod San Giorgio podejmował na podstawie głęboko przemyślanego planu zdobycia zaufania Bonapartego.

Michalski — gwałtowniejszy i bardziej krwisty rozgrywał polemiki z młodzieńczą porywcznością. Jego czyny rodziły się z impulsu, lecz pod zewnętrzną gwałtownością czuło się niezachwianą wolę przeprowadzenia swych zamierzeń i wiarę w ich urzeczywistnienie.

Obaj wykonawcy roli Sułkowskiego ukazali dojrzwienie i kryształowanie się charakteru i pojęć bohatera. Dlatego też wierzyliśmy, że Sułkowski rozprawiając się z Karolem de Nassau w pałacu weneckiego prokuratora, mógł spokojnie przekreślić całą swą przeszłość, a nawet stłumić wspomnienie młodzieńczego uczucia do tak szczerze kochającej go romantyczną miłością Zofii Dzierżanowskiej (Zdzisława Młodnicka).

Takiemu Sułkowskiemu przeciwstawiano we wrocławskim przedstawieniu Napoleona nie pozbawionego cech kabotyńskich, lecz posiadającego ogromną pasję wewnętrzną, szybkość decyzji i orientacji. Brandstaetter z dostateczną jasnością demaskuje pobudki czynów Bonapartego, toteż karykaturalne przejawianie tej postaci, czy też nadanie jej cech grubiaństwa lub demoniczności, osłabiłoby tylko wymowę konfliktu z Sułkowskim. Kabotyn — tak, lecz tylko na tyle, aby zaimponować otoczeniu olśnionemu jego powodzeniem na polach bitew; porywczy i gwałtowny — lecz nie poza granicę z góry ukartowanego planu działania.

Rola ta stała się dużym sukcesem młodego aktora Andrzeja Polkowskiego (predystynowanego do niej także ze względu na zewnętrzne podobieństwo do portretów Bonapartego z okresu

kampanii włoskiej), który ukazał Napoleona pełnego pasji i niecierpliwości, ale rozważnego i panującego nad sobą, maskującego niecierpliwość pozą wielkości. Tę pozę odrzucił Polkowski słusznie dopiero w scenie z Józefiną, stając się zupełnie bezradnym wobec jej sprytu i kobiecości. W śmiałej koncepcji Horzyca Małgorzata Lorentowicz w roli Józefiny była głupią kabotyńką, wyposażoną jednak we wrodzony spryt, pozwalający jej wygrać cały swój wdzięk i kobiecość dla usidlenia Napoleona.

W ten sposób bez karykaturowania samej sylwetki, „odbrązowiona“ została postać Bonapartego. Bez przejawiania „odbrązowiono“ też we wrocławskim spektaklu oficerów ze świty Napoleona, wśród których kapitalną postać Capignaca stworzył Ludwik Benoit, pokrywający brutalność, chamstwo i chciwość kondotiera ironicznym humorem. Ciekawą sylwetkę zdemonalizowanego wojenną grabieżą Marigana, w którym budzi się jeszcze sumienie ukazał Mieczysław Dębowski. Obaj ci aktorzy nie nadużywając dla kreślenia charakterów i sylwetek ciemnych barw — unaocznili powolny rozkład moralności dowódców armii napoleońskiej, w miarę przekształcania się kampanii włoskiej z wojny oswojadzającej narody w wojnę napastniczą, podsycaną przez ambicję wodza.

Znacznie trudniejsze zadanie mieli odtwórcy takich negatywnych postaci jak generał Nassau, Pesaro i obaj książęta Sułkowscy, których charaktery zostały naświetlone przez Brandstaettera zbyt jednostronnie. Sylwetki Antoniego Sułkowskiego nie potrafił ożywić Władysław Pawłowicz, natomiast głęboko wstrząsający był książę August w interpretacji Ignacego Machowskiego, interesujący Pesaro w wykonaniu Artura Młodnickiego i Tadeusza Kalinowskiego, dobrze rozegrał

scenę starcia Karola de Nassau z Sułkowskim Jerzy Adamczak. W realistycznej reżyserii Horzycy uprawdopodobnione zostało nawet melodramatyczne postępowanie Angeli Pessaro (Halina Dzieduszycka i Irena Hrechorowicz).

Nie można natomiast się zgodzić z koncepcją reżysera w ustawieniu postaci Wilgi i Topolaka. Brandstaetter słusznie ukazał chłopów polskich jako najzdrowszy, najbardziej rewolucyjny trzon legionów włoskich. Przeciwstawił ich patriotyzm i zrozumienie sprawiedliwości społecznej demoralizacji dowództwa armii napoleońskiej. Przesuwając jednak ciężar konfliktu w dramacie na rozwój rewolucyjnej świadomości Sułkowskiego i naświetlenie jego stosunku do Napoleona, użył ukazanie się chłopów rydzyńskich na scenie jedynie jako jeden z czynników potęgujących zasadnicze konflikt, o podobnej funkcji jak pozornie kluczowa w dramacie sprawa wenecka. Horzyca osłabił wrażenie i tak marginesowo naszkicowanych scen z chłopami, wyposażając Wilgę i Topolaka w zbyt płaską ludowość. Jeszcze Wilga w wykonaniu Władysława Dewoyno posiadał pewną powagę i zdecydowanie chłopca rewolucjonisty, natomiast Ryszard Michalak umniejszył zupełnie postać Topolaka do rozmiarów jakiegoś „chłopka roztopka“. Jest to niewątpliwie poważne pęknięcie w koncepcji całego spektaklu i zostało ono ostro zaatakowane w dyskusji toczącej się wokół wrocławskiej realizacji *Znaków wolności*.

Dla uzupełnienia należy jeszcze dodać, że chociaż dramat Brandstaettera posiada w zasadzie format sztuki kameralnej, to jednak Wilam Horzyca (mimo iż nie miał oparcia w dalekich od monumentalności dekoracjach Aleksandra Jędrzejewskiego) potrafił nadać przedstawieniu kształt dużego widowiska historycznego.