



OLGA KATAFIASZ

## HISTORIA I INNE DETERMINANTY

Teatr Narodowy w Warszawie,  
Georg Büchner  
**ŚMIERĆ DANTONA**  
przekład: Wilam Horzyca, reżyseria,  
muzyka i opracowanie muzyczne:  
Barbara Wysocka, scenografia: Barbara  
Hanicka, kostiumy: Katarzyna  
Borkowska, reżyseria  
światła: Artur Sienicki,  
premiera: 3 lutego 2018

**P**ubliczność nie siada na widowni, ale na krzesłach ustawionych na nadstawce, przedłużeniu proscenium, skąd widać odkryte zaplecze sceny, czarne ściany, kilkoro drzwi, biegnące na wysokości kilku metrów podesty. Rzędy foteli w Sali Bogusławskiego przykryte zostały ciemną tkaniną i oddzielone od prowizorycznej widowni zastawką. Paradoksalnie, ten zabieg wzmacnia przywoływaną przez bohaterów Büchnera metaforę teatru dziejów, w *Śmierci Dantona* powtarzaną jako echo Szekspirowskiego *Juliusza Cezara*. Blisko aktorów, a przede wszystkim w pobliżu zbudowanej przez Barbarę Hanicką trzykondygnacyjnej żelaznej

konstrukcji, na której i wokół której rozgrywać się będzie akcja, czujemy się więcej niż obserwatorami zdarzeń. Nie jesteśmy ich uczestnikami, choć postaci niekiedy zwracają się do publiczności, tak jak gdybyśmy byli nieobecny w przedstawieniu Barbary Wysockiej ludem. Ale nie jesteśmy też tylko widzami, czyli tymi, którzy obserwują zdarzenia. Nasze współczesnictwo polega na tym, że konsekwencje działań bohaterów, decydujących o losach państwa i Europy, mają wpływ również na historie jednostek, życiorysy każdego z przyglądających się rozwojowi wypadków.

To właśnie przecięcie prywatnego z historycznym wydaje mi się w spektaklu Wysockiej najciekawsze. I chodzi

tu nie tylko o perspektywę, z jakiej opisywany jest jeden z najbardziej znanych, ikonicznych już sporów ideologicznych świata, który właśnie wkracza w nowoczesność. Rzecz nie w tym, że Danton (Oskar Hamerski) ma swoje życie, żonę w zaawansowanej ciąży i tłum kochanek, a wiecznie skupiony, a właściwie spięty Robespierre (Przemysław Stippa) w pełni oddaje się marzeniu o ustroju idealnym, okupionym cierpieniem, niesprawiedliwie przelaną krwią i zatrważającą następne pokolenia pamięcią terroru. Reżyserka pozwala bohaterom, przede wszystkim Dantonowi, mówić nie tyle o ideach (o nich właściwie mówi się w spektaklu najmniej), ile o osobistym stosunku do własnego kraju. Którego darzy się miłością, którego nie chce się opuszczać i za którym się tęskni – widząc narastające w nim chaos, agresję, strach o siebie i najbliższych. To właśnie owa prywatna, niemająca pozornie wiele wspólnego z rewolucją relacja z – trudno uciec od tego słowa – ojczyzną wydaje mi się najbardziej aktualnym i poruszającym elementem przedstawienia. Owszem, można doszukiwać się w bohaterach odniesień do polityków, tych obecnie rządzących Polską i tych z widmowej opozycji. Ale takie analogie są tyleż kuszące, co w swej łatwości ograniczające. *Śmierć Dantona* Wysockiej można sprowadzić do poziomu politycznej aluzji, tyle tylko że – mimo zarzutów, jakie mogłabym sformułować pod adresem przedstawienia – wykracza ona daleko poza doraźność.

Nie oznacza to, że reżyserka ucieka od współczesności, ale raczej pokazuje pewien model sytuacji historycznej, który będzie się powtarzał przy każdej kolejnej rewolucji nowoczesnego świata. Ta modelowość budowana jest od początku właśnie przez układ przestrzenny i scenograficzny. Metalowa konstrukcja, obracana nieustannie przez aktorów i pracowników technicznych, mieści i pokoje stronnictw rewolucyjnych, i prywatne mieszkania bohaterów, i cele więzienne, ale przez całą jej wysokość ciągnie się długa, metalowa, brudna od rdzy i krwi rynna, na którą w ostatniej sekwencji przedstawienia

Robespierre rzucać będzie zakrwawione głowy. Ostatnie piętro należy do niego – przynajmniej w tym momencie rozwoju zdarzeń. Robespierre w drugiej części przedstawienia nie opuszcza szczytu wieży, przygląda się temu, co dzieje się u jego stóp. Tam zaś dobiega kresu kolejny etap rewolucji, kiedy wierzyło się jeszcze w sprawczość jej przywódców.

Ale sposób, w jaki Wysocka adaptuje tekst Büchnera i prowadzi bohaterów, przekracza ową modelowość, która mogłaby ograniczać tę historię do opowiadania o pewnym epizodzie wielkiej rewolucji. Jak wspomniałam, reżyserkę interesuje nie tyle spór idei czy wizji budowania społeczeństwa i instalowania się w nim nowej władzy, ile właśnie postaci. Danton Hamerskiego jest sybarytą – pierwsza scena spektaklu to rozmowa w domu uciech, gdzie bohater tłumy i jego żona (Wiktoria Gorodeckaja) zjadają się tortem. „Jedzą ciastka”, jeśli parafrazować osławione powiedzenie, fałszywie przez wieki wkładane w usta Marii Antoniny. Nie stroni od kobiet, ale jego energia wytraca się ze sceny na scenę. Inaczej niż w przypadku Robespierre'a, w którym z każdym kolejnym pojawieniem się w przestrzeni gry wydaje się rosnąć determinacja. Dantona i Robespierre'a różni właściwie wszystko: fizyczność, sposób bycia, a nawet kostium. Z początku obaj noszą stroje z epoki, przy czym pierwszy jest swobodny, niekiedy rozchełstany, drugi – zapięty pod szyję. Ale po kluczowym posiedzeniu, na którym rozstrzyga się los dantonistów, Robespierre i jego stronnicy przebiegają się na oczach widzów w garnitury, które większość krytyków określiła jako „gomułkowskie”. Skromne ubrania mają podkreślać oddanie ludowi, ale słowa, które padają na naradzie, przeczą tezie, że lud jest podmiotem działań. Trzeba go pozyskać, przekonać, urobić, a potem realizować własny plan. Tyle że ów plan jest nie do końca jasny, poza tym, że zakłada zgładzenie niedawnych towarzyszy walki, a dziś politycznych przeciwników. W prowadzonym przy wódce posiedzeniu (podczas rewolucji piją zresztą wszyscy, butelki z alkoholem nie

znikają ze sceny) uderza łatwość, z jaką wydawane są wyroki, siła przekonania, że tłum podda się kolejnej manipulacji i – co najdotkliwsze – krótkowzroczność, bo żaden z członków Wydziału Ocalenia Publicznego nie zdaje się przypuszczać, że za kilka miesięcy stracony zostanie również ich przywódca.

Wysocka, jak wspomniałam, adaptuje dramat Büchnera tak, by na pierwszym planie pojawił się nie mechanizm historii, ale uwikłani w niego ludzie. Sprawcy zdarzeń – Danton, Robespierre czy St. Just (Paweł Tołwiński), ci, którzy przy nich trwają, jak Julia, żona Dantona, i wreszcie kobiety, poddające się biegowi wypadków z naturalnością rozpaczliwą, bo będącą wynikiem świadomości, że innego wyjścia po prostu nie ma. Taką kobietą jest Marion (Patrycja Soliman), a jej spotkanie z Dantonem to jedna z dłuższych scen przedstawienia: Opowiadanie Marion, zazwyczaj przez realizatorów pomijane, tutaj wybrzmiewa jako jeszcze jeden wariant losu zdeterminowanego przez czas i miejsce urodzenia, płeć, pozycję w społecznym układzie. Tym, co najsilniej uderza w przedstawieniu Wysockiej, jest właśnie niemożliwość wyzwolenia się z fatalizmu historii, o czym pisał w jednym z listów Büchner. W spektaklu ów fatalizm oznacza właśnie „mus”, „jedno z tych przeklętych słów, z którymi człowiek przychodzi na świat”<sup>1</sup>. Bohaterowie *Śmierci Dantona* Wysockiej są o tyle wyjątkowi, o ile Wielka Rewolucja Francuska była wydarzeniem przełomowym w dziejach cywilizacji. Nie sposób jednak uwolnić się od wrażenia, że ich przecucie tragicznego końca wynika nie tylko z wyjątkowości doświadczenia, ale również z rozpaczliwej egzystencjalnej, przypisanej człowiekowi niezależnie od czasu i miejsca, w jakich żyje.

Takie spojrzenie na dramat Büchnera nie czyni przedstawianych w spektaklu wydarzeń mniej potwornymi, raczej wyzwała z automatyzmu, często obecnego przy reprodukowaniu historycznych narracji. Ale decyzje interpretacyjne Wysockiej wymagają aktorskiej intensywności, zbudowania postaci

wymykających się kulturowym wizy-  
runkom i oczekiwaniom widzów, którzy  
przyszli zobaczyć spektakl o rewolucji  
francuskiej. Hamerski i Stippa two-  
rzą bohaterów niejednoznacznych,  
choć niewątpliwie pierwszy z nich  
ma większe szanse na pokazanie całej  
złożoności swojej postaci – mężczyzny  
kochającego życie i zafascynowane-  
go śmiercią, zmęczonego wojownika,  
który nie spostrzegł, że rewolucja się  
jeszcze nie skończyła. Ciekawa jest  
rola Wiktorii Gorodeckiej – finałowe  
samobójstwo Julii, siedzącej w nocnej  
koszuli na teatralnym podeście u stóp  
rewolucyjnej maszyny śmierci, pod-  
czas gdy inne kobiety zbierają do kosza  
głowy zgilotynowanych, i zwracającej  
się wprost do widzów z lekkością zapo-  
wiadającą raczej sięgnięcie po kolejny  
kawałek tortu, a nie połknięcie trucizny,  
jest jedną z najbardziej wyrazistych  
scen spektaklu. Trudno jednak oprzeć  
się wrażeniu, że pozostałe postaci zosta-  
ły zaledwie naszkicowane. Oglądałam  
przedstawienie, w którym niektóre  
sceny wybrzmiewały głucho, zabrakło  
w nich ostrości, która oddawałaby wagę  
i grozę wydarzeń. Założenie, że mecha-  
nizm rewolucji pozostaje niezmienny,  
a zatem to, co zobaczy współczesny  
widz, jest przewidywalne, nie wystar-  
cza – taka świadomość byłaby dużo  
dotkliwsza, gdybyśmy oglądali wyrazi-  
stych bohaterów, mimo swojej siły prze-  
grywających z „musem”. ■

<sup>1</sup> Georg Büchner, *List do narzeczonej*, tłum.  
C. Przymusiński [w:] tegoż, *Utwory zebrane*,  
Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa  
1956, s. 305.