

Miesiąc temu anonsowałem na tym miejscu wrocławską premierę Jerzego Krasowskiego „Sprawy Dantona” Stanisławy Przybyszewskiej, obiecując jednocześnie powrót do tego tematu przy najbliższej okazji. Okazja taka zdarzyła się wcześniej niż się spodziewałem, Henryk Tomaszewski (twórca i kierownik wrocławskiej „Pantomimy”) pokazał właśnie w Poznaniu, w Teatrze Polskim, polską prapremierę „Męczeństwa i śmierci Marata, przedstawionego przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana De Sade” Peter Weissa. Jest więc się do czego odwołać, porównanie tych dwóch premier, wrocławskiej i poznańskiej, daje interesujący materiał do przemyśleń, z jednej strony mamy bowiem ostry dramat polityczny opowiadający w chronologicznym porządku historii pewnego epizodu z dziejów rewolucji francuskiej, z drugiej — propozycję interpretacji historyzoficznej kolejnych faz ruchu społecznego, podjęta przez autora

maszewski (debiut na polskiej scenie dramatycznej) rehabilitują, razem z Konradem Swinarskim, Bohdanem Korzeniewskim, Lidią Zamkowską, Jerzym Jarockim i jeszcze kilkoma innymi trochę już zaszarganą opinią jałowiejącego — jak to określono rok temu we Wrocławiu — teatru polskiego. Nie tylko rehabilitują zresztą, okazuje się bowiem... odłożymy to jednak na później, na koniec sezonu, wtedy będzie pora na uwagi bardziej generalne, dziś trochę za wcześnie, możemy jeszcze zapeszyć.

Na czym innym polega więc „dorosłość” teatru „Sprawy Dantona”, na czym innym „dorosłość” Teatru Weissa. Waga przedstawienia Przybyszewskiej jest próba pokazania spraw rewolucji w pełnej drastyczności, bez uciekania się, z jednej strony, do aluzyjności historycznej i bez włączania — z drugiej strony — problematyki politycznej w ramy kameralnego dramatu psychologicznego, w którym kilku bohaterów reprezentujących przeciwstawne racje moralne walczy z pomocą autora o obronę własnego stanow-

rewolucja stanie się po swojej klęsce. Po rewolucji francuskiej — powiada — zjawił się Napoleon, kapral, który stał się cesarzem, po przyjeździe Napoleona rewolucja stała się już tylko wspomnieniem, tematem dla sztuki markiza de Sade, który siedząc w przytułku w Charenton pisze sztuki i wystawia je w sali kąpielowej zakładu, w wykonaniu pacjentów, obłąkanych. O rewolucji mówi się tu w czasie przeszłym, czasem teraźniejszym; jest rok 1808, „życie bez kryzysów i bez wyzyskiwaczy”, szczęśliwy okres stabilizacji społecznej, kiedy „mamy chleb i nikt z nas nie marznie na dworze” — jak mówi Coullmier, dyrektor zakładu dla obłąkanych, którego pacjenci przez dwie godziny grali pod okiem pielęgniarki sceny z okresu rewolucji.

W zakładzie dla obłąkanych siedzi markiz de Sade, pisze sztuki o rewolucji, umieszcza w jednej z nich postać Marata, któremu będzie tłumaczył, jak niedorzeczne były jego pragnienia uszczęśliwienia ludzi („przychodzą do rewolucji wierząc że rewolucja da im wszystko

znów do dawnej świetności i okazuje się że rewolucja dobrze służy interesom handlarzy i kramarzy”). Marat zginie, Marat zostanie istotnie poświęcony, przylepią mu przydomek „krwawego”, będą go ośmieszać, będą mu odmawiać racji, wszystko, co Sade z drwiącym uśmiechem przepowiedział Maratowi, spełni się, przyjdzie Napoleon, powitany z ulgą i radością, zaświecą mu hymn pochwalny „O politykę już się więcej nie sprzeczymy bo prowadzi nas ktoś do tego bardziej powołany”, z uwielbieniem czczony jako ten, kto „rewolucję skończył sławnie”. rewolucję, która zmęczyła i rozczarowała. Ale wielkości i prawości Maratowi nikt nie odbierze. Pacjenci zakładu dla obłąkanych w roku 1808 grając sztukę markiza de Sade o krwawym Maracie nie wydadzą na nim wyroku, pokażą jedynie, czym wydaje się być rewolucja w kilka lat po jej upadku. Koło się niedługo znowu obróci, po Napoleonie przyjdzie nowy Marat, po nim nowy Napoleon, świat je d n a k posuwać się będzie do przodu.

drastyczności, nie trzeba budować na scenie „teatru okrutnego”. Nie tylko nie trzeba — nie wolno. Nie wolno powtarzać w planie teatru tego, co już raz planie sytuacji zostało powiedziane. Teatralizacja stałaby się tautologią, spokojna, beznamietna relacja jest największym sukcesem Krasowskiego, który nie przyglądał się Przybyszewskiej, nie pchał się na plan pierwszy, nie wpiływał do „Sprawy Dantona” misterium romantycznego ani „teatru okrucieństwa”. Nic ze „Sprawy Dantona” nie zrozumiało, zdaje się, paru krytyków wrocławskich, którym przedstawienie „długo się nie miłośni” (Tadeusz Lutogńiewski), których teatr taki „nudzi”, bo przedstawienie jest „szare, bezbarwne, jakby zatarte” (Józef Kelera). Kuriozum to warto zapamiętać, dla krytyków nie Przybyszewska, ale Inesco są pewnie wymarzoną teatrem dla dorosłych (ładnie to powiedział Kelera, ładnie, bo szczerze: „na ogół dramaturgii takiego autoramentu i teatru, jaki z niej zazwyczaj wyrasta, nie uwielbiam ponad miarę”).

Henryk Tomaszewski w Poznaniu nie musiał i nie chciał nic dopowiadać do Weissa. Komentarz do „Marata/Sade” zawarty jest w samej sztuce, komentarzem są jego plany czasowe, relatywizacja historii. Tomaszewski musiał zrealizować scenariusz Weissa, wiernie i dokładnie. Zrobił to świetnie, przedstawienie to jest olśniewającym — słowa tego używam z pełną świadomością — debiutem twórcy pantomimy wrocławskiej na scenie dramatycznej. Tak sprawnego, tak mistrzowsko poprowadzonego zespołu aktorskiego nie ogląda się na co dzień w teatrze. Teatr poznański nie jest lepszy ani gorszy od przeciętnej sceny w tym kraju. To, co z zespołu dało się wycisnąć Tomaszewskiemu, graniczy wszakże z cudotwórstwem. Ostrość rysunku, świetna kompozycja planu pierwszego, drugiego i trzeciego, na ogół „puszczanego” w teatrze z lekceważącą niedbałością, precyzyjny gest, ruch aktora, jakby ten ćwiczył z Tomaszewskim kilka sezonów, sprawność fizyczna, mięsistość sylwetki osłagana nie poprzez mnożenie szczegółu obyczajowego, ale dzięki wielomówiącemu skrótowi — to wszystko każe w tym wypadku zwątpić, czy niepokojąca amatorszczyzna co drugiego przedstawienia w naszym teatrze jest aby rzeczywiście spowodowana niedostatkiem warsztatu aktorskiego. Efekt osiągnięty przez Tomaszewskiego oskarża polskiego reżysera: nie zła nauka, ale nieumiejętność pracy z aktorem w samym teatrze jest przyczyną zaniku profesjonalności. O smutnej prawdzie przekonał nas w tym przedstawieniu Tomaszewski. Może zrozumiemy wreszcie, dlaczego przedstawienie Tomaszewskiego, dlaczego premiery Konrada Swinarskiego wydają się nam tak niesłychanie fascynującymi odkryciami sztuki teatralnej...

Teatr dla dorosłych... Można go chyba jednak uprawiać, jest czas i miejsce na to, zdarzają się jeszcze przedstawienia, które ogląda się bez zawstyżenia, potwierdzające podejrzenie, iż dojrzałość obywatelska i artystyczna są w dalszym ciągu w cenie. Uciełka od wielkich tematów i drastycznych problemów na dłuższą metę nie popłaca. Rozrywka, beztroška zabawa; śmieszki budzące kalambury estradowe, beztroskie sielanki pasterskie i śpiewki sentymentalne — mamy tego aż nadto, i to w najpodlejszym gatunku. Na każdym kroku. Dobrze, że chociaż teatr przypomina (nie za często, to prawda) o fakcie, iż przynajmniej połowa Polaków jest w wieku dorosłym i interesuje się nie tylko popsatą lodówką, źle funkcjonującymi wyciągami narciarskimi i skandalem rozwodowym w Paryżu, stolicy kultury światowej. Rewolucja to pewnie nie frazes. I nią temat ze szkolnej czytanki.

Jeszcze raz:

TEATR DLA DOROSŁYCH

Jerzy Koenig

współczesnego, świadomie korzystającego z Brechtowskiego skrótu, budującego w swoim dramacie efektywną, kilkupiętrową konstrukcję teatralną, w stylu Genetowskim. Z jednej strony — przedstawienie surowe, oszczędne, powściągliwe w swoim wyrazie teatralnym, z umiarem korzystające z efektu scenicznego, z drugiej — teatr wieloplanowego widowiska, rozdmuchany, efektowny, teatr „udawania”, teatr ruchu, muzyki, gestu i słowa. W pierwszym wypadku — tekst Przybyszewskiej uległ poważnym skrótom (z 3386 wierszy pozostało w przedstawieniu 2401), został przez reżysera przykrojony i przekomponowany, w drugim wypadku — scenariusz Weissa znalazł wierny, skrupulatnie wierny wyraz na scenie.

Na pierwszy rzut oka mogłoby się więc wydawać, że „Sprawa Dantona” była tradycyjnym, o ograniczonej sile wyrazu teatralnego widowiskiem politycznym, „Marat/Sade” natomiast — swego rodzaju manifestacją dwudziestowiecznej teatralności, korzystającej z najnowszych poszukiwań dramatu współczesnego. Sprawa jest oczywiście znacznie bardziej złożona, sąd taki miałby bardzo powłoczny charakter, traktowałby bowiem na serio zapewnienia, iż znamion „nowoczesności”, także teatralnej, szukać należy przede wszystkim w warstwie formalnej. Efektowny Weiss nie jest bowiem wcale manifestacją jakiejś „innej” estetyki teatralnej, jest po prostu precyzyjną i funkcjonalną realizacją pewnego założenia interpretacyjnego.

W każdym razie, oba przedstawienia mają pokrewną tematykę; „Sprawa Dantona” i „Marat/Sade” mówią o rewolucji francuskiej. Mają także zbliżone intencje: są próbą współczesnego ocenienia mechanizmu owej rewolucji. Są wreszcie poważnymi zdarzeniami teatralnymi bieżącego sezonu, obaj reżyserzy, Jerzy Krasowski i Henryk To-

maszewski (debiut na polskiej scenie dramatycznej) rehabilitują, razem z Konradem Swinarskim, Bohdanem Korzeniewskim, Lidią Zamkowską, Jerzym Jarockim i jeszcze kilkoma innymi trochę już zaszarganą opinią jałowiejącego — jak to określono rok temu we Wrocławiu — teatru polskiego. Nie tylko rehabilitują zresztą, okazuje się bowiem... odłożymy to jednak na później, na koniec sezonu, wtedy będzie pora na uwagi bardziej generalne, dziś trochę za wcześnie, możemy jeszcze zapeszyć.

Na czym innym polega więc „dorosłość” teatru „Sprawy Dantona”, na czym innym „dorosłość” Teatru Weissa. Waga przedstawienia Przybyszewskiej jest próba pokazania spraw rewolucji w pełnej drastyczności, bez uciekania się, z jednej strony, do aluzyjności historycznej i bez włączania — z drugiej strony — problematyki politycznej w ramy kameralnego dramatu psychologicznego, w którym kilku bohaterów reprezentujących przeciwstawne racje moralne walczy z pomocą autora o obronę własnego stanowiska, w to wpisany bywa, na zasadzie ilustracyjnej, dramat epoki (w artykule sprzed miesiąca przytoczyłem tu dwa przykłady, pierwszym były szekspirowskie przypowieści o Wielkim Mechanizmie, drugim — „Namiestnik” Hochhutha). Gorzki dramat polityczny Stanisławy Przybyszewskiej z okresu rewolucji francuskiej stał się w wersji Krasowskiego męską dyskusją o doświadczeniach rewolucji, dla której terror był koniecznością — i klęską jednocześnie.

Przedstawienie to można by — dla pełniejszego wyjaśnienia jego wagi — opatrzyć komentarzem, na który złożyłyby się słowa samej Przybyszewskiej, z dwóch jej listów z 1927 roku, a więc przed napisaniem „Sprawy Dantona”. Nie miała wtedy jeszcze sztuki, ale rozumiała już w sposób bardzo dojrzały, co znaczy odpowiedzialność pisarska; nie można tak myśleć kobiety posiadającej o to, że stałaby się — gdyby żyła — autorką jednej z pozycji „Obraz prawdziwej rewolucji” — pisała — „musi być okrutny, bo przecież rewolucja rodzi ustrój, który równocześnie odwołuje i broni się, a za który odpowiadają, niestety, tylko ludzie — z całą swoją słabością, bezwiednym okrucieństwem, ciągłym wątpliwością i pomyłkami”. Jednak nawet przegrana rewolucja, nawet najbardziej okrutna rewolucja nie jest czymś ważnym dla historii, podsuwa wnioski, przestrogi i lekcje dla następnego pokolenia.

W przedstawieniu Krasowskiego znalazło się jedno, i drugie. I okrucieństwo, gorycz klęski, i próba pokazania historyczności, i pokazanie klęski, która powiada, że tragiczne konflikty w łonie rewolucji nie muszą być immanentnymi konfliktami rewolucji.

Weiss w „Maracie/Sadzie” nie zastanawia się nad przyczynami klęski rewolucji ani nad konfliktem wewnętrznym rewolucji, interesuje się przede wszystkim tym, czym

rybę but wiersz nowego męża nową żonę”, a potem zdobywają twierdze „i wszystko znowu jest tak jak było przedtem zupa przypalona wiersze spartaczony partner w łóżku cuchnący i zużyty”, i okazuje się, że bohaterstwo rewolucyjne „zawiodło nas do kloaczego dołu”), markiz de Sade będzie przekonywał Marata, że zrobią z niego kiedyś kozła ofiarnego, gdy nadzieje zawiodą („Znajdą sobie kogoś na którego zrzucą wszystko i okrzykną go żądnym krwi potworem”), markiz de Sade każe chórowi przypominać Maratowi, że rewolucja nie spełnia nigdy swych obietnic („Maracie co się stało z naszą rewolucją Maracie my nie chcemy już czekać na jutro Maracie my wciąż jesteśmy najbiedniejszym stanem i dzisiaj chcemy widzieć obiecaną zmianę”), markiz de Sade spyta Marata: po co?, i spyta znowu: dla kogo? Dla tych, którzy wiedzą, że mają jedno marzenie: „My chcemy raz spróbować sami jak tort smakuje i comber sarni”? Dla tych, którzy myśląc „rewolucja” mówią „kopulacja”?

Markiz de Sade kusi i dręczy Marata jednocześnie, podziwia go i zazdrości mu wiary, przekonania, siły. Weiss pozwala markizowi de Sade sztychować z fanatyka rewolucji, ale każe mu jednocześnie szanować i skrycie wielbić wodza ruchu któremu próbuje zarzucić bezsens („Ja gwizdnie na te ruchy mas które są tylko kręceniem się w miejscu”). Indywidualista Sade („Ja wierzę tylko w samego siebie”) napisał graną w przytułku w Charenton sztukę, w której racje — tragiczną rację, bo rację, która nie znalazła pokrycia w historii — ma jednak Marat. Rację tragiczną („Ja zaś wierzę tylko w tę sprawę którą ty zdradzasz”), i rację dla wodza rewolucji bolesną („Straciłszy z tronu hołotę która nam królowała wielu unieszkodliwiłszy wielu uszło cało lecz wielu z tych którzy razem z nami zaczęli wdychać

Przybyszewska opisała rewolucję od środka, Weiss przedstawił rewolucję z zewnątrz. Przybyszewska wierzy w nieuchronność rewolucji i w to, że z klęsk wynika nauka. Weiss wie — nie tylko wierzy — że rewolucja jest nieuchronnością, chce jednak swoją sztuką o Maracie i Sadzie przestrzec przed fałszywymi złudzeniami: nieuchronność rewolucji nie oznacza bynajmniej, że lud będzie zawsze wierny każdej rewolucji. Mówi o niebezpieczeństwie zawierzenia naiwnemu fatalizmowi. Po rewolucji może się zjawić Napoleon.

Weiss pokazał teatr wielopłaszczyznowy, wyrafinowany. Przybyszewska nie włącza swojego komentarza do akcji. Weiss daje do zrozumienia, że pisze sztukę w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku, akcję jej umieszcza w roku 1808, epizod z rewolucji francuskiej jest rekonstrukcją zdarzeń przeszłych. „Marat/Sade” relatywizuje historię i opatruje ją komentarzem. Przybyszewska zgęszcza historię, ale nie ogląda tej historii z dystansu współczesnego. Weiss przeciwstawia Maratowi, jednemu z wodzów rewolucji, markiza de Sade, przeciwnika rewolucji. Przybyszewska sprawy rewolucji rozgrywa pomiędzy Robespierrem i Dantonem, między dwoma wodzami rewolucji. Zajmuje się konfliktem wewnętrznym rewolucji, podczas gdy Weiss pokazuje konflikt rewolucji z historią. Ta pozornie szersza perspektywa jest jednak jednocześnie próbą rozładowania napięcia, relatywizacja odbiera obrazowi rewolucji tę drastyczność, jaka odezwała się w przedstawieniu Krasowskiego.

Gorycz i okrucieństwo konfliktu wrocławskiej „Sprawy Dantona” jest nie okrucieństwem obrazu, ale okrucieństwem i goryczą prostej konstatacji: klęską jest nie wprowadzenie terroru, ale i terror stanie się klęską. Po to, żeby pokazać „Sprawę Dantona” w pełnej jej